

FILIP KALAN:

## BAROČNA KULTURA V SREDNJI EVROPI IN IZVORI SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA

### 1

Slovenska kultura razodeva v vsem svojem razvoju značilne poteze kulture majhnega naroda, ki je moral oblikovati svojo narodno bit v nevarnih družbenih okoliščinah, na ozemlju Srednje Evrope, med Alpami, Panonsko nižino in Jadranskim morjem, na dramatičnem vozlišču slovanske, germanske, romanske kulture. Že sama lega tega izrazito prehodnega ozemlja nakazuje dovolj razločno zamotane geopolitične pogoje, ki jih je morala premagovati kulturna radoživost tega mladega naroda, da je uveljavila svojo samobitnost sredi vplivnih sfer mogočnih sosedov, saj so ti sosedi obravnavali etnični prostor tega naroda nemalokdaj kot politično *quantité négligeable*, tako da so ga po nemarnem spreminjali v pravo »nevralgično vozlišče« mednarodnih odnosov.

Za raziskavo kulturnega razvoja na tako občutljivem vozlišču, kakršno je slovensko ozemlje, se ponuja kakor sama po sebi nenevadno privlačna snov: tista panoga javne dejavnosti, ki v svoji vznemirljivi minljivosti tako neposredno odseva družbena trenja, da po pravici velja o nji znana Hamletova beseda, beseda o namenu te dejavnosti, ki da je bil, da je in ostane, da drži tako rekoč življenju zrcalo, da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno podobo in odtisk — gledališče.

Primereno izhodišče za takšno raziskavo je vsekakor baročni čas — tisti, ki se dá vsaj za ta predel Srednje Evrope dovolj smiselno omejiti na vladavino obeh »gledaliških knezov«, na vladavino cesarjev Leopolda I. in Karla VI., s kratkim in malopomembnim intermezzom Franca I.: z drugo besedo — na leta 1658—1740.

Državni arhiv Slovenije, Narodni muzej, Semeniška knjižnica, Mestni arhiv, Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, kakor

tudi nekateri podeželski arhivi, tako župnišče v Rušah in samostan v Škofji Loki, hranijo nekatere dokumente, ki ponazarjajo živahno gledališko dejavnost na slovenskem ozemlju v tem času.<sup>1</sup> Vsekakor dokazuje že prvi pregled teh dokumentov, da se je takrat v središču slovenske dežele, v Ljubljani, ponekod pa tudi na podeželju, križalo in izpodirvalo četvero gledaliških govoric — latinska in nemška, italijanska in slovenska beseda. Še več: gledališki razbor teh podatkov še znatno stopnjuje to mnogoličnost, saj je razvidno iz sporeda tedanjih uprizoritev, da se v njem prepleta in oplaja vsaj petero raznorodnih, pogosto zelo nasprotujočih si smeri — jezuitsko gledališče z uprizoritvami dramatiziranih motivom iz življenja svetnikov in iz antične in sodobne zgodovine; kapucinska verska igra, razvita iz srednjeveških spokorniških procesij; nemški popotni komedijanti z improviziranim sporedom od baročne drame do ljudske komedije; italijanska opera s pantomimičnimi vložki in baletom; in naposled ljudska burka z ekstemporirano igro po zgledu *commedie dell' arte*.

Močno utrjeno fevdalno mestece, slikovito položeno na pisani mozaik rodovitnih polj, pol alpsko, pol mediteransko naselje ob starodavni rimski cesti Dunaj-Trst:

Grad na hribu z utrdkami in obzidje okrog mesta s stolpi in braniki in šesterimi mestnimi vrati, mestni trg pod Gradom s škofijo in z rotovžem in z jezuitskim kolegijem in na drugi strani reke Ljubljanice plemiška četrt z obširnim lontovžem in z veliko palačo knezov Auerspergov in petero samostanov in stolpi osmih cerkva nad mestnimi strehami in po predmestjih še drugih pet cerkva in zunaj, že daleč izven obzidja, sredi gozdnega zelenja na šišenskem hribu rekreacijski dvorec ljubljanskih jezuitov, pod Turnom imenovan, sedanji Tivoli.

<sup>1</sup> Poglavitni viri: Registraturni protokol deželnih stanov vojvodine Kranjske za leta 1653—1659; *Diarium Praefecturae scholarum in archiducali Collegio Societatis Jesu, Labaci inchoatum anno MDCLII*, za leta 1650—1652, z dodatkom *Collectanea ex annis praeteris spectantia ad gymnasii historiam*, za predstave pri jezuitih med leti 1602—1635 — v Državnem arhivu Slovenije; Lorenzo de Churelichz: *Breve e succinto racconto del viaggio... dell'... Imperatore Leopoldo etc...* 1660, Wien 1661 — v Narodnem muzeju v Ljubljani; zapuščina Gregorja Dolničarja (Thalnitscher), posebno *Annales Urbis Labacensis in Epitome Chronologica* — v Semeniški knjižnici v Ljubljani; razni fascikli registra I — v Mestnem arhivu v Ljubljani; župnijska kronika ruška: *Notata Rastensia... etc* — z besedilom gledališke zgodovinskih mest, objavljenih v Slavistični reviji 1950; rokopis pasijonske procesije v Škofji Loki: *Instructio pro Processione Locopolitana... etc* — mikrofilm v Narodni in univerzitetni knjižnici in v arhivu Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani; Valvasor: *Die Ehre dess Hertzogthums Crain* 1689; dokumenti iz bivše Auerspergove knjižnice, ki so prešli po izjavi Stanka Škerlja (gl. pripombo 19) na grad Losensteinleiten v Avstriji in so zaenkrat nedostopni, tako da so v besedilu navedeni po drugih avtorjih (Radics); bibliografijo virov in tozadevne literature, znane do leta 1925, je obdelal France Kidrič v fragmentarnem sestavku *Dramatične predstave v Ljubljani do leta 1790* (Casopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino, 1926, 108—120).

To so znamenitosti baročne Ljubljane, te naslednice nekdanje rimske Emone, znamenitosti živahnega trgovskega in obrtniškega mesta, ki šteje resda komaj kakšnih desetisoč prebivalcev v svojem obzidju, se pa košati z mestnimi svoboščinami in s kulturnimi ustanovami, kakršne pač pripadajo fevdalni prestolnici — sedežu deželnih stanov vojvodine Kranjske.

Gledališko izročilo v tem mestu je staro:

Ljubljanski kronist Janez Gregor Dolničar (Thalnitscher) poroča v svojem latinsko pisanem *Epitome chronologica* o igrah na reki Ljubljani s temi besedami: »Ann. 1097 solennes ludi navales super fluvium Labacum aestate instituti, copiosos spectantium oculos festivali laetitia replerunt«. <sup>2</sup> O sorodnih igrah poroča tudi Keesbacher v knjigi *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach* takole: »Wir finden bereits ein Schiffsrennen im Jahre 1092, sowie ein Waserfest, eine Art Schifferstechen im Jahre 1210 verzeichnet«. <sup>3</sup> Prav tisti čas, za vladavine Karla VI, so v baročni Ljubljani sredi novembra 1714 odkopali ostanke rimskega gledališča, kakor poroča Dolničar v svojih nemško pisanih *Anales Urbis Labacensis*: »Den 15. sind in dem grossen Comendischen garten vor dem Tautschen Thor, als man ein paumgarten angelegt in ausgraben grosse rudera eines amphiteatri entdeckt worden.« <sup>4</sup>

Ze iz sporadičnih sporočil o tem izročilu si je mogoče razložiti, da gledališka dejavnost v Ljubljani tudi v nemirnih časih nikoli ni povsem zamrla in da je doživela znaten višek v gledališko tako radoživem času, kakršen je bil barok, ko so v tem mestu igrali malone sto let na različnih krajih:

Tako su jezuiti uprizarjali svoje igre bodisi v cerkvi, bodisi na trgu med cerkvijo in kolegijem, bodisi na dobro opremljenem odru v kolegiju, ob lepem vremenu nemara tudi sredi slikovite naravne scenarije pred dvorcem Pod Turnom. Procesije z vloženimi dramskimi prizori so uprizarjali kapucini s svojo bratovščino *Redemptoris mundi* in s podporo ljubljanskih meščanov. Za uprizoritev teh procesij se je ohranil celo tiskan sinopsis, besedilo z naslovom *Kurzer Begriff* iz leta 1701, zdaj kakor zapuščina kronista Dolničarja v Semeniški knjižnici v Ljubljani. Nemški popotni komedijanti so nastopali sprva v starem rotovžu, med leti 1718—1736 v novi mestni hiši, med leti 1736—1765 na stalnem odru v rotovski stavbi, izmenoma tudi v stanovski jahalnici, ki so jo leta 1765 prezidali v stalno gledališče kranjskih deželnih stanov. Člani italijan-

<sup>2</sup> Dolničar: *Epitome chronologica*; gl. tudi Trstenjak, Slovensko gledališče 1892, 7.

<sup>3</sup> Keesbacher: *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach* 1862, 9; Debevec: Nekaj prispevkov k zgodovini ljubljanskega gledališča do leta 1790 (*Kronika slovenskih mest* 1937), 156.

<sup>4</sup> Dolničar: *Anales Urbis Labacensis*, zapisek za 9er 1714 (Mikrofilm v arhivu Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, postnetek: Dragotin Arko); Arko, Vprašanje amfiteatra v Emoni, *Kronika VI*, 1958, 96, z reprodukcijo Dolničarjevega zapiska.

skih opernih družin, ki so prihajali v Ljubljano zvečine na povabilo mestnega plemstva, so si z nemškimi komedijanti delili ta prizorišča, vsekakor pa so nastopali tudi po plemiških dvorcih, tako v slavnostni dvorani ljubljanskega lantovža in v Auerspergovi palači ali na znamenitem vrtu te palače. Vendar s temi podatki gledališka topografija baročne Ljubljane še ni izčrpana, saj je razvidno iz nekaterih sporočil, da so komedijanti nastopali v semanjih dneh tudi v prostem v lastnih šotorih, študenti jezuitskega kolegija pa so nekatere svoje igre prenesli iz mestnega obzidja tudi v okolico, med predmestne gledalce.<sup>5</sup>

V tem živahnem mednarodnem ozračju so se porajali prvi poizkusi gledaliških nastopov v slovenskem jeziku.

## 2

Značilno protislovje v razvoju teh prvih poizkusov je nedvomno v tem, da so protestanti ustvarili Slovencem tiskano besedo, saj je prva slovenska knjiga izišla v tisku že leta 1551, vendar za šestnajsto stoletje ni dokazov o gledaliških uprizoritvah v slovenskem jeziku, čeprav so se protestanti prav gotovo zavedali, da svoje propagandne in prosvetne dejavnosti ne morejo uspešno opraviti, če se ne poslužujejo jezika, ki ga razumejo preprosti poslušalci.

Tako vemo, da so dovoljevali protestanti vsaj do leta 1584 in vsaj za prvi razred stanovske šole in Ljubljani slovenski jezik ne le v razgovoru med učenci, pač pa tudi v razlagi in pri spraševanju.<sup>6</sup> Prav tako vemo, da so na tej šoli priporočali uprizarjanje šolskih iger in da so takšne igre uprizarjali, po vsej verjetnosti v latinskem jeziku. Saj naroča znani protestantski rektor Nicodemus Frischlin v svojem osnutku za šolski red v Ljubljani leta 1582, »naj rektorjev kolega bere dečkom popoldne Terencijo Andrijo ali kakšno Frischlinovo sveto igro, naj lepe fraze učencem v pero narekuje, prizorov pa naj se uče na pamet, da bodo mogli celo igro uprizoriti«.<sup>7</sup> Protestantske igre poznajo tudi ljubljanski jezuiti, saj poroča Historia Collegii Labacensis Societatis Jesu za leto 1598 o neki igri o Izakovem darovanju, ki so jo jezuiti uprizorili na velikonočni ponedeljek, s pripombo, da je bila ta uprizoritev lepša kakor prejšnje luteranske prireditve.<sup>8</sup> Dokazano je tedaj, da so protestanti cenili

<sup>5</sup> Gl. tudi Trstenjak, 20–23; Radics: Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach 1912, 5, 11, 19, 33, 35, 43; Škerlj: Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja (Separatni odtis 1936), 11, 12, 13, 15; Ludvik: Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790 (disertacija iz leta 1955), 19, 20, 22, 23, 159, 165, 166.

<sup>6</sup> Kidrič: Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti 1929–1938, 74.

<sup>7</sup> Wallner: Nicodemus Frischlins Entwurf einer Laibacher Schulordnung aus dem Jahre 1582 (Jahresbericht des k. k. Ober-Gymnasium zu Laibach 1888), 10.

gledališko dejavnost vsaj kot učinkovit dodatek pri svojih vzgojnih naporih, in tako bi sklepali per analogiam, da so mislili tudi na slovenske uprizoritve. Saj so vsaj v verski propagandi dosledno uveljavljali jezik domačega prebivalstva, zvesti načelu, da beri vsak kristijan sveto pismo v svojem jeziku. O kmečkem prebivalstvu in o pretežnem delu meščanstva pa velja vsaj za ves baročni čas trditev kranjskega etnografa in kronista Valvasorja, da »die Windische oder Slavonische (Sprache) sich der Dorffzungen und anderer gemeinen Lippen bedient.«<sup>8</sup>

Gledališko vprašanje so pričeli reševati šele jezuiti in kapucini, oba redova, ki sta prišla na slovensko ozemlje z določno nalogo, zatreti sleherni sled protestantizma v cerkvi in v šoli, v vsem javnem življenju. Velikopotezno so se tega vprašanja lotili že jezuiti, ki so prišli v Ljubljano 21. januarja 1597,<sup>9</sup> se po 29. oktobru 1598 z vsem svojim delovanjem priključili tako imenovanim verskim komisijam za rekatolicizacijo dežele, si zagotovili izdatno podporo deželnih stanov in sezidali nasproti svoje cerkve »das schöne und herrlich-grosse Collegium oder die neue Schul, sammt dem grossen Auditorio, auf dem ein künstliches und oft veränderliches Theatrum oder Schaubühne zu sehen«, kakor poroča Janez Vajkard Valvasor v svojem delu *Die Ehre des Hertzogthums Crain* iz leta 1689<sup>10</sup>. Kapucini so si začeli zidati cerkev tudi že leta 1607, čez deset let pa so za veliko noč uprizorili veliko pasijonsko procesijo, ki vsebuje že vse prvine monumentalnih kapucinskih prireditev iz poznejših let.<sup>11</sup> Sprva so tudi jezuiti posvečali svojo pozornost igram v cerkvi in velikonočnim procesijam, o čemer priča že podatek o uprizoritvi Izakovega darovanja iz leta 1598, in tudi šolski dnevnik jezuitskega kolegija poroča celo še za leta 1691—1718 o raznih procesijah v Ljubljani in okolici.<sup>12</sup> Vendar se je jezuitska vnema prenašala tako v repertoarnem kakor v uprizoritvenem pogledu čedalje bolj na šolsko gledališče, z drugo besedo: na pridobