

KAZALO

1.	UVOD	1
2.	STANJE RAZISKAV	2
3.	DUHOVNA DRAMA	10
3.1	SREDNJEVEŠKA DUHOVNA DRAMA.....	11
3.2	OBLIKE, PRIKAZOVALNE KONVENCIJE IN ZVRSTI	26
	Oblike in prikazovalne konvencije	28
	Mrtvaški ples	28
	Procesija.....	30
	Križev pot	33
	Zvrsti.....	34
	Mirakel.....	35
	Moraliteta.....	36
	Misterij.....	41
	Pasijon	47
4.	ŠKOFJELOŠKI PASIJON.....	52
4.1	DUHOVNA DRAMA IN BAROK NA SLOVENSKEM.....	52
4.2	ZVRSTNOST.....	59
	Nepasijonski deli <i>Škofjeloškega pasijona</i>	62
	Pasijonska tematika	82
5.	SKLEP	104
6.	VIRI IN LITERATURA	106

1. Uvod

Naloga zvrstno opredeljuje najstarejše ohranjeno slovensko dramsko besedilo, imenovano *Škofjeloški pasijon*. Besedilo so omenjali, razlagali, analizirali, umeščali in vrednotili že mnogi raziskovalci, zato najprej podajam pregled dosedanjih ugotovitev. Pri tem posebno pozornost namenjam odprtim vprašanjem o zvrstnosti.

V glavnem delu naloge najprej predstavim razvoj duhovne drame ter njenih oblik, prikazovalnih konvencij in zvrsti predvsem v srednjem veku; ta diahroni pregled pojasnjuje posamezne žanre v njihovem zgodovinskem izvoru, razvoju in pomenu. Pri obravnavi samega *Škofjeloškega pasijona* pa prej razpostavljenim teoretičnim pojmom pridružim sinhroni vidik s tem, da delo opredeljujem v odnosu do drugih baročnih kulturnih, spektakelskih, verskih pojavov in miselnosti. V glavnem se omejujem na dramski tekst, uprizoritev pa vključujem le deloma, kolikor je to potrebno za opredeljevanje oblike predstavljanja.

Za zvrstno opredelitev je posebno pomembno razmerje povezovanja pasijona z drugimi deli *Škofjeloškega pasijona*; to razmerje je ključnega pomena pri sintetični opredelitvi *Škofjeloškega pasijona* - glede oblike, tematike, ideje in funkcije - kot spokorniške pasijonske procesije.

2. Stanje raziskav

Besedilo *Škofjeloškega pasijona*, škofjeloške spokorniške pasijonske procesije na veliki petek, ki ga je za uprizoritev vsaj leta 1721 (in z dodatkom figure pekla tudi 1734) uporabljal o. Romuald (Lovrenc Marušič, 1676-1748), je najstarejše ohranjeno slovensko dramsko besedilo.

Prav dejstvo, da gre za prvi slovenski ohranjeni dramski tekst, je pritegovalo različne raziskovalce in tudi kasneje, ne le v obdobju dokazovanja slovenske narodne samobitnosti, je bila poudarjena njegova prvenstvena vloga v slovenski dramatiki (Koblar 1972b : 12-24). Kos (1986 : 101) o tem povzema píše, da je na Slovenskem "[s]rednjeveška dramatika [...] postala aktualna šele v času baroka, ko je prek jezuitske šolske drame in ljudske pobožnosti oplodila začetke izvirne slovenske drame (okrog leta 1657 prva igra *Paradiž, Škofjeloški pasijon* iz leta 1721, nato pa vplivala še na ljudsko dramatiko (A. Šuster-Drabosnjak))."

Na omenjeno prvenstvo se ozko navezujejo različne interpretacije izvora in seveda izvirnosti besedila; različni raziskovalci so tujejezično predlogo dopuščali, predvidevali, predpostavljali, niso pa je mogli dokazati – mnenja o tem, ali je o. Romuald avtor, soavtor, morda prevajalec ali redaktor, kompilator besedila, so različna. O nemškem izvirniku je sklepal že Mantuani,¹ Kalan

¹ "A izvirnik je bil skoraj gotovo nemški. V Loki so ga poslovenili. Tako je moč neprisiljeno tolmačiti loške oblike, ki so nastale po fonetični pisavi tedanjega narečja. To domnevo podpira tudi to, da so ostala navodila za ustroj in prireditev nemška." (Mantuani 1916 : 231).

(1967 : 217) pa je na podlagi ugotovitve, da "loško besedilo nikakor ni enotno po dialektoloških sestavinah", domneval, da je o. Romuald sestavil besedilo dramskih oseb "ali po starejših slovenskih predlogah ali da so mu pri prirediteljskem delu pomagali drugi loški kapucini, doma iz različnih krajev, z drugo besedo: da je samo besedilo nemara celó delo različnih avtorjev"².

Mimo raziskovanja neposrednega - in kot kaže, nedokazljivega - avtorstva pa so bila zanimivejša tista vprašanja o izvoru in izvornosti, ki so spraševala po širšem kulturnem kontekstu in zvrstni kontinuiteti. V širši evropski kontekst besedilo pri nas postavlja že Mantuani, zlasti pa Kuret, najprej z zgodovinskim orisom velikonočnih iger v Evropi in v duhu zanimanja krščanskih intelektualcev tridesetih let, ko je oživelo zanimanje za misterij pod vplivom sočasnih evropskih tokov (Kuret 1937/38), kasneje pa še obširneje v okviru duhovne drame (Kuret 1981 : 85-86) in s predstavitvijo duhovnega gledališča na Slovenskem v baroku (Kuret 1989). V zadnjem članku je zanimiva teza o razvoju sprva procesijske oblike v obliko prave igre, ki se je nato nadaljevala v ljudsko tradicijo. Tovrstne raziskave se posvečajo predvsem vprašanju razvoja pasijonskih iger in procesij, iskanju zvez z ljubljansko kapucinsko pasijonsko procesijo (npr. Mantuani 1916; Škerlj 1973 : 38-53) ter nemškim in italijanskim srednjeveškim in baročnim kulturnim vplivom;³

² Podobno kot Kalan tudi kasneje Marin (1987 : 200): "Za pisatelja loškega besedila se ne ve, ugotovljeno pa je, da jih je bilo več."

³ Tako Koblar (1972: XI) vidi precej podobnosti zlasti s salzburško procesijo iz leta 1712, ki je imela alegoričen značaj: "Če si odmislimo vse prepodobne iz starega testamenta, tudi tukaj presenetljivo stopajo v ospredje poudarki smrti in pekla, podoba grešne duše v oblasti hudičev, velika vojaška spremstva na konjih, stotnik Longinus in kralj David; zlasti zaključek spreveda je isti: duhovščina, mestni svet, dvor, nadškof in nazadnje ljudstvo."

interdisciplinarno se dotikajo srednjeveške in baročne zgodovine, kulture, teologije, filozofije, mistike, etnologije. Nekatere novejša raziskave pa se konkretnije ukvarjajo s samim besedilom, z jezikom in besednim slogom (Faganel 1987; 1991), rimo (Pretnar 1989) ter končno z gledališkim značajem (Kalan 1967).

Med dosedanjimi raziskovalci si posebno pozornost zasluži Kindermann, ki omenja procesijsko igro (Prozessionsspiel), tudi sprevodno igro na veliki petek (Karfreitags-Umzugsspiel) v Škofji Loki v okviru razpravljanja o baročnem gledališču pri Slovanih in Slovencih. Po opisu *Škofjeloškega pasijona* in po primerjavi z ljubljansko procesijo, v kateri se opre predvsem na starozavezne in druge spremljevalne prizore, avtor prav *Škofjeloškemu pasijonu* pripiše pomemben korak pri vstopu v kulturno Evropo (Kindermann 1957 : 613-615). Za moje izhodišče je posebej zanimiva naslednja sklepna opredelitev:

"So entstand hier ein vollendet-barockes Ineinandergreifen von gotischen Totentanzformen, renaissancemäßigen Trionfi, typisch barocken Allegorienspielen und Passionsspielüberlieferungen in der italienischen Wagenbühnenart der Sacre rappresentazioni. Der Idee nach erwuchs hier allerdings eine Art Welttheater in Prozessionsspielform, eine großangelegte Barockmoralität, die das Los der Menschheit von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht begleitet, wiewohl es dies in ganz anderen dramaturgischen Abfolgen vorführt als die übrigen Welttheaterspiele: der Prediger Romuald fügt jedem einzelner Passionsstadium gleichsam Beispielszenen sowohl aus dem Alten Testament als auch aus dem Allegorien-

Reservoir der Barockwelt bei, damit die Zuschauer die volle Tragweite jedes Leidensstadiums durch solche Wertmaßstäbe und Gleichnisse um so besser verstehen können."⁴

Avtor oriše svojevrstno obliko gledališča sveta in poudari baročni moralitetni značaj igre, v kateri se prepletajo različne prikazovalne konvencije in zvrsti: gotski mrtvaški ples, renesančni triumfi, baročne alegorične igre, pasijonski *sacre rappresentazioni* na vozovih. Pasijonski karakter dela tako ni prevladujoč, ampak Kindermann pokaže predvsem na prepletenost z drugimi, ki niso postali odločujoči za ime dela. Kindermannov oris je pomemben, ker opozori na raznorodnost sestavin, ne začrta pa jasnih razmerij med njimi v delu. Če naj Kindermannovo – in za nalogo delovno - opredelitev razumem kot namig na zvrstni sinkretizem, do katerega prihaja zaradi stilno- in duhovnozgodovinske zakasnitve dela ter prehodnega značaja med versko manifestacijo in gledališko umetnostjo, je treba najprej pogledati obseg, pomen in razvoj posameznih omenjenih pojmov (moraliteta, mrtvaški ples, triumf ...) – kateri med njimi res pomenijo samostojne žanre oziroma koliko so pojavi enakovrstni, koliko se prepletajo z drugimi, z oblikovnimi in idejnimi. Omenjene prikazovalne konvencije in zvrsti je zato potrebno pregledati v njihovem

⁴ Preprost prevod: Tako je tu nastalo dovršeno baročno prepletanje gotških oblik mrtvaškega plesa, renesančnih triumfov, tipično baročnih alegoričnih iger in izročila pasijonskih iger italijanskih odrov na vozovih pri *sacre rappresentazioni*. Ideja po vzniku tukaj vsekakor neke vrste gledališča sveta v obliki procesijske igre, velikopotezne baročne moralitete, ki je spremljala usodo človeštva od stvarjenja sveta do poslednje sodbe, čeprav se je vse predvajalo v čisto drugačnem dramaturškem zaporedju kot v ostalih igrah gledališča sveta: pridigar Romuald je dodal vsakemu posameznemu pasijonskemu stadiju tako rekoč kot primere prizore tako iz Stare zaveze kot tudi iz zakladnice alegorij baročnega sveta, da so s takimi vrednostnimi merili in primerjavami gledalci lahko čim boljše doumeli polno razsežnost vsake pasijonske postaje. – N. d., 615.

zgodovinskem pojavljanju skozi srednji vek in barok ter jih vsaj po obliki in zvrsti (idejno, tematsko, motivno) natančneje opredeliti.

S primerjavo kapucinske ljubljanske procesije z loško se je podrobno ukvarjalo že več avtorjev (Mantuani 1916; Škerlj 1973 : 51-53; Kuret 1989; Kalan 1976). Zlasti po zaslugi zadnjih treh je *Škofjeloški pasijon* dramaturško in gledališko že precej obdelan. Samo besedilo je bilo analizirano s stališča razvojne stopnje in posebnosti jezika (Faganel 1987), s stališča rime in verza (Pretnar 1989) in s stališča besednega sloga (Faganel 1991). Zadnja razprava je pokazala, da verzi *Škofjeloškega pasijona* "predstavljajo uspešen začetek slovenskega dramskega verza."⁵

Kuret piše, da procesijskemu slogu ustreza, da je večina replik monoloških; med monologi so posebno učinkoviti naslednji: uvodni monolog Smrti, pretresljivi monolog Pogubljene duše, sklepni Luciferjev monolog, Herodovo rezoniranje, ganljivi monolog Žalostne Marije. Vlogi Judeža in Longina že vsebujeta psihološki preobrat, dramatično oblikovani prizori so prizor v raj, zadnja večerja, prizor pri Pilatu. Prizorom trpljenja, zlasti bičanja in kronanja, v katerih prevladuje drastika, so postavljeni nasproti mili prizori z angeli (Kuret 1989 : 402-406).

Kalan polemizira s Koblarjevo tezo, da je *Škofjeloški pasijon* "skrajšana 'igra o svetu', kakršno je razvil pozni srednji vek" (Koblar, *Starejša slovenska*

⁵ "V dramatičnem delu prevladuje imaginativna razsežnost s svoji nazorno predstavitveni funkciji ali v poudarjanju čutne slikovitosti, v lirskih delih pa afektivno-emotivno razsežnost. [...] Poleg teh prvin pa so v besedilu prisotni tudi elementi, ki opisujejo značaj

dramatika, 1951, 150-151; citirano po: Kalan 1967 : 228-229), ko pravi, da "Romualdova zamisel zajema le simbolično razsežnost izvirnega greha od izгона Adama in Eve iz raja do odrešenikove smrti za blagor človeštva" (Kalan 1967 : 228-229). O tej simbolični razsežnosti prikazanega sveta v pasijonu Kalan dalje ne piše, vendar se bo kasneje, pri določanju bistvenih lastnosti pasijona v odnosu do drugih zvrsti, pokazala daljnosežnost povedanega.

Kalan je zelo poudaril spokorniški značaj te procesije. Res je osrednja zgodba zgodba Kristusovega trpljenja, vendar je ta skupaj z drugimi elementi religiozno angažirana. Navajam citat, v katerem povezuje idejo in tematiko (Kalan 1967 : 220):

"Dramaturška zamisel *Škofjeloškega pasijona* se povsem organsko razvija iz preizkušenih prvin starih spokorniških procesij, saj je pretežna večina solističnih replik z vmesnim odzivom epizodnih oseb zasnovana po načelu spokorne pesmi [...], ki obnavlja[jo] v nešteti različicah eno in isto misel, povezujejo v smiselno celoto vseh štirinajst prizorov, prevzetih ali po zgodbah iz Svetega pisma ali po alegorijah z liturgičnimi simboli, vendar vselej po tem dramaturškem načelu, da ponazarjajo podobe iz stare zaveze in prispodobe iz krščanske alegorike le ideološki pomen osrednje zgodbe – zgodbe o Kristusovem trpljenju."

Kalan je nadalje tudi poudaril prepletanje različnih zvrstnih in prikazovalnih prvin (Kalan 1967 : 228): "Alegorični dodatki [...] preraščajo

osebe, ki repliko govori (odrski subjekt), kar potrjuje predpostavko o dejanskem rojstvu slovenskega dramskega verza v pomembni odrski strukturi." (Faganel 1991 : 270).

ponekod tako očitno osrednjo dramsko zgodbo o Kristusovem trpljenju, da se dramaturški značaj te slikovite pasijonske igre ponekod že spreminja iz misterija v moraliteto, zakaj ciklus spokornih pesmi [...] še stopnjuje ta prehod. [...] Romualdovo besedilo nikakor ni literarno besedilo, marveč izrazito gledališki scenarij, ki bogati nekdanjo spokorniško osnovo kapucinskih procesij z raznorodnimi prvinami evropskega posvetnega in cerkvenega gledališča od mrtvaških plesov, v gotiki spočetih, mimo sprevodnih zanimivosti renesančnih triumfov, do mešanih alegoričnih prizorov, nasičenih z moralizmom baročne retorike."

Svoje razpravljanje v zvezi z zvrstnostjo Kalan (n. d. : 229) sklene, da je "uprizoritveni scenarij tega pomičnega gledališča [...] le baročno razširjena spokorniška procesija, torej je to misterij na motiv žrtve (ne pa drama človeštva od stvarjenja sveta do poslednje sodbe) - alegorični dodatki, ki ustvarjajo videz moralitete, pa razodevajo naposled le namen, da naj vse te interpolacije ideološko podpro zgodbo o odrešenikovem trpljenju, da naj ponazore gledalcem kar se da slikovito mistični pomen tega trpljenja in da naj z vso zgovornostjo baročne pridigarske vneme prepričajo vernike o nujnosti pokore."

Vprašanje je, koliko lahko razumemo *Škofjeloški pasijon* kot moraliteto; tudi zgornji Kalanov citat govori le o videzu moralitete, ki ga ustvarjajo alegorični dodatki. Kindermannovo in Kalanovo razpravljanje o *Škofjeloškem pasijonu* in o njegovi zvrstnosti zahteva, da se opredelim tudi do morebitnega zamudništva in zvrstnega sinkretizma, obenem pa mi že polaga teoretični tloris razpravljanja. Preden namreč spregovorim o posameznih zvrsteh in

prikazovalnih oblikah v srednjem veku in baroku, želim osvetliti pojem in pojav in razvoj duhovne dramatike ter njenih posebnosti.

3. Duhovna drama

Duhovna drama si po Kuretu "jemlje tematiko iz religiozne sfere [...] krščansk[ega] kulturn[ega] krog[a]. [...] Duhovna drama je po svojem nastanku in po svojem razvoju religiozno 'angažirana'. Doseči hoče duhovni dvig in poglobitev ter krščansko očiščenje (katharsis) gledalcev."⁶ Ta opredelitev je idejno-tematska in funkcijska ter že glede na to, kaj Kuret potem našteva kot oblike/zvrsti duhovne drame (liturgična drama, misterij ali misterijska drama, moraliteta, pasijon, pasijonska procesija, novolatinska šolska drama, reformacijska in protireformacijska drama, redovna drama, simbolistična in ekspresionistična duhovna drama, koledniška igra, kmečki pasijon), ni omejena samo na obdobje srednjega veka, čeprav se je v srednjem veku začela (Kuret 1981 : 5-6).

Podobno je duhovna igra oziroma duhovna drama opredeljena tudi v leksikonu *Literatura*, le da je bolj kot na tematiki in funkciji poudarek na njenem srednjeveškem izvoru – omenjen je izvor v srednjeveški liturgiji, potem pa na kratko poimenovane posamezne postaje razvoja v različnih nacionalnih literaturah (velikonočne, pasijonske, božične igre; misteriji v Franciji, *auctos sacramentales* v Španiji), na koncu pa razvoj na Slovenskem, ki sega od jezuitske ali šolske igre prek *Škofjeloškega pasijona* do ljudskih nabožnih iger Drabosnjaka.

Kos duhovne igre poimenuje prevladujoči tip srednjeveške dramatike, ki je bil po temah in idejah verski, cerkven in krščansko moralističen. Začetno stopnjo imenuje liturgična drama (začetek v 10. stoletju), katere obliki sta bili velikonočna in božična igra. Kasneje so se liturgične igre po obsegu razširile in napolnile tudi s posvetnimi vložki, prenesli so jih na trg pred cerkvijo in nato na mestni trg, kjer so jih igrali kot procesije ali pa na simultanem odru, latinščino so izpodrinili ljudski jeziki, izoblikovale so se nove zvrsti: pasijon (iz velikonočne igre), misterij, mirakel, moraliteta (Kos 1986 : 95).

Duhovna drama je torej **drama s krščansko idejno-tematsko podlago in religioznim angažmajem**. Njeni začetki so vezani na srednji vek, pojavljala pa se je tudi v kasnejših obdobjih, ki so temeljila na krščanski paradigmi. V nalogi se omejujem na srednjeveško in deloma baročno duhovno dramatiko; podajam oris razvoja, nato pa opredelitev posameznih zvrsti duhovne drame poznega srednjega veka.

3.1 Srednjeveška duhovna drama

Tradicionalne raziskave (Kindermann 1957; Michael 1971 : 22; Kos 1986 : 94-96) srednjeveško dramatiko strogo ločijo na duhovno/versko/religiozno/ in posvetno (Kindermann: Religiöses Theater in Weltliches Theater; Michael: Geistliches Drama in Das weltliche Volksdrama; Kos: duhovne igre in posvetne igre), novejše pa to delitev nekoliko relativizirajo,

⁶ Pojem katharsis je zavajajoč, v kolikor skuša enačiti učinke grške tragedije in krščanskega očiščenja grehov. Smiselni je le v nekoliko širšem pomenu, katerega namen je

kakor ugotavlja že Kenda (1997 : 7-12). Prednost ponovnega zbližanja duhovnega in posvetnega v zlasti na angleško književnost vezanih raziskavah je v tem, da omogoča celostni pogled na srednjeveško življenje in z njim povezano dramatiko. Tako Wickham deli srednjeveško dramatiko na gledališče čaščenja (drama poveličevanja in zahvaljevanja, spokorniška drama, drama moralne vzgoje) in na zabavno gledališče (drama v zvezi z naravo, letnimi časi in delom ter drama v zvezi s človekom kot delom narave) (Wickham 1987). Izrazito sintetičen pogled je uveljavil v svoji knjigi Harris, ki je orisal družbene in duhovne spodbude in usmeritve za razvoj srednjeveške dramatike (Harris 1992). V nalogi se omejujem na duhovno dramatiko, ki pa jo želim prikazati v odnosu do verskih in družbenih spodbud.

Za srednjeveško literaturo (in dramatiko kot njen del) se je v slovenskem literarnozgodovinskem prostoru uveljavila delitev na zgodnji srednji vek (5.-11. stoletje), visoki srednji vek (12.-13. stoletje, prvi razmah dramatike) in pozni srednji vek (14. in 15. stoletje, razmah meščanskih zvrsti, mirakli, misteriji, moralitete).

Kindermann versko gledališče v srednjem veku najprej v splošnih potezah oriše, nato pa opiše njegov razvoj, najprej razvoj skupne evropske liturgične drame (Das europäische Kirchenraumspiel), nato pa nadaljnji razvoj velike duhovne drame v posameznih književnostih (pasijonske in legendne igre nemškega jezikovnega področja, francoski misteriji, italijanski sacre rappresentazioni, angleški mirakli in misteriji, začetki v španski, portugalski,

nizozemski, skandinavskih in slovanskih književnostih), pa tudi za vsako od glavnih dveh razvojnih postaj značilno obliko predstavljanja, gradualistično in nominalistično. Liturgično igro v cerkvi povezuje z gradualizmom romanike (visokim srednjim vekom), pasijon in ostale kasnejše zvrsti pa z nominalizmom gotike (poznim srednjim vekom).

Kuret v svoji obdelavi duhovne drame literarnozgodovinskih pojmov zgodnji, visoki in pozni srednji vek ne uporablja, prav tako ne pojmov gotika ali romanika, ampak konkretna dela opredeljuje predvsem krajevno, časovno in razvojno. Tako loči podobno kot Kindermann dve razvojni stopnji duhovne drame, liturgično dramo v cerkvi in (véliko) duhovno dramo zunaj cerkve, prehodno obliko pa imenuje semiliturgična drama. Tudi sama liturgična drama ima dve razvojni stopnji, obredje (od 10. stoletja dalje liturgično besedilo v dramatski obliki, dialog; ker je bilo del bogoslužnega obredja, se je zanj uveljavil izraz obredje, tudi oficij ali ordo) in igro ali ludus (v 13. stoletju je prišlo do razmaha teatralizacije, do prave igre, ki je bila že ločena od redne liturgije). Tematsko je liturgična drama zajemala iz praznovanj cerkvenega leta; obredje tako obsega velikonočni in božični krog, igra pa se je še razširila na legendne, biblične, marijanske in eshatološke snovi. Ena od pomembnih značilnosti vélike duhovne drame je ljudski jezik, zato je naravno, da ima mnogo jezikovno oziroma nacionalno pogojenih različic; tako Kuret posebej obravnava francoske misterije, nemške pasijonske igre, angleške procesijske misterije (na slednja je vplivala telovska procesija) ter duhovno dramo na Češkem; zanje je značilna razvojna kontinuiteta z liturgično dramo, medtem ko so bile poleg tega vir za

nastanek italijanskih *sacre rappresentazioni laude* (duhovne pesmi hvalnice v italijanščini) in *devozioni* (žive slike med pridigo), imele pa so tudi poudarjeno spektakelsko funkcijo. Za razvoj španskih *autos sacramentales* je bila pomembna uvedba telovskega praznika; Kuret nato med srednjeveškimi zvrstmi obravnava še razvoj nizozemske duhovne drame (Kuret 1981 : 7-72).

