
MAJA MILOŠEVIĆ

PRIOLOG (U)POZNAVANJU PROCESIJE ZA KRIŽEN I NAPJEVA
GOSPINA PLAČA NA OTOKU HVARU

Pregledni rad

UDK: 248.153:39(497.5)(210.7Hvar)

398.332.12(497.5)(210.7Hvar)

NACRTAK/ABSTRACT

Višestoljetna procesija *Za križen*, dio pasionske tradicije mediteranskog podneblja i UNESCO-ove Reprezentativne liste nematerijalne baštine čovječanstva, odvija se na otoku Hvaru u noći između Velikog četvrtka i Velikog petka u krugu stvorenom kroz mjesta Jelsu, Pitve, Vrisnik, Svirče, Vrbanj i Vrbosku. Njezin središnji dio predstavlja jednoglasni napjev *Gospina plača*, koji na procesijskim postajama izmjenično izvode dvije skupine pjevača, *kantaduri* i *odgovoroči*. Članak donosi opis formalnih karakteristika i ustroja procesije te pregled dosadašnjih mišljenja o njezinim korijenima i važnijih razdoblja iz njezine prošlosti. Međutim, težište rada pripada napjevu *Gospina plača*, provenijenciji njegova tekstovnog predloška te obilježjima, kontekstu i režimu njegove izvedbe, skiciranih kroz razgovore sa sudionicima i promatranjem modela suvremene prakse u mjestu Svirče.

Ključne riječi: otok Hvar, procesija *Za križen*, *Gospin plač*, jednoglasno pjevanje, glagoljaško pjevanje

UVOD

„Otok kulture” podnaslov je koji bi se opravdano mogao smjestiti ispod naslova brošura, članaka, knjiga i drugih tekstova u kojima središnju temu zauzima otok Hvar. Na tom morem okruženom prostoru stoljećima se razvijala kulturna baština, čije je bisere na koncu prepoznao i UNESCO, uvrstivši najprije 2008. godine na Listu svjetske baštine Starigradsko polje, jedinstveni primjer parcelizacije iz razdoblja grčke kolonizacije i remek-djelo grčke kulture na Jadranu. Svoje je mjesto na UNESCO-ovoj Reprezentativnoj listi nematerijalne baštine čovječanstva 2009. godine dobila i hvarska čipka od agave, koju od druge polovice 19. stoljeća unutar samostanskih zidova od niti agave izrađuju benediktinske opatice. Iste se godine istome popisu pridružila i jedinstvena tradicija koja nosi velik dio kulturnog i vjerskog identiteta otoka Hvara: procesija *Za križen* (*Za križen*).

Uz taj me pučki obred vezuje duhovno, kulturno, tradicijsko, ali i obiteljsko nasljeđe, budući da su u njemu kao križonoše za mjesto Svirče sudjelovali

dva moja pradjeda (1924., 1944.) i djed (1943.). Svirčansku procesiju i sama rado pohodim od ranoga djetinjstva, no na nju sam tek posljednjih godina počela gledati očima istraživača, točnije od 2006., kada sam nastojala aktivno popratiti svaki detalj obreda i povesti razgovore sa sudionicima, ali potom i analizirati notne zapise Bernardina Sokola (usp. 1939: 98-99) i usporediti ih s dostupnim recentnim zvučnim primjerima. Rezultat toga bio je kraći prikaz osnovnih obilježja procesije, kojim sam – gledajući iz današnje perspektive – svakako došla do korisnih spoznaja utkanih u i ovaj rad, ali i stvorila dug da istražim i zabilježim još više.¹ Mali dio tog duga pokušat ću vratiti pišući ovu radnju, no dio ostaje budućim radovima u kojima će se provesti analiza i usporedba varijanti cjelokupnog obreda te teksta i napjeva *Gospina plača* (N. jd *Gospin pláč*), njegovanih u svim mjestima koja čine krug procesije *Za križen*, a to su Jelsa, Pitve, Vrisnik, Svirče, Vrbanj i Vrboska, smješteni u središnjem dijelu otoka.

Sljedeći listovi donose pregled formalnih i tehničkih karakteristika procesije (prema modelu iz Svirča), zatim dosadašnjih mišljenja o njezinim korijenima te važnijih razdoblja iz njezine prošlosti. Međutim, težište rada pripada središnjem dijelu obreda, napjevu *Gospina plača*, odnosno provenijenciji njegova tekstovnog predloška te suvremenoj izvedbi u mjestu Svirče, pri čemu je dragocjene primjedbe iz perspektive križonoše i pjevača pružio Jurica Carić (rođ. 1981.) koji je križ za Svirče nosio 2005., a *Gospin plač* za isto mjesto izvodio nekoliko puta. Svojim je golemim pjevačkim i slušateljskim iskustvom širenju spoznaja o izvedbenoj praksi napjeva doprinos dao i Darko Stipetić iz Vrbanja (rođ. 1946.), nekadašnji dugogodišnji izvođač vrbanjskog *Gospina plača*, nekoć prvi tenor u staroj postavi klape *Jelsa* te danas član skupine pučkih pjevača iz Vrbanja.²

OPĆE ZNAČAJKE PROCESIJE ZA KRIŽEN

„Ako se iza ponoća Velikog četvrtka popneš u Vrisnik pokraj župne crkve, opaziti ćeš kao u velikoj malo iskrivljenoj elipsi ogromno mnoštvo svijeta u procesijama, osvijetljenim morem svjetla: jelšanska procesija ide prema Pitvama; pitavska prema Vrisniku; vrisnička prema Svirčima; svirčanska prema Vrbanju; vrbanjska prema Vrboskoj; vrboska prema Jelsi. Sve procesije pohađaju sva mjesta i nekoje crkve u njima. (...) Tako se slijede jedna za drugom kao dugi gmizajući crv a da se nikada ne susreću ni ne dostižu osim u iznimnom slučaju kojeg nevremana, kako se je dogodilo pred više godina u Vrboskoj, gdje su se našle 3 procesije” (SOKOL 1939: 96).

¹ Riječ je o tekstu *Gospin plač*, pisanom u okviru kolegija Etnomuzikologija sa seminarom pod mentorstvom prof. dr. sc. Grozdane Marošević, ak. god. 2005/2006.

² Intervju s Juricom Carićem snimljen je u Svirču, 8. veljače 2012., a s Darkom Stipetićem u Vrbanju, 17. studenog 2012. Budući da su inicirani spontano i neformalno, zvučnim zapisima nisu ovekovečeni ostali razgovori iz kojih su proizišla saznanja uvrštena u ovaj rad.

Višestoljetna procesija *Za križen*, imanentna pasionskoj tradiciji mediteranskog podneblja, odvija se u noći između Velikog četvrtka i Velikog petka u krugu stvorenom kroz mjesta Jelsu, Pitve, Vrisnik, Svirče, Vrbanj i Vrbosku (u smjeru kazaljke na satu). Iz svakog se mjesta polazi otprilike u isto vrijeme; posljednjih se godina vjernici obično sastaju u 22 sata u župnoj crkvi na propovijedi svećenika – koji po uzoru na bratovštinsku tradiciju i u skladu s pučkim karakterom ove pobožnosti nema nikakvu formalnu ulogu osim ispraćaja i dočeka svojih župljana – prije formiranja procesije, koja se nakon cjelonoćnog pohoda vraća u matičnu župu ujutro između 6 i 7 sati. Cilj je procesije posjet *Božjem grebu* (N. jd *Bôžji grêb*) koji se nalazi na oltarima svih župnih crkava u krugu, no u skladu sa željama križonoše procesija uz župne može pohoditi i druge crkve ili kapelice, primjerice u Jelsi crkvu Gospe od Zdravlja te u Vrboskoj crkvu Gospe od Milosti. Tako se uobičajeni put kojim prolazi procesija, dug oko osamnaest kilometara, može protegnuti i preko dvadeset kilometara.

U procesiji sudjeluju križonoša, njegova pratnja te vjernici i hodočasnici. Križonoša, mještanim ili porijeklom iz mjesta za koje nosi križ,³ na čin nošenja križa odlučuje se vlastitim ili obiteljskim zavjetom u znak molitve ili zahvalnosti, ali i obiteljske tradicije. Primjerice, u obitelji Carić uz Juricu su križ nosili njegovi pradjed, djed i otac, no njegov zavjet nije nastao pukim ispunjavanjem obveza prema obiteljskom nasljeđu, već ga je kao osmogodišnjaka za dužnost križonoše zapisao otac, zbog nesretnih okolnosti koje su tada zahvatile njihovu obitelj.

Pratnju koja tijekom cijele noći nosi procesijski inventar križonoša okuplja među svojim rođacima i prijateljima, o čemu mi je prema vlastitom iskustvu posvjedočio i Jurica Carić:

„Onâ dvô parvâ koja su na počëtku (...) ùglavnom bëdedu nõjboji prijateji. Oko tēbe, oko križâ, nõjbliža su ti svôjta; rōdoci, bōrbe. Ondâ nâpid su ti ôpet prijateji, [ali] biroš i onē koji (...) znōdu kantât, (...) da je lîpo çût di se kantô, a ne da kantôdu nikî koji nikad nîsû kantâli.”

Preciznije rečeno, križonoši u procesiji prethode pratioci noseći sljedeći inventar: dva *kandalira* težine između osamnaest i dvadeset kilograma, potom desetak *ferola* i dva veća *torca*.⁴ Odmah uz križonošu, čiji križ s korpusom iznosi oko deset kilograma,⁵ okupljena je pratnja koju u broju između četiri i šest čine muški članove najuže obitelji te dva pjevača *Gospina plača*, noseći

³ U Jelsi osim porijekla preduvjet za nošenje križa predstavlja i članstvo u bratovštini Presvetog Sakramenta.

⁴ *Kandalîr*, *ferôl* i *tōrac* lokalni su nazivi za lampione i svijećnjake različitih veličina koji čine procesijski inventar.

⁵ Težina križeva nošenih u procesiji *Za križen* varira; tako npr. jelšanski križ teži preko 20 kilograma.

manje voštane svijeće. Za razliku od ostatka pratnje koja im prethodi i slijedi, odjevene u bratimske tunike (*kõte* ili *tõnike*), članovi najuže obitelji i pjevači *Plača* nose crnu odjeću (najčešće odijela), simbolizirajući osjećaje žaljenja i tuge za Isusovom smrću. Njih slijedi ostatak pratnje, noseći dva veća i četiri manja *torca* te nekoliko *ferola*, a zatim i vjernici između kojih red održavaju obično dva mještana. Prema tradiciji, u Svirču se žene procesiji priključuju nakon muškaraca, a najuže članice križonošine obitelji (majka, sestra ili supruga) najčešće u noći ispraćaju te ujutro dočekuju križonošu i križ, pri čemu im pruže poljubac, ali nerijetko i suze, što mnogi vjernici smatraju jednim od najemotivnijih trenutaka u procesiji.

Budući da se s gornjom rečenicom dotakla sfera emocija, nije naodmet uz nju vezati i emotivno iskustvo križonoše prije i poslije obavljanja svoje pasion-ske dužnosti. Primjerice, Jurica Carić osvijestio je činjenicu da će nositi križ otprilike dvije godine prije samog čina, nakon čega se kroz sljedeći period razmišljanje o nadolazećem događaju postupno intenziviralo, kulminiravši dvije noći prije procesije, kada nije mogao ni oka sklopiti. Završetkom procesije križonoša osjeća olakšanje, koje nije izazvano isključivo odlaganjem deset kilograma teškog „tereta”, nošenog tijekom cijele noći, već je posrijedi olakšanje metafizičke naravi, blisko pojmu katarze. Spomenutome doživljaju kao potvrda poslužiti će Juričine riječi:

„Ni tō olakšanje [u smislu] da je mēni bilo tēško nosit, nego jēdnostavno tō je nikī dōživljaj ča ne mōreš opīsāt! (...) Jō san hođi u crīkvu ūvik, a vīdi san po drūgima koji nīsū pūno hođili po crīkvi – a bīli su zapīšeni za krīž – da su onī to īsto ēmotivno pīmili kad su dōšli u crīkvu nōse.”

MIŠLJENJA O POSTANKU

Iako do danas nije moguće donijeti unisoni zaključak o postanku ove jedinstvene pučke, duhovne i kulturne tradicije, njezine je korijene moguće pretpostaviti oslanjajući se na postojeće interpretacije malobrojnih izvora u kojima nažalost nisu pronađena izravna svjedočanstva o njezinim počecima, već su samo stvoreni temelji za izgradnju manje ili više subjektivno obojenih teorija. Tako primjerice Bernardin Škunca (1981: 66) – kao i dio suvremenog lokalnog stanovništva s kojim sam uspjela povesti neformalne razgovore o spomenutoj problematici – mogući *spiritus movens* procesije *Za križen* vidi u događaju (legendi?) iz 1510., kada je u jeku žestokih previranja između vlastele i puka dana 6. veljače prokrvarilo raspelo u kući Nikole Bevilaque, admirala (upravitelja Arsenala) hvarske luke, u čijoj su se kući na tajnim sastancima okupljali hvarski pučani.⁶ Nakon odjeka o mističnom zbivanju, iz kojeg su Hvarani

⁶ Do danas se u gradu Hvaru na korizmene petke obavlja pobožnost u čast sv. Križiću, čiji je povod bio događaj s raspelom koje se od 1510. čuva u hvarskoj katedrali Sv. Stjepana (usp.

išćitali Božju opomenu i poziv za mir, održane su dvije pokorničke procesije (7. i 10. veljače), od kojih su drugu pohodili i mještani iz cijelog otoka (usp. NOVAK 1972: 82-85).⁷ Škunca (1981: 66-67) tako iznosi mogućnost da su povratkom u vlastita mjesta stanovnici središnjeg dijela otoka došli na ideju o nastavku promicanja mira u svom užem geografskom krugu održavanjem procesija sa križem kao središnjim simbolom, te da su na Veliki petak 1510., otprilike mjesec dana nakon događaja u Hvaru, započeli do danas sačuvanu tradiciju.⁸ Međutim, on upozorava i na druge elemente kojima bi se moglo proniknuti u početne impulse procesije *Za križen* te njihovim prihvaćanjem pomaknuti njezine početke na razdoblje prije 16. stoljeća (ibid.: 67-68). Tako ističe posjet Božjim grobovima, cilj pohoda procesije – kojega je u stranu odgurnulo dominantno mjesto štovanja križa – i praksu čije opise nalazimo u hodočasničkim putopisima iz kraja 14. stoljeća. Također, naglašava i sličnosti s kasnosrednjovjekovnim pokorničkim procesijama, ali i procesijama talijanskih bičevalaca poznatijih pod nazivom *Bianchi*, čiji je pokret nastao koncem 14. stoljeća, u nešto blažem obliku u odnosu na dotadašnje bičevalačke pokrete (ibid.: 32).

Odgovor vezan uz postanak procesije *Za križen* ponudio je i Niko Duboković Nadalini ([1958] 2001a), oslanjajući se u velikoj mjeri na podatke o procesu emancipacije naselja i župa središnjeg dijela otoka, koji je svoj epilog dobivao u drugoj polovici 15. te tijekom 16. stoljeća uvelike zahvaljujući bratovštinama.⁹ Naime, nakon što je sredinom 13. stoljeća biskup prešao iz Staroga Grada (u kojemu je bio pod autoritetom stare rodovsko-feudalne vlasti) u

ŠKUNCA 1981: 90). Također, u Svirču se 6. veljače, dan svetkovine sv. Doroteje, obilježava kao lokalni blagdan pokorničkog karaktera.

⁷ Oslanjajući se na svjedočanstvo suvremenika ovog događaja, izvjesnog suca Palladina, Grga Novak (1971: 83-84) donosi opis nastale histerije riječima: „Vidjelo se čitave čete ljudi i žena, koji su se zahvaćeni masovnom panikom javno na pjaci i po gradu bičevali, zamotanih lica i raskostrušenih kosa. Djeca od sedam, osam i deset godina bičevala su se uporno, gola na pjaci, uz očajan plač, uzdignutih očiju k nebu kličući iz sveg glasa i moleći milost i oprost, sve od bojazni pred propasti, koja je imala da dođe. (...) 10. februara, u nedjelju, sakupi se sa cijelog otoka nepregledan broj ljudi i žena. Radi silnog mnoštva, koje nije moglo da stoji u crkvi, obavila se misa na pjaci, a za njom je slijedila procesija. U procesiji se nosilo raspelo. Ljudi i žene, bosí, s konopima oko vrata, sa svijećama i feralima, stupahu u procesiji, plačući, jaučući i uzdišući.”

⁸ Ova mogućnost dobiva na težini uvaži li se pretpostavka da je i prije događaja iz 1510. postojala praksa održavanja procesija na relaciji između dviju susjednih župa, do danas živa u nekim dijelovima otoka Hvara (npr. na istočnom dijelu između sela Gdinj i Bogomolje). Nije isključeno da je običaj pokrenut radi pomirbe među susjednim mjestima, čime je postupno „na već postojećim elementima mogla niknuti misao o pomirenju šireg susjedstva, tj. čitavog kruga procesije *za Križen*” (ŠKUNCA 1981: 67).

⁹ O hvarskim bratovštinama v. više u ŠKUNCA 1981: 43-58. O njihovoj društvenoj ulozi u hvarskome selu u razdoblju između 14. i 16. stoljeća v. još u DUBOKOVIĆ NADALINI [1977] 2001b.

Hvar kako bi sudjelovao u stvaranju komunalnog života te se ostvario kao glavni društveni i nužni politički faktor nove gradske tvorevine (ibid. [1977] 2001b: 226), u 14. stoljeću njegovim su putem krenuli i plemići, što je rezultiralo nestajanjem „sentimentalne podloge bliskom odnosu pučana i plemića, jer je ovaj zadnji napustio življenje uz narod i od komune bio prisiljen boraviti u veoma dalekom Hvaru, odakle je njegov lik izgledao tuđ, a njegova narav postajala sve dalja od naravi naroda, uz koji je do početka 14. st. stanovao” (ibid. [1958] 2001a: 38). Na području istočnom od hvarske gradske komune seoskom, pastirskom i ratarskom narodu preostale su bratovštine kao jedini oslonac u razvoju moralne, društvene i duhovne svijesti. Preuzimajući sve veću ulogu u procesu emancipacije župa u središnjem dijelu otoka, uz želju stvaranja duhovnog zajedništva sa susjednim naseljima, moguće je da su seoske bratovštine postigle dogovor o međusobnom posjećivanju susjednih crkava u kružnoj procesiji u smjeru kazaljke na satu. Ukoliko je ova teorija točna, postanak procesije datirao bi krajem 15. stoljeća ili početkom 16. stoljeća (ibid.: 56).¹⁰

SKICE (IZ) POVIJESTI

Najraniji poznati pisani izvor konkretno vezan uz procesiju *Za križen* nalazi se među aktima izvanrednih vizitacija biskupa Milanija u Biskupskom arhivu u Hvaru pod datumom 16. veljače 1658. Riječ je o prepisci između vjernika iz Jelse i biskupske kurije u Hvaru, u kojoj Jelšani mole za dozvolu održavanja procesije na Veliki petak ujutro (zbog prethodne zabrane koju je, vjerojatno uzrokovanu neredima, donio generalni vikar hvarskog biskupa), a biskup im u odgovoru daje dopuštenje za obavljanje procesije „prema običaju” („iusta l’ordinario”).¹¹ Tekst sadrži nekoliko zanimljivih podataka, primjerice da se već tada, sredinom 17. stoljeća, procesija smatrala starim običajem u Jelsi („antica consuetudine di queste luoco di Gielsa”), što potvrđuje spomenute teorije o njezinu postanku u 16. stoljeću. Ustupljena je i informacija o dobu dana u kojemu se tada odvijala procesija – ujutro na Veliki petak – što ne odgovara njezinu današnjem vremenskom okviru održavanja. Također, izvor potvrđuje sudjelovanje svih šest župa koje su i do danas uključene u krug procesije, ali i svjedoči o pučkom karakteru cijeloga događaja, budući da nema ni spomena o svećenstvu (ŠKUNCA 1981: 60).

¹⁰ Svakako treba naglasiti da su u suvremenoj procesiji na prvi pogled vidljiva jasna bratovštinska obilježja, primjerice tunike i inventar (svijećnjaci različitih veličina i oblika). Također, i danas je članstvo u jelšanskoj bratovštini Presvetog Sakramenta preduvjet za prijavu na mjesto križonoše u Jelsi. U ostalim mjestima institucije bratovština uglavnom su bile ugašene do sredine 20. stoljeća.

¹¹ Cjeloviti prijepis molbe vjernika i odgovora biskupa v. u ŠKUNCA 1981: 198.

Sljedeći pisani izvor o procesiji *Za križen* također je povezan sa zabranom iz biskupske kurije te neredima uzrokovanim brojnošću kandidata prijavljenih za nošenje križa. Naime, u uredu biskupskog vikara 1817. izdan je dekret kojim se procesija ograničava na izmjeničnu relaciju dviju susjednih župa (dakle, nema kružnog pohoda, već npr. Svirčani posjećuju župnu crkvu u Vrisniku, a Vrisničani u Svirču, itd.). U izvoru je naveden i nalog o uvođenju strožeg postupka pri odabiru križonoše, u kojemu bi glavnu riječ imali župnici u suglasnosti sa crkvenim odborom, čime je prvi put dokumentirano uplitanje svećenika u odvijanje procesije. Nova su ograničenja izazvala uznemirenost među stanovništvom, koje je uzvratilo brojnim molbama upućenih biskupskoj kuriji, no izostaje podatak o njezinu odgovoru i eventualnoj promjeni odluke. Sigurno je pak da se procesija dvadeset i pet godina kasnije i dalje održavala u kružnom obliku uz posjećivanje svih šest Božjih grobova, o čemu svjedoči izvještaj župnika iz Svirča pisan 1842. (ibid.: 62-63).

Istražujući glazbeni fond u Muzeju hvarske baštine, naišla sam na zanimljiv rukopis skladatelja Antuna Dobronića pod naslovom *Obred i koral Kristove muke u Jelsi i okolici na otoku Hvaru*,¹² u kojemu autor ističe privrženost hvarskog naroda svome običaju navodeći kako nikada „ni vjetar ni kiša nije mogla da spriječi da se ta procesija ne održi”. Otpor bilo kakvoj zabrani ili prijetnji održavanju procesije Dobronić ([s. a.]: 3) potkrepljuje sljedećim primjerima: „Za vrijeme okupacije Francuza 1804 godine, okupatori su u noći između velikog četvrtka i petka u Jelsi i okolici zatvorili sve crkve, da tu procesiju onemoguće. Sve je bilo uzalud. Narod je svoje molitve obavio pred zatvorenim vratima crkava, a procesiju ‘Za križem’ održao kao i obično. A godine 1919, za vrijeme okupacije Talijana je obavljena uz pratnju i nadzor same okupatorske vojske.”¹³

O čvrstoći ove tradicije čak i u najtežim uvjetima posebno svjedoče okolnosti njezina održavanja u tijeku Drugoga svjetskoga rata. Iako sam podatke o

¹² DOBRONIĆ, Antun. [s. a.]. *Obred i koral Kristove muke u Jelsi i okolici na otoku Hvaru*. Rkp. MF 270. Muzej hvarske baštine, 1-5. Riječ je o Dobronićevoj pripremi govora za predavanje o običajima vezanim uz procesiju *Za križen*, pisanoj na pet numeriranih stranica na pisačkoj mašini sa brojnim rukom unesenim ispravicima i autorovim vlastoručnim potpisom na kraju. Iako iz dokumenta nije vidljivo kada i gdje se predavanje trebalo održati, saznajemo da su uz njega nastupili (ili su trebali nastupiti) pučki pjevači (*kantaduri*) izvodeći *Gospin plač*, središnji napjev procesije, budući da je ispod naslova autorovom rukom zabilježeno: „Predavanje prof. Antun Dobronić. Koral izvode Kordić Nikola i Antun Duboković”. Prema vlastitoj procjeni zaključujem da je tekst napisan krajem prve polovice, odnosno sredinom 20. stoljeća.

¹³ Zacijelo se nije radilo o 1804., kako Dobronić navodi, već o godini između 1806. i 1813. Naime, otok pada u ruke francuske vojske 26. 12. 1805. na temelju Požunskog mira (usp. NOVAK 1971: 195-198). Bernardin Sokol (1939: 96) također spominje zabranu održavanja procesije od strane francuske vlasti kojoj su se mještani uspješno oduprli, ali ne navodi o kojoj je godini riječ.

procesiji u tim teškim vremenima uspjela pronaći i u literaturi (usp. ŠKUNCA 1981: 64), imala sam priliku o tome čuti i u krugu vlastite obitelji, budući da su za mjesto Svirče križ nosili 1943. moj djed, Juraj Plenković, te 1944. u El Shattu pradjed Stjepan Franetović. Tijekom 1943. otok Hvar bio je pod okupacijom talijanske vojske, koja je ograničila procesiju na križonošu i minimalni broj pratioca, bez sudjelovanja puka i bez zapaljenih svijeća koje procesiji inače osvjetljaju put. Priložena fotografija svirčanske procesije iz 1943. jasnije će prikazati njezinu tadašnju „okrnjenost”: u sredini je križonoša, prvi s njegove desne i lijeve strane muški su članovi najuže rodbine, otac i stric; drugi s njegove desne i lijeve strane (pomalo uvučeni) dva su pjevača *Gospina plača* (koji u ovoj prilici nemaju svoje *odgovoroče*, s kojima inače vode dijalog u izvedbi napjeva); ostalih deset pratioca u bratimskim tunikama u rukama drže samo manje svijećnjake iako ih, kao što je spomenuto, tijekom cijele noći nisu smjeli zapaliti.

Fotografija: *Za križen*, travanj 1943. (iz obiteljskog albuma križonoše Jurja Plenkovića)



Sljedeće godine (1944.) njemačka vlast zabranila je procesiju, a brojni su stanovnici otoka Hvara evakuirani u izbjeglički logor El Shatt u Egiptu. Iako procesija zaista nije održana te godine u matičnom okruženju, Hvarani su je ipak uspjeli organizirati u izbjeglištvu, tako što su postaje zamijenili šatorima, a šest su križeva (bez korpusa) i svjetiljke sastavili od materijala koji im je bio pri ruci. Hvaranima su se priključili ne samo ostali izbjegli civili, već i saveznički vojnici, tako da je u procesiji sudjelovalo otprilike osam tisuća ljudi (usp. ŠKUNCA 1981: 64). Stanovnici koji su ostali na otoku nisu primili nikakva glasa o održanoj procesiji; tek kada su se njihovi mještani vratili na otok, saznali su da se ni te teške 1944. tradicija nije prekinula.

GOSPINA PLAČ

Središnji dio posjeta svakoj postaji procesije *Za križen* predstavlja trenutak u kojemu *kantaduri* (*kantadūri*; N. jd. *kantadūr*) i *odgovoroči* (*odgovorōči*; N. jd. *odgovorōč*) izvode *štrofe* (*štrōfe*; N. jd. *štrōfa*), pojedine osmeračke distihe iz *Gospina plača*. Pjevači iz Svirača na svakoj postaji obično izvode po tri *štrofe* u istom napjevu i prema donekle ustaljenom režimu: najčešće se ista dva distiha ponavljaju u svakoj crkvi, dok se treći mijenja u skladu s postajom na kojoj se procesija nalazi (v. model opisan na str. 355).¹⁴ Iako su pjesničke slike muke Kristove i patnje njegove majke koje nalazimo među osmercima izrazito snažne i potresne, napjev svojom mističnom obojenošću dodatno pojačava njihovo proživljavanje. No prije utvrđivanja osobitosti napjeva te njegova suvremenog izvedbenog modusa u mjestu Svirče, neophodno je iscrtatati obrise književne i kulturno-povijesne pozadine teksta na koji se oslanja.

TEKST

Unutar pučkih svečanosti i pobožnosti, koje su tijekom srednjega vijeka u velikoj mjeri njegovale bratovštine (usp. BRATULIĆ 1985), svoja je oblička mijenjala tema muke Kristove, razvijajući se kroz forme lirsko-narativnih, potom dijaloških pjesama, postupnom dramatizacijom dolazeći do scenskih igara i razvijenih crkvenih prikazanja. Starije su se lirsko-narativne forme s pasionskom tematikom (npr. *Pěsan ot muki Hrstovi*, 1380.) prerađivanjem, proširivanjem te obogaćivanjem versificiranim dijalozima razvile u složenije oblike plačeva (u skladu s jačanjem kulta Marijina lika), u kojima su uloge najprije bile posvećene Isusu, Mariji, Ivanu i Magdalenii, da bi se postupnim povećanjem broja likova te umetanjem didaskalija konačno potvrdila dramska forma (ŠTRKALJ DESPOT 2009: 127). Krajnju točku ova razvojna linija doseže u opširnim dramatizacijama Isusove muke, poput cikličkog prikazanja glagoljske *Muke Spasitelja našega* iz 1556.,¹⁵ nakon čega nastupa svojevrsna „kvantitativna i motivsko-tematska dekadansa” (ibid.), kojom se raspon sadržaja ograničava na jednu užu temu kao posebnu dramsku cjelinu, primjerice

¹⁴ U kontekstu procesije *Za križen*, *kantaduri* podrazumijevaju dva vodeća pjevača koji s oltara pjevaju prvi (i treći) distih *Gospina plača*, dok za *odgovoroče*, koji pjevaju drugi distih iz sredine ili dna crkve, ne postoji precizan lokalni naziv osim inačica *odgovaroč* i (mnogo češće) *odgovoroč* ili se eventualno i njih naziva *kantadurima* (u širem smislu). Mještani za prvu skupinu kažu da *kantaju*, dok za drugu kažu da *odgovorodu*. U ovom tekstu strogo razgraničavam pojmove *kantadur* (u užem smislu) i *odgovoroč*.

¹⁵ O umjetničkoj cjelovitosti *Muke Spasitelja našega* svjedoče i četiri reda notnih (točnije neumatskih) zapisa pronađenih unutar rukopisa. Oni se danas navode kao jedini notni zapisi unutar hrvatskih crkvenih prikazanja, no predstavljaju i najraniji notni biljeg glagoljaškog pjevanja. Također, itekako pridonose činjenici o važnoj ulozi glazbe u produkciji crkvenih prikazanja (usp. GAVAZZI 1924, PERILLO 1978, ŽUPANOVIĆ 1984).

skidanje Isusa s križa u prikazanju *Mišterij vele lip i slavan* (1556.) i u *Skazanju slimjenja s križa tila Isusova* čiji se prijepis čuva u hvarskom rukopisu iz 17. stoljeća.

Zapisi *Skazanja* i srodnih mu tekstova iz „bračko-hvarske skupine” (usp. FANCEV 1932: 153) čvrsta su potvrda bogate religiozne i dramske produkcije u hvarskoj književnoj i kulturnoj sredini krajem 16. i početkom 17. stoljeća.¹⁶ Plodno je tlo toj kulturnoj aktivnosti postavljeno njegovanjem pučke religiozne poezije, na što je prvi upozorio Franjo Fancev (1932).¹⁷ Naime, temelje crkvenih prikazanja on pronalazi u njegovanju dijaloških pjesama i pučkih devociona unutar pobožnosti bratovština najkasnije od 15. stoljeća (a ne u talijanskoj srednjovjekovnoj dramskoj formi *sacre rappresentazioni*), čiji su se relikti održali do danas kroz pjevanje *Gospina plača* u procesiji *Za križen* (ibid.: 145).¹⁸ Riječ je o mlađoj verziji dijaloškog plača zapisanog latinicom u tzv. *Osorsko-hvarskoj pjemarici* iz 1533.,¹⁹ čije je uvriježeno osorsko podrijetlo analizom fonoloških, morfoloških, sintaktičkih i leksičkih značajki osporila Kristina Štrkalj Despot (2009: 138-143), pokazavši da je riječ o tekstu koji je nedvojbeno pisan starohrvatskim književnim jezikom južnočakavske (hvarske) osnovice, a ne sjevernočakavske (osorske).

Nikica Kolumbić (1978: 25) dijaloške plačeve dijeli u dva tipa, među kojima prvoj skupini pripadaju oni ranijeg postanka, iz kojih su se razvile prve dramtizacije i srednjovjekovna pasionska prikazanja (*dramatski tip*), dok su u drugoj

¹⁶ Jedanaest prikazanja iz „bračko-hvarske skupine”, čiji se rukopisi čuvaju u Arhivu HAZU pod signaturom IV a 33:1, svjetlost su dana ugledali kroz izdanje *Stari pisci hrvatski XX: Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*. 1893. Prir. Matija Valjavac. Zagreb: JAZU. Jedino je *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* objavljeno pod (upitnim!) Hektorovićevim autorstvom u ediciji *Stari pisci hrvatski VI: Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*. 1876. Prir. Sebastijan Žepić. Zagreb: JAZU.

¹⁷ Sličnog je i mišljenja Nikica Kolumbić (2001: 149), prema kojemu se srednjovjekovna drama nije razvila iz obrednih igara s kratkim pojedinačnim scenama, prisutnih u nekim zapadnoeuropskim zemljama, već iz pučke pobožnosti (bratovština), nastale pod utjecajem asketskih pokreta i mistične ideologije.

¹⁸ Osmerački je distih zorna poveznica između dijaloških plačeva i prikazanja. Tek u posljednjoj fazi razvoja hrvatskog crkvenog teatra nalazimo dvanaesterce, npr. u djelu Mavra Vetranovića *Od uskrsnutja Isukrstova*, za koje je autor vjerojatno imao predložak iz hvarske sredine (usp. FANCEV 1932: 162-163, KOLUMBIĆ 2001: 151).

¹⁹ Vrijednost *Gospina plača* iz *Osorsko-hvarske pjesmarice* (Arhiv HAZU I 62 a) najprije je prepoznao Franjo Fancev (1932), baveći se njegovim mladim varijantama u *Foretićevoj korčulanskoj pjesmarici* (1560.), *Rapskoj pjemarici* (1563.), *Budljanskoj pjesmarici* (1649.) i u jelšanskom prijepisu iz 1840. U skupini ranije redakcije plačeva nastariji se nalazi u *Pičićevoj pjesmarici* (1471.), slijedi mu glagoljički plač iz *Zbornika duhovnog štiva* (15. stoljeće), a potom glagoljički rukopis plača iz Vrbnika na Krku (kraj 15. ili poč. 16. stoljeća). Prijelazu iz 15. na 16. stoljeće pripada i latinički ulomak iz plača poznat kao *Splitski ulomak*. Slični zapisi nalaze se i u *Klimantovićevom zborniku I* (1501-1512.) i u *Klimantovićevu zborniku II* (1514.) (usp. ŠTRKALJ DESPOT 2009: 125).

plačevi kasnijeg tipa, koji su ostali na čistoj dijaloškoj razini, posluživši kao temelj pri stvaranju preradbi u maniri pučko-pobožne poezije (*dijaloški tip*). *Gospin plač* iz *Osorsko-hvarske pjesmarice* najstariji je poznati tekst kasnijeg tipa, koji se od starijih dramatskih plačeva razlikuje po svojoj kvantiteti²⁰ te po manjem broju govornika. Upravo su zbog toga pojedini dijelovi izrazito narativni i lamentativni, što potvrđuje njegovu namjenu izvedbe u hodu, procesiji, a ne na sceni (ŠTRKALJ DESPOT 2009: 130). Tomu svjedoče i kasniji, kraći prijepisi iz Pitava (poč. 18. stoljeća), Vrisnika (1796.) i Jelse (1840.), s njime podudarni u velikom broju stihova, koji su služili kao praktični priručnici pjevačima za pjevanje u pučkom obredu, prilagođeni rasporedu sela i crkava posjećivanih u procesiji (KOLUMBIĆ 1978: 34).

Prema književnoestetskim mjerilima hvarski je plač (u odnosu na plačeve starije redakcije) pjesnički najuspjeliji, a sudeći prema njegovim kasnijim prijepisima i preradama i najpopularniji. Jezičnostilskom analizom, koju je provela Kristina Štrkalj Despot (2009: 132-132), utvrđen je njegov visokostilizirani izraz, u kojemu prevladavaju dojmive pjesničke slike, spjevane u odnosu na druge plačeve izuzetno pravilnim, parno rimovanim osmercima. Iako je forma pjesnička, dramske se karakteristike zrcale u proznim didaskalijama i podjeli teksta na uloge (Pisac, Isus, Marija, Ivan Vanjelist), no dramska se snaga najviše očituje u potpuno humaniziranom prikazu njihove nesreće, boli i tuge, dok drame temeljene na neočekivanim zapletima nema (ibid.: 131).

NAPJEV

„U najdubljoj tišini i napetoj pažnji vjernika razlijega se crkvom napjev pun jezovite misterioznosti, najprije sjetan, turobno miran i razvučen, s impresivnim pauzama, a onda sve snažniji i uzburkaniji, dok ne dostigne lomljivu vapijućih krikova u fortissimu herojskih tenora kršnih hvarskih težaka s nabreklih žilama na vratu. Pjev dvojice pjevača diže se jedinstveno kao iz jedne trublje, bez trunca odvajanja u ritmu, dikciji i izražaju. Kao da je začas zaboravljen i križ i križonoša i sveti grob, pred kojim se kleči, sve je ušima i očima uprto u pjevače, u potresne stihove i tonove. A kad se njihov pjev smiri, odgovore im responsorijem sa dna crkve četiri odgovarača. Njihovo pjevanje, koje se kreće u istom napjevu, kao jeka je pjesme glavnih pjevača i kao manifestacija solidarnosti osjećaja vjernika” (FAZINIĆ 1984: 27).

Iako se opis pjevanja *Gospina plača* Anđelka Fazinića može doimati preinterpretiranim, njegova slikovitost donosi dobar uvod čitatelju koji nikada

²⁰ Hvarski je dijaloški plač zapisan na stranicama 70a-100a. Nedostaje mu početak (listovi 66-69), a manjkaju i dijelovi s istrgnutih stranica (87 i 94). Tekst je izvornom grafijom objavio Nikica Kolumbić (1978: 44-81), uz rekonstrukciju izgubljenih dijelova prema mladim inačicama iz kasnijih hvarskih rukopisa (jelšanskog, pitavskog i vrisničkog), iz čega proizlazi zaključak da je najranija poznata verzija hvarskog plača imala najmanje 1446 osmeraca, odnosno 723 osmeračka distiha (usp. ibid.: 33).

nije čuo izvedbu tog središnjeg napjeva procesije *Za križen*,²¹ čiju praverziju tekstovnog predloška nalazimo u pjesmarici iz 1533. Riječ je o melodiji koja je zbog svoje intervalske strukture i načina interpretacije izuzetno prepoznatljiva, ali ne i lako (barem ne u cijelosti) pamtljiva. Njezina izvedba kroz koju se u savršenom jednoglasju ispjevava osmerački distih – *štrofa* – zahtijeva izuzetne intonacijske, vokalne i interpretativne sposobnosti, ali i spremnost učenja zahtjevnije melodije putem usmene predaje od rane životne dobi. Izvođači ovog napjeva, *kantaduri* (kojih su uvijek dvojica) i *odgovoroči* (kojih je uglavnom troje, iako njihov broj može varirati između dva i pet), najčešće su u svojoj lokalnoj zajednici priznati kao kvalitetni pjevači, bilo da su svoje umijeće dokazivali pjevanjem u crkvenom zboru, bilo u klapi, ali i u spontanijim izvedbama popularnih ili tradicijskih pjesama, najčešće povedenim u neformalnim kontekstima.

Mladi Jurica Carić, težak i prvi tenor klape *Veli kamik* iz Svirča, već je kao sedamnaestogodišnjak (1998.) prvi put sudjelovao u izvedbi *Plača* u procesiji *Za križen*. Ljubav prema napjevu razvijao je od malih nogu slušajući oca, vrsnog i višegodišnjeg *kantadura*.²² U razdoblju ranog srednjoškolskog obrazovanja (1996.) počeo je sa zanimanjem pohoditi *probe od križa* (*prôbe od križã*), neformalna okupljanja tijekom kojih križonoša – počevši od druge subote u korizmi i nastavljajući sljedećih subota (ponekad i nedjelja, ovisno o spremnosti pjevača) sve do procesije – u svojem domu okuplja bolje mjesne pjevače, među kojima se odlučuje za postavu koja će u „njegovoj” procesiji

²¹ Napjev *Gospina plača* moguće je čuti na nekoliko diskografskih izdanja. Ljubo Stipišić snimio je i izdao seriju od osam kazeta pod nazivom *Za Križen* 1985., koja sadrži napjeve svih *Gospinih plačeva* koji se izvode u krugu procesije u izvedbi pučkih pjevača. Na novijim izdanjima *Gospin plač* predstavljen je uglavnom napjevom iz Vrbanja, upravo zbog uspjeha *Faroskih kantadura* iz Staroga Grada, s kojima nastupaju tri pučka pjevača iz crkve Sv. Duha iz Vrbanja izvođeći „svoj” napjev. Tako je pjevanje *Plača* u vrbanskoj verziji moguće čuti na izdanju *Hrvatska tradicijska glazba* (CD 2) (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2000.), no tu su i dva izdanja CD-a *Za križem s korizmenim napjevima* u izvedbi *Faroskih kantadura*, na kojima vrbanski pučki pjevači izvode *Gospin plač* (oba izdanja producirao je Nenad Bach; prvo je objavljeno u New Yorku: Nenad Bach Music Ltd., 1999.; a drugo u Parizu: Arcana; 2002.). Pučki pjevači crkve Sv. Duha izveli su *Gospin plač* i na vlastitom CD-u *Obredi Velike sedmice i procesija Za križen* (producenti: Miki Bratanić i Ante Dorić, vlastita naklada, 2005.). Posebno je zanimljiva i stilizirana verzija vrbanskog *Plača*: riječ je o izvedbi ženskog ansambla *Dialogos*, pod vodstvom hrvatske muzikologinje s pariškom adresom, Katarine Livljanić, na CD-u *La vision de Tondal* (Paris: Arcana, 2004.), na kojemu su predstavljeni reprezentativni hrvatski glagoljaški te napjevi oslonjeni na latinske predloške.

²² O pjevačkoj izvrsnosti Šimuna Carića, Juričina oca, svjedoči njegova izvedba *Gospina plača* (uz još četiri pjevača iz Svirča) u Hvarskome kazalištu 10. svibnja 1984. u sklopu manifestacije *Dani Hvarskog kazališta*, koju je redateljski obradio Marin Carić, a predstavio Nikica Kolumbić. Tekst tog predstavljanja v. u KOLUMBIĆ 1985. Program izvedbe nalazi se na str. 548. u istome zborniku kao i Kolumbićev tekst (u *Dani Hvarskog kazališta II: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*. 1985. Ur. Nikola Batušić i dr.).

pjevati *štrofe Plača*. Na tim probama pjevači u duetima i tercetima (pa i kvartetima i kvintetima jer broj *odgovoroča* može desegnuti i pet) iskušavaju kompatibilnost glasovnih boja i interpretacije, važnu za izvedbu jednoglasnog napjeva *Gospina plača*, slušajući i pokoji savjet prisutnih starijih i iskusnijih prethodnika, ali i ostalih zainteresiranih mještana.

Kriterij izvrsnosti nije jedini pri odabiru pjevača, već se može birati i na temelju rodbinskih i prijateljskih veza, uz poštivanje određene razine kvalitete interpretacije i izvedbenih sposobnosti. Primjerice, kada je Jurica Carić nosio križ, znao je otprije tko će biti u ulozi *kantadura*, no probe su se svejedno održavale kako bi se i drugi mogli okušati u izvedbi napjeva, uz druženje i užitak u pjevanju kao glavne razloge okupljanja. Jurica je za *kantadure* odabrao svoga brata, koji poput njega pjeva u klapi *Veli kamik*, te oca, iskusnog pjevača, koji je pristao pjevati unatoč svojim zrelijim godinama, u kojima izvedba može biti veoma iscrpljujuća. Naime, upravo zato što iziskuje sposobnost velike koncentracije i izuzetnu snagu glasa, u izvedbi ovoga napjeva sudjeluju najčešće pjevači u dobi između dvadeset i pedeset godina, dok se u kasnijem životnom razdoblju u većoj mjeri okreću slušanju i podučavanju.

Bilo da je riječ o *kantadurima* ili pak o grupi *odgovoroča*, uvijek jedan vodi (najčešće iskusniji pjevač s izuzetnim vokalnim sposobnostima), iako zajednički započinju, razvijaju i završavaju melodijsku liniju. Budući da se u svakoj postavi zna tko je pjevač vodećeg glasa, drugi mora(ju) – posebice tijekom pauza između sekvenci napjeva koje znaju potrajati i do deset sekundi – okom pratiti trenutak njegova uzimanja zraka, odlučan za istovremeni početak nove sekvence, dok su pri njezinu daljnjem usuglašenom vođenju ključni usvojenost melodijske strukture, sigurnost i ujednačenost u povisivanju, odnosno snižavanju intonacije, te visoki stupanj koncentracije. Posljednju rečenicu podcrtat će riječi Darka Stipetića:

„Töte nêma signälä. Töte sômo üši ïgradu, i ösječaj.”

Nisu rijetkost ni uigrani tandemi *kantadura* (rjeđe *odgovorača*), nastali zahvaljujući iznimnoj podudarnosti vokalne i interpretativne kvalitete te osjećaja za izvedbu, koji se s vremenom potvrde i ojačaju čak toliko da ostalim sudionicima procesije bude neobično ukoliko ih križonoša angažira rasporene, pojedinačno. O takvom je odnosu iz vlastitog iskustva posvjedočio i Darko Stipetić:

„Jö i Jäkov kad smo kantäli, nämi [se] ni bilo potriäba glädät (...) jer smo toliko bëli uigrani da smo se mögüi okrënüt jedön od drügega – öpet ćemo se složit i znät äa non vö kantät. (...)”

Napjev *Gospina plača* može se čuti i izvan konteksta proba i procesije, primjerice za stolom poslije večere ili tijekom rada u polju, ali isključivo za vrijeme korizme, što je potvrdio i Jurica sljedećim riječima:

„U Ivõn Dolãc (...) ũpoje – ako bidu se nõšli dvõ ãa znõdu kantãt (...) – kad je bilo vrime od marẽnde, obĩda (...), bilo bi se sõlo i bili bidu tõt zakantãli. Kantãlo se bomẽ svũkud kad je korĩzma, [a izvan korĩzme] bomẽ ni rẽd.”

* * *

Budući da svako mjesto u kružnoj procesiji ima vlastiti, u određenoj mjeri fiksirani napjev *Gospina plaća* i režim njegove izvedbe, odlučila sam se ovom prilikom ograničiti na današnju praksu u mjestu Svirče, kojoj sam i sama svjedočila više puta i koja je, sudeći prema iskazu Jurice Carića, nepromijenjena (barem) u odnosu na vrijeme kada je njegov otac počeo pjevati, dakle kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Već u popodnevним satima Velikog četvrtka, kada se slavi Isusova posljednja večera, dvojica *kantadura* izvode tri *štrofe Gospina plaća*. Naime, misi Večere Gospodnje slijedi polusatna stanka nakon koje se križonoša, njegova pratnja i vjernici vraćaju u crkvu kako bi se pripremili za zajednički odlazak na groblje, pri čemu *kantaduri* pjevaju sljedeći osmerački distih:

O Isuse, Božji sine
Slava Tebi budi vike.

Potom procesija kreće prema mjesnom groblju, na kojemu križonoša i vjernici posjećuju obiteljske grobnice, gdje isti duet ispred oltara u kapelici pjeva *štrofu*:

Martvih duše ti sahrani,
Di su Tvoji odabrani.

Nakon molitve na groblju procesija se vraća u crkvu te *kantaduri* pri samome završetku obreda iznose napjev stihovima:

Jer ti nosim tužne glase,
Sinka draga već predaše.

Nakon popodnevних pobožnosti mještani odlaze svojim kućama, sve do 22 sata, kada se vraćaju u župnu crkvu na okupljanje prije procesije uz propovijed župnika. U župnoj crkvi nakon svećenikova propovijedanja *kantaduri* s oltara ispjevavaju svoju prvu *štrofu* pred odlazak procesije:

Nut mislimo ovdan danas
Ki na Križu umri za nas.

Zatim im sa dna ili sredine crkve po prvi put odgovara skupina *odgovoroča*, stojeći uz *banak* (klupu) i pjevajući isti napjev, ali drugim stihovima:

O Isuse, Božji sine
Slava Tebi budi vike.

Pjevanjem ovih dviju *štrofa* anticipira se njihovo stalno ponavljanje u svim drugim postajama procesije, no uz izmjenu uloga i uz dodavanje treće *štrofe*,

čiji se tekst mijenja ovisno o postaji na kojoj se procesija nalazi te koja može biti (iako ne mora) posvećena titularu crkve koju se pohodi,²³ a s oltara je pjevaju *kantaduri* dok procesija izlazi iz crkve, krećući na put prema sljedećoj postaji. Dakle, dispozicija izvedbe na ostalim postajama jest sljedeća:

Kantaduri:

O Isuse, Božji sine
Slava Tebi budi vike

Odgovoroči:

Nut mislimo ovdan danas
Ki na Križu umri za nas.

Kantaduri:

Štrofa u skladu s crkvom ili kapelicom koju se posjećuje

U izvedbi napjeva *Gospina plača* uočljivi su i elementi sceničnosti, posebice u približavanju *kantadura* oltaru (*Božjem grebu*) te njihovu dijalogu s *odgovoročima*. Melodija kojom se ispjevava *štrofa* građena je od niza sekvenci međusobno odijeljenih stankama, a jedan slog osmerca može počivati na više sekvenci. *Kantaduri* prvu *štrofu* započinju pjevati stojeći na dnu crkve te prvu polovicu njezina prvog osmerca pjevaju kroz crkvu (a ne na oltaru) i to tako da slogove *O I-su-se (...)* izvode u sekvencama između kojih prilaze nekoliko koraka bliže oltaru. Jednostavnije rečeno; svakom su sekvencom bliže oltaru i *Božjem grebu*, s čime raste i dinamički intenzitet i intonacija napjeva. Prije drugog dijela prvog osmerca – (...) *Božji sine* – *kantaduri* stižu pred oltar gdje klećući pred *Božjim grebom* do kraja pjevaju prvu *štrofu*, postupno opuštajući intenzitet intonacijskim i dinamičkim padom. Potom se iz sredine ili dna crkve, nakon kratke tišine, pročuje u istome napjevu druga *štrofa* u izvedbi *odgovoroča*, čime se stvara privid dijaloga između dviju skupina. Nakon izvedbe *odgovoroča* (*Nut mislimo...*) slijede zajedničke molitve i pjevanje vjernika (*Oče naš*, *Klanjamo se* itd.), nakon čega procesija kreće polako prema izlazu iz crkve, pri čemu *kantaduri* (još uvijek) klećući pred oltarom započinju treću *štrofu* za koju ne dobivaju odgovor.

²³ U prijepisu *Gospina plača* iz Vrisnika (1796.) stihovi su podijeljeni u skladu s crkvama koje procesija posjećuje, odnosno povezani su sadržajem uz njihove titulare, barem onoliko koliko je to bilo omogućeno oslanjanjem na izvornik. Tako je npr. za posjet crkvi Sv. Marije Magdalene u Svirču predviđen dio koji započinje distihom *Magdalina ne bi lina / prija Gospu na sva krila* koji i danas *kantaduri* iz okolnih mjesta izvode ispred svirčanskog *Božjeg greba*. U prošlosti su te početne strofe vjerojatno pjevali *kantaduri* u crkvi, a ostatak stihova vjernici nakon izlaska iz crkve, u hodu, što se danas izgubilo – ostalo je samo pjevanje dviju skupina, *kantadura* i *odgovoroča*. S obzirom na nemogućnost prilagođavanja sadržaja titularima nekih crkava koje se posjećuje u procesiji, sastavljeni su novi prigodni stihovi u kojima im se *kantaduri* obraćaju, no nije poznato od kada datiraju. U Vrboskoj gdje je titular crkve sv. Lovrinac prigodna je *štrofa* *O, Lovrinče, pečeniče / Isusovi mučeniče*, dok se u crkvi Sv. Duha u Vrbanju pjeva *O prislavni sveti Duše / daj njim milost da se skruše* (usp. ŠKUNCA 1981: 72-74). *Kantaduri* iz Svirča izvode spomenute distihe kao treću *štrofu* pri posjetu Vrboskoj, odnosno Vrbanju.

Izvedbe napjeva *Gospina plača* neizbježno su na meti kritika, podložne su i pokudama i pohvalama. One najčešće dolaze od starijih mještana koji ne sudjeluju u procesiji, već dočekuju „križeve” u svojoj matičnoj župi, pri čemu imaju mogućnost slušanja i usporedbe izvedbi iz svih mjesta u krugu. Na njihovu se „praksu” osvrnuo i Jurica Carić te podijelio svoje iskustvo riječima:

„Oni ča su ti gōre po oltōrū, stariji svit koji vēc ne grē za križēn, oni ti ostān[u] dočekivot križē i slūšot drūge. Pa (...) da vidiš u Vrisnik! U Vrisnikū su ti svi zalūdeni s tim za sūtra komentūrāt kō je kakō kantō! Ondā vidiš: svāki u žēp pritišće botūnē i (...) snimodu svē! Znōn da kad bi dōšli u Vrisnik (...), Cōce bi se ispoī kad bi bī dōšo gōr. Dignemo se nānoge da čemo kantāt, a ōn: ‘Ajme glēj onēga snīmo, glēj ovēga ča se načūlī’. Ōn bi se bī skroz prēnu od trēme jer je znō da će gōr bit žiri opāsan. Oni su ti nōjveća komīsija i kritičari. (...) Tō ti se pēt-šest dōn sōmo komentīro kojē je mīsto kakō kantālo, čikōvi su kantadūri bili nōjboji.”

U tim se prilikama ponajprije prati uspješnost kombinacije i srodnosti kvalitete i boje pjevačkih glasova, bez obzira nalaze li se unutar skupine *kantadura* (odnosno *odgovoroča*) čisti spojevi bilo tenora, bilo baritona, te (veoma rijetko) basova ili je pak riječ o nekoj miješanoj skupini (sastavljenoj najčešće od slično obojenih tenora i baritona). Prema mišljenju Darka Stipetića, za idealnu izvedbu u monokromnom jednoglasju potrebna su „dvō tenōrā, līpā, tankā”, koji usto u odnosu na dublje pjevačke glasove mogu lakše savladati intonacijske izazove napjeva. Također, ocjenjuju se i izdržljivost i stabilnost pjevača u iznošenju melodije, kao i točan izgovor riječi i slogova, pri čemu je nedopustivo „da jedōn rēče *a*, drūgi *i*”. Iskusniji slušatelji dobroga sluha i/ili s pjevačkim iskustvom prepoznat će – barem kada je riječ o izvedbi napjeva iz njihova mjesta – i eventualne intervencije pjevača u melodijskoj strukturi, koje će ocijeniti nepoželjnima jer je bitno „da se melodija vōdi onakōva kakova jē”.

Pr. 1: Transkripcija svirčanskog napjeva *Gospina plača* (izradio Bernardin Sokol, 1938.).

Svirče

na-----as.

* * *

Jerko Bezić (2000: 190) glagoljaško pjevanje u širem smislu definira kao „svekoliko pjevanje svećenika i laika (solista i grupa) prenošeno usmenom predajom, tj. liturgijsko, paraliturgijsko i drugo crkveno pjevanje zapadnog obreda, pjevanje koje je proisteklo iz crkvenog pjevanja na crkvenoslaven-skom jeziku i u srednjem vijeku uključilo nekoliko tekstova na tada živom hrvatskom narodnom jeziku, (...) pjevanje [koje je] uključilo i poneke elemente istočnoga (bizantskoga) crkvenog pjevanja, usvojilo nekoliko obilježja zapadnoga gregorijanskoga koralala i prihvatilo također nekoliko osobina svjetovne tradicijske vokalne glazbe onih područja na kojima je bilo rašireno – od Istre do srednje Dalmacije.” Isključivo usmena predaja te oslanjanje na nabožni tekst, čiju praverziju na starohrvatskom jeziku južnočakavske osnovice nalazimo u latinicom zapisanoj *Osorsko-hvarskoj pjesmarici*, činjenice su koje podliježu kriterijima za ulazak napjeva *Gospina plača* u kategoriju glagoljaškog pjevanja.²⁴

Da bi se u potpunosti rasvijetlili povezanost napjeva s gregorijanskim koralom i istočnim pjevanjem te utjecaj lokalne folklorne tradicije, bilo bi potrebno poduzeti mnogo opširnije komparativno i analitičko istraživanje, a sljedeći redovi predstavljaju skromni pokušaj iznošenja i tumačenja dosadašnjih simptomatičnih činjenica i zaključaka.

Bernardin Sokol (1939: 100) upozorava da je riječ o melodiji koja je „posvuda bila jedna te ista (...) i to koralna, melizmatička, [s time da] pojedina mje-sta imaju različite ukrase ili manje varijacije (...)”, dok Livio Marijan ([s. a.]: 4) ističe njegovu istočnu provenijenciju, tvrdeći da je riječ o „posebnom ‘stilu’ kojemu nema paralele i koji je potpuno jednoglasan, melizmatičan i otegnut i donekle slični starom pjevanju istočnih kršćana (npr. Kopti)”. Prožimanje istočnih i zapadnih, ali i lokalnih tradicija uočio je Dobronić ([s. a.]: 4-5), prema kojemu „nesimetričnost, ataktnost, izvjesna melizmatičnost, te tr[i]kordalni sistem starogrčkog tipa, nadasve na široko zasnovana arhitektonika, sile da u ovoj melodiji gledamo genetički primarnu formu nacionalno muzičko religioznog izražaja u našeg religioznog kolektiva. Vrlo je vjerojatno ova melodija nastala pod dalekim uticajem gregorijevskog pjeva, ali (...) su

²⁴ Budući da se prema odmaku srednjega vijeka glagoljica rabila u sve manjoj mjeri, glagoljički su se obrednici i misali prepisivali na latinicu, no kao čvrsta poveznica s „glagoljaškim” ostali su *jezik i napjevi* koji su se najčešće prenosili usmenim putem (usp. MARIJAN [s. a.]: 2). Usmena predaja i danas je isključivi način prenošenja napjeva *Gospina plača*. Međutim, notne su zapise ponudili Bernardin Sokol (1939: 97-99), Dinko Bertapelle (FAZINIĆ 1984: 28-30) te Mato Leščan i Vinko Žganec (ŽGANEC 1965: 452). U rukopisnoj zbirci Instituta za etnologiju i folkloristiku (sign. IEF 71N, 180, pr. 27) čuva se zapis jelšanskog napjeva *Gospina plača* koji je izradio Antun Dobronić 1938. (zapis je publiciran u BEZIĆ 1995: 360). Transkripcije napjeva *Gospina plača* iz Poljica i Zastraišića na istočnoj strani otoka ispisala je Ankica Petrović (1991: 63-64).

pritom elementi toga pjeva transformirani u duhu naše rasne primarne religiozne muzikalnosti.”

Iako je vokalna folklorna tradicija središnjeg i zapadnog dijela otoka Hvara utemeljena mahom na principima dijatonike, iz glazbenih se obilježja poneke iznimke može nazrijeti srodnost s osobinama napjeva *Gospina plača*. Primjerice, Jerko Bezić u Vrbanju je 1965. snimio „otegnut, vrlo melizmatičan napjev u slobodnom ritmu uz često ponavljanje samo vokala iz pojedinih slogova teksta [u kojemu se], [i]ako u pojedinim fragmentima djeluje dijatonski, (...) ponavljaju i tonovi u intervalima koji znatno odstupaju od sustava 12 jednakih polutonova u opsegu jedne oktave” (BEZIĆ 1995: 353). Na povezanost ovog napjeva, koji se u prvim desetljećima 20. stoljeća izvodio uz mljevenje i tiještenje maslina, s napjevom *Gospina plača* upozorio je upravo Bezić, ističući pritom i njegov značaj za prošlost hvarske vokalne folklorne prakse, ostvaren osobinama navedenim u gornjem citatu (ibid.: 352-353).

Pr. 2: Transkripcija vrbanjskog napjeva uz mljevenje i tiještenje maslina (izradio Jerko Bezić, 1965.).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of six staves of music. The first staff starts with a tempo marking '♩ - 105'. The lyrics are: "Ej, po - moz, Bo - že! e - ej f. i bla - že - na - a". The second staff has lyrics: "Go - o - o - o - o - o - o - spe - e - e - e - jo". The third staff has lyrics: "Ej, u na - že - ga do - bra je go -". The fourth staff has lyrics: "spo - da - - a - - a - a - a - ra - a - o - e,". The fifth staff has lyrics: "ej, do - bra vi - na da ga se na - pi - je - e - e". The sixth staff has lyrics: "e - e - - mo - o - o - e - -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f.'. There are also numerical markings above some notes, possibly indicating pitch bends or intervals: -105, -20, -30, +10, -20, -30, -40, +20, -40, +30.

Služeći se notnim zapisima Bernardina Sokola (1939: 97-99) *Gospina plača* iz šest mjesta u krugu procesije te vlastitim transkripcijama napjeva iz Poljica

i Zastrazišća, Ankica Petrović (1991: 66) donijela je pregled tonskih nizova na kojima počivaju napjevi:

Pr. 3: Opsezi napjeva *Gospina plača* u mjestima: 1. Vrboska; 2. Vrisnik; 3. Pitve; 4. Jelsa; 5. Vrbanj; 6. Svirče; 7. Poljica; 8. Zastrazišće.

The image displays eight staves of musical notation, numbered 1 through 8, representing different regional versions of the 'Gospina plača' melody. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various pitch bends and accidentals, particularly in the lower register, indicating the unique intonation of each location. The first six staves (1-6) show a similar melodic structure with a few variations in pitch. The seventh and eighth staves (7-8) show more complex variations with numerous accidentals and bends, indicating a more intricate or perhaps more 'wild' intonation style.

Zanimljivo je da napjevi iz svih šest mjesta koja sudjeluju u procesiji *Za Križen* imaju isti opseg male septime. I sama sam na temelju slušanja snimke *Plača* iz Vrbanja u izvedbi tamošnjih pučkih pjevača²⁵ te vlastite snimke svirčanskog napjeva²⁶ pokušala utvrditi opseg te došla do zaključka da je u oba slučaja zapravo riječ o neodređenom intervalu između velike sekste i male septime, koji standardnom notacijom nije moguće zapisati. Iako se netemperiranim intervalima i izuzetno slobodnim tempom izvedbe lako može stvoriti privid tonske i ritamske nestabilnosti, usporedbom snimki s notnim zapisima Bernardina Sokola vidljivo je da je melodija u velikoj mjeri fiksirana, čime je potvrđena „dubok[a] svijest pjevača o melodijskoj strukturi tj. (...) formirani odnos početka napjeva prema finalisu” (PETROVIĆ 1991: 65).

²⁵ Riječ je o napjevu u izvedbi vrbanjskih pučkih pjevača, snimljenom na njihovu CD-u *Obredi Velike sedmice i procesija Za križen*, producenti Ante Dorić i Miki Bratanić: vlastita naklada, 2005.

²⁶ Napjev je snimljen tijekom procesije *Za križen* 19/20. travnja 2012. Pjevali su Mladen Carić i Ivica Plenković iz Svirča.

UMJESTO ZAKLJUČKA

U nastojanju pronalaska i pružanja relevantnih podataka o pojedinim segmentima procesije *Za križen*, kao da su se otkopavali i na površinu izlazili različiti slojevi građe, primjereni istraživanjima iz vizure opće povijesti, sociologije, etnologije i kulturne antropologije, teologije, lingvistike i filologije, te (etno)muzikologije. Rezultatima ispitivanja različite problematike svakako bi se dodatno osnažila svijest o vrijednosti te obvezi i načinima očuvanja ovog jedinstvenog pučkog obreda. Gledajući u moguću istraživačku budućnost s (etno)muzikološkog stajališta, korisno oruđe za analitičko i komparativno istraživanje svih šest varijanti napjeva *Gospina plača*, njegova teksta i izvedbe, ali i izradu novih notnih transkripcija, bilo bi suvremeno diskografsko izdanje koje objedinjuje sve *štrofe* izvedene tijekom procesije iz svakog mjesta u njezinu krugu. Tako bi se lakše pristupilo usporedbi sa starijim zvučnim i notnim zapisima, čime bi se odgonetnule eventualne promjene nastale u melodijskoj strukturi i izvedbi. Pridavanje zaslužene istraživačke pozornosti napjevu *Gospina plača* zasigurno će utjecati na veći uspjeh u pokušajima identifikacije zapadnih, istočnih i folklornih glazbenih utjecaja koji ga prožimaju, ali i pritom potvrditi jedinstveno mjesto koje on ima unutar i izvan kategorije hrvatskog glagoljaškog pjevanja.

CITIRANA I KONZULTIRANA LITERATURA

- BEZIĆ, Jerko. 1971. Pregled dosadašnjih rezultata u istraživanju glagoljaškog pjevanja. *Slovo*, br. 21: 115-132.
- BEZIĆ, Jerko. 1991. Vokalna i vokalno-instrumentalna folklorna glazba otoka Hvara. U: *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ (Hvar 1982)*, 53-60. Zagreb: HDF.
- BEZIĆ, Jerko. 1995. Folklorna glazba otoka Hvara. U: *Otok Hvar*, ur. Miro A. Mihovilović i suradnici, 351-361. Zagreb: Matica hrvatska.
- BEZIĆ, Jerko. 1997. Tradicijski napjevi hrvatskih korizmenih i uskrsnih pjesama. U: Jasna Čapo Žmegač, *Hrvatski uskrsni običaji*, 211-243. Zagreb: Golden Marketing.
- BEZIĆ, Jerko. 2000. „...in eorum slavica lingua”: The Glagolitic Chant from the 12th to the 15th Centuries in Northern Dalmatia. U: *Mediaeval Music Cultures of the Adriatic Region*, ur. Stanislav Tuksar, 179-190. Zagreb: HMD.
- BRATULIĆ, Josip. 1985. Srednjovjekovne bratovštine i crkvena prikazanja. U: *Dani Hvarskog kazališta II: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Nikola Batušić i dr., 452-457. Split: Književni krug.
- ČAPO ŽMEGAČ, Jasna. 1997. *Hrvatski uskrsni običaji*. Zagreb: Golden Marketing.

- DOBRONIĆ, Antun. [s. a.]. Obred i koral Kristove muke u Jelsi i okolici na otoku Hvaru. Rkp. MF 270. Muzej hvarske baštine: 1-5.
- DUBOKOVIĆ NADALINI, Niko. [1958] 2001a. Emancipacija naselja hvarske ravnice od feudalnog oblika crkvene uprave. U: *Niko Duboković Nadalini: Odabrani radovi*, prir. Neda Anzulović, 32-57. Split: Književni krug.
- DUBOKOVIĆ NADALINI, Niko. [1977] 2001b. Značenje bratovština za razvoj društvene svijesti na Hvaru u XIV, XV. i XVI. st. U: *Niko Duboković Nadalini: Odabrani radovi*, prir. Neda Anzulović, 222-236. Split: Književni krug.
- FANCEV, Franjo. 1932. Hrvatska crkvena prikazanja. *Narodna starina* XI, br. 29: 143-168.
- FAZINIĆ, Anđelko. 1984. Napjevi u procesiji „Za križem” na otoku Hvaru. *Sveta Cecilija* LIV, br. 2: 27-30.
- GAVAZZI, Milovan. 1924. Muzika starohrvatskih crkvenih prikazanja. *Sveta Cecilija* XVIII, br. 3: 72-74; br. 4: 105-108.
- KOLUMBIĆ, Nikica. 1978. Hvarski dijaloški „plačevi”. *Čakavska rič* VIII, br. 1: 21-44; br. 2: 35-94.
- KOLUMBIĆ, Nikica. 1985. Uz izvedbu hvarskog „Gospina plača” i zadarskog prikazanja „Muka svete Margarite”. U: *Dani Hvarskog kazališta II: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Nikola Batušić i dr., 534-536. Split: Književni krug.
- KOLUMBIĆ, Nikica. 2005. Crkveni dramski tekstovi i razvitak hvarskog kazališnog života. U: *Hvarsko kazalište: Zbornik radova*, prir. Nikša Petrić, 147-164. Split: Književni krug – Hvar: Matica Hrvatska.
- MARIJAN, Livio. [s. a.]. Glagoljaško bogoslužje i pjevanje. [s. l.]: 1-7. <http://www.scribd.com/doc/52201294/Glagolja%C5%A1ko-bogoslu%C5%BEje-i-pjevanje> (14. veljače 2012.)
- MEDVID, Božidar, prir. 1968. „Za križem”. Jelsa: Župni ured.
- NOVAK, Grga. 1972. *Hvar kroz stoljeća*. Zagreb: Izdavački zavod JAZU.
- PETROVIĆ, Ankica. 1991. Kulturološka i muzička analiza pasionskog napjeva „Gospin plač” na otoku Hvaru. U: *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ (Hvar 1982)*, 61-67. Zagreb: HDF.
- PERILLO, Francesco Saverio. 1978. Hrvatska crkvena prikazanja. *Mogućnosti* XXV, br. 1: 35-54.
- SOKOL, Bernardin. 1939. „Gospin plač” na otoku Hvaru. *Sveta Cecilija* XXXIII, br. 4-5: 95-100.
- STIPČEVIĆ, Ennio. 1997. *Hrvatska glazba*. Zagreb: Školska knjiga.
- ŠKUNCA, Bernardin. 1981. *Štovanje Isusove muke na otoku Hvaru*. Split: Crkva u svijetu.

- ŠTRKALJ DESPOT, Kristina. 2009. Gospin plač iz *Osorsko-hvarske pjesmarice*. *Čakavska rič* XXXVII, br. 1-2: 123-146.
- ŽGANEC, Vinko. 1965. Proučavanje pjevanja Gospina plača na otoku Hvaru. *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 70: 447-454.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro. 1985. Glazbena komponenta starohrvatskih crkvenih prikazanja i najvjerojatniji autor sačuvanih napjeva. U: *Dani Hvarskog kazališta II: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Nikola Batušić i dr., 486-503. Split: Književni krug.

SUMMARY

A Contribution to the Study of the Procession Za križen (Following the Cross) and the Chant of Gospin plač (Lamentation of Virgin Mary) on the Island of Hvar

The centuries-old procession *Za križen (Following the Cross)* – a part of the Mediterranean tradition of settings of the story of the Passion of Jesus, and also a part of the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage – passes through six villages on the island of Hvar (Jelsa, Pitve, Vrisnik, Svirče, Vrbanj and Vrboska) on the night from Maundy Thursday to Good Friday. Its central point is the performance of *Gospin plač (Lamentation of Virgin Mary)*, a chant built around octosyllabic couplets, whose origins can be traced all the way to the medieval Croatian version of *Planctus Mariae* from the *Osor-Hvar Hymnbook* (1533). It is sung at the stations of the procession alternately by two groups of male singers (*kantaduri* i *odgovoroči*). The melody is based on a series of sequences separated by pauses, and each syllable can endure few sequences. Because of its unique melodic and rhythmic structure, and the way of interpretation, this one-part tune is very recognizable, but not easily memorable. The *Gospin plač* chant demands adequate interpretative, vocal and intonational abilities of performers. It is transmitted orally from one generation to another, already at a young age. Singers practice it mostly during rehearsals organised in the home of the *križonoša* (cross-bearer) during the Lenten season.

This paper provides descriptions of procession's formal characteristics and structure and a review of former notions of its roots and important parts of its history. However, the emphasis is given to the *Gospin plač* chant, to the provenance of its text and to the features, context and regime of its performance, sketched through conversations with participants and by observation of the contemporary praxis model in the village of Svirče.

Key words: Island of Hvar, Procession *Following the Cross (Za križen)*, Medieval Croatian Version of *Planctus Mariae (Gospin plač)*, One-Part Singing, Glagolitic Chant.