Čeprav večina raziskovalcev nastanka in razvoja duhovne in srednjeveške dramatike začinja s pojavom dialoške oblike in z njo združene najpreprostejše prezentacije v liturgiji, pa se pridružujem Harrisu, ki seže z razlago k samim začetkom krščanstva. Moj namen pri tem je, da bolje pojasnim, kaj vse pomeni idejno-tematska navezanost na krščanski kulturni krog in religiozna angažiranost. Preden se torej posvetim natančnejšim zvrstnim delitvam in opredelitvam, želim orisati duhovno dramatiko zlasti glede na definicijo v njeni idejno-tematski in funkcijski naslonitvi na krščanstvo (prim. Harris 1992 : 1-9, 23-57, 71-92; Dolinar 1991).

V središču krščanstva je praznovanje velike noči, Kristusovega trpljenja in vstajenja. To se je zgodilo v Jeruzalemu v času judovskega vsakoletnega praznovanja pashe, izhoda iz Egipta. S praznovanjem so se spominjali pomembnega dogodka, ki je nomadsko ljudstvo državno oblikoval, dal jim je Mojzesovo postavo (zakone) in ozemlje, vse na podlagi obljube, dane očaku Abrahamu za njegove potomce. O Kristusovi velikonočni večerji z apostoli piše torej Pavel po pripovedovanju: "Gospod Jezus je tisto noč, ko je bil izdan, vzel kruh in se zahvalil, ga razlomil in rekel: 'To je moje telo za vas. To delajte v moj spomin.' Prav tako je vzel tudi kelih po večerji in rekel: 'Ta kelih je nova zaveza

v moji krvi. Kolikorkrat boste pili, delajte to v moj spomin.' Kajti kolikorkrat jeste ta kruh in pijete kelih, oznanjate Gospodovo smrt, dokler ne pride."⁷ Če se zdijo Kristusove besede pri zadnji večerji skrivnostne, se njihov konkretni pomen izpolni naslednji dan s Kristusovo nasilno smrtjo. Ko je Kristus govoril o novi zavezi, se je prepoznal kot po prerokih napovedani služabnik in odrešenik, kot novo žrtveno jagnje, kajti ob izhodu iz suženjstva v Egiptu je izraelske prvorojence kri jagnjeta na vratih obvarovala smrti. Izročilo je dopolnjeno in preseženo: politična osvoboditev Izraelcev je predpodoba odrešitve vsega človeštva. Kristusova smrt pomeni osvoboditev človeštva posledic greha, ki so se nanj zgrnile zaradi neposlušnosti Adama in Eve, in z vstajenjem daje upanje na večno življenje vsem, ki vanj verujejo in pričakujejo njegov drugi prihod v slavi. Pavel hkrati svari pred nepripravljenim in nevrednim prejemanjem: "Kdor bo torej nevredno jedel ta kruh in pil Gospodov kelih, se bo pregrešil nad Gospodovim telesom in krvjo."⁸ Kristusovo darovano in zaužito telo je hrana skupnosti kristjanov, Cerkvi. Zahvalna daritev za odrešenje (praznovanje Gospodove večerje, maša) je postala osrednji krščanski obred, s katerim so kristjani obnavljali spomin tako Kristusovega trpljenja kot vstajenja. Evharistija je sprva imela podobno obliko kot pasha, vključila pa je tudi branje svetih spisov iz Nove in Stare zaveze v podobni obliki, kot je bilo v navadi v sinagogah ob sobotah (Harris 1992 : 1-9).

⁷ 1Kor 11, 23-26.

⁸ 1Kor 11, 27.

Maša kot središče krščanskega bogoslužja je seveda doživljala razvoj in spremembe, vendar je jedro ostalo enako skozi dve tisočletji. Gre za skrivnostno obnavljanje Kristusove smrti in vstajenja, njegovega odrešenjskega dela, v katero je zajeto vse veselje, od stvarjenja sveta do drugega Kristusovega prihoda in poslednje sodbe. Preko posvetilnih besed nad kruhom in vinom postane Kristus navzoč v Cerkvi in ta središčni dogodek odrešenjske zgodovine se obnavlja in ponavzočuje v vsakokratnem konkretnem tukaj in zdaj. V tem je živi impulz, v katerem je v trenutku Kristusove daritve združeno zemeljsko in nebeško, preteklost in prihodnost, trpljenje in vstajenje, vidno in nevidno, že prisotno in pričakovano v upanju, in ki daje osnovo za drugačno gledanje na čas ter pomen konkretne dejanskosti.

Harrisa ne preseneča, da so bili dogodki Kristusovega trpljenja zaslužni pri stvaritvi nove oblike gledališča v Evropi, pač pa dejstvo, da je bilo za ta razvoj potrebno toliko časa. Heretično arijanstvo, ki se je pojavilo v 4. stoletju in je zanikalo Kristusovo bitno enakost z Bogom - v tem primeru bi bilo čaščenje Kristusa malikovanje – ter je posredno zahtevalo jasno opredelitev Kristusove božje narave v veroizpovedi,⁹ v praktičnem boju proti arijanstvu pa je Cerkev močno poudarjala vlogo duhovnikov kot posrednikov med Kristusovim božanstvom in ljudmi.

V zahodnem delu cesarstva je prevladala latinska oblika maše, ki je bila precej toga in je zahtevala red in ustaljenost. Harris v tej težnji vidi obupan izraz

⁹ Koncil v Nici leta 325: "rojen, ne ustvarjen, enobiten z Očetom" (prev. Dolinar 1991 : 173).

rimске volje po redu, poudarek duhovne enotnosti, ko se je vse materialno zahodnega dela cesarstva pod pritiskom germanskih plemen zdelo v razsulu. V 6. stoletju si je papež Gregor Veliki močno prizadeval, da bi enotno uredil tako obliko maše kot njeno interpretacijo oziroma razlago za celotno zahodno cesarstvo. Gregor uči, da pri maši združena kruh in vino simbolizirata vstajenje, da živi Kristus postane tu navzoč v osebi; božjo službo je videl dobesedno kot ponovno vzpostavitev (re-creation) Kristusovega trpljenja, kot obnovitev njegovega dejanja žrtvovanja, da bi pridobil odpuščanje grehov za vse kristjane. Mašo je razlagal kot stičišče dveh svetov, zemeljskega in duhovnega.

Gregor je pomembno prispeval k zmagi ikonodulov v upodabljalno umetnosti, saj je z jasnim ločevanjem med podobo in tistim, ki ga podoba predstavlja, pokazal, da podob samih ni treba preganjati, pač pa njihovo čaščenje. Celotno nakazal je poučni pomen podobe ter s tem posredno prispeval k razvoju gledaliških "podob" in uprizorjanja. "Kar je za boroče berilo, je za oči neizobraženih podoba, kajti na njej celo neuki vidijo, kaj morajo posnemati, na njej boro nevedski branja." (prevod po: Dolinar 1991 : 262-263).

Ta način mišljenja, podedovan še iz judovskega izročila, ki je celotno življenje pojmoval kot razgrnjen Božji načrt za svet, je v pojavih vidnega sveta iskal vsebovano notranjo simboliko, mnogo pomembnejšo od samega pojava. Prepričanje, da je Božji načrt kot nekaj vtkanega v obstoječe, je povzročalo, da so dajali velik pomen vsakim analogijam in podobnostim, ki so jih lahko videli, in verjeli, da so bile te primerjave dane od Boga za pouk in navodila človeku.

Podobno je bila za razlago *Svetega pisma* uporabljana t.i. alegorična metoda,¹⁰ ki je veljala za zelo pomembno vse do visokega srednjega veka.

Menim, da je za skupno izhodišče in prapodlago duhovne dramatike ter iskanja njenih posebnosti v okviru ideje, teme in funkcije treba vzeti prav svojevrstno in prastaro, za judovsko-krščansko tradicijo značilno prepletenost konkretnega in simbolnega.

Harris piše, da je bilo za razvoj dramatike opisano spoznavno stališče zelo pomembno, ker je prineslo v ospredje poetično predstavo podob, ki so bile zelo konkretne, obenem pa nabite s čustvenimi in intelektualnimi asociacijami; to so natančno take podobe, s kakršnimi dela drama, ker kombinirajo tri stvari – teatralno potrebuje skrajno fizičnost, dramatično napetost v čustveni vsebini in tematsko enotnost z aluzivno referenco na avtorjevo širšo vizijo.

Rimski mašni obred so pospeševali frankovski vladarji v karolinški renesansi, nato pa se je preoblikoval in obogatil v samostanih frankovske države. Bogoslužje je postalo opravilo duhovnikov, ljudje pa so si izoblikovali vrsto ljudskih pobožnosti, v katerih je mogel dobiti primerno mesto tudi domači jezik (Smolik 1994 : 3-4).

¹⁰ Alegorična metoda je metoda razlaganja *Svetega pisma*, ki skuša preko dobesednega pomena bibličnih spisov dojeti njihov globlji duhovni pomen, iz katerega izhajajo prave verske resnice. Postopek alegorične razlage je skoraj primerljiv s prevajanjem določenega teksta iz enega jezika v drugega. Vnaprej je določen trden pomenski ključ, da se potem za osprednjim, očitnim pomenom določenega besedila korak za korakom odkriva njegov globlji, na odrešenjsko resničnost nanašajoči se pomen. Ta ključ je dan v poznavanju odrešenjskih dejstev (nauk Cerkve). Že v Evangelijih najdemo te iz judovstva in antike prenesene metode razlaganja (Mr 4, 13-20). Reformatorji so alegoriziranje večinoma odklanjali (prim. Dolinar 1991 : 906).

Drama je ob pojavitvi pomenila most čez vse večji prepad med duhovniki in občestvom. Škof Amalarij, pomembna figura na dvoru Karla Velikega, je menil, da bi gledališka predstava liturgije pomagala razumeti pomen, tudi če gledalci oziroma verniki ne bi razumeli jezika. Posvetitev nove cerkve je simbolično in dramsko oblikoval tako, da je spominjala na Kristusovo pot v predpekel in rešitev starozaveznih pravičnih. Škof je igral vlogo zmagoslavnega Kristusa, ki je potrkal na vrata predpekla (cerkve). Ko so se vrata odprla in so hudiči (kleriki) zbežali, je bilo s tem nazorno prikazano, da je bila nova zgradba očiščena zla (posvečena). Amalarij je napisal tudi dve interpretaciji bogoslužja, v katerih je vsak izsek bogoslužja predstavil kot podobo enega dogodka iz Kristusovih zadnjih dni pred smrtjo. V liturgiji je bila implicirana celotna zgodba trpljenja – slovesni v hod v Jeruzalem, izdaja, mučenje, smrt in vstajenje – in bogoslužno opravilo bi lahko gledali kot obredno dramo, katere tema ni nič manj kot obnavljanje celotnega Božjega načrta odrešenja človeka z življenjem, smrtjo in vstajenjem Jezusa Kristusa.

Odtod dalje prej omenjeni avtorji (prim. Kuret 1981; Kindermann 1957) pišejo o začetku liturgične drame in s tem duhovne drame, ki pa se ni pojavila kot dramatizacija maše (Na koncilu v Quiercyju 838 so bili Amalarijevi spisi obsojeni kot heretični.), najbrž zato ne, ker je bila maša zaradi svoje skrivnostne vzvišenosti in središčnosti varovana pred spremembami, ki bi utegnile biti ali postati heretične ali blasfemične. Čutna ponazoritev nauka oziroma verske vsebine v simbolni predstavitvi je bila mogoča šele potem, ko se je prozni velikonočni tropus (*Officium sepulchri*), ki je bil sprva dodatek

vstopnemu mašnemu spevu, od njega ločil in dodal jutranjicam. Najstarejše poročilo o njem je v *Regularis Concordia* iz 10. stoletja v Angliji, obredje pa naj bi nastalo v langobardskih delih Italije med 660 in 775. Pod Karolingi se je obredje razširilo po Evropi, tako da je danes znanih 78 verzij tega obredja, nastalih v času od 10.-13. stoletja. Vsebinsko je tristopenjsko: pathos (Marije ob grobu objokujejo Kristusovo smrt), actio (Marije zvedo za Kristusovo vstajenje) in theophania (Marije se razveselijo vstajenja). Sčasoma se je obredje motivno širilo, pojavilo se je tudi podobno strukturirano božično obredje. Ko se je začel uveljavljati še ljudski jezik, vagantska komika in drugi tematski krogi (legendne, marijanske in eshatološke snovi), je liturgična drama iz obredja prerasla v pravo igro. Velikonočna igra že nakazuje značilno tehniko srednjeveške drame – dramatizirano epsko pripoved na simultanem odru.

Pri celotni liturgični drami romanike gre za sakralno simbolno gledališče, za liturgično interpretativno gledališče, katerega vrednostno merilo je naravnost k Bogu. Kretnjam pripada kulturna vzvišenost in simbolni pomen, zato posamezni liki ne sporočajo individualnega, ampak nadčasovno in tipično, so nosilci simbolov in prispodob, niso navezani na neposredno sodelovanje z drugimi liki, ampak živijo in se obnašajo iz neposredne naravnosti k Bogu. Prav tako je tudi celotna scena zasnovana kot mozaik. Zаметki simultane principa ležijo prav v tem sopostavljanju tako dramskih likov kot scene.

Kindermannu prehod religiozne igre iz cerkve na trg pomeni več kot le problem prostora. Domneva, da je s tem povezana nujna izguba ozke liturgične zveze in vzvišene simbolične drže v igri, kar je že prej napovedoval vdor

posameznih posvetnih potez. Da ne gre nujno, v celoti in najprej za sekularizacijo, se v nasprotju z njim da sklepati po Harrisovem orisu takratnega cerkvenega in verskega življenja. Na razvoj duhovne drame zunaj cerkve je vplivalo veliko sredobežnih dejavnikov, med katerimi so bili poleg različne državne in deloma tudi cerkvene politike na posameznih področjih gotovo najpomembnejši uveljavljajoči se ljudski jeziki ter druge kulturne in pokrajinske posebnosti. Pri duhovni drami zunaj cerkve je zato smiselno govoriti o razvoju v posameznih nacionalnih književnostih. Med združevalnimi dejavniki razvoja pa so bili verski impulzi in uradni ukrepi Cerkve, ki so se iz središča širili navzven; po Harrisu jih želim nekaj omeniti.

Že prej prikazanemu vse večjemu odtujevanju med kleriki in laiki se je pridružil tudi postopoma prenesen poudarek od vstajenja, ki je dajalo enako upanje vsem verujočim, na Kristusovo trpljenje. Distanciranje ljudi od dogajanja pri maši je bilo vse večje, mašo so gledali kot oddaljeno gledališko predstavo, (zveza z arhitekturo gotških cerkva), obhajilo pod obema podobama je postalo rezervirano samo za duhovnike. V tej oddaljenosti je naraščalo spoštovanje do Hostije; vrhunec maše je postal trenutek spremenjenja (transsubstanciacije) – edino v tem dejanju je bila dvignjena Hostija vidna tudi vernikom. Pogled nanjo pri spremenjenju je mnogim postal začetek in konec maše, enakovreden samemu obhajilu: ob spremenjenju je hostija postala resnično telo Kristusa, pribitega na križ – pogledati Kristusovo telo in biti rešen! Ljudje so tekali od cerkve do cerkve, da bi čim večkrat gledali čudež, ki se dogaja v duhovnikovih rokah in s tem prejeli čimveč milosti. Praznovanje Gospodove večerje je bilo

izgubilo pomen zahvale in veselja zaradi Gospodove obljube. Da bi tako stanje prenehalo, je papež Urban IV. leta 1264 predlagal nov praznik, ob katerem naj se Hostija slovesno nese po mestu ter kaže vsem ljudem. Hkrati je poostril pravila o prisotnosti pri maši - ljudje morajo biti pri celi maši in ne le pri spremenjenju. Za vso Cerkev je praznik sv. Rešnjega telesa uvedel šele Klement V. leta 1311; obhaja se na četrtek po nedelji sv. Trojice, med 4. junijem in 6. julijem. Čez 100 let se je praznik slovesno praznoval po vsej Evropi z velikimi procesijami, z ducati odrov na kolesih, ki so ponekod postali središče prezentacije duhovnih iger v ljudskih jezikih, ki so s pomočjo svetopisemskih zgodb obnavljali celotno zgodovino odrešenja. V poznem 14. in zgodnjem 15. stoletju je bila namreč duhovna drama s svojimi poznosrednjeveškimi zvrstmi v Evropi zelo razširjena, na francoskih in nemških govornih območjih bolj v statični kot v procesijski obliki.

Harris meni, da ljudski cikli niso rasli neposredno iz zgodnje liturgične drame, pač pa gre za medsebojno prepletanje in vključevanje s telovsko procesijo. Praznik je bil postavljen izven cerkvenega leta, zato je bil primeren za prikaz celotne zgodovine odrešenja – s tem se je aktualna snov ciklov vključila v praznovanje.

Za razcvet duhovne drame je bil zaslužen tudi vzpon meščanstva ter nov verski impulz med laiki, ki so postali zelo obremenjeni z zavestjo svoje grešnosti in dolžništva do križanega Kristusa. Morda je k tej drži prispevala sv. spoved, kot javna poznana že v zgodnjem krščanstvu, zdaj pa sprejeta kot zakrament in sicer kot osebna spoved (4. lateranski koncil 1215-16). Za

osebno spoved z izpraševanjem vesti in priznanjem grehov pa je bilo vernike treba šele vzgojiti, pa tudi preprečevati nova heretična gibanja. To poslanstvo so pomagali vršiti novo nastali ubožni in pridigarski redovi, ki sta jih ustanovila Frančišek in Dominik. V rokopisih so se širili obrazci in osnovne molitve (očenaš, vera, zdravamarija). Sredi 14. stoletja se je pojavila kuga, ki je močno razredčila evropsko prebivalstvo in z občasnimi izbruhi vlivala strah pred nenadno smrtjo vse do konca 18. stoletja. Med sektami, ki so se pojavljale med 13. in 15. stoletjem, so bili tudi bičarji ali flagelanti, laiki, ki so se, sklicujoč na *Pavlovo pismo Korinčanom*¹¹ v pretirani spokorniški gorečnosti med pobožnim petjem bičali. V majhnih skupinah so prepotovali vso zahodno Evropo, razširjali pričakovanje konca sveta in ustanavljali laične bratovščine. V kužnih letih 1348-49 je gibanje doseglo svoj vrh v upanju, da bodo odvrnili božjo sodbo in kazen. Ker so Cerkev kritizirali kot ustanovo, ki je pozabila na svoje dolžnosti, jih je obsodil papež Klemen VI. 1349. leta in koncil v Konstanci leta 1417 (Dolinar 1991 : 913).

Kaj je značilno za gotško sliko sveta, kakršna se kaže predvsem v pasijonskih in legendnih igrah nemškega jezikovnega območja (Kindermann 1957 : 243-296)? V teologiji se uveljavi nominalizem,¹² ki pomeni konec

¹¹"Nasprotno, trdo ravnam s svojim telesom in ga usužnjujem, da ne bi bil sam zavržen, ko oznanjam drugim." (1Kor 9, 27).

¹² Nominalizem je filozofska načelna drža, ki priznava kot realne samo čutno dojemljive posamezne reči in odreka občemu vsakršno vrsto realnosti, v nasprotju s srednjeveškim realizmom, katerega kot nasprotni pol je nominalizem nastal. Predstavnik nominalizma sta npr. Abelard in Wilhelm Occam (11./12. oziroma 14. stoletje). V teologiji ta nauk ostro ločuje med vero in znanjem (v nasprotju s tomizmom), kar vodi v razpad mnogih teoloških dokazov (božje bivanje, neumrljivost duše). Spoznavno kritične tendence nominalizma zahtevajo izoblikovanje modernega empirističnega pojma znanosti in kritiko metafizike (Dolinar 1991 : 952-953).

sholastike. V središču ni več božja zmaga, ampak trpljenje, ki zajame tudi posrednika Kristusa, kljub njegovemu božanstvu. Meščanska nominalistična verska igra si prizadeva za pretresajoče izboljšanje Bogu odtujenega sveta s sodoživetjem Božje mučeniške poti.

Za razliko od romanske mozaične postavitve zdaj vsi liki, tudi Kristus, pred ljudi stopijo počlovečeni, ne govorijo več izolirano Bogu, ampak ogovarjajo sočloveka, soigralca. Namesto tipov se je začela pojavljati individualnost, skupaj z bližino življenju in dejanskosti. Tudi razpadli mozaik s postavitvijo prizorov drugega poleg drugega se je začel umikati medsebojni prepletenosti in povezanosti prizorov, ki so si tu in tam že prizadevali za dramaturško motivacijo. V nastavkih je že prodiral vzročni princip v razporeditvi prizorov, poskus prikaza vzrokov in učinkov v soodvisnosti. Posvetni prizori so v celotnem prepletu igre dobivali v mešajoči se polnosti vedno močnejšo premoč nad duhovnimi deli. Jezik se ni izogibal kopičenju, rad je pritegoval ljudske pregovore in rekla. Ob prestavitvi odra na trg je bila potrebna popolna sprememba gledališke umetnosti: na širokem trgu so bile mogoče in potrebne široke, silovite, burne kretnje, pa tudi hitrejše gibanje. Mnogo večja oddaljenost gledalcev je napravila govorjenje in petje mnogo glasnejše, mnogo ostrejša je bila artikulacija, mnogo bolj robata mimika, mnogo bolj označujoča gestika.

Toda vse to so samo simptomi neke večje notranje spremembe. Ni se dalo več nadaljevati s kontemplacijo in simboliko, zgolj s pomenom posameznih vlog, kajti že besedilna osnova je nosila novo sliko sveta. Zdaj je prevladovalo prizadevanje, da bi v čim večji meri izčrpno o vsem pripovedovali – in za epsko

dramatiko gre zdaj – kaj vse se je zgodilo v zgodbi Kristusovega trpljenja. Ta predstava naj nikakor ne bi bila več samo simbolno nakazana, ampak so jo hoteli izrisati z duhovnim naturalizmom: kako so se posamezne osebe in skupine ljudi pri poteku Kristusovega trpljenja obnašale. Temu odgovarjajoče so se nominalistične verske igre vsebinsko vedno bolj širile. Z novimi snovnimi motivi je bila združena želja, da bi v samostojno oblikovanih verzih obširno, izčrpno in vse strasti vzbujajoče vsem razkazali posamezne vsebine pasijona; ljudje so v svoji duševni stiski poklicani k vrnitvi k božjemu redu, ki so ga bili sami zapustili.

Simultani princip uprizarjanja je bil ravno v nominalistični inscenaciji na mestnem trgu razširjen v največji možni stopnji. Gledališka umetnina je združevala sukcesivnost pesništva in glasbe ter simultanost upodablajoče umetnosti; za udejanjenje sta ji bila potrebna oba principa: pri sukcesivnem posredovanju drame je šlo za simultano reševanje prostora. To je bilo mogoče zato, ker je v celotni sliki sveta srednjega veka simultanost mnogo običajnejša oblika mišljenja kot sukcesivnost. To kaže še brezdistančno in brezperspektivno sliko sveta srednjega veka, ki operira brez poznavanja razdalj. Obnovljeno spoznanje perspektive (nastavke zanjo srečamo že v antiki) je doseženo šele v dobi humanizma in renesanse; naraščajočo zgodovinsko zavest in spet naraščajoče razumevanje za perspektivo je treba jemati vzporedno. To opazno sopostavljanje ne moti iluzije srednjeveškega gledalca v nobenem pomenu, saj vendar odgovarja njegovi obliki mišljenja in predstavljanja.

Spiritualni naturalizem poznosrednjeveške slike sveta gre zelo daleč predvsem v čutni ponazoritvi grozljivega: Longin prebode Kristusovo stran, kri špricne. Meščanski gledalec hoče uživati grozo in srh – s to grozo hoče biti pretresen, da ponovno najde pot v varnost vere.

Neposredno obračanje igralcev na publiko je bilo v določenih delih nekaj običajnega. Skupno igranje igralcev je prekinjeno z neposrednim nagovorom publike ali z vprašanji, ki so postavljena gledalcem v določenih prizorih in situacijah. Taka vprašanja so postavljena tudi v resnih verskih delih – deloma kot zgolj retorična, deloma pa kot resno mišljena vprašanja; večkrat je publika postavljena za sodnika ali vsaj vprašana za mnenje. Ta poseg publike gre lahko celo do izrecnega soigranja. V verskih delih publika pogosto nadomešča celotno človeštvo in jo sestavljajo vse družbene plasti.

Pogosto je bila uporabljana metoda samopredstavljanja oseb; podobno kot je sočasno slikarstvo take osebe predstavljalo z napisnim trakom, liki sami povedo, kdo so. Boljše igre seveda uporabljajo že tisto predstavitveno metodo, ki je priljubljena vse do današnjih časov, poimenski nagovor soigralca ali uvajanje s pripravljalnimi prizori, v katerih je lik že omenjen in okarakteriziran.

3.2 Oblike, prikazovalne konvencije in zvrsti

Po širšem orisu razvoja in splošnih značilnosti duhovne dramatike prehajam k opredelitvi posameznih oblik in zvrsti poznosrednjeveške dramatike, pri čemer opredeljujem njihovo obliko (procesijska ali statična),

tematiko (velikonočni, božični, telovski, pasijonski, marijanski, eshatološki, legendni ... krog), idejo in funkcijo (člaščenje: zahvaljevanje, spokorniškost ...).

Pri določanju posameznih zvrsti se najprej pokažejo problemi v zvezi s poimenovanjem v posameznih jezikih in vprašanje zvez med sočasnimi sorodnimi pojavi ter razlikami med njimi.

Tako je npr. vprašanje, kako je pasijon (kot igra ali kot procesija) povezan z misterijem in v kolikšni meri ni pasijon le na nemško govoreče področje vezana različica misterija, ki (lahko tudi poleg drugih motivnih drobcev) prikazuje Kristusovo trpljenje. V zgodnejšem Kuretovem delu je misterij izraz za duhovno igro, ki se je usmerila v uprizarjanje na določenem statičnem prizorišču (čeprav je bil ta prostor iz več simultanih prizorišč), ne v sprevodno obliko (Kuret 1937/38 : 242).

Pri razmejitvi pasijona od misterija pa je treba biti pozoren še na druge elemente. Zdi se, da v kolikor gledam na povezavo misterija in pasijona z liturgično dramo v razvojnem pomenu, lahko v obliki domneve v grobem skiciram dvoje silnic: pri misteriju je šlo za ekstenzivnost prikazovanja, ki so jo dosegali s snovnimi širitvami, pri pasijonu pa vsaj za motivno krčenje velikonočnega dogajanja samo na trpljenje, kakor ga podajajo evangeljska poročila. Ali pa je bil s tem storjen premik v intenziteto? Kaj je ta premik povzročilo? Vsekakor drži, da je bila tematika strogo pasijonska, čeprav je včasih (zlasti kasneje) za ponazoritev vsebovala tudi druge motivne drobce. Preden skušam odgovoriti na zgornja vprašanja, podajam pregled kot razpostavitev pojmov.

Oblike in prikazovalne konvencije

Mrtvaški ples

Kindermann poroča o izvajanju mrtvaškega plesa v Španiji. Tiskana verzija Juana de Pedraze *Farsa llamada Danza de la Muerta* iz leta 1551 ima predhodnico s konca 14. stoletja z naslovom *Danza general de la muerte, en que entran todos los ados de gentes*. Ta zgodnji španski mrtvaški ples je bil predstavljen kot liturgična igra v cerkvi, v kateri so se pesem, govor, ples in instrumentalna glasba prepletali in kjer so kostumi, rekviziti, tipični koraki in kretnje stanovskih predstavnikov igrali pomembno vlogo. Tesno napeto dogajanje je se je odvijalo v linearni, poudarjeno slikoviti obliki. Najprej smrt na ples povabi dve devici, ki jima ne pomaga noben izgovor. Seznani ju z dekoracijo, ki jo jima nudi: grdoto in goloto kot razkošen ples, zatohle in smrdeče grobove za palače, namesto slastnih jedi črve, ki se hranijo s trupli. Za tem gre smrt iskat papeža, nato cesarja, kateremu ne pomaga niti vse zlato, ki si ga je bil nagrabil s tiranijo, niti njegovi vojaki; kralja in patriarha, vojvodo in nadškofa; vsak se brani na svoj način, a brez uspeha. Sledijo vitez, opat, hlevski nadzornik, trgovec, advokat, župnik, kmet, zdravnik. S posebnim užitkom pride smrt po oderuha; tudi puščavnik, blagajnik, cerkovnik in učitelj plešejo svoj grozljivi zadnji ples; zadnji, ki ga je smrt poimensko povabila, je berač. Vabljenje na mrtvaški ples se razširi še na vse prisotne, igra se odvija v soju sveč zatemnjenih cerkva in katedral in se zaokroži kot versko-gledališki klic vsakemu. Pedraza v nasprotju s to zgodnejšo verzijo napravi tako, da papeža, kralja in posvetno damo po pompozem govoru in živahnem ugovoru

pokosi smrt, medtem ko je pastirju prizaneseno in sprejema dobre nauke od alegoričnega Razuma in Pameti (Kindermann 1957 : 345-346).

Na pridižno tradicijo in možnost aktualnega mimetičnega plesa v 14. stoletju sklepa Harris, ki v orisu širšega konteksta domneva, da je mrtvaški ples verjetno povezan z grozo črne smrti (Harris 1992 : 91). Wickham mrtvaški ples povezuje samo s slikarstvom in pridigami 14. stoletja o minljivosti vsega zemeljskega; življenje na svetu je samo priprava na večnost ali v nebesih ali v peklu in nespametno ravna vsak, kdor se izgublja v blišču tega sveta; uprizarjanja ne omenja.¹³

O mrtvaškem plesu piše tudi Kenda in ga po Seelmannu opisuje ter opredeljuje kot eno od poldramskih oblik liturgične drame v cerkvi. Opisani mrtvaški ples je ilustracija uvodne pridige, vključuje impersonacijo ter dialog smrti s predstavniki posameznih stanov od najvišjega do najnižjega in zasnovo dejanja. Pravi, da je tema mrtvaškega plesa človeška smrt, medtem ko imata božična in velikonočna igra za temo Jezusovo rojstvo oziroma smrt in vstajenje. Menim, da je pojavljajočo se individualnost (kolikor ne gre le za čutno ponazoritev eshatološkega nauka v pridigi) tako tu kot pri moralitetah, ki se obračajo k posamezniku, treba gledati širše v duhu nastopajočega nominalizma; gre za povezavo z uvedbo osebne spovedi, s tem pa za začetek natančnejšega razlikovanja procesov duševnosti, dobrih in slabih del ter osebne odgovornosti (prim. Kenda 1997 : 11-12).

Pri opredelitvi mrtvaškega plesa se pridružujem Potterju, ki ga glede na vire razume ne toliko kot dramatsko ali kvazidramatsko predstavitev, ampak mnogo bolj kot obliko literarne in grafične konvencije (navsezadnje je tudi zelo malo virov, na podlagi katerih bi mrtvaški ples lahko določili kot samostojno zvrst). Emile Mâle, na katerega se Potter sklicuje, trdi, da je bil mrtvaški ples v 14. stoletju izvorno mimična ali morda govorjena ilustracija oziroma demonstracija pridige o neizbežnosti smrti. Dva vira glede izvajanja v Besançonu 1453 in v Parizu potrjujeta povezavo tako mrtvaškega plesa kot moralitete s pridžno tradicijo frančiškanov. Razširjena tema takratnih pridig – potrebnost spokornosti ob prepoznanju neizbežnosti smrti – je prisotna v večji ali manjši meri v vseh moralitetah, prav tako v mrtvaškem plesu. Obema je skupen personificirani karakter smrti, pa tudi pridžni literaturi, iz katere oba izhajata. Dramatska struktura moralitete, zgrajena na vzorcu zaporedja nedolžnosti, padca in odrešenja, ne nosi očitne zveze z mrtvaškim plesom, ki je prikaz procesije različnih stanov do njihove smrti. Potter zaključi, da sta moraliteta in mrtvaški ples najverjetneje vzporedni, toda ločeni tradiciji spokorniške drame (Potter 1975 : 20-21).

Procesija

Procesija vsebuje verski oziroma bogoslužni, družbeni in spektakelski element; z njimi je sooblikovala sočasno duhovno dramatiko.

¹³ Podobno kot so pridige tistega časa polne eksempljev in konkretnih podob, ki so bile domače in razumljive tudi neizobraženim, je pač nazorno in emblematično tudi slikarstvo (Wickham 1987 : 109-112).

Procesije, sprevodi in obhodi so prastara in zelo razširjena oblika javne, množične manifestacije kultnih čustev in verovanj, zmagoslavja, skrušenosti, žalovanja, vdanosti, prošnje (Škerlj 1973 : 38). V krščanski Evropi so se pojavile procesije v 4. stoletju na podlagi pričevanj romarjev v Sveto deželo. Najstarejša oblika procesije na Slovenskem je teoforična procesija (s katero se izpoveduje vera), in sicer vstajenjska in telovska, poleg tega pa so znane tudi prošnje, zahvalne in zaobljubljene (prim. Voglar 1995 : 365). Pasijonske procesije (vsaj na Slovenskem) nekateri uvrščajo med zaobljubljene¹⁴, večina (izrazito Kalan 1967) pa med spokorniške.

V krščanski liturgiji so obhodno obliko liturgije lahko narekovali med seboj zvezani deli obreda, ki so se vrstili na raznih krajih svetišča ali mesta (prim. Škerlj 1973 : 38-39). Procesije, ki jih je uvedla Cerkev, so bile del bogoslužja, vendar ne več v najstrožji kanonizirani obliki (kot npr. maša), pač pa v izvorni (služiti Bogu), pri čemer so bile oblikovno svobodnejše. Gotovo pa ni naključje, da je bila veličastna telovska procesija uvedena ravno v obdobju, ko je glavno mašno bogoslužje postalo izrazito statično, skrivnostno in odmaknjeno; znotraj bogoslužja je tako procesija prinašala ravnotežje med statičnim in dinamičnim ter občestveno vključevala vse vernike.

Čeprav je procesija množična manifestacija, ki ne računa nujno z občinstvom, ima v sebi veliko dramatičnega in spektakelskega: izraža burna

¹⁴ V *Enciklopediji Slovenije* (Voglar 1995 : 365-366) beremo: "V baročni dobi so bile v večjih mestih (Ljubljana, Novo mesto, Škofja Loka, Kranj, Tržič) pasijonske procesije, ki so jih iz zaobljube [podčrtala B. R.] pripravljale posebne bratovščine in pri katerih so z živimi slikami v sprevodu kazali Kristusovo trpljenje."

čustva ali borbene misli ter mistično ali alegorično posnema in obnavlja realne dogodke ter jih plastično predstavlja (prim. Škerlj 1973 : 38-39).

Ohranjena srednjeveška duhovna dramatika je poznala dve obliki predstavljanja, statično in sprevodno; na drugo je pomembno vplivala uvedba telovske procesije. Procesija ne pozna delitve na predstavljalce in gledalce, ker so vsi udeleženci zajeti v dogajanje, vsi prehodijo isto pot. Tako se sprevodna oziroma procesijska oblika zdi bolj arhaična, bolj zavezana obredni skupnosti. Pasivnih gledalcev, ki se na znotraj ali identificirajo ali pa tudi ne (zavzamejo kritično stališče opazovalca), ni, ampak so vsi udeleženi s telesno akcijo, najmanj s hojo. Druga pomembna stvar je v tem, da so gledalci v svojih zornih kotih izenačeni: drug za drugim se pomikajo, vsi prehodijo isto pot in gledajo isto dogajanje – s tem so še na drug način povezani v občestvo.

V nasprotju s tem prikazovanje na statičnem prizorišču pozna ostro delitev na igralce in gledalce. Gledalce druži to, da v istem prostoru hkrati gledajo isto dogajanje, loči pa jih različen zorni kot. Menim, da se je ta za porenesančno evropsko gledališče običajnejša oblika statičnega iluzionističnega odra obdržala (vsaj še) v 20. stoletje tudi zato, ker je po potrebi dopuščala tudi individualnost gledalca.

Gre torej za dve različni konvenciji v odnosu do sukcesivnosti in simultanosti prostora in časa, za pomično in statično gledališče. Ti dve obliki sta se v srednjeveški in kasnejši duhovni dramatiki navadno dopolnjevali in prepletali, res pa je tudi, da so po baroku procesijske igre izginile. Zlasti od visokega srednjega veka dalje je bila procesijska oblika povezana z živim

verskim in obrednim impulzom (npr. telovske in spokorniške procesije), ki je določal namen in deloma tudi samo vsebino ter kompozicijo procesije, deloma pa tudi uravnotežal statično obliko mašne liturgije. V vlogi uravnotežanja srednjeveškega sveta je bila tudi v duhovni dramatiki pojavljajoča se komika.

Križev pot

Križev pot je ljudska pobožnost v spomin na Jezusovo pot s križem, pa tudi upodobitev te poti. Med križarskimi vojnami so jeruzalemski romarji to obliko pobožnosti prinesli v Evropo, širili pa so jo zlasti frančiškani. Na vzpetinah blizu mest so bile razvrščene posamezne postaje križevega pota, pozneje so podobe s križi (navadno 14) nameščali tudi v cerkvah in na samostanskih hodnikih (Voglar 1992 : 22).

Križev pot ima - podobno kot procesija – pomično obliko, vendar je njegova spektakelskost minimalna, impersonacije ni. V svoji profanizirani vlogi pomeni slikarsko in ne gledališko konvencijo, s pasijonsko procesijo pa ga družijo še tematika Kristusovega trpljenja in spokorniškost. Za doseganje le-te se križev pot ne poslužuje impersonacije in prikazovalne drastike, pri kateri so dejavno udeleženi čuti, ampak je slikarska predstavitev vsebine le estetsko in hkrati asketsko nakazano izhodišče kontemplaciji. Za spoznanje kasnejši razmah križevega pota dopušča domnevo o spremembi okusa iz baročne spektakelskosti v bolj umirjeno, kontemplativnejšo, manj družbeno, razsvetljensko pobožnost.

Zvrsti

Natančnejše in na novejših spoznanjih temelječe razmejitve srednjeveških dramskih zvrsti se je lotil Kenda. Liturgična drama je po njem domala povsod nastopala kot božična in velikonočna igra, ponekod (najprej v francoski, potem pa še nemški in španski literaturi) tudi kot mrtvaški ples. Kenda polemizira s Kuretom glede zvrsti, ki jih uvršča v duhovno dramo; sporna se mu zdita pasijon in moraliteta. Pasijon tako "po tematiki [...] predstavlja podmnožico misterija, saj uporablja le določene snovi iz biblije, predvsem teme Jezusovega trpljenja in vstajenja" (Kenda 1997 : 7). Tako naj bi namreč sledilo iz samega Kuretovega izvajanja, saj pasijon opredeli kot enega izmed ciklusov francoskih misterijev, kot ciklus nove zaveze (Kuret 1981 : 50). Moraliteto Kenda in Kindermann uvrstita v posvetno dramatiko, medtem ko Kuret ugotavlja njen vmesni položaj. Tako Kenda (1997 : 10-11) sklene, da v "duhovno dramo lahko štejemo liturgično dramo, mirakle in misterije" in razliko med zvrstmi pojasnjuje: "Bistvena razlika med liturgičnimi dramami na eni strani ter mirakli in misteriji na drugi je ne glede na variante žanra formalna: liturgična drama je del cerkvenega obredja in se odvija v cerkvi, mirakel in misterij pa sta dramski zvrsti, osvobojeni neposredne obrednosti in se odvijata izven cerkve." Razlika med liturgično dramo v cerkvi in kasnejšo dramatiko pred cerkvijo in na mestnem trgu pa ni predvsem in samo formalna, ampak globlja ter povezana s sočasnim razvojem družbe in duhovnosti, kar ugotavlja že Kindermann. Zato želim na posamezne (vedno bolj izrazito dramske) žanre gledati poudarjeno v

njihovi idejnosti in funkciji: potrebno se mi zdi spraševati se, kaj je določen žanr pomenil, kako je ustrezal mentaliteti, kakšna je bila njegova funkcija.

Mirakel

Najkrajše mirakel (lat. *miraculum* čudež, fr. *miracle*, angl. *miracle-play*) lahko po Kuretu opredelim kot dramatizirano legendo.¹⁵ Uporablja predvsem biblično, hagiografsko (življenje ali mučeništvo ali čudež) in marijansko (posebna francoska zvrst je Marijin mirakel) snov, ob tem pa zajema tudi iz apokrifnih evangelijev, iz junaške epike in pustolovskih romanov. Nastopajo zgodovinske in izmišljene osebe, pri čemer zgodovinska točnost ni posebno pomembna.

Zvrst je bila razvita zlasti v Franciji v 13. in 14. stoletju, odkoder se je ohranilo okoli 40 miraklov o Materi božji. Najbolj znano delo te vrste je mirakel o Teofilu, ki ga je okrog leta 1250 ustvaril pesnik Rotebeuf, predstavlja pa zgodbo duhovnika, ki proda dušo hudiču in je nato rešen s pomočjo Matere božje (Kos 1986 : 95).

Že iz imena sklepamo, da je pomemben element legende čudež - v dramatiziranih legendah čudež usmerja potek in privede dogajanje do konca kot *deus ex machina*; po tej opredelitvi je mirakel s čudežem zaznamovan dvojno, s snovjo in dramatskim oblikovanjem.

¹⁵ Legenda [iz lat. legenda "kar naj se bere"], prvotno oznaka za branje o življenju in mučeništvu zgodnjekršćanskih mučencev, nato zbirka svetniških življenjepisov; v ožjem smislu: dogodki iz svetniških življenj, kot jih je ne glede na historično resnico oblikovala nabožna domišljija (ljudstva ali pesnikov). Pomembna literarna zvrst v srednjem veku, uplahnila v dobi reformacije in razsvetljenstva, pač pa važna za baročno dramatiko (prim. leksikon *Literatura*).

Tretja posebnost mirakla po Kuretu je nastanek neposredno iz brane legende, ne pa iz liturgične drame; značilna je tudi povprečna (glede na kasnejše misterije) kratkost iger. Zgodnejše mirakle so igrali še v cerkvi; iz Fleuryja je znan mirakel o sv. Nikolaju iz 13. stoletja, ki so ga igrali pred vstopnim spevom pri maši na svetnikov god (Kuret 1981 : 25-27). Mirakli so se počasi izločili iz semiliturgične drame. Naročali in prirejali so jih puyi, manjša literarna združenja po nekaterih mestih, navadno posvečena Materi božji. Tehnika miraklov je zelo preprosta, oder je bil postavljen v nadstropje, tam so sedeli Bog Oče, Bog Sin, Marija in nadangeli. Kadar je bilo treba, se je kateri spustil na oder in posredoval; deus ex machina je bila navadno Marija (Kuret 1986 : 43-44). V zvezi z različno poimenovalno tradicijo Kenda piše, da mirakle na Nemškem poznajo večinoma pod imenom legendna igra (Legendenspiel), v Franciji pa bi tukaj opredeljenemu miraklu tematsko ustrezal tudi tretji, svetniški cikel misterijev v katalogu *Petita de Jullevilla* (Kenda 1997 : 12).

Za mirakle je torej značilna vezanost na zgodbo, iz katere se šele potegne idejno-moralni nauk. Bistveni element zgodbe je čudež, v katerem v dogajanje posežejo nadnaravna bitja kot deus ex machina.

Moraliteta

Glede moralitet se starejša mnenja precej razlikujejo od novejših. Razlika izvira odtod, da se je starejša teorija naslonila izključno na najbolj razvpito in v 20. stoletju predelano moraliteto Slehernik (*Elckerlijc / Everyman /*

Jedermann),¹⁶ gre pa za različne poglede na delež med duhovnim in posvetnim v njej ter na samo strukturo zvrsti.

Avtorji govorijo o moraliteti v 15. stoletju, v glavnem v Angliji, na Nizozemskem in v Franciji ter jo povezujejo z alegoričnostjo, personifikacijo, moraličnostjo. Kuret nastanek moralitete – pri tem se naslanja na definicijo J. M. Manlyja iz leta 1907 – prikaže kot spojitev priljubljene literarne oblike (tj. alegorije, ki naj bi prevladovala v literaturi zadnja tri stoletja srednjega veka) z učinkovitim načinom dramskega prikazovanja v misterijih in miraklih; o novi zvrsti piše kot o dramatizirani alegoriji. Moralitete z izjemo *The Pride of Life* in *Slehernika* ne šteje k duhovnim dramam; zakaj, ne razloži (Kuret 1981 : 60). Tako razumljena moraliteta, opredeljena z načinom posredovanja nečesa abstraktnega v konkretnih podobah, se za ponazoritev in posredovanje ideje ne poslužuje zgodb (kot npr. mirakli in misteriji), ampak personifikacij in alegorij.

Kenda z natančno obdelavo moralitet pokaže, da moraličnost zlasti kasnejših moralitet ni več neposredno vezana na krščanstvo (*The Marriage of Wit and Science*) (Kenda 1997 : 24-31). Glede strukture Kenda povzame Potterjevo opredelitev, da strukturni vzorec moralitet ni boj (med dobrim in zlim), ampak zaporedje nedolžnosti, padca in odrešenja. Potter samo sporočilo moralitete izvaja iz krščanske tradicije spovedi in tudi iz poganskega obredja rodnosti, kakor se kaže v eni izmed različic mask (Kenda 1997 : 27). H

¹⁶ Tako npr. tudi leksikon *Literatura* in Kos (1986 : 95-96). – Kingova (n. d.) se glede dela, ki so ga po njenih besedah dolgo imeli za arhetipsko moraliteto, strinja s Potterjem, da ne gre za izvorno angleško delo, ampak za prevod nizozemske moralitete *Elckerlijc*.

Kendovim in Potterjevim ugotovitvam bi pritegnila še članek Kingove (1994 : 240-264).

Pamela M. King se ukvarja s petimi angleškimi moralitetami: *The Castle of Perseverance* (1405-25), *Mankind* (1465-70), *Wisdom* (1450-1500), *Everyman* (1495), *The Pride of Life* (najzgodnejša) in na njihovi osnovi določa bistvene značilnosti zvrsti. Vsem tem moralitetam je skupno, da občinstvu v splošno alegorični dramatski akciji ponujajo moralna navodila (ta točka opredelitve je skupna večini raziskovalcev). Dogajanje je postavljeno izven historičnega časa. Protagonist je v splošnem figura, izražena s svojim imenom kot npr. Slehernik ali Človeštvo, ostali karakterji so polarizirani kot figure dobrega in zla. Dejanje zadeva odtujitev od Boga in vrnitev k Bogu, predstavljeno je kot skušnjava, padec in vrnitev protagonista v izhodiščno stanje.

Dramatičnost je nastala kot produkt prepričanja, da je posameznikova usoda v onostranstvu odvisna od življenja na zemlji. To je le v navideznem nasprotju z drugim polom krščanskega nauka o božji milosti in svobodni volji, ki pravi, da je za dosego nebes potrebna božja milost in da ima človek pri izbiri na tem svetu med grehom in krepostjo svobodno voljo, da pa ta izbira določa njegovo usodo v onostranstvu. Ta nauk se je oplajal s prikazom bitke med pregreho in krepostjo za človeško dušo, ki ga je podal Prudencij iz 4. stoletja je v svoji *Psihomahiji*.

Čeprav je dejanje v moralitetah pogosto opisano kot alegorično, je termin rabljen ohlapno za opis povezovanja dejanja, karakterjev, prostora in časa s

pomočjo vrste metafor z realnim svetom. Uporaba personifikacije pri kreiranju dramskih karakterjev vključuje temeljno retorično ločitev med igranim svetom in realnim svetom; igralci prevzamejo vloge kvalitet (npr. Usmiljenje), nadnaravnega življenja (Dobri angel), vseh človeških kategorij (Družba) in človeških atributov (Razuzdanost). Percepcija realnosti originalnega občinstva je bila v vsakem primeru drugačna od današnje in ni vedno jasno, kaj je bil zunanji poslanec, povzročitelj, gibalo, poslan od Boga ali hudiča, in kaj je bil notranji motiv.¹⁷ Edina literarna fabulativna linija v srednjeveških moralitetah je aktualizacija moralne sentence na odru. Zato je imaginativni razvoj situacije ali prilike, ki konstituira fabulo igre, bistveno tematski [idejni], bolj kot narativen, ker se ukvarja neposredno z večnimi resnicami. Zgodba večinoma korespondira s potovanjem, romanjem od rojstva do smrti.

Čas, prostor, fabula in liki so vedno moralno usmerjeni, prav tako retorika gledališke komunikacije. Dinamična narava teh iger ne leži v notranje izmišljenih konfliktih, ampak v načinu, kako ustvarjajo pritisk na svoje občinstvo čustveno in fizično, pa tudi intelektualno. Besedila moralitet kažejo različne načine, ki jih avtorji uporabijo, da manipulirajo s povezavami med igranim svetom in resničnim svetom; pogosto gre za neposreden obrat k publiki in uporabljanje različnih komunikacijskih gledaliških kodov, da publiko pritegnejo v dejanje igre.

¹⁷ Temu nasprotno kasnejše alegorično leposlovje (npr. *Guliverjeva potovanja* in *Živalska farma*) svojemu občinstvu predstavlja nepretrgano, razvito literarno zgodbo, strukturalno ločljivo od sporočila, katerega medij so (King 1994).

O moraliteti je pisala tudi Marijke Spies (1992 : 261-272). Po njenem mnenju moralitete lahko okarakteriziramo kot moralne argumente, predstavljene s pomočjo personifikacij. V svojem članku o francoskih moralitetah prikaže vlogo sholastične logike in humanistične dialektike v drami 16. stoletja; pri sholastičnih moralitetah določi dva osnovna tipa, življenjsko romanje in bitko med grehi in krepostmi. Motiv življenjskega romanja je postal popularen zahvaljujoč nedramskemu delu iz 14. stoletja, *Pélérinage de Vie Humaine*. Primer moralitete tega tipa je *Bien Advisé, Mal Advisé*, igrana 1439. Včasih je celotni koncept romanja nadomeščen s čisto moralnim razvojem, kot je v *L'Homme Pecheur* iz leta 1494. Precej drugačna tema bitke med grehi in krepostmi izvira iz Prudencijeve *Psihomahije*. V *Moralité des sept péchés mortels et des sept vertus* (1380-1420) so bitke postale diskusije: drug za drugim grehe premagajo odgovarjajoče kreposti. V *L'Homme Juste et l'Homme Mondain* (1476) je tema kombinirana s temo o moralnem razvoju.

Ne glede na različnosti teh dveh tipov je strukturni okvir enak – gre namreč za niz zaporednih stanj. Res je, da sta dve alternativni vedno prisotni, dobra in slaba, toda zlasti v zgodnjih igran tega tipa si ti dve alternativni ne konfrontirata. V igran tipa bitke med grehi in krepostmi je tudi struktura zaporednih stanj, vsako pa vsebuje ločeno diskusijo, ne da bi to vplivalo na igro kot celoto. Igre se kažejo kot niz razmeroma nepovezanih slik; gre lahko za dela precejšnje dolžine. Za njimi je pač model sholastične razprave (13. stoletje): a) kratka ekspozicija, ki jo poda mojster teze, o kateri se bo razpravljalo; b) pogosto kompleksna debata pro et contra – disputacija v ožjem

pomenu; c) mojster kot neodvisna avtoriteta poda končno rešitev. Disputacija je bila v skladu s svojo logično vsebino sestavljena iz mreže silogističnih dedukcij iz splošnih trditev, ki same na sebi niso bile postavljene pod vprašaj. Starejše moralitete imajo strukturo disputacije, ostale so bolj odprte, imajo dialektično argumentacijo, ki že kaže v humanizem, ko zunanje alegorije postanejo razvojne notranje lastnosti, ko igra dobiva vzročni razvoj in je zato ni več mogoče poljubno širiti.

Karakterji so filozofski, etični ali psihološki koncepti ali pojavi. So izraz navadno moralne, včasih tudi religiozne ali politične lekcije. V večini primerov vidimo osrednjega protagonista, Človeštvo, na njegovi poti k modrosti ali odrešenju, pri kateri nastopajo tudi pozitivne in negativne sile, navadno grehi in kreposti.

Misterij

Misterij (lat. *mysterium* skrivnost Kristusovega utelešenja), od 14. stoletja ter zlasti v 15. in 16. stoletju posebno v Angliji in Franciji oznaka za duhovne igre, ki so se razvile iz liturgije. Glavna snov je bilo Kristusovo življenje, lahko pa tudi drugi pomembni dogodki zgodovinskega značaja (zelo širok pojem zgodovine je brez težav vključeval velik delež legendarnega ali fantazijskega), biblični prizori (tudi iz Stare zaveze), svetniške legende. Poleg snovi misterij opredeljujejo še naslednji dejavniki: čudežnost dogodkov; različnost krajev poteka dejanja in dolgo časovno razdobje, ki ga dejanje prikazuje, velikansko prizorišče, veliko število nastopajočih (do 500 statistov), velika dolžina besedila (do 60000 verzov) in predstav (do 40 "dni") ter stalna zmes komike in tragike.

Misteriji so se večinoma odvijali na glavnem mestnem trgu, prizorišče je bilo simultano, posamezni deli scene urejeni kot hiše, ute (maisons). Razvita odrska tehnika je omogočala različne učinke. Dogajanje se je členilo po "dnevih" in ne po dejanjih. Vsak "dan" so sklenili z epilogom, navadno s pridigo, ki jo je končal poziv, naj vsi zapojejo zahvalno pesem. Misterije so običajno prirejale bratovščine. Francoske misterije sestavljajo štirje tematski cikli, z izjemo zadnjega (ciklus posvetnih misterijev) gre za duhovno dramatiko. Ciklus Stare zaveze predstavlja več misterijev različne dolžine (Job, Danijel, Suzana, Judita, Estera, Oktavijan, Sibila). Ciklus Nove zaveze obravnava življenje in zlasti trpljenje (passio) Jezusa Kristusa. Skoraj vsako večje mesto v Franciji je imelo svoj pasijon, razlikovali so se po izbiri dogodkov, po zasnovi in po dolžini. Pomembnejši med njimi je pasijon Arnoula Grebana, 1472, ki vključuje Marijino in Kristusovo rojstvo ter vstajenje. K Novi zavezi sodi tudi misterij o apostolskih delih. Tretji je svetniški ciklus, ki ga sestavlja 35 ohranjenih dramatiziranih svetniških legend, dolgih 300 do 24000 vrstic, ki vsebujejo tudi prizore s hudiči. Kasnejši *Misterij o sv. Ludviku* (okrog 1524) je opustil nebesa in pekel, uvedel pa alegorije. Protestanti so kritizirali preraščanje profanosti nad nabožnostjo in sprevračanje naivnosti v bogokletje. Humanistično izobraženi so se zgražali nad nemočjo besedil, ki vzvišenim snovem niso dajala vredne posode. Obdržali so se do srede 16. stoletja, ko je pariški parlament prepovedal uprizorjanje misterijev v Parizu (Kuret 1981 : 47-54).

Kot zvrstna oznaka se zdi misterij precej ohlapen prav zaradi svoje znotraj krščanstva praktično neomejene snovne raznolikosti, saj se zdi, da

lahko vase vključi del miraklov, moralitet in pasijonskih iger. Čeprav so mirakli načeloma zgodnejša zvrst ter krajšega obsega, pa se najdejo tudi krajši misteriji in taki, ki dramatizirajo legende – tretji cikel francoskih misterijev so svetniški misteriji. Po drugi strani pa je mogoče tudi pasijonske igre razumeti kot podzvrst misterijev, kakor to stori Kenda, ko ob izhajanju iz Kuretove opredelitve za pasijon zapiše, da "po tematiki [...] predstavlja podmnožico misterija, saj uporablja le določene snovi iz *Biblije*, predvsem teme Jezusovega trpljenja in vstajenja." (Kenda 1997 : 7). Kuretova opredelitev pasijona kot enega izmed ciklusov francoskih misterijev mu to potrjuje in na tej podlagi zaključi, da v "duhovno dramo lahko štejemo liturgično dramo, mirakle in misterije" (n. d. : 10). Ta opredelitev ne omenja morebitne funkcijske posebnosti tako misterija kot pasijona, če sploh lahko sklepamo nanju. Kos o tem piše: "[N]amen [misterijev] je bil s prizori iz *Svetega pisma* ilustrirati krščanski nauk o izvirnem grehu, Kristusovem prihodu in odrešenju." (Kos 1986 : 95). Za cikel Stare zaveze, cikel Nove zveze (pasijon) in svetniški cikel francoskih misterijev (za vse duhovne cikle torej) piše Kuret (1981 : 52), da je bil njihov namen izpopolnjena biblia pauperum - njegova generalna formulacija ne izraža nobene funkcijske razlike.

Ta ohlapna definicija misterijev, če jih razumemo v njihovi najširši - in poudarjeno predvsem snovni - opredelitvi, postaja v svoji ekstenzivnosti, snovni razpotegnjenosti od začetka do konca sveta zelo blizu gledališču sveta. Zdi se, da se ji izmed srednjeveške dramatike lahko dovolj prepričljivo kot samostojna zvrst postavi nasproti le najpoznejše oblikovana moraliteta. Res pa je tudi, da

imata tako mirakel kot pasijon svoje specifične poudarke, ki jih je treba upoštevati. O podzvrsteh misterija lahko govorimo pri duhovni igri v Italiji in Španiji, ker ne gre samo za različne jezike in različna poimenovanja, ampak tudi za določene predvsem prikazovalne različice.

Angleški misteriji so za razliko od francoskih imeli procesijsko obliko. Zelo odločilna za razvoj je bila telovska procesija – kmalu so vanjo vpletali kratke enodejanke, ki so sestavljale cikle. Igrali so jih med postanki pred hišami mestnih veljakov in sceno vozili na vozovih (pageants) ali pa so igrali na posebej postavljenih odrih vzdolž procesijske poti. Najbolj znani cikli (plays/mysteries) so iz Yorka (dogodki na 16 prizoriščih od Jezusovega rojstva do smrti, porazdelitev na 3 dni), Woodkirka (Towneley; vsebuje več humorja) in Chestra (okrog 1500; poučnost, vse se je odvijalo na vozovih v enem dnevu). Zbirka misterijev iz Coventryja obsega 40 prizorov od stvarjenja sveta do poslednje sodbe, prizore prepletajo številne alegorije, med igro in gledalci je posredovala alegorična Contemplatio (Kuret 1981 : 58-60).

Razvoj duhovne drame v Italiji je v renesančnih Firencah 15. stoletja dal *sacre rappresentazioni* (svete igre, svete predstave). Igre z biblično (lahko tudi pasijonsko) ali legendno snovjo so imele na skrbi bratovščine, uprizarjali so jih na odrih na trgu, zanje je bila značilna tudi komika ter postopno povečevanje spektakelskega elementa. Igre so v renesansi živele vzporedno s tistimi renesančnimi zvrstmi, ki so obnavljale antično tradicijo, usahnile so šele ob razmahu opere.

Posebnost razvoja duhovne drame v Italiji se začne s tem, da je bila pred cerkvijo igrana zvrst, ki se je razvila iz liturgične drame, v latinščini.¹⁸ Italijanska renesansa, ki je nato oživila antične zmagoslavne sprevede (triofoni), je obliko sijajnih sprevodov uporabila – neodvisno od telovskih procesij – tudi za duhovno dramo (15. stol. v Firencah). Podobno kakor v Angliji so tu vozili 22 prizorov (edifizij), v glavnem z živimi slikami, ki so prikazovale dogajanje od Luciferjevega padca do poslednje sodbe.

Za razvoj italijanske duhovne drame so bili zaslužni še devozioni in laude. V prvi polovici 13. stoletja se je po Italiji širilo gibanje za uboštvo, združevali so se v bratovščine, se zbirali k rednim pobožnim vajam in prepevali duhovne pesmi v italijanščini – laude (lat. *laus*, *laudis* - hvala, pohvala), najstarejša med njimi je *Sončna pesem* Frančiška Asiškega; bolj znan je tudi Jacopone da Todi iz 13. stol. Ohranjenih jih je okoli 200, vsebino so črpale iz liturgičnih besedil, evangelijev in svetniških legend. Sčasoma so privzele dialoške oblike in pridobile dramatski značaj. Devozioni pa so bili nova oblika živih slik med pridigo (Kuret 1981 : 62-67).

Tudi v Španiji je razvoj duhovnih iger dal novo ime: autos sacramentales (igre o zakramentu [o sv. Rešnjem telesu]). Na duhovno dramo, sprva imenovano auto (lat. *actus* dejanje, v posebnem pomenu igra enodejanka), je odločilno vplivala uvedba telovskega praznika in procesij; kmalu so vanjo vpletali scenske vloške (farsas sacramentales), ki niso bili nujno v zvezi s

¹⁸ Tako 1244 v Padovi *Rapraesentatio Passionis et resurrectionis Christi*, 1298 v Čedadu *Ludus Christi* v latinščini na patriarhovem dvoru (trpljenje, vstajenje, vnebohod, prihod

praznikom (npr. o Abrahamu, Jožefu). Posebno slovesne so bile procesije v Sevilli v 15. stoletju s prizori na nosilih in vozovih. V drugi polovici 16. stoletja se je nabrala zbirka 96 anonimnih autos. Snovi so vzete iz *Biblije*, legend ali pa so podobne poučnim moralitetam; prizor sledi prizoru brez medsebojne vzročne povezave, nastopali so zabavni ljudski tipi. V 16. stoletju so jih pisali Tirso de Molina, Lope de Vega Carpio in Juan de Timoneda, ki je izločil tradicionalne humoristične figure in jih nadomestil z alegorijami. Odtlej so bolj kot telovskim procesijam dajali prednost igram; dobile so svojevrsten značaj, v glavnem je šlo za "moralidades", za kratke moralitete, v katerih so nastopale alegorije kot Pravica, Usmiljenje, Dobrota ipd. ter njihova nasprotja. Slavile so Evharistijo. Na koncu se je namreč v ozadju na odru vselej prikazal zlat kelih s Hostijo kot sklepna apoteoza. Igrali so jih samo za telovski praznik in jim dali ime autos sacramentales. Po nekoliko razširjeni definiciji je auto sacramentales alegorična drama v čast oltarnemu zakramentu ali Materi božji, predvajana ob telovem. Začetnik zvrsti je Juan de Timoneda, njen klasik pa Pedro Calderón de la Barca, ki je napisal 73 autos, ki se po vsebini delijo na filozofske, teološke, biblične, evangelijske, marijanske, zgodovinske, legendne, mitološke itd. Podobno kot so sacre rappresentationi v Italiji živeli v renesansi vzporedno z oživiljenimi antičnimi zvrstmi, je šlo v Španiji za nepretrgan razvoj do vključno baroka.

Pasijon¹⁹

Pasijon (lat. *passio* trpljenje) leksikon *Literatura* opredeljuje kot gledališko predstavljanje Kristusovega trpljenja.

Definicija v leksikonu *Literatura* pravi, da se je velikonočna igra motivno razširila še na pasijon. Če je ta zveza res neposredna (prim. Kos (1986 : 95): "Najstarejša oblika liturgične drame so bile velikonočne in nekoliko mlajše božične igre; iz prvih, ki so predstavljale zgodbo Kristusovega trpljenja in križanja, so se pozneje razvile tako imenovane pasijonske igre."), ni pojasnjeno, kdaj in zakaj je velikonočna igra, ki se je sprva začela kot obisk pri praznem grobu, postala pasijonska igra, ki se je končala s Kristusovim pokopom. Obstaja pa nekaj prehodnih pojavov, ki snovno in motivno niso omejeni le na veliko noč, ampak so bliže snovni razsežnosti misterijev.

Najstarejša nemška velikonočna igra je iz začetka 13. stoletja iz Sankt Gallena v Švici in motivno sega od svatbe v Kani do vstajenja. Kot prehodna je pomembna dunajska velikonočna igra (zapis iz 1472, izpričana že konec 14. stoletja), ki ima snovno velik razpon, saj sega od Luciferjevega padca ter Adama in Eve v raj do zadnje večerje, ko se fragmentarno konča. Obsega 10 prizorov in 8 prizorišč (loca) ter zahteva 40 nastopajočih. Dunajska igra že ni več stara velikonočna igra, ampak že napoveduje pasijonsko igro, ki predstavlja Kristusovo trpljenje, smrt in vstajenje, a tudi prejšnje dogodke od greha prvih staršev dalje, se pravi, zgodovino odrešenja (Kuret 1981 : 43-46).

¹⁹ SSKJ: 1. rel. *opis Kristusovega trpljenja, smrti*; 2. lit., zlasti v srednjem veku *dramsko delo, ki predstavlja snov Kristusovega trpljenja, smrti*.

Na začetku prikazuje Luciferjev padec in greh prvih staršev: hudič v podobi kače zapeljuje Evo in ji sam poda jabolko z drevesa spoznanja. Adam in Eva morata v pekel; za njima pridejo oderuh, izgubljeni, menih, coprnica, razbojnik. Pozneje slede prizori z Marijo Magdaleno: dva hudiča jo nagovarjata k nečistovanju, eden izmed njiju ji drži zrcalo, da lahko občuduje svojo lepoto. Marta skuša sestro spreobrniti. Ko se Magdalena zgrudi h Kristusovim nogam in dobi odpuščanje, se začne zadnja večerja. Koblar sklene, da tako "lahko sklepamo, da je pasijon imel vse tri poglobitve dele: človekov padec, Kristusovo odrešenje in njegovo poveličanje" (Koblar 1972a : XIV).

Tudi na nemške pasijonske igre je močno vplivala telovska procesija. K svečanosti telovskega praznika (festum Corpus Christi) so pripomogle tudi dramske predstave, ki so jih prirejali med procesijo na "postajah" ali pa so na nosilih ali vozovih prav tako med procesijo uprizarjali prizore v proslavo evharistije. Telovska procesija se je v od konca 14. pa do konca 17. stoletja razvijala v treh stopnjah: 1. nema procesija z zgolj živimi slikami, 2. procesija z razlagalcem prizorov, 3. procesija s pravimi dramskimi prizori; izhodišče dramskega razvoja je v tretji stopnji. Tako je danes znanih 15 primerov telovske procesije iz raznih nemških mest. Zanje so skrbeli bogati mestni cehi. Nekatere od teh (iz Cheba-Egra; iz Freiburga v Breisgauu 1516, 1599, 1601, kjer so se prizori nazadnje 1604 zlili v odrsko igro v petih dejanjih) sploh niso telovske, v njih se evharistija sploh ne omenja, ampak gre za pasijonske procesije (Kuret 1981 : 41-58). Dejstvo na prvi pogled preseneča, nekoliko

manj pa, če ga gledamo v idejnem in namembnem kontekstu, kakor ga razlaga tudi Koblar:

"Cerkev se je trudila, da bi posvetne nagibe, ki so se uveljavljali v teh sprevodih, zatrla in jim dala spokorni značaj. Salzbuški nadškof Marx Sittich (1574-1616) je leta 1612 v procesijo sv. Telesa uvedel bičarje in križarje; naslednje leto pa ustanovil procesijo velikega petka s podobami Kristusovega trpljenja." (Koblar 1972a : XIV).

Obstaja pa tudi skupina pravih pasijonskih iger, ki se je razvila brez zveze s procesijami, med njimi je najvažnejša frankfurtska (1350), ki je zasnovana kot okvirna drama – okvir je *Obredje prerokov*, v katerem se sv. Avguštin prepira z Judi. Za dokaz jim napove predstavo pasijona, ki se začne s Kristusovim krstom, konča z vnebohodom. Poigra se naveže na predigro, nekaj Judov se spreobrne ... V heidelberški pasijonski igri iz leta 1513 predpodobe iz Stare zaveze spremljajo pasijonske prizore (Kuret 1981 : 41-58).

Kuret nemško pasijonsko igro razdeli na sedem pokrajinskih tipov: hessenski, bavarski, tirolski, alemanski, dolnjesaški, porenjski in šlezijiški (Kuret 1937/38).

Natančno ločevanje med pasijonom in misterijem je oteženo tudi z različno poimenovalno tradicijo; tako je bil misterij pretežno vezan na Francijo in Anglijo, pasijon pa na nemške dežele.²⁰ Iz večine primerov pa se da sklepati,

²⁰ Kenda (1997 : 12) v zvezi s tem zaključuje, da so se misteriji v nemškem prostoru, pa tudi na Holandskem, Češkem in Poljskem uveljavili kot pasijonske igre, v Franciji kot misteriji iz Nove in Stare zaveze, v Angliji kot cikli, v Italiji kot *sacre rappresentazioni*, v Španiji kot *autos sacramentales*.

da pasijon ne pomeni samo dramatizacije evangeljskega poročila o Kristusovem trpljenju in smrti, ampak ga je (v prvem, religioznem pomenu) skupaj z vstajenjem treba gledati kot središčni dogodek krščanstva, osnovo liturgije. Kot simbolično časovno in dogajalno središče sveta zato lahko v smislu krščanske alegoričnosti vključuje v dramatizacijo Kristusovega odrešilnega trpljenja tudi druge biblične snovi. To posebno razumevanje sveta se izraža tudi v oblikovanju celote: pasijonsko dogajanje je središče, spremljevalni prizori služijo le za ponazoritev na idejni ravni. Najbrž med pasijoni in misteriji obstaja razlika tudi na zgradbeni ravni: misteriji prikazujejo zgodovino sveta od stvarjenja sveta do poslednje sodbe v linearnem zaporedju, pasijon prikazuje samo središče sveta, ključno odrešenijsko dogajanje. Prvi so bili z najrazličnejšimi duhovnimi zgodbenimi snovmi bolj informativni, izobraževalni, snovno pestri, *biblia pauperum*, pasijon pa je bil z vsakoletnim pojavljanjem v liturgiji gotovo najbolj znan del *Svetega pisma*, zato ni šlo toliko za poučevanje in seznanjanje, ampak za podoživljanje, kontemplacijo in zbujanje verskih čustev in spokorniške drže.

Pasijon nam torej lahko velja za samostojno zvrst duhovne dramatike iz naslednjih razlogov: Snovno in motivno gre v večini primerov za natančno določen izsek iz *Biblije*, za prikaz Kristusovega življenja od cvetne nedelje do pokopa na veliki petek. Ta prikazovani čas pa zajema središčno dogajanje v odrešenijski zgodovini in na simbolni ravni vključi tudi stvarjenje in poslednje reči. Zato ne preseneča vključevanje starozaveznih in drugih podob, da je z

njimi ponazorjena odrešenjska ideja. Pasijon je lahko izvajan v pomični ali statični obliki, namen pa je spokorniški.

4. Škofjeloški pasijon

4.1 Duhovna drama in barok na Slovenskem

Ilustrativni oris prostora in časa, v katerem se je *Škofjeloški pasijon* pojavil – barok (17. in prva polovica 18. stoletja) na Slovenskem - naj služi le za podlago, na kateri bo smiselno in mogoče razpravljati o zvrstnosti, zato ga omejujem na tiste pojave, ki so z njo povezani. Gre predvsem za predstavitev duhovnih spodbud in ozračja, iz katerih je duhovna dramatika rasla, in najpomembnejših dramskih in poldramskih pojavov. S tem se bo izjasnil pogled na problem zvrstnosti *Škofjeloškega pasijona* v dveh smereh: glede (ne)kontinuitete zvrsti in glede (ne)ustreznosti duhu časa.

Poročil o pasijonskih igrach ali procesijah na Slovenskem v srednjem veku ni, vendar tudi ni gradiva, ki bi dokazovalo, da tradicija duhovne drame nikakor ni obstajala. Kakorkoli, prve omembe duhovne dramatike na Slovenskem in v slovenskem jeziku so povezane z barokom. Ali je pojav zvrsti in oblik - drugod poznanih že v poznem srednjem veku - pri nas šele v baroku dovolj, da celoten pojav obravnavamo z vnaprejšnjim predznakom slovenskega zamudništva, zato se nam nujno mora pokazati kot manj kvaliteten in imitacijski podaljšek izvirnega, kot fosilni ostanek gotsko-srednjeveškega v baroku? Za odgovor razgrinjam obseg pojavov duhovne dramatike in njihovo vpetost v čas; pregled ponuja tezo, da se duhovnozgodovinska struktura baroka glede na

gotiko ni tako odločilno spremenila, da ji duhovna dramatika ne bi več ustrezala.

Protestantizem, na Kranjskem razširjen v drugi polovici 16. stoletja, zunanjim verskim manifestacijam ni bil naklonjen. Nasprotno pa je katoliška obnova, ki je sledila pregonu protestantov, za svoj namen močno uporabljala vizualno (upodabljajočo umetnost in različne oblike spektakelsko oblikovanih ljudskih pobožnosti). Začetek 17. stoletja je prinesel prodor romanskega (poudarjeno rimskokatoliškega italijanskega in španskega) kulturnega vpliva in delno omejitvev od germanskega (protestantskega). V romanskih deželah pa so se že iz srednjega veka znane zvrsti duhovne dramatike ob drugih zvrsteh razvijale še v renesansi in baroku, dokler jih ni izpodrinila druga spektakelska zvrst, v primerjavi z duhovno dramatiko sekularizirana in estetizirana opera.

Katoliška teologija se namreč tudi po tridentinskem koncilu ni bistveno spremenila, ostajala je v okvirih sholastike, vendar je tudi nominalizem že vsaj deloma prodril v teološka razmišljanja. Verni človek ni iskal več Boga zunaj sveta, ampak v svetu in sebi. S tem pa je v ospredje stopil trinitarni Bog v konkretni podobi Boga-človeka, Jezusa Kristusa; devotio moderna²¹ je postavila Kristusa v središče vernikovega doživljanja božjega (Rajhman 1989 : 131).

²¹ Devotio moderna je religiozno obnovitveno gibanje, ki se je pojavilo proti koncu 14. stoletja in je imelo za cilj notranjo pobožnost namesto vezanosti na določeno skupnost. Ustanovil ga je Geert Groote (1340-1384); gibanje se je nato razširilo z Nizozemske po vsej zahodni Evropi in se najpristneje izrazilo v spisu *Hoja za Kristusom* (*De imitatione Christi*) Tomaža Kempčana (ok. 1380-1471) (prim. Dolinar 1991 : 920).

Baročna pridiga je nadaljevala tradicijo srednjeveške poznosholastične pridige 15. stoletja. Bila je alegorična, prežeta z metaforo in emblemom. S pomočjo predvsem srednjeveške literature ji je uspelo uveljaviti odnos do človeka, ki kljub grehu in strahu pred pogubljenjem doživlja očiščenje v srečanju s Kristusom. Pomembno mesto je imelo znova oživljeno češčenje svetnikov, o tem priča pogosto opisovanje svetniških osebnosti pri obeh kapucinskih pridigarjih, pri Svetokriškem in Rogeriju (Rajhman 1989 : 131-132).

H katoliški obnovi sta na Slovenskem odločilno prispevala dva redova, ustanovljena v 16. stoletju, kapucini in jezuiti. Jezuitski red je bil pomemben dejavnik pri notranji obnovi Cerkve. Kolegiji in z njimi povezane jezuitske šole so se naglo širili po Evropi in postali najmočnejša žarišča verskega in kulturnega življenja znotraj katoliške Cerkve. 1597 so na vabilo škofa Hrena prišli jezuiti v Ljubljano in takoj začeli graditi stavbo za kolegij, ki je bila gotova leta 1616. Gojili so redovno šolsko dramo v latinščini, s katero so uprizarjali različne religiozne snovi. Igra *Paradiž*, ki so jo igrali jezuitski dijaki, je bila v slovenščini (Dolinar 1989).

Prve konstitucije kapucinov so poudarjale skrajno uboštvo, veliko molitve in kontemplacijo, kmalu pa tudi pridiganje in temu primeren biblični študij. Red se je iz Italije hitro širil po Evropi in tudi na Slovensko - v Ljubljano 1606, 1640 v Kranj, 1658 v Novo mesto, 1707 v Škofjo Loko in še v številna druga mesta, tako da je bil v 17. stoletju po številu redovnikov in samostanov najštevilnejša redovna skupnost na Slovenskem. Kot pridigarji v mestih in na podeželju so bili

zelo priljubljeni,²² ukvarjali pa so se tudi s spovedovanjem in gojenjem ljudskih pobožnosti, med katerimi so bile najpomembnejše pasijonske procesije. Čeprav po Benediku te niso bile ničesar novega, saj so bile poznane iz predhodnih obdobj, pa se je premišljevanje Kristusovega trpljenja zelo ujemalo s kapucinsko duhovno usmerjenostjo, obenem pa so bile procesije zelo primerna oblika za prenašanje duhovnosti na ljudstvo.

Oblika pobožnosti, na Slovenskem omenjana od srede 17. stoletja, je bil tudi **križev pot**. Jožefinske liturgične reforme so prepovedale tako njim podobne pasijonske procesije kot frančiškanski križev pot ter uvedle zgolj svetopisemsko utemeljene postaje (prim. Voglar 1992 : 22). Križev pot, katerega zgodovinske zveze s pasijonsko procesijo še niso raziskane,²³ se je razsvetljskim spremembam prilagodil in preživel. Današnja oblika, ki se začne s sodbo in konča s pokopom, ima 14 postaj, vendar tudi niso vse svetopisemsko utemeljene: trije padci pod križem so namenjeni kontemplaciji o grehu, prav tako je dodano srečanje z Marijo in še nekateri drugi posamezni poudarki pri sami eksekuciji. Škofjeloški pasijonski procesiji in križevemu potu je tudi skupen lik Veronike, v *Svetem pismu* neimenovan.

Procesije so bile razširjene za različne priložnosti in v različnih oblikah - poleg navadnega spreveda so obstajali še trije tipi: nema procesija, ki so jo

²² Benedik (1989 : 387) o ustanovitvi samostana v Škofji Loki poroča, da so pred tem tja hodili najprej kapucini iz Ljubljane, po letu 1640 iz Kranja in zadnja desetletja imeli v Loki vsako leto adventne in postne govore.

²³ Kuret (1981 : 88) na podlagi Stegenška (*Zgodovina pobožnosti sv. križevega pota*. V: "Voditelj v bogoslovnih vedah" 15, Maribor, 1912, 62 do 63) piše o nastali domnevi, da so nekateri križevi poti spomin na nekdanje pasijonske igre.

poživljale uvrščene žive slike; žive slike je pojasnjeval razlagalec zunaj procesije; žive slike so bile oblikovane kot dramatski prizori, v katerih so nastopali igralci z besedo in mimiko. Predstavljalce živih slik in igranih prizorov so vozili na vozovih, nosili na posebnih nosilih, hodili pa so tudi peš ali jahali. Ustavljali so se na določenih krajih, imenovanih postaje. Tematsko so bile procesije vezane na določen praznik oziroma del cerkvenega leta (telovska, pasijonska; Cerkev pa je uvedla še druge procesije za različne priložnosti cerkvenega leta) in so bile vključene v bogoslužno praznovanje, torej institucionalizirane.

Za baročno duhovnost je značilno idejno poudarjanje ničevosti vsega pozemeljskega in zmagoslavje Cerkve nad heretiki (prim. Kuret 1981 : 83-89). Zmagoslavje je prihajalo do izraza v razkošnih telovskih procesijah, ničevost pa v spokorniških procesijah velikega petka, s katerimi se je izražala protireformacijska baročna pobožnost. Kuret poroča, da so jezuiti že 1600 izvedli svojo telovsko procesijo po španskem vzoru (auto sacramental); nesporno so španski način uporabili ob slovesni procesiji v čast beatifikacije Ignacija leta 1622.²⁴

²⁴ Kuret (1989 : 397-398) o tej slovesnosti poroča, da se je pomikala pod petimi slavoloki, ki so jih krasili emblemi Družbe Jezusove, papeža, cesarja in ljubljanskega mesta. Na vsakem slavoloku so bili postavljeni jezuitski dijaki, ki so – kostumirani v angele ali muze – deklamirali. Ob poti je bilo postavljenih dvanajst bogato okrašenih odrov (theatra). Na odrih so jezuitski dijaki predstavljali žive slike ali alegorije: sv. Ignacija kot vojščaka, kot dobrotnika revežev, kot romarja, kot redovnika; ustanovitelje tedanjih redov s sv. Ignacijem v sredi; sv. Ignacija, ki sprejema nove učence; obrekovanja Družbe Jezusove; ladjo s sv. Ignacijem na poti v Indijo; alegorijo božje milosti; alegorijo "branik Cerkve"; sv. Frančiška Ksaverija kot apostola Indijcev; sv. Ignacija in sv. Frančiška v nebeški slavi. Za zastori je igrala godba. Po procesiji je škof Hren slovensko pridigal in razložil pomen vseh dvanajstih živih slik, potem je bila slovesna maša.

Namen pasijonskih procesij je bil dvojen: udeležba pri procesiji naj bi bila za posameznika spokorno dejanje (odtod nastopanje bičarjev in križenoscev), nazorno prikazovanje Kristusovega trpljenja pa naj bi vernike odvrnilo od posvetnosti, da bi zapustili grešno življenje in se spokorili (Kuret 1989 : 398).

O pasijonskih procesijah pri jezuitih imamo prvo neposredno poročilo šele za leto 1660 (*processio flagellantium*), zanesljivo pa jih je bilo še nekaj za veliki teden v desetletjih do konca 17. stoletja. Ohranjeni kratki programi izpričujejo, da je bila vsebina procesij Kristusovo trpljenje, vendar povezano s kakšnim posebnim povodom: kugo, lakoto, vojsko (1684) itd. Šlo je za nize zaporednih živih slik oziroma alegoričnih prispodob, ki so ponazarjale in poučno potrjevale v naslovu nakazano tezo o odrešilnem učinku križa.

O začetkih kapucinske pasijonske procesije v Ljubljani se viri precej razhajajo,²⁵ med morebitnimi starejšimi zgledi zanjo (v Peruggii 1448, na Dunaju 1472, v Arrasu 1460, v Milanu 1475) pa Benedik (1989 : 390-392) posebej izpostavi salzburško pasijonsko procesijo (1612) in predvsem praško (1604). Ljubljanski kapucini so pasijonsko procesijo na veliki petek izvajali vsaj že leta 1617, sledile so procesije v Novem mestu (1658), v Kranju (1674), v Škofji Loki (1721), dalje v 18. stoletju brez znanih letnic v Tržiču, v Marija Gradcu pri Laškem, v Železni Kapli in v Loki pri Zidanem Mostu.

²⁵ Po Benediku (1989 : 385-392) je bila ljubljanska pasijonska procesija uvedena med letoma 1608 in 1613 in ne šele 1617, kakor ostali povzemajo po Valvasorjevemu prepisu Hrenovega protokola. Predstojnik, ki naj bi jo takrat dovolil, je pred tem služboval v Pragi, kjer so 1604 ustanovili bratovščino Kristusovega trpljenja in prvič izvedli spokorno procesijo; procesija v Pragi bi tako utegnila biti za ljubljansko poleg drugih pomemben zgled.

Za sestavo pasijonskih procesij je veljal stereotipni scenarij: za uvodno podobo Adama in Eve v raju so si sledili prizori v evangeljskem zaporedju: zadnja večerja, Oljska gora, sodba, bičanje, kronanje, ecce homo, križanje, pieta, božji grob. Med te podobe so v posameznih procesijah vstavljali še druge, vse skupaj pa uokvirili z alegoričnimi in simbolnimi podobami iz Stare zaveze in celo iz antične mitologije. Število podob v posameznih procesijah je bilo različno, lahko se je tudi vsako leto spreminjalo. Med posamezne podobe so uvrščali nastope rokodelskih cehov, skupine cerkvenih bratovščin, gruče bičarjev, križenoscev, spokornikov-puščavnikov, tudi vojaško konjenico in pehoto. Kolikor je znano, so slovensko besedilo imele tržiška, škofjeloška in kapelska procesija.

Prvotni spokorni duh se je proti koncu umaknil, ob procesiji so se začeli dogajati tudi neredi. Redukcijo podob v pasijonskih procesijah v letih pred dokončno ukinitvijo (najbrž povezano tudi s spremembo okusa) dokazuje sklep beljaške definicije leta 1765, najden med prilogami rokopisa *Škofjeloškega pasijona*, po katerem je bilo treba opustiti vse podobe, ki niso bile svetopisemsko izpričane kot pasijonske. Čeprav je konec izvajanja *Škofjeloškega pasijona* v podrobnostih zabrisan, je jasno, da je procesija do konca ostala pod institucionalnim nadzorom (in vodenjem) Cerkev in države.

Procesijska oblika pa ni bila edina, zlasti pasijonska tematika se je uprizarjala tudi na statičnem prizorišču, npr. 1730 v Kranju v nemščini. S pasijonskimi predstavami v nemščini so nastopali tudi innsbruški popotni komedijanti (1606; *Kristusov smrtni boj na vrtu*, 1635). O gledališkem

proslavljanju spomina Kristusovega trpljenja celovških jezuitov vemo z gotovostjo za leta 1612, 1648 in 1715. Svojevrsne so bile verske igre v Rušah med letoma 1680-1722, ki so jih igrali dijaki po jezuitskem vzoru ustanovljene latinske šole, ki so jo vodili svetni duhovniki. Predstave so bile na prostem, na posebnem odru, snov je bila marijanska, igre so pred številnimi romarji slavile ruško Mater božjo.

Omenjeni pojavi duhovne dramatike in oblik, iz katerih je izšla, rasejo iz naravnosti katoliškega baroka in s svojo razširjenostjo govorijo, da *Škofjeloški pasijon* z ohranjenima letnicama izvajanja 1721 in 1734 ni niti povsem osamljen pojav niti nekaj, kar ne bi izražalo duha časa, čeprav je med zadnjimi znanimi pojavi svoje vrste (množična pasijonska procesija).

4.2 Zvrstnost

Kako se kaže vpletanje prej predstavljenih oblik, konvencij in zvrsti v dramskem tekstu *Škofjeloškega pasijona*?²⁶

Rokopis poleg besedila v slovenščini vsebuje dokumente in gradivo, ki pomagajo pojasnjevati okvir prireditve. Ta(ka) procesija je bila kompleksna prireditev, ki je za svoje izvajanje vsaj leta 1721 in leta 1734 (in ni dokazov, da ne vsako leto med omenjenima in še tudi nekaj časa po tem) zahtevala statusno ureditev, zlasti ureditev odgovornosti za izvedbo in finančnih obveznosti.

²⁶ Prvenstveno se posvečam dramskemu tekstu, uprizoritvi pa le toliko, kolikor je nujno za opredelitev dela glede oblike in konvencij.

Za uvedbo škofjeloške procesije vemo le o »ponovnih prošnjah« loškega glavarja barona Antona pl. Ekarja in predstojnika bratovščine presvetega Rešnjega telesa, s katerimi se je le-ta obračal na kapucine, naj prevzamejo izvedbo. Še pred samim besedilom so za ustanovno listino in pravilnikom prireditve v rokopisu v latinščini navedene ugodnosti in dolžnosti voditelja procesije. Jasno je poudarjeno, da je ustanoviteljica in materialna pokroviteljica procesije bratovščina presvetega Rešnjega telesa, kapucini pa samo prevzamejo izvedbo, za kar jih mora omenjena bratovščina vsako leto prositi. Takoj za besedilom sledijo priloge, vezane nanj in na prireditev: celotni spored za voditelja procesije in spored za njegove pomočnike, periohi iz let 1727 in 1728, abecedno urejen seznam v pasijonu navedenih stvari in oseb, vzorec za vabilo župnikom na sredpostno nedeljo, seznam oblek, 4 listi z notami za godbenike, lastnoročno vabilo o. Romualda k procesiji (datirano 9. aprila 1715) in vabilo, ki ga je podpisal o. Zeno Metlicensis za procesijo 6. 4. neznanega leta, zapisek o posebnem sporedu procesije (imela je 16 podob nekoliko drugačno zaporedje podob ter razporeditev sodelujočih vasi).

Iz prilog je razvidno vsaj dvoje: da je bila prireditev večkrat in da se je njena podoba nekoliko spreminjala. Med prilogami je tudi sporočilo loškemu gvardijanu, naj se voditelji spokornih procesij ravnajo po sklepu beljaške definicije 30. 8. 1765: opustiti je treba podobe starega testamenta, podobe o štirih poslednjih rečeh, Turke in mrliča, konjenico, našemljene farizeje ter hudiče. Sporočilo govori o dvojem: kapucini kot voditelji procesij nikakor niso hoteli izgubljati ugleda zaradi stranskih, veri tujih ali celo nasprotnih pojavov, ki

so hote ali nehote spremljali osnovni namen prireditve, obenem pa so omenjene sporne podobe ravno take, ki napovedujočemu se razsvetlenskemu okusu s svojo alegoričnostjo nikakor ne morejo več ustrezati.²⁷

Omenjene priloge rokopisa omogočajo boljšo predstavo o okoliščinah in namenu. Udeležba pri procesiji oziroma sodelovanje pri njej je bilo spokorniško, torej religiozno dejanje,²⁸ kar je pomembno za razumevanje prikazovalne konvencije, za katero je bila značilna – v okviru prej omenjenih rahlih odstopanj v številu podob - precejšnja standardiziranost oblike, ki je morala biti v soglasju s pravili, potrjenimi od predstojništva reda. Nekateri raziskovalci (Koblar, Kalan) se nagibajo v prid mnenju, da je bila prva uprizoritev (lahko tudi v spremenjeni, skromnejši obliki) že pred nastankom rokopisnega besedila.

V slovenščini je – z izjemo 20 verzov nemške pesmi - celotno glavno besedilo, ki obsega 869 verzov (in izjemoma nekaj didaskalij znotraj Judeževega in Pilatovega monologa), večina spremnih tekstov pa je v latinščini (naslovi posameznih prizorov in nazivi dramskih oseb; uvodna pojasnila, stvarni in osebni seznam, vabilo župnikom) in v nemščini (režijske opombe, oba vsebinska povzetka, seznam oblačil ter sporedi in sezname za pomočnike).

²⁷ Omenim naj tudi rokopisu priloženo opozorilo za ljubljansko procesijo leta 1722, naj se udeleženci ne vedejo kakor pustne šeme ter naj ne tekajo sem in tja; konjeniki naj se zbero pred samostanom, pešci na samostanskem vrtu; hišni očetje naj ne dovolijo svojim sinovom, pomočnikom in drugim v družini, da bi odhajali k procesiji pred določenim časom; tudi naj poskrbijo za razsvetljena okna, pometene ulice ...

²⁸ Prim. prevod dela vabila iz leta 1715: "Oznanite blagohotno svojim faranom, da je na ta žrtve in ljubezni polni dan On, ki je iz ljubezni do nas pretrpel toliko zasramovanja, bil s tolikimi šibami razmesarjen, krvavo s trnjem preboden, na križ pribit, naposled izdihnil svojo dušo. Kdo zatorej bi bil za tako dobroto nehvaležen? In na toliko ljubezen ne mislil, da bi tako rekoč iz ljubezni do njega ne vzel nase majhnega zatajevanja, ne sprejel majhnega bremena? Se ne pokoril, ne nosil križa ali bakle in temu podobnega, za kar bo povabljen in naprošen? [...]"

Nepasijonski deli *Škofjeloškega pasijona*

Posamezne dele *Škofjeloškega pasijona*, ki niso neposredno vezani na pasijonsko tematiko, ki je osrednja značilnost pasijona, analiziram glede na vključevanje njihovih raznorodnih pojavov (procesija, triumf, mrtvaški ples, moraličnost, alegoričnost, pridižnost, starozavezni motivi, angeli, bratovščine) v celoto.

Oblika predstavljanja je bila **procesijska**. Škofjeloška procesija se je začela pred kapucinskim samostanom in se nato pomikala po mestu ter se na za to določenih krajih ustavila. Posamezne igralske skupine so v procesiji med posameznimi prizorišči vozili na vozovih (zadnja večerja, Kristus na križu), nosili na nosilih (raj, Oljska gora, bičanje, kronanje, glej človek, Hieronim, Mati sedem žalosti), nekateri so jahali (mrtvaška in peklenska konjenica, Kristus na oslu, farizeji in velika duhovnika, Pilat, Longin) ali pa hodili peš (mrtvaška pehota, bratovščine, bičarji in križenosci, Veronika, Kristus s križem, jeruzalemske žene, skrinja zaveze, božji grob). V didaskalijah piše, da se po zadnji podobi procesiji priključijo duhovniki, nato pa ljudstvo, kar pomeni aktivno soudeležbo tistih, ki so do tedaj posameznim podobam sledili kot gledalci.

Že sam obstoj besedila ter napotki igralcu so dokaz, da je bila večina prizorov govorjenih, nekateri pa so bili namenjeni tudi izvajanju brez govorjenja,

npr. podoba z ujetim Samsonom, prav tako še nekateri množični prizori s statisti (mrtvaška in peklenska konjenica, prizori s križenosci in bičarji).

Procesija pa sama na sebi še ni gledališče, čeprav vsebuje mnogo spektakelskega; prav tako najbrž še ne bi mogli govoriti o pravem gledališču, če bi šlo samo za kostumiran sprevod s Smrtjo na čelu, sprevod, v katerem bi se zvrstili pasijonski liki. Značaj pomičnega gledališča procesiji dajejo vmesni prizori, v katerih se razvija dogajanje. Pri opredelitvi procesije v Škofji Loki kot že gledališke se opiram na Kureta, ki vidi "[i]zhodišče dramatskega razvoja [...] v tretji stopnji", t.j. v procesiji "s pravimi dramatskimi prizori" (Kuret 1981 : 54), ne pa morda že v nemi procesiji z zgolj živimi slikami in v procesiji z razlagalcem prizorov.

Pasijonski deli, katerih narava jim to omogoča, izkoriščajo možnosti **triumfalnega** spektakla (farizeji, velika duhovnika, Pilat in Longin na konjih, Kupido kot vojščak), v delih, ki na zgodbo niso vezani, ampak so s pasijonskim dogajanjem povezani samo idejno oziroma kot predpodobe, pa se delež triumfalnega do skrajnosti razbohoti (mrtvaška cerkvena in posvetna ter peklenska konjenica in pehota, vojaki z ujetim Samsonom, Davidovo spremstvo). Vse to prispeva k veličastnemu in estetskemu videzu ter veličastnemu učinku celote.

Kako se konvencija **mrtvaškega plesa** vključuje v celoto in kakšen karakter ji daje? Že Kalan je opozoril na grozljivo prisotnost smrti – spektakel se že začne s Smrtjo z bobnom na belcu, zaključi se s Kristusovim grobom, vmes sta slikoviti mrtvaška konjenica in pehota, Smrt ima monolog, v katerem

se predstavi (ime in poslanstvo) in neposredno nagovarja ljudi. Pomenljivo je tudi, da Smrt jaha prav na začetku procesije.

Smrt podobo v raju opazuje, spregovori pa na začetku druge podobe, zmagoslavno jahajoča na belcu ter ovenčana z lovorjem in oborožena z dolgo sulico:

153²⁹ Jest sem ta grenka smert iemenuana,
154 od teh uifsokih Nebefs na ta suet poslana,
155 iest imam te papeshe Skoffae korarie inu Cardinalle,
156 Zessarie firshte Herzoge groffe inu mogozhne kralle,
157 Tudi ufse kar shiuvy na Sueti,
158 imam pod moja oblast ufseti,
159 Ah ui greshniki skuste uashe ozhí odpreti
160 ter premislite kar shiuy more enkrat umreti,
161 dokler ste ui Boshia sapoud prelomilli,
162 Satu ste ui pod moia oblast stopilli,
163 Smertno britkust morete ui nofsiti,
164 inu skusi to oistro sulzo prebodeni bitti.

Monolog Smrt začne s poimensko predstavitvijo (153), takoj nato pa preide na dano ji poslanstvo, ki je v tem, da vlada vsemu živemu (155-158). To je povedano trikrat – naštetih predstavnikov cerkvenih (155) in posvetnih stanov (156) služijo za nazorno predstavitev neomejenega vladarstva Smrti nad vsem živim, kar je v splošnem izrazu povzeto v 157. in 158. verzu. Smrt se nato obrne neposredno na občinstvo in ga ogovori z grešniki. Sporočilo ("Tudi vi boste umrli.") pa ni povedano naravnost, ampak v jeziku baročno značilnega

²⁹ Zapis verzov se ravna po diplomatičnem prepisu, prav tako tudi oštevilčenje verzov (Berger 1987).

načina spoznavanja. Najprej se posluži na čutne zaznave vezanega glagolskega rekla (odpreti oči; 159), potem sledi na razum vezan glagol (premisliti; 160), da lahko na koncu verza izrazi glavno idejo, ki pa je podana v splošni obliki, saj zadeva vse (kar živi, mora enkrat umreti; 160). Sledi razlaga kot izrecen nagovor in zadeva občinstvo, naslovljeno z grešniki – prestop Božje zapovedi (161); monolog se iz razlage vzroka naveže na posledico (163-164), najprej v splošni formulaciji (nositi smrtno bridkost), potem pa v čutni podobi - pokaže na svoje orožje, s katerim mori (164); s to učinkovito in zastrašujočo podobo se monolog Smrti zaključi. Monolog Smrti in nato sprevod konjenice in pehote poudarjajo, kako nepomembno in ničevo (vanitas) je v primerjavi z vladarstvom Smrti vsako drugo cerkveno ali posvetno vladarstvo.

Smrt spregovori še enkrat v drugi podobi, tokrat za konjenico in pehoto pride peš s koso:

165 Jest sem slepa uender ufse vmorim,
166 Inu Smoio kofso ueliku skhode sturim,
167 Bodi stari ali mladi kar pred mene pride,
168 Bogat boshiz kmet shlahtnik obeden na odide,
169 Krall, zhesar papesh ali uoishaki,
170 gmein mogozhni inu uerli ienaki,
171 ia ufsa mozh zelliga Sueta kar shiuy,
172 To pod moio oistro kofso stoy,
173 Te ludij iest ufse Sapishem.
174 Sgouorou ali proshne nigdar na ishem,
175 iest sem bres koshe Sama kost,
176 Satorei namaram sa obenna uifsokost,
177 ah ui greshniki skuste uashe ozhi odpreti,
178 ter Spomislite kar shiui more enkrat umreti.

Verzi še bolj razčlenijo temeljno sporočilo o umrljivosti vsega živega. Alegorija slepote pomeni, da za Smrt ni stanovskih (168-170, 176) ali starostnih (167) razlik. Podobno alegorično razlaga Smrt svoj odnos do posvetnosti; ker je je sama kost, se za človeški minljivi blišč ne zmeni (175-176). Morilsko orodje, ki ga ima tokrat, ni vojaško-zmagoslavno, ampak kmečko. To ni triumfalno-paradna Smrt, ki bi poudarjala svoje zmagoslavje, ampak delovna Smrt. Nagovor občinstva monolog zaključí; gre za ponovitev glavne ideje (177-178), izražene že v prejšnjem monologu (159-160).

Konvencija mrtvaškega plesa z uporabo spektakla in govora služi kot opozorilo vsakemu gledalcu, da je umrljiv. Vendar ne gre samo za ponazoritev nauka o posledicah izvirnega greha in o štirih poslednjih rečeh, ampak je namen tudi čustveni pretres gledalcev in prek tega spokornost. Posledica

greha pa ni samo časna, ampak tudi večna smrt oziroma pogubljenje (kar je prikazano z za leto 1734 vstavljeno podobo pekla), če ne bi prišel Odrešenik. Obe podobi, smrt in pekel, prikazujeta dve izmed štirih poslednjih reči (smrt, sodba, nebesa ali pekel), sta v vlogi teološko-idejne razlage pasijonskega dogajanja (razlagata Kristusovo poslanstvo in poslednje reči), pomenita idejno motivacijo dogajanja, ki sledi.

Podoba pekla je oblikovana podobno s podajanjem peklenske hierarhije, ima pa že zametke dramskega dejanja. Gre za stopnjevanje prikazane groze, po drugi strani pa tudi za nazorno predstavitev ne le časne, ampak tudi večne smrti (pogubljenja). Vendar pa se s tem že oddaljujem od govora o samem mrtvaškem plesu in se navezujem na širši okvir pridigarske tradicije, ki je povezan tudi z moraliteto.

Glavna razloga, da je bil *Škofjeloški pasijon* označen tudi kot baročna **moraliteta** (Kindermann 1957 : 615), sta v njegovi mestoma zelo izraziti alegoričnosti in v jasno izraženi moralni poučnosti. *Škofjeloški pasijon* zvrstno - glede na strukturo celote - nikakor ne ustreza moraliteti, saj dogajalno ne gre za zaporedna stanja nedolžnosti, padca in odrešenja, v katerih bi gledali protagonista, niti za alegorično uprizoritev moralnega nauka. Alegoričnost sama na sebi se niti v baroku ne pojavlja samo v moralitetah, čeprav je zelo značilna za to srednjeveško (duhovno) zvrst, najkasneje izoblikovano. Množica alegorij v *Škofjeloškem pasijonu* je izraz baroka, pa tudi splošno krščanske spoznavne paradigme. V alegoričnosti in moralni poučnosti je delo blizu pridigi tedanjega časa. V tem poglavju analiziram dele, v katerih se alegoričnost

pojavlja, ter vlogo, ki jo imajo v celoti. Gre za podobi pekla, raja, Samsona, Hieronima in skrinje zaveze, za prizore s štirimi celinami, Kupidom in z Davidom ter bratovščinami, pa tudi za vlogo angelov, ki so razsejani po večini podob.

Tudi v peklenskem sprevodu se za Luciferjem pojavi konjenica, paradno (s peklensko zastavo) in delovno (z vilami) opremljeni hudiči; neposredno pred hudiči, ki vlečejo zvezano Pogubljeno dušo, je hudič z drevesom (iz raja). To pomeni povezavo s podobo raja in navezovanje na izvir grešnosti, izvirni greh – poželenje po neomejenem spoznanju (drevo, na katerem je sad spoznanja) nadčloveškega. Ob monologu Pogubljene duše in Luciferjevem monologu (oba se iz svoje dramske situacije obračata ne k soigralcem, ampak neposredno na gledalce) je dramskega dejanja in pravega dramskega govora zelo malo, zadeva samo mučenje, ki ga ob govorjenju izvaja zbor hudičev nad Pogubljeno dušo. Pogubljena duša takole izraža svoje prekletstvo:

179	Prekleta uhra inu zhafs,	199	Sdei so se meni te ozhi
180	kir Sem roiena billa,	200	alli preposnu odperle,
181	prekleta pott taistih gafs,	201	Kir nimam uezh umeni mozhi
182	kir me ie Mati nofsila,	202	Nebefsa so se Saperle,
183	bulshi bi blu de bi se biu,	203	Oi mè; ô uezhnost uezhne dni,
184	na suet rodu en kamen,	204	morem tadaï terpeti,
185	koker en zhlouek kir pride shiu,	205	usaka Minutta se mesdi
186	noter v paklenske Jame,	206	ueliku lett gorretti,
187	Prekleta bodi ta lubefsen,	207	och; taka nebom nikuli uezh
188	vkatera Sem se udalla,	208	uidla oblizhie boshie,
189	Kir me ie vtako bolefsen	209	leta ie vserze uezhi mezh
190	inu martre perpelalla,	210	koker ufse martre inu oroshie,
191	Preklet bodi od mene usakh grech,	211	oh; de bi mogla enkrat vmert,
192	kir sem ga billa sturilla,	212	bi otla she uezh terpeti,
193	Sakai sem ga dershallà sa en smeçh	213	alli pred mano beishy ta Smert
194	ter sem mo peruolilla	214	morem uezhnu shiueti,
195	Prekleta bodi ta drushina,	215	och greshni zhlouek Spremifsi prou
196	skatero sem hodilla,	216	de Sem k meni na pridesh,
197	V hudizhoua pokorshina	217	delei pokuro kir si srou,
198	me ie uezhnu pahnilla,	218	Sakai Smerti neodidesh.

Pogubljena duša preklinja svoje bivanje (179-186): bolje je ne bivati, kot pa biti pogubljen. Nato preklinja svoje grešno življenje (187-198); iz njega se da razbrati zabrisane motive prostitucije in spolne bolezni: ljubezen, kateri se je vdala; grehe, ki jih je delala kot za šalo in slabo družbo (torej nečistost kot enega od naglavnih grehov). Pogubljena duša se zdaj obrne na svoje sedanje stanje: spoznanje je prišlo zanjo prepozno, kar je povedano s podobami (oči so se ji odprle, nebеса so se zaprla). Preklinjanje preide v zdihovalje nad

sedanjimi mukami. Duša teološko razloži, da bo za svoje prekleto grešno življenje morala trpeti vso večnost (203-204). Za prikaz hudega trpljenja, ki bi gledalce odvrnilo dejanj, s katerimi bi si take muke zaslužili, poskrbijo hudiči, ki dušo sadistično mučijo (davijo, teptajo, zvežejo z verigami, pečejo v kotlu vrele smole). Večnost muk duša izraža s pomočjo konkretnih, na naše doživetje časa vezanih podob (205-206). Vse do tedaj prikazano zunanje trpinčenje pa Pogubljena duša spet uporabi za izražanje njene najhujše bolečine: dokončno je ločena od Boga. Ta bolečina se izrazno lahko stopnjuje samo še s tem, da pove, da bi rada še enkrat umrla in še več trpela, če bi ji to pomagalo, vendar je njeno stanje dokončno. Tako zelo skesane duše (od 207) današnji teologi najbrž ne bi videli v peklu, ampak v vicah.

Seveda pa prikazovanje peklenskih muk pred gledalci oziroma udeleženci spokorne pasijonske procesije ni bilo namenjeno samo zbujanju groze; gledalcem je treba ponuditi pozitiven moralni nauk, kar je smisel te prezentacije. Na koncu se Pogubljena duša z izrečnim naukom obrne na posameznega gledalca in ga svari pred peklom ter ga navaja k pokori, za katero ima čas samo do smrti.

Tudi Lucifer, v teologiji poosebljenje zla, ki govori za Pogubljeno dušo, je do neke mere pridižna figura:

219 Jest sem sam Lucifer za preusetni,
220 Angel sem biu, Bogu sem shellu zhast oduseti,
221 Polle greshni zhlouek moia podoba,
222 Kai sa eno nastudinost sem iest sadobu,
223 to ie Storu en sam naglauni grech,
224 kir sem ga iest dershou le sa en smeh,
225 da sem iest taku spotliuu inu nasrezhnu padu,
226 Skusi preusetnost sem se iest zhes Boga uagou,
227 glich na zhasti sem Bogu othu biti.
228 Satega uolla sem pa mougu v ferdamaine priti,
229 Moia lepota sem skusi en sam grech Sgubu,
230 inu eno ostudnu oblizhie ene suine Sadobu,
231 od Boga sem uekomei preklet,
232 uti paklenski martri s ketnami perpet,
233 ô zlouek ti moia podoba spreglei,
234 inu toie naglaune grehe preshteï,
235 oku ie mene ena sama mîfsu khudizhu sturilla,
236 od Boga na uezhne zhafse odlozhilla,
237 Spremîfsli tudi moia grosouitnost inu ostudnost,
238 ter spouni uezhkrat na ta douga uezhnost,
239 Sakai vsaki naglauni grech toia dusho kenimu hudizhu sturij,
240 ter ta podoba Boshia kmalu sgubij,
241 bodi uefseu inu te lushte ushiuai,
242 grehe deleï toie hude nauade naskriui,
243 Meni slushi inu ponishnost skashi,
244 kar je Bogu perietnu leto pa Saurashi,
245 Taku bomo guishnu enkrat ukupai stalla,
246 ter na to paklensko uisho nauekomei plefsalla.

Najprej se na kratko predstavi (219-220), nato pa obrne h grešnemu človeku in mu razloži bistvo svojega greha – prevzetnost oziroma napuh (221-

240); glavno čutno sredstvo pri tem je Luciferjeva skrajna odurnost, ki je podoba in posledica grešnosti. Nato se spet obrne na grešnika in vzpostavi primerjavo svoje nagnusne podobe z glavnimi grehi; grehi iz duše delajo peklenko podobo, kar pa ni brez posledic za večnost. Lucifer pravzaprav govori resnico iz pridigarjevih ust, razlaga, vendar tudi z ničimer ne obžaluje svojega dejanja, sedanjega stanja in muk. Ali v svoji sramoti, ostudnosti, nesreči, prekletstvu ... mazohistično uživa? Zadnjih šest verzov pa - kot zasledimo pri večini sklepov monoloških replik - neposredno nagovarja gledalca; v skladu z Luciferjvo skrajno negativno karakterizacijo so ti verzi namenjeni zapeljevanju. Ker pa je tako ostuden in tudi po svoji krivdi brezupno nesrečen, nagovor z nauki, kako priti v pekel, povzroča odpor in grozo. Grd in odvraten, a ne more biti komičen, ker je za gledalca tudi grozljiv, strah zbujač, škodoželjen, sadistično-mazohističen.

Podobi smrti in pekla služita za ponazoritev nauka o posledicah izvirnega greha, obenem pa sta vsaj toliko kot ponazoritev tudi svarilo gledalcem, naj se spokorijo, da jih po gotovi smrti ne bo čakal pekel. Predstavljanje pekla je bilo znano tudi že v pasijonskih igrah starejšega obdobja – eshatološki okvir dogajanja (kateheza o štirih poslednjih rečeh: smrt, sodba, nebesa ali pekel). Besedilo samo (obeh) pa kaže precej pridižnega. Za protitež so podobe čutno nazorne, spektakelska funkcija izrazita, same igre, v kateri bi osebe delovale druga z drugo, skoraj ni; pridižni monologi se družijo z najbolj spektakelsko oblikovanimi deli procesije. Lahko bi rekla, da se v tem prepozna romanska procesijska tradicija, ki se ni zaključila s srednjim vekom,

vase pa vključila tudi konvencijo mrtvaškega plesa in času primerno moralično pridižnost.

Motiv raja je bil v duhovni dramatiki precej pogost, kar je razumljivo.³⁰ *Sveto pismo* se prične s pripovedjo o stvarjenju in prvem grehu, nato pa na različne načine opisuje zgodovino odrešenja (Odrešenik je bil obljubljen takoj po grehu) in kolikor je duhovna drama *biblia pauperum*, je fabulizirana razlaga greha in obljube odrešenja kar vabila k uprizarjanju.

V *Škofjeloškem pasijonu* se je raj kot prva podoba prikazoval na prenosnem odru; med vsemi nepasijonskimi prizori vsebuje največ dramskega dialoga. Dogajanje se začne z izgonom, s koncem raja, za vzrok (poleg nauka) zvemo retrospektivno. Angel z mečem ukazuje:

- 1 Is Paradisha tega uefseliga lushtniga kraia,
- 2 poberite se Adam inu Eua uam Angelz shraia,
- 3 Sakai tukai uas ie ta kazha mozhnu Sapelalla,
- 4 inu uafs suelikimi nadlogami obdalla,
- 5 Tukai ie Samu to prebiualishe te nadolsnosti,
- 6 katero ste ui tukai skusi greh Sgubilli,
- 7 Poberite se tada i hti ueliki reunosti,
- 8 V kateri bote nozh inu dan upilli.

Prva verza služita za vzpostavitev prostora (paradiž) in predstavitev govorca in ogovorjenih (angel; Adam in Eva), v naslednjih štirih sledi

³⁰ Prva semiliturgična drama je bila francosko-latinska *Igra o Adamu* iz 12. stoletja (Kuret 1981 : 41-42). Tak prizor je vsebovala tudi ljubljanska pasijonska procesija, ljubljanski jezuitski dijaki pa so vsaj 1657, 1659 in 1670 uprizarjali koledniško igro, imenovano *Raj* (besedilo ni ohranjeno), ki je prav tako izšla iz baročne procesijske dramatike (Kuret 1981 : 88-89).

predzgodba, nato pa opis posledic, s čimer se replika zaključi (7-8). Za angelom se oglasi hudič:

- 9 Ah Adam ah Eua koku dougu sta ta uefselle ushiualla,
10 koku hitru gnado inu nadolshnost uasho safrazkalla
11 Ste otli Bogu glich inu enaka bitti,
12 Sa tega uolla ste mogli umoie roke pritti,
13 Jest sem uam po tem dobrim to hudo obudu,
14 koker ena kazha ueliko srezho oblubu,
15 Skusi leto pak je ufsa nasrezha zhes uafs stopilla,
16 Le ta ie uafs k moim Sushnim sturilla.

Hudič privoščljivo in škodoželjno (9-10), hkrati pa natančno in povsem pravoverno razloži Adamu in Evi svojo preteklo zvodniško vlogo pri njunem grehu. Njun greh je bil v tem, da sta hotela biti enaka Bogu (11), hudič pa jima je z zvijačo (kača) to zlo željo, prikazano kot dobro, obudil (13-14). Posledica tega je bila ne obljubljen sreča, ampak nesreča in suženjstvo hudiču. Hudič je res zapeljal Adama in Evo z lažjo, toda to jima razkriva po resnici, ko prikrivanja ni več treba. Vsekakor pa na začetku angel in hudič učinkovito pripravita situacijo za govor prizadetih, Adama in Eve:

- 17 Ah koku posnu sem iest, sem iest Sposnalla,
18 de skusi Jabuku bom iest sama sebe Sapelalla,
19 Koku preusetno sem iest othla keni bogini bitti,
20 ienu Sama sebe glih Bogu sturiti
21 Skusi katero pak sem Sama sebe vнадloge perpraula,
22 inu uofs zhloueshki Rod stem Strupam tega greha Sadaula.

Prva govori Eva, za katero je po tradiciji veljalo, da je s prepovedanim sadom kača zapeljala njo, ta pa potem Adama. Eva omenja jabolko (18), a tudi

njegov pomen oziroma bistvo greha (19-20). Monolog se konča v obupu zaradi prekletstva tako nje kot potomstva (21-22).

23 Ah de bi iest sam sebi skusi Jabuku biu Skhodo sturu,
24 ter nikar stem strupam ta zhloueshki rod pomuru,
25 bi se meni tolkain moie serze nestopillu,
26 alli dokler uidem da Smono red ufsem ludem se ie to Sgodillu,
27 morem iest nozh inu dan shaluat inu millu iokat,
28 dokler sem utem Jarmu tega hudizha kir morem millu stokat,
29 Ah usmileni Boh pridi ti meni k pomozhi,
30 de bodemo mi Supet perpellani k nashi luzhi.

Adam Evi ne odgovori, vendar pa nadaljuje svoj monolog tam, kjer ga je ona končala. V primerjavi z Evo je manj sebičen - trpljenje vseh drugih zaradi njega (ne pa zgolj osebna nesreča) je tisto, kar mu je pri vsem najhujše. Poleg obrata k soljudem je sposoben že tudi obrata k Bogu (29-30) in prošnje za odrešenje. Adam in Eva v odnosu do Boga delujeta kot celota človeškega, obenem pa povzemata zgodbo človekovega padca in odrešenja: Najprej je skušnjava po samoodrešitvi; ko se izkaže kot prevara, sledi izguba resničnega dostojanstva in obup; tretja stopnja v tem ciklu je obrat od obupa v solidarnost z drugimi in prošnja za odrešenje. Na zaporedju teh stopenj v različnih variacijah in razvojnih oblikah na širši - a še vedno človeški - ravni je temeljila moraliteta. Pasijonsko dogajanje pa je s tem šele napovedano, priklicano, utemeljeno; protagonist v njem ni človeštvo, ki bi se vzpenjalo k odrešenju, pač pa Bog, ki prinaša odrešenje v človekov začarani krog.

Angel, ki nastopi za Adamom, že tretjič obnavlja greh (bistvo: biti glih Bogu – 11; 20; 35) in njegove posledice:

31 Ah ti reuni inu nasrezhni Adam,
32 vkai sa ena nadloga sis e Sapellou sam,
33 ven Srezhni stan te ie Boh postauo,
34 ti si pak tega Skusi pregreho Saprauo,
35 Si othu Samimu Bogu glih bitti,
36 inu ta Sastopnost useh rezhi Sadobiti,
37 Skusi to si postou en Sushen tega hudizha,
38 loto tebi sdai ozhitnu toi grech prizha,
39 Skusi kateriga si ti Sgubu toia nadolshnost,
40 inu zeu zhnloueshki rod si perprau vta uezhno sushnost,
41 ta Semla bo tebi terne inu kopriue rodilla,
42 ter bo Eua stabo red ta nasrezha obzhutilla.

Tretji angel pa se (prvič v igri) obrne naravnost na publiko in jo ostro svari pred grehom, s katerim si je mogoče zaslužiti pekel; s tem je tudi posredno napovedana naslednja podoba:

43 Greshna dusha ti imash poslushat,
44 ia toiga Boga nikar taku Skushat,
45 Raunu tebi Se ima tudi pergoditi,
46 kir ti Se na mafsash to pregreho sturiti,
47 Samoresh to Nebesku kralestuu Sgubiti,
48 inu ta paklenski ogen saslushiti,
49 odstopi tedai od te pregreche
50 Taku napridesh vte uezhne kehe,
51 glihi uishi se stem greshnikam sгоди,
52 kateri Sapoudi Boshie nadershi.

Podobo raja zaključujejo Adamovi otroci, ki s petjem še enkrat obnavljajo Adamov greh in njegove posledice:

- 53 Ah Adam ti nash lubesniui ozha kai si ti sturu,
54 de si ti nash boge otroke stem grishlam umuru,
55 Skusi kateriga si ti Sgubu toia nadolshnost,
56 inu nafs perprau uto uezhno sushnost,
57 De moremo tukai nuzh inu dan upiuti,
58 oku ozhmo lete nebefsa sadobiti.

Starozavezni motivi so trije, od teh sta Samson in skrinja zaveze oblikovana kot samostojni, zgolj nemi podobi, David pa je udeležen ne v svoji kraljevski veličini, ampak kot spokornik. Podobno spokorniško vlogo kot starozavezni David ima Hieronim³¹ v osmi podobi, ki pa je živel po Kristusu; oba sta obdana z bičarji in s križenosci – gre za določen paralelizem likov. Hieronim nastopi po kronanju, v molitvi se spominja grehov, ki jih je bil nekoč delal, in Kristusa, ki se ga je usmilil in ga rešil pogubljenja. Zaključi s sklepom, da raje umre, kot pa da bi bil spet pogreznjen v grehe, Kristus pa zanj križan. Hieronim je obdan s spokorniki, puščavniki in križenosci; spokorniška razsežnost prireditve je v tem najbolj izrazita.

Samson in skrinja zaveze imata v *Škofjeloškem pasijonu* natančno določeno mesto. Božji grob in njegova predpodoba skrinja zaveze skupaj poudarjata osrednjo Kristusovo vlogo v zgodovini odrešenja. Skrinja zaveze, v kateri je bila shranjena Mojzesova postava, je bila znamenje zaveze med Bogom in izraelskim ljudstvom. Kristus je s svojo smrtjo dopolnil staro in začel novo zavezo, zato je njegov grob znamenje nove in večne zaveze, odrešenja.

³¹ Hieronim je bil cerkveni učitelj (340/350 do okrog 420). V Dalmaciji rojen filolog in teolog je bil strokovnjak za tedaj uporabljano latinsko Biblijo; lotil se je njene obsežne revizije

Samson je bil znan po veliki moči; ta izvolitev že pred rojstvom je bila povezana z zaobljubo, da si ne bo strigel las. Ko je zaobljubo prelomil, ga je moč zapustila in izročen je bil sovražnikom. Umrli je skupaj s številnimi sovražniki tako, da je še zadnjikrat prosil za izredno moč, da je lahko porušil stebre velike stavbe, s tem pa pomembno prispeval k osvoboditvi ljudstva. Ujeti starozavezni silak v vojaškem spremstvu v *Škofjeloškem pasijonu* je predpodoba Kristusa; uvrščen je med zadnjo večerjo in Oljsko goro. Oba sta izbrana za osvoboditev drugih, zaznamovana sta z nadnaravno močjo, oba pa nalogo izpolnita s svojo smrtjo, ki uniči sovražnika.

Najbolj tipično baročno alegorični sta deseta (Kristus na križu) in deloma enajsta podoba (Mati sedem žalosti). Ob Mariji Magdaleni, ki v monologu pod križem spoznava svoj greh, je prisoten Kupido in štiri takrat znane celine, Evropa, Amerika, Azija in Afrika, ki se Kristusu zahvaljujejo za odrešenje in krščansko vero. Obnovljen misijonski potridentski duh je v baročnem slogu navdihnil še eno novo oblikovanje obseženosti vsega sveta in vizije vesoljne Cerkve (kershanska barka; 769).

V enajsti podobi Kupido - sicer rimski bog čutne ljubezni, oživljen v renesansi - kot alegorija ljubezni pove, da je samo ljubezen mogla premagati neranljivega Boga, da se je pustil zvezati in raniti. Kupido pušča glede ljubezni, ki jo pooseblja, nekaj nejasnosti: Ali se je novemu okolju (baročna katoliška pasijonska procesija) že tako zelo prilagodil, da lahko razlaga paradoks božje

po izvirnem besedilu; prav tako je znan tudi kot anahoret in zgodnji pospeševalec samostanskega meništva (podčrtala B. R.) (Prim. Dolinar 1991 : 930-931).

vsemogočnosti in ljubezni – ljubezni, ki je Boga kot notranji motiv pripravila do smrti, ali pa je - glede na svoj izvor bolj verjetno - alegorija grešne ljubezni ljudi, ki je izzvala Boga, da je pokazal svojo ljubezen, močno do smrti? Cupido:

818 Kdo je biu uoisak letta
819 katere ie premagou Boga,
820 Boga toku mozhno raniu,
821 Nobeden ni toko mozhen biu,
822 koker ta lubesen uelika,
823 ie Suesalla bres usega strikha,
824 Tega kter namore ranen bitte,
825 Se ie pustou od mene Suesatte ieno ranitte,
826 Sa te grech Sadoste strite,
827 tega, Suesanga odreshite.

Cupidov monolog je umeščen za Marijinega, v katerem toži, kako so ljudje nehvaležni; angela, ki jo tolažita, se obračata tudi k ljudem in jim kažeta tako Jezusovo kot Marijino ljubezen. Za Cupidom pa spregovori edini učenec, ki je stal pod križem, in Jezusu izpoveduje svojo ljubezen, katero je vžgala Jezusova rešnja kri. Kakorkoli že razlagamo Cupidov pomen, s svojo pojavitvijo ustvarja baročno napetost med abstraktnim in konkretnim in osvetljuje ljubezen, ki je tema enajste podobe.

V rokopisu je za podobo raja razvrščenih šest bratovščin (kovaška, lončarska in zidarska, čevljarska, pekovska, mesarska ter krojaška). Ostale podobe so prikazovale posamezne okoliške vasi, mestni rokodelski cehi pa so v tem delu prireditve napovedali pasijonsko dogajanje. Vsako bratovščino spremljata po dva angela, ki v rokah držita predmete, povezane s Kristusovim

trpljenjem (kelih, mošnjo, vrv, meč, šibo, steber, suknjo, žeblje, gobo, lestev, (trnovo) krono in petelina). Cehovski angeli so edini angeli, ki se v procesiji pomikajo peš. Njihove replike se nagovori grešniku, naj pogleda Kristusovo trpljenje in se spokori; so predstavitev in hkrati napoved določenega dela Kristusovega trpljenja s pomočjo predmeta – impersonacija je edino, kar je v teh pridižno-emblematičnih prizorih dramskega. Angeli prepričujejo z milino, kar uravnoveša grozljivi podobi smrti in pekla, ki sledita. Kot primer navajam govor prvega angela, ki spremlja čevljarsko bratovščino in nosi šibo:

93 Sibe gaishle Angel nofsem,
94 tebe greshnik lubesniu profsim,
95 Jenei hitru uezh greshiti,
96 inu nimash Jezusa Sgrehi biti,
97 Kateri ie sate ufso soio kry preliu,
98 de bi tebi ô Greshnik ta uezhn leben Sadobiu.

Ostalih 18 angelov spregovori v različnih delih *Škofjeloškega pasijona*: trije v raju, ostali pa spremljajo samo pasijonsko dogajanje. Njihova vloga je namenjena predvsem usmerjanju perspektive. Razen tega se včasih pojavijo kot razlagalci stanja, v katerem je neka oseba, včasih neposredno nagovarjajo občinstvo, nekateri pa komunicirajo s svetimi osebami na odru.

Podoba raja ima tri angele, izmed katerih je prvi, ki nastopi z mečem, oblikovan po svetopisemski predlogi kot varuh vrta, iz katerega sta Adam in Eva po grehu izgnana. Izmed dveh simetričnih angelov, ki podobo zaključujeta, se eden najprej obrne na Adama in komentira nastalo situacijo, drugi pa neposredno na publiko in jo svari pred grehi in njihovimi posledicami.

Točno polovica nastopajočih angelov nastopa v pasijonskih prizorih: Glavni del pete podobe (krvavi pot) je prizor na Oljski gori; na odru je 6 oseb, od tega 5 angelov. Za monologom Kristusa nagovori angel, ki mu sporoči, da je Očetova volja, da s trpljenjem reši grešnike (347-359). Naslednja angela, ki simetrično nastopita, nagovarjata gledalca, mu nazorno kažeta in opisujeta Kristusove muke ter ga tako z vsemi milimi sredstvi spodbujata k spreobrnjenju in pokori (360-367; 368-373). Zadnji par angelov pa se spet obrne h Kristusu in ga tolaži (374-379; 380-385).

Alegorično pravzaprav do neke mere že samo na sebi pripada krščanskemu kulturnemu kodu ter tudi drugim zvrstem in oblikam, razlagalnim in prikazovalnim – alegorija je povezana z moraliteto, s pridigo, z baročnim slogom. *Škofjeloški pasijon* po svoji dogajalni strukturi in tematiki ni moraliteta, ne gre za alegorizirano dramatizacijo moralne norme, čeprav se posamezne prvine (poudarjena je spokornost), ki so sicer za moraliteto bistvene, pojavljajo v delu skupaj s predpodobami iz Stare zaveze in so do pasijonskega dogajanja in tematike v idejno-razlagalnem razmerju. Deli, ki dogajalno ne sodijo v pasijon, so - z izjemo raja - manj dramatsko oblikovani, obrati k gledalcem so pogosti, liki so dostikrat personificirane alegorije (Kupido, celine). Gre torej za spremljevalni položaj - omenjeni deli imajo v celoti predvsem idejno vlogo, skušajo pa tudi vplivati na obnašanje gledalcev. V dogajalnem središču *Škofjeloškega pasijona* pa je Kristusovo odrešilno trpljenje, dejavni protagonist pasijona je Kristus.

Pasijonska tematika

Pasijonsko dogajanje v ožjem pogledu (če odštejemo prizore z bratovščinami, v katerih angeli kažejo simbole Kristusovega trpljenja) sestavlja naslednjih osem podob: Gospodova večerja (3.), krvavi pot (5.), bičanje (6.), kronanje (7.), glej človek (9.), Kristus na križu (10.), Mati sedem žalosti (11.) in božji grob (13.), kar je več kot polovica vseh podob (če upoštevamo razširjeno različico iz leta 1734). Motivno se naslanjajo na evangeljska poročila (Mt 21,1-11; 26; 27; Mr 11,1-11; 14; 15; Lk 19,28-40; 22; 23; Jn 12,12-19; 13,21-30; 17; 18; 19;) in segajo od slovesnega prihoda Kristusa v Jeruzalem do pokopa, nekateri motivni drobci (Veronika, Longin) so dodani.

Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem je postavljen na idejno zelo pretehtano mesto, za spektakelsko učinkovitimi in grozljivimi triumfalnimi prizori z mrtvaško in peklensko konjenico in pehoto. Kristus, ki jaha na oslu, je obkrožen z 12 apostoli in dečki, ki mu pojejo hozano in ga častijo kot kralja. Kristus nagovarja "sute dushe": naj ga peljejo kot kralja po mestu, naj potresajo oljko in ga častijo, saj bo veselje kmalu minilo in namesto te časti bo od njih zasramovan (264-271). Čeprav bi zgornje mesto dopuščalo razlago, da Kristus kot svete duše nagovarja jeruzalemske ali/in škofjeloške meščane, pa je on - poleg Adama, Eve, angela in hudiča v raju - edini v celi igri, ki popolnoma pripada notranjemu komunikacijskemu sistemu; vse dogajanje v pasijonu se obrača nanj in razlaga glede nanj, vsi spremljevalni deli pojasnjujejo njegovo vlogo pri človekovem odrešenju.

Prizor je povzet po evangeliju in oblikovan tako, da poudarja teološke ideje. Evangelist Janez³² ob opisu dogodka izrecno poudari dvoje: Jezusovo poslanstvo je kraljevsko poslanstvo, saj je imenovan Davidov sin. Dejansko je takrat veliko Judov pričakovalo političnega rešitelja, ki bi obnovil Davidovo kraljestvo. Prerok, ki ga citira Janez, pa govori o kralju, ki jezdi na oslu, kar je paradoks. S Kristusovim slovesnim prihodom v Jeruzalem se je napoved izpolnila tudi v podobi. Navidezno protislovje (kralj jaha osla) sporoča, da prerokovani kralj ne bo nastopil s politično ali vojaško močjo, ampak bo solidaren z najrevnejšimi, najnižjimi in najbolj ponižanimi, o čemer pričajo še mnoga druga mesta Stare zaveze. V našem pasijonu se Kristus identificira kot kralj, nato pa govori o sramoti, ki ga prav kmalu čaka namesto češčenja. Kristusova božanska narava se kaže tu le kot večvednost, kar pa je na tej stopnji dramatike, na kateri je konvencija neprestano razlaganje tudi s pomočjo nadnaravnih bitij, nekaj povsem nevpadljivega, bolj kot karkoli drugega sredstvo samopredstavitve in dogajanja. Že tako skrita Kristusova božanska narava bo še bolj skrita v prihajajočem trpljenju, v katerem naj človek sočustvuje z njim.

Za sprevedom cvetne nedelje nastopi podoba Gospodove večerje, igrana na odru na vozu, ki ga vlečejo konji. V začetku Kristus govori apostolom o skorajšnji ločitvi od njih. Ker pa jih močno ljubi in jim želi pridobiti večno življenje, hoče ostati med njimi v podobi kruha. Nad kruhom in vinom izgovori posvetilne besede

³² Jn 12, 12-19.

290 Vfamite tadai ti ie moie shiu tellu,
291 kateru bode sa vosh uolni suet terpellu,
292 ufsamite tudi ta kleih vkaterim ie moia praua krij,
293 inu premifslite de uash moister sa uafs rad Smert terpij,

in jim da jesti in piti. Če bodo jedli in pili s čistim srcem, jih čaka večno veselje, če pa v naglavnem grehu, pa peklenski ogenj. Nato se Kristus razžalosti, ker ve, da je med apostoli eden zapeljan ter napove, da ga bo izdal in prodal Judom za trideset srebrnikov.

Ta napoved je izhodišče, da se razvije pravi dramski dialog, ki vsebinsko sledi svetopisemskemu poročilu, a je že precej samostojno oblikovan. S teološkega stališča so seveda drugi elementi zadnje večerje pomembnejši, napoved izdajstva pa služi kot sprožilni moment, povod celotnemu pasijonskemu dogajanju. Apostoli se med sabo ogovarjajo in s tem gledalci zvedo, kdo je ogovorjeni (302). Peter povzame Jezusovo besedo in reče Janezu, ki sedi ob Jezusu:

302 O moi Joannes uprashi kodu bi iemu leta biti,
303 od kateriga ie on leto sazheu gouoriti,
304 on bi biu ureden de bi se Semla odperla,
305 ieno niega taku nahualeshniga posherla.

Replika je oblikovana v skladu s konvencijo, da je bil Peter, ki je bil prvi med apostoli, vročkrven, zato ne čudi drastična primera z odprto zemljo, ki naj bi takega hudobneža požrla. Janez potem res vpraša Jezusa in že govori o trpljenju, ki bi ga umorilo, Kristusovo dobroto pa primerja s ščitenjem pod

perutmi.³³ Kristus nato pove, da je eden izmed njih, ki je za mizo z njim, močno poslušal hudiča (evangelisti pišejo, da je hudič šel Judu v srce) in bo zato v večnosti prepuščen njegovemu mučenju. Vsak, med njimi tudi hinavski in izdajalski Juda, se je začel na glas spraševati, če je morda on. Kristus nato reče Judu, da je sam rekel, da pa bi bilo zanj bolje, da se ne bi rodil; ker ni hotel živeti po Kristusovih besedah, bo moral goreti v peklju.

Dogajanje se nadaljuje v peti podobi, ki obsega več manjših prizorov: Kristusa na Oljski gori, Judeževo izdajstvo in obup ter Kristusa pred Kajfom, Pilatom in Herodom, podobo pa zaključijo spokorniki in križenosci. Oljska gora se igra na prenosnem, ostalo na statičnem odru.

Na Oljski gori je Kristus, ki poti krvavi pot, in 5 angelov. Kristusov govor je pol monolog, pol nagovor Očeta. Najprej govori o trpljenju, ki ga doživlja, ker se je greh spravil nanj (324-329) in ni nikogar, ki bi z njim sočustvoval (330-331). Potem se obrne k Očetu (332-333), pripoveduje in kaže mu svoje trpljenje, a pri tem govori tudi o namenu, da bi s tem pridobil zapeljane grešnike – izmenično v verzih govori o mukah in o smislu (334-337). Trpljenje in ljubezen do grešnikov se zlijeta (338-339)

³³ Prim. Ps 17, 7-8.

338 Skusi moio britkust ieno keruau pott,
339 tebi ich perporozhim ô Gospod,
340 Ta kelich kateriga si ti meni napiu,
341 potem kir ie Adam nasrezhno greshiu,
342 ga ozhem iest rad inu volnu spitti,
343 ieno ufsa moia krij Sa greshnika prelliti,
344 de bi se temo zhloueku Supet te Nebefska uratta odperle
345 ieno hudizu is kremlou dushe sderle.

in Kristus privoli v trpljenje, ki ga čaka za odrešenje ljudi (340-345). V monologu je na kratko predstavljen notranji boj in njegov razvoj.

Evangeljsko poročilo o Oljski gori in krvavem potu piše, da je na koncu prišel angel in Kristusa krepčal. Najbrž verniki ob poslušanju odlomka niso dvomili, da se je resnično prikazal angel. Odtod do govorjenja, čeprav tega odlomek ne omenja, je le kratek korak. Obenem ima angel, ki nastopi, poudarjeno vlogo sla, poslanca (348); zastopa nevidnega Očeta, da potrdi to, v kar je prej peljala notranja logika Kristusovega monologa in nagovora Očeta.

Druga dva angela, ki nastopita, imata izrazito epsko vlogo, dogajanje kažeta kot živo sliko in jo komentirata z jasnim verskim angažmajem. Prvi nagovarja grešnika, naj pogleda Kristusa, ki zanj trpi. To je povedano zelo nazorno: kri, ki obdaja njegove ude, bo oprala grehe (362-363). Nagovor se zaključi z besedami, naj se grešnik odvrne od posvetnega veselja. Drugi angel pravi, kaj bi bil on [angel] storil, če bi bil iz mesa in krvi, kako bi delal pokoro. Tretji in četrti angel nastopita kot Jezusova tolažnika in potrdita, da je Očetova volja, da pije kelih trpljenja za grešnike.

Za Oljsko goro pride Juda, ki ga pelje hudič, in govori:

386 Jest sem dougu Spremliluuou komu bi ga predau,
387 padlu mi ie vserze de ga bodem Judam dau,
388 Nebom shnimi ueliku kupa dellou,
389 ter Samu sa tridefseti Srebernikou ga iem bom stellou,
390 Jest uam pouem de ie on uezh koker taushent lebnou ureden,
391 namaram iest sem tudi tech denariou potreben,
392 Kup ste tada i smano sturilli,
393 uam obljubim de bote Jezusa uashe roke dobilli,
394 kateriga bote uidili de ga bom kushnu inu obieu,
395 Taistiga bote shiher en sleherni preieu,
396 Sueshite ga inu gleite de uam na uide,
397 de potler ta urshah zhes mene napride,
398 Jest sem ga uam suestu zhes dau,
399 ter sa en maihen dobizikh predau. /Judež caguje./

400 Prekleta bodi ta uhra inu ta dan,
401 Kadar sem iest biu taku resuesdan,
402 Da sem iest moiga Moistra tem Judam zhes dau,
403 ieno skusi leto sem se sdusho ieno stellefsam khudizhu podau,
404 Ô greshniki tukai ui od mene en nauk ufsamite,
405 ieno od tega greshniga shiuleina odstopite,
406 Jest pak s veliko britkostio morem upakli gorreti,
407 dokler nišsem othu brumnu is Christusham Shiuetti.

Vse dogajanje v zvezi z njim in v njem (razen prejšnjega pri zadnji večerji) je povzeto v Judovem monologu. Najprej glasno razmišlja o tem, da bi Jezusa prodal – pokaže se kot strašno pohlepen. Sprva je videti, da je tako zelo potreben denarja, da bo Kristusa prodal za majhen denar (kot da ga

trenutno nihče noče kupiti). Čeprav so ti verzi predvsem v vlogi utemeljevanja motivacije, pa se navsezadnje na koncu in v celoti motivacija za izdajstvo ne kaže predvsem v pohlepu, ampak jo Judež izrazi s tem, da ni hotel s Kristusom pobožno živeti (407); motivacija izdajstva je nekoliko nejasna in neprepričljiva. Sledi namišljen govor Judom ob kupčiji, napoved izdajalskega poljuba. Ko je njegova izdajalska vloga izpolnjena, pride psihološki preobrat, Judež začne preklinjati svoje izdajstvo (400-403) in obupa nad seboj (406-407), vendar mora biti oblikovan tako, da je gledalcem – čeprav negativen – zgled, zato se motivacijska in psihološka karakterna logika podrejata pridižni.

Sledi začetek sodbe. V sprevodu na statični oder pridejo: bobnar, Judje z gorjačami, štirje farizeji na konjih, ujeti Kristus, ki ga peljejo štirje judovski velikaši ter velika duhovnika Ana in Kajfa. Kajfa povzema sklepe prvega zaslišanja, ki se je že bilo zgodilo. Ponavlja, da bi bilo bolje za ljudstvo, če ta zapeljivec in preklinjevalec, ki se ima za Božjega sina, umrje. Da pa bi oni sami imeli mir, ga bodo dali v roke Pilatu in ga prisilili k smrtni obsodbi, h križanju. Sprevod se obrne k Pilatu na drugi strani odra; Pilat povzema zaslišanje, kajti sodba se ni godila pred očmi gledalcev:

426 Tega zhloueka ste ui meni sem perpelalli,
427 ieno taistiga vmoie roke zhes dalli,
428 Jest sprashuiem negou shiuleine,
429 toku na naidem h Smerti Sashlusheine,
430 Kir sdei to, Sdei gunu ga iest uprasham
431 Se ima odgouariti niemu Sashaffam,
432 sakaj ie on Senkai perpellan,
433 inu vmoio oblast zhes dan,
434 kar ie mogu tadaí on hudiga sturiti,
435 de iest Sashaffam taistiga umoriti,
436 Sakai iest Sem ga uprashou kie ie on hodu kie ie biu,
437 per meni se ie skasou dakonza poterpeshliu,
438 Tedai pellite ga kherodeshu Sakai on bo shellan,
439 uidit inu uprashat, kir ie niega deshellan,
440 Nai Herodesh potler della kar se mu sdi,
441 zhe ie ureden Smerti nai ga umori,
442 iest na snaidem nad nym takushne kriuiize,
443 oku lich ta folk umoriti niega silno klizhe,
444 zhe shelte mertuiga taku ui sturite,
445 shiuiga usemlo Sakoplite.

Najprej postavi situacijo: tega človeka so mu pripeljali, zaslišal ga je, potrpežljivo mu je odgovarjal, a ga ni spoznal za smrti vrednega. Pilat sprašuje Jude po krivdi in jim reče, naj ga peljejo k Herodu in naj ga on sodi ter stori z njim, kar hoče. Pilat je glede na ostale osebe precej dobro karakterno oblikovan; je dovolj bister, da spozna Kristusovo nenevarnost ljudem (za judovske verske razloge se ne zanima), pa tudi oportunist, ker se hoče znebiti odgovornosti v taki čudni sodbi, zato se spomni na Heroda, češ da je njegov rojak. Čeprav glasno izraža, da se mu obtoženi ne zdi vreden smrti, pa mu je

samo do tega, da se reši svoje odgovornosti, za obtoženega mu je pravzaprav vseeno.

Kristusa v belem oblačilu štirje Judje peljejo še k Herodu. Ta recitira:

446 Dougo zhalsa sem shellu tebe posnati,
447 Sdei moresh tudi ti mene poslushati,
448 ieno na moie uprashaine odgouor dati,
449 Skusi to ozhem iest toia mogozhnost Sposnati,
450 moresh uedit, de imam zhes te ufso oblast,
451 Satorei dei meni koker Judouskimo krallo ta zhast,
452 she tebe ozhem iest prou Sposnati,
453 ieno toio hudobio follku nasnaine dati,
454 iest mo ozhem dati eno bellu oblazhillu,
455 kateru bode niega kenimu norzu sturillu,
456 kir pred mano obeniga zhudesha sturiti nozhe,
457 sakai se tudi hualli de mo ie ufse mogozhe,
459 le prozh tadaí is duora Spred moih ozhij,
460 de nebo mogu golufati tech ludij
461 Pilatushu ga Supet nasai pellite,
462 Tankai niega na nouo satoshite,
463 Nai sturi kar ie Senim norzam sturiti,
464 de bi ga lih pustu brez milosti umoriti.

Tudi Herod se s svojim govorom dobro okarakterizira. Kot judovski kralj je bil najbrž ljubosumen na Jezusovo priljubljenost, tokrat pa sarkastično uživa v oblasti, ki mu je dana čezenj. Meni, da ga bo prisilil, da bo njemu v čast in zabavo zato napravil kak čudež. Ker pa Kristus molči, se Herod razjezi in ga pošlje nazaj k Pilatu s priporočilom, naj ga obravnava kot norca, kot neprištevnega. Herod se pokaže kot samoljuben, sposoben sarkastičnega

poniževanja ujetega namišljenega tekmeca, verska ali kaka druga razsežnost obtožbe ga sploh ne zanima.

O mučenju pred dokončno sodbo evangelji pišejo na kratko – omenjajo ga kot Pilatov kompromis, s katerim je odgovoril na zahteve Judov po smrtni obsodbi človeka, ki ga je sam spoznal za nedolžnega. Če bi šlo v *Škofjeloškem pasijonu* samo za prikaz pasijonskega dogajanja, bi se trpinčenje lahko tudi skril o čem (podobno v prizorih pred Kajfom in Pilatom gledalec sliši samo povzetke in sklepe). V *Škofjeloškem pasijonu* sta podobi bičanja in kronanja oblikovani kot živi in ozvočeni podobi, katerih namen je prikazati grobo mučenje in zbuditi najprej sočutje in vživetje, prek tega pa poboljšanje gledalca, kajti Kristus trpi zanj in namesto njega.

Podoba bičanja se uprizarja na prenosnem odru, na njem so poleg Kristusa trije Judje, ki ga bičajo, in dva angela. Karakterizacije nastopajočih ni, besede so nastale kot ozvočenje podobe, spremljajoče kretnje kot oživitve podobe. Judje, ki Kristusa bičajo, se med seboj sicer pogovarjajo – njihova okrutnost (v besedah in dejanjih) in sadizem imata samo ta namen, da Kristusovo trpljenje predstavi čimbolj živo, delujoče na vse čute gledalcev. Angela, ki bičanje opazujeta, nista v istem, notranjem komunikacijskem sistemu; razlagata prizor. Prvi angel nagovarja Kristusa: toži nad razdejanjem in trpljenjem, ki je prizadeto njegovemu obličju ter se čudi, da je to mogoče. Kajti vsi angeli v nebesih so pripravljeni, da bi na Jezusovo povelje bičanje končali, vendar pa se čudi Jezusovi milosti, ki je to dopustila zaradi rešitve grešnikov. Angel Kristusa nagovarja kot nebeški poslanec, kot predstavnik

božje opcije, ki je sicer v trpljenju skrita, vendar Kristus in angel nista dialoška partnerja. Ta angel ima večvedno pozicijo, je nad samim dejanjem. S publiko ne komunicira neposredno, vendar je njegov odnos do Kristusa tak, kot se ga pričakuje od idealnega gledalca: sočustvovanje in kontemplacija, čudenje Božji milosti; od zgolj čustvenega in kontemplativnega odnosa idealnega občinstva se loči po večvednosti, ki je utemeljena z njegovim zgolj duhovnim in dobrim bistvom, uporabljena pa za poučevanje gledalcev oziroma usmerjanje njihovega čustvovanja in mišljenja.

Drugi angel nagovarja grešnike, naj pogledajo, kaj mora Kristus trpeti zaradi njihovih grehov ter jim nazorno kaže muke, ki jih Kristus trpi zaradi tega, ker se on izgublja v posvetnem veselju in smrdljivih željah (485; 489). Epska funkcija tega angela je še bolj očitna in še bolj je oddaljen od notranjega komunikacijskega sistema, od sistema idealnega občinstva pa ločen s svojo pridigarsko pozicijo, ki mu jo utemeljuje nadčloveška in dobra narava – angel nima telesa in ni grešnik, zato je sam izvzet iz spokornega dogajanja. Oba angela pravzaprav pripadata posrednemu, epskemu komunikacijskemu sistemu, čeprav stojita vsak na enem robu možnosti, ki jih ponuja.

Podobno kot prejšnja podoba je oblikovano tudi kronanje, le da najprej govorijo angeli, ki dogajanje v podobi opisujejo in nagovarjajo Kristusa (1., 3. in 4. angel) in grešnika (2. angel). Judje v medsebojni interakciji zasmehujejo Kristusa kot kralja, pri tem njihovo poniževanje in norčevanje ne pozna meja, je drastično bogokletno. V nasprotju z nekaterimi drugimi negativnimi figurami (npr. hudiči z Luciferjem, Judež), ki kljub vsej negativnosti svoje replike končajo

vsaj pravoverno, če ne že pridižno, so Judje prikazani z antisemitističnim sovraštvom kot bogokletniki in sadisti. Razlog za to je lahko prikazovalne, lahko pa (tudi) ideološke narave. Prizori mučenja so morali biti kruti in drastični; spremljajoči angeli so ves čas razlagali gledalcem, da oni sami ponovno mučijo Jezusa, kadar grešijo, zato je bil namen končno v tem, da jim greh prikažejo v najokrutnejši podobi, da ga bodo čimbolj zasovražili. Vendar so po svetopisemskem poročilu Kristusa prebičali in se iz njega s kronanjem norčevali vojaki okupacijskega Rima, ki pa niso bili Judje in je mučenje pripadalo njihovi službi. Ta sprememba je najbrž povezana z antisemitizmom, ki je izviral še iz srednjega veka ali pa simbolično pomeni, da so bili Judje tisti, ki so zahtevali Jezusovo smrt. Judje pridižnega elementa ne vsebujejo nikoli, oblikovani so skrajno sadistično in priskutno realistično, so celo bolj negativni od samega Luciferja in hudičev. Najbrž je bila taka skrajnost potrebna, da se občinstvo nikakor ne bi moglo identificirati z njimi, saj bi to bilo bogokletno. Da pa je ta nevarnost vsekakor obstajala, pričajo občasna poročila o tem, da so se zlasti v povezavi s hudiči in Judi včasih pri pasijonih dogajale nerednosti.

Za podobo kronanja in že prej bičanja pridejo spokorniki in križenosci. S tem svojim dejanjem so javno delali pokoro in bili še bolj udeleženi pri Kristusovem trpljenju. Njihova prisotnost v igri je pomenila spokorni tukaj in zdaj, verski impulz je dobil svojo konkretno prezentacijsko obliko, v tem se je življenje in predstavljanje v igri najbolj zlilo, bili so potegnjeni v igro.

Deveta podoba na prenosnem odru pomeni vrh in hkrati zaključek sodbe pred Pilatom; oblikovana je dramsko in dialoško. Začne se z govorom Pilata, ki v osmih verzih gostobesedno in nazorno Judom pove svoj ecce homo:

566 Pogleite ludie ali ie zhloueku podoben leta,
567 kateri ie od nog da glaue pouhen Spota,
568 Kateriga ste ui taku grofsnu oderli,
569 ieno nausmileno negou shiuot odperli,
570 ia sdei bi se uam iemu she enkrat Smilit,
571 ieno nikar niega tolkai hte Smerti silit,
572 dokler sedai nima uezh podobe sa krala biti,
573 ieno per letem smiram bi ga iemeli pustiti.

Tudi odgovor Judov (Križaj ga!) na to je razširjen in za to mesto nerelevantno utemeljen – ker se druží z grešniki:

574 Na krish ga postauí krishaiga,
575 ienu nikar ueliku nasparaiga,
576 dokler on perjatu íe teh greshnih ludij,
577 ieno greshiti Shnimi se na Samudij.

Pilat popušča, naj ga križajo, čeprav pravice ne vidi na njihovi strani:

578 Vsamite tadaí ui nega,
579 ieno krishaite lega,
580 dokler per niemu nanaidem obene kriuíze,
581 ieno per uafs obenne postene prauice.

Na očitek krivice odgovarja farizej, da mora po postavi umreti, ker se je delal Božjega sina in s tem zapeljeval ljudi. Če tega ne bo storil, se ne drži cesarjevih zapovedi (ta povezava je neutemeljena, saj bi bil za rimskega upravitelja edini sprejemljivi argument za smrtno obsodbo, če bi obtoženec politično ogrožal Rim kot samooklicani judovski kralj); strah, da bi ga kdo

cesarju zatožil kot nelojalnega upravitelja, pa je Pilatova šibka točka, na katero je namigoval že prej Kajfa. Po tem Pilat dokončno popusti,

590 Tadaí morem iest po uolí uafshi ga k smerti obsoditi,

591 oku ozhem iest per Zefsariu she v gnadi biti,

si umije roke in bere razsodbo,

592 Poslushaite ufsi urtl zhes zhloueka tega,

593 ieno uashih greshnih rokah v oblasti imeitega,

594 dokler Jesus Nasarenski Sapelauz tech ludij,

595 taku neo se zhes niega ta Sodbo Sgodij,

596 kateri ie sanizhuauz nashiga zefsaria,

597 inu koker en fous Mefsias keruizhnu shraia,

598 katero ufse id uishih ie sadosti Sposnano

599 ter on inu negouo diaine ie kte smerti obdano,

600 kateriga na to spottliuo mesto uun pelite,

601 inu med duema resboinika na krish ga perbíte,

prelomi palico in jo vrže pred Kristusa ter nadaljuje:

602 Alli iest moie roke nadoushnu umiem,

603 ienu tega prauizniga krij shaluiem,

604 Satorei ui od letega bote teshku raitingo dalli,

605 ieno tem Seplenskimu ognju da gerla stalli.

V zadnjih treh verzih Pilat pade iz svoje vloge, saj mu je žal za smrt pravičnega (kot da on sam pri tem zaradi svoje strahopetnosti ne bi imel nič in kot da bi mu za Kristusa v bistvu ne bilo bolj ali manj vseeno) in on, pogan, grozi krivičnim Judom s peklenskim ognjem. Dva Juda v imenu vseh odgovorita, da nase jemljejo njegovo kri, naj se maščuje nad njimi, če ni zaslužena.

Neke vrste ecce homo sledi tudi na posredniški, razlagalni ravni. Prvi angel nagovarja grešnika, naj pogleda, kaj je storil njegov greh: od nog do glave je Kristusa raztrgal in Pilat je nedolžnega na pritisk Judov obsodil na smrt. Drugi angel se čudi temu, da je Božji sin raztrgan, da bi bili vsi ozdravljeni, v kar ga sili ljubezen do grešnikov. Nato angel jasno poveže pravkar odigrano dogajanje in krščansko prakso grešnika, ki ne spozna, da Kristusa s svojimi grehi izdaja skupaj s Pilatom.

Začne se križev pot, spredaj so štirje farizeji na konjih, nato voz z dvema križema za razbojnika in zvezana razbojnika. Veronika, ki Kristusa nagovori, v drugem delu replike nagovarja grešnika. Za tem pridejo ob Kristus, ki nosi križ, Judje na levi in desni, ki ga sramotijo, suvajo in tepejo in se med tem ogovarjajo. Za grobim prizorom (kot že v prejšnjih podobah) sledi mili, v katerem žene sočustvujejo z Jezusom; prva med njimi spregovori žalostna Mati:

646 Ô Salost preuelika,
647 poglei zlouek tuoiga odreshenika,
648 Skai Senimi tesauami ie on obdan,
649 hte Smerte toku grosnu pellan,
650 Ta theshki krish more on uleizhe,
651 zhe vozhe tebe Suoio gnado obleizhe,
652 Ti Judie ga Snagami teptaio,
653 Ti Fariserij ga Sa Boga nasposnaio,
654 Pilatus ga ie hte Smerte ferdamau,
655 To Sodbo ie sturu ta grech Adamau.
656 Vun ie; on more vmreite.
657 Na Chrisanch gaugah ie nemu uelfseite,
658 Spomisli tedai ô Greishnikh mui,
659 Kai ie terpou sa ta grech tui,
660 Salui smano zhesh negouo Martro inu Smert,
661 De bo tebe ta Paradish odpert.

Mati ne toži zaradi svoje izgube, ampak zaradi Sinovega trpljenja. Hkrati nastopa v notranjem in posredniškem-razlagalnem komunikacijskem sistemu (večvednost in obrat k ljudem) – grešnikom kaže svojega Sina, kaj vse mora zanje trpeti, spodbuja jih k skupnemu žalovanju.

Na njeno veliko žalost in prizadetost odgovori Marija Magdalena, ki ji prigovarja, naj ne žaluje tako močno, če hoče preživeti. Spominja jo na njeno izvoljenost in na to, da si je Jezus sam izvolil trpljenje, saj vendar hoče izpolniti Očetovo voljo. Marija Magdalena se pridružuje Marijinemu žalovanju, saj se zaveda svojih grehov, vendar pa hoče potolažiti Mater s tem, da pove, da je Kristusovo trpljenje njej (Magdalen) v zveličanje.

Na obe se naveže Marija Saloma, ki osuplo obnavlja dogajanje: krivično obsodbo, Jezusovo nedolžno smrt v zadoščenje Božji pravici; zaničevanje grešnikov, ki boli tudi Marijo in ji prebada srce; njen sklep je, da bi odslej rajši umrla kot grešila. Pridružita se še Marija Kleopova in še ena Marija, ki nagovarjata vse grešnike, naj se oblečejo v črnino ter vsaj žalujejo z Jezusom, če mu ne morejo pomagati.

Vse te žene so izrazito pozitivni liki. Za razliko od večine angelov pripadajo notranjemu sistemu, tu celo govorijo med seboj. Vendar pa so mestoma večvedne: zavedajo se, da Kristus trpi za (tudi njihovo) odrešenje in so hkrati najzgodnejši del množice in idealno občinstvo, ki je prisotna ob križevem potu, s tem pa (razen Žalostne Matere, ki je brez greha) v svoji spokorniški vnemi že kažejo, kako naj jih posnemajo tudi ostali. S svojo večvednostjo usmerjajo pozornost gledalcev od realistično prikazanih muk brez dejanske izgubljenosti in nejasnosti smisla v dogajanju (kar bi zahtevala realistična prezentacija) neposredno do dejavne pokore.

Sledi konjenica in Longin na konju. V evangeljskih poročilih je omenjen le stotnik, ki je prebodel Kristusu srce, da bi se prepričal, če je res že mrtev, nato pa spoznal, da je bil ta človek resnično Božji sin;³⁴ v apokrifih pa je dobil tudi ime. V monologu je bilo zato potrebno primerno prikazati njegovo spreobrnjenje. Menim, da pri tem ni nujno šlo za psihološko motiviranost, ampak z nepričakovanostjo prej za prikaz čudeža.

692 Sdei se uidi kai pomaga tebi toie gouorieine,
693 katero ni drugiga bilu koker en pustu sdeine,
694 Rekozh de si Syn eniga prauiga shiuiga boga,
695 ieno drusig nemaio uerieti koker tebe Samiga,
696 Ja prouizhno se te ksmerti obsodilli,
697 ieno na ta krish Spodobno so te perbilli
698 dokler ti si menu ueliku ludij ksebe perdushiti,
699 inu ti sam moresh od mene is sulzho preboden biti,
700 de prou od toiga Sapeluaina mob en konz sturiu,
701 ieno de keruizhnu nafs nabosh uezh uzhiu
702 Nabeden na rezhi de se ie potaiu,
703 ieno de na krishu ni umorien biu,

Tukai ga prebode inu sposna soia pregreho.

704 Oh iest nasrezhni zlouek koku sem hudobnu sodou,
705 de sem Serze prauiga boga is Sulzo prebodu,
706 is kateriga to uezhno shiuleine ludem Saira,
707 inu moia dusha sa uola greha hudizh poshira,
708 ali ah ti usmileni Jesus kai ie meni sturiti,
709 de bom mougu gnadi inu usmilene sadobiti,
710 iest Spoznam de ti si en praui vsmileni Bog,
711 ter te profsim sbrishi ti meni ta moi greshni douh,
712 katero imate tudi ui ulsi greshniki sturiti,
713 oku ne ozhte na uezhne zhafse pogubleni biti.

Longin je sprva sramotilen v pomenu, v katerem *Sveto pismo* poroča o vojaki, ki so se mu rogali, češ naj se reši s križa, če je res tisti, za kogar se je izdajal. Očita mu to, da se je delal sina Boga in da je zapeljeval in krivično ljudi

³⁴ Prim Lk 23, 47; Mr 16, 39; Mt 27, 54 ter Jn 18, 33-37. Samo Janez piše o tem, da mu je eden izmed vojakov prebodel stran – nikjer ne piše, da bi bil identičen s stotnikom, ki ga omenjajo sinoptiki.

učil; do obsojenega je za poklicnega vojaka oziroma eksekutorja zelo sovražno razpoložen in tudi prebode ga zato, da ga bo konec in da nihče ne bo mogel reči, da ni bil umorjen, ne pa zato, ker bi to spadalo k njegovi službi. Menim, da si je bilo glede na takratno konvencijo nemogoče predstavljati, da bi kdo lahko prebodel Boga iz nevednosti oziroma po službeni dolžnosti, zato je bilo to nezaslišano dejanje treba motivirati z okrutnostjo, sovražnostjo in zločinskostjo. Toda ko ga je prebodel, je takoj nastopil preobrat. Spoznal je Boga in svoj greh ter prosil za odpuščanje, k enaki gesti pa pozval tudi vse ostale grešnike, kar pa pomeni dokončen padec iz vloge.

Deseta podoba prikazuje Kristusa na križu in pod njim Marijo Magdaleno, nekdanjo grešnico. Zave se, da je s svojimi grehi zaslužila pekel in umorila Kristusa, ki ga nato prosi, naj ji odpusti, obenem pa obljubi, da bi bila raje mrtva, kot pa ga spet žalila. Marija Magdalena je tu neke vrste podoba za celotno človeštvo, zato ne preseneča, da za njo pod križem vsaka s svojim govorom nastopijo štiri do takrat znane celine, ki se zahvaljujejo za krščansko vero in odrešenje ter prosijo za odpuščanje grehov. Enajsta podoba predstavi trpljenje Marije sedem žalosti:

774 Ô shalost moia preuelika,
775 Sa uola Jesusa moiga lubiga Sinka,
776 Kadar uidem nega Sueta glauo,
777 taku raineno inu keruauo,
778 Mene sturi od Shalosti upitti,
779 ieno od Sous moie ozhi shalitti,
780 Kadar pak gledam niega Suetu oblizhie,
781 leto me k iokainu shalostno k Sebi klizhe,
782 to ufse niega restergano Sueto reshno tello,
783 katero ie poprei koker to Sonze billo,
784 Leto da meni urshah ufselei iokati,
785 ieno Se premillo htemo plakati,
786 Ô Greshnik leto ti k Serzu prou pelli,
787 ieno dershi utoich mislih ufselei,
788 Katero bode sturillu od toich grechou odstopiti,
789 ieno Smano to Nebesko kralestuu Sadobiti.

Večji del je monolog, v katerem se Mati predaja žalosti nad mučenim in mrtvim Jezusom. Nazadnje se obrne k grešniku, naj si to vtisne v srce, da bo odstopil od svojih grehov. Nastopita dva angela, ki obnavljata vsebino. Če je Marija govorila precej neposredno iz velike bolečine in kazala umorjeno Jezusovo telo, ne da bi svoje trpljenje sama neskromno postavljala v ospredje, angela kažeta nanjo in bolj neposredno njeno bolečino povezujeta z odpuščanjem. Prvi angel kaže na Marijino trpljenje in nagovarja grešnika, naj premisli njeno žalost, saj tudi ona trpi zanj. Drugi angel se obrne k Mariji, za katero ljudje tako malo marajo in nihče ne pride, da z njo žaloval ter prosil za odpuščanje. Angel razlaga njeno teološko utemeljeno posredništvo.

Zadnjo besedo v pasijonu ima apostol in evangelist Janez, ki se je v evangeliju večkrat imenoval "učenec, ki ga je Jezus ljubil" in ki je v svojem pismu zapisal, da je Bog ljubezen:³⁵

828 Ô moi Moister Jesu Christe,
829 guishnu ostanee befsede taiste,
830 Raishi ozhem shiuleine pustiti,
831 koker tebe nikar lubiti,
832 Prute tebi moie serze gorij,
833 kateru ie usgalla toia reshna krij,
834 Kateri Sazhne tebe enkrat lubiti,
835 Se namore uezh lubefsen ogalsiti,
836 Tudi per meni more gorezha ostati,
837 ieno ozhem moie Serze v toie diati.

Ko govori Kristusu, ne govori več o strahu pred grehom ali o strahu pred peklenkim ognjem, ampak o večni ljubezni, ki jo je Kristus vžgal v njem. Če se igra sama začne z grozljivimi podobami smrti in pekla, s strahom pred pogubljenjem, kateri naj pripravi grešnike do kesanja, pa se prek prikazovanja nedolžne žrtve iz ljubezni zaključi z izpovedjo ljubezni in predanosti. Teološko gledano stoji za tem vzgoja vernika od nepopolnega do popolnega kesanja, to je od kesanja zaradi strahu pred kaznijo do kesanja iz ljubezni do Boga. Sporočilo pasijona pa bi se s sklepnimi Janezovimi besedami lahko glasilo tudi takole: Grešna človekova ljubezen (grešna zato, ker je malikovalska – človek

³⁵ Prim. 1 Jn 4, 9-10: "Božja ljubezen do nas pa se je razodela v tem, da je Bog poslal v svet svojega edinorojenega Sina, da bi živeli po njem. Ljubezen je v tem – ne v tem, da bi bili mi vzljubili Boga. On nas je vzljubil in poslal svojega Sina v pravno daritev za naše grehe."

hoče biti enak Bogu) izzove Boga h krvavi daritvi iz ljubezni; ljubezen nato vžge srca ljudi (832-837).

Pasijon zaključuje nema podoba, v kateri meščani nosijo božji grob, za njim pa se procesiji pridružijo glasbeniki, povabljeni duhovniki in nazadnje ljudstvo.

5. Sklep

Škofjeloški pasijon je spokorniška pasijonska procesija.

Procesijska oblika predstavljanja pomeni, da se kostumirane igralske skupine druga za drugo pomikajo v sprevodu, na za to določenih prizoriščih oziroma postajah pa odigrajo svoje prizore. Ravno igrani prizori, med katerimi so dramatsko najbolj oblikovani raj, zadnja večerja in glej človek, procesijski spektakel že pritegnejo v območje dramatike. Nekatere podobe vmes delujejo kot ozvočene in razložene žive slike, v njih pred dramatskim izstopa epsko in ikonsko – to so bičanje, kronanje in Marija sedem žalosti. Najmanjši delež igre in samo skromno podkrepitev pridižnega s prikazovalnim vsebujejo prizori z bratovščinami. Ob pridižnem, epskem in razlagalnem se v podobah smrti in pekla namesto statično ikonskega pojavlja spektakelsko. Prisotne pa so tudi povsem neme podobe: Samson, skrinja zaveze, božji grob. Procesija tako razgibano vključuje različne prvine, ki so bile v srednjem veku in baroku znane v križevem potu, mrtvaškem plesu, triumfih in procesijah za razne druge priložnosti.

Osrednje določilo pasijona kot zvrsti duhovne drame, iz srednjega veka prenesene v barok, je tematsko. Gre za gledališko predstavljanje Kristusovega trpljenja, dogajanje od cvetne nedelje do pokopa na veliki petek je povzeto po evangeljskih poročilih in bolj ali manj dramatsko oblikovano. V *Škofjeloškem pasijonu* je osem podob od štirinajstih pasijonskih, trpeči Kristus je glavna

oseba in središče igre, ostali so bodisi njegovi dialoški partnerji bodisi govorijo o njem in/ali kažejo nanj. Večina izmed njih ob tem mestoma prestopa iz dramskih v epske in neposredno nagovarjajo občinstvo; praviloma posredniški so angeli. V teh prestopih se izraža močna vplivajska vloga prireditve.

Ponazoritvi ideje služi omenjeno rezoniranje pasijonskih likov in uporaba alegorij, še bolj pa spremljevalni, nepasijonski deli. Starozavezne predpodobe (Samson kot predpodoba Kristusa, skrinja zaveze kot predpodoba božjega groba) osvetljujejo Kristusovo odrešenjsko vlogo, podoba raja s prvim grehom se posebej postavi v ospredje kot pravzrok Kristusovega trpljenja in hkrati začetek odrešenjske zgodovine, smrt in pekel sta posledica greha, pa tudi močna ponazoritev nauka o poslednjih rečeh ter svarilo grešnikom. V ta okvir se vpenja Kristusovo trpljenje, katerega namen je človekovo odrešenje.

Škofjeloški pasijon je s svojo idejo religiozno angažiran. Igra z idejo odrešenja zajame ves svet - s Kristusovo odrešilno žrtvijo hoče povezati človeštvo od Adama in Eve do konkretnih gledalcev oziroma udeležencev prireditve, ki se je odvijala v posebej spokornosti namenjenemu času liturgičnega leta.

6. Viri in literatura

Lovrenc Marušič – o. Romuald: *Škofjeloški pasijon*. Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Škofji Loki. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972 (Monumenta Litterarum Slovenicarum, 11).

Aleš Berger (ur.): *Škofjeloški pasijon*. Diplomatični prepis in preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov besedila. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).

Hugo von Hofmannsthal: *Slehernik*. Igra o smrti bogatega človeka. [Ljubljana]: Mihelač, 1993.

Richard Axton: *European Drama of Early Middle Ages*. London: Hutchinson & Co., 1974.

Metod Benedik: *Kapucini kot pomemben dejavnik v oblikovanju duhovne podobe slovenskega naroda v 17. in 18. stoletju*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 385-393.

Hardin Craig: *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: University Press, 1960.

France M. Dolinar: *Pomen jezuitskega reda v verskem in kulturnem življenju na Slovenskem*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 379-384.

France M. Dolinar (ur.): *2000 let krščanstva*. Ljubljana: Mihelač, 1991.

Jože Faganel: *Besedni slog v Romualdovem Škofjeloškem pasijonu*. V: *Razprave* 14/1991. 261-270.

- Jože Faganel: *Škofjeloški pasijon kot priča razvoja slovenskega jezika*. V: *Škofjeloški pasijon*. V: Aleš Berger, ur.: *Škofjeloški pasijon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).
- Janko Glazer: *Verske igre v Rušah*. "Slavistična revija" 1950. 166-172.
- John Wesley Harris: *Medieval Theatre in Context*. London, New York: Routledge, 1992.
- Janez Höfler: *Glasba v Škofjeloškem pasijonu*. V: Aleš Berger, ur.: *Škofjeloški pasijon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).
- Filip Kalan: *Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona*. "Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja", 1967. 208-231.
- Jakob Jaša Kenda: *Strniševa dramatika in srednjeveške dramske zvrsti*. Diplomaska naloga na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, 1997.
- Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas* I, III. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1957.
- Pamela M. King: *Morality plays*. V: Richard Beadle (ur.): *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: University Press, 1994. 240-264.
- France Koblar: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972b.
- France Koblar: [Spremna beseda.] V: Lovrenc Marušič – o. Romuald: *Škofjeloški pasijon*. Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Škofji Loki. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972a (Monumenta Litterarum Slovenicarum, 11).
- Janko Kos: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- Niko Kuret: *Duhovna drama*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981 (Literarni leksikon, 13).

Niko Kuret: *Praznično leto Slovencev*. Ljubljana: Družina, 1998.

Niko Kuret: *O nastanku in razvoju velikonočnih iger*. "Čas" 1937/38. 239-246.

Niko Kuret: *Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 395-416.

Josip Mantuani: *Pasijonska procesija v Loki*. "Carniola" 1916-1917, št. 7-8. 222-232, 15-43.

Marko Marin: *Škofjeloški pasijon: signum temporis*. V: Aleš Berger, ur.: *Škofjeloški pasijon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (Kondor, 238).

Wolfgang F. Michael: *Das deutsche Drama des Mittelalters*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1971.

Robert Potter: *The English Morality Play*. London, Boston: Routledge, Kegan Paul, 1975.

Tone Pretnar: *O rimi v besedilu Maruščevega Škofjeloškega pasijona*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 121-128.

Erich Prunč: *Kapelski pasijon*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 191-208.

Jože Rajhman: *Vpliv zahodnoevropske mistike na slovensko literaturo 17. in 18. stoletja*. V: Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. 129-136.

Aleksander Skaza, Ada Vidovič Muha, ur.: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989 (Obdobja, 9).

Marijan Smolik: *Liturgika*. Ljubljana: Družina, 1994.

Marjike Spies: *From Disputation to Argumentation: The French Morality Play in the Sixteenth Century*. V: "Rhetorica" 1992, št. 3. 261-272.

Sveto pismo Stare in Nove zaveze. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.

Stanko Škerlj: *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973 (Dela, 26). 13-55.

Anton Trstenjak: *Slovensko gledališče*. Zgodovina predstav in dramatične književnosti slovenske. Ljubljana: Dramatično društvo v Ljubljani, 1892.

Janez Vajkard Valvasor: *Slava vojvodine Kranjske*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.

Dušan Voglar, ur.: *Enciklopedija Slovenije* 6, 9. Ljubljana: Mladinska knjiga 1992, 1995.

Glynne Wickham: *The Medieval Theatre*. Cambridge: University Press, 1987³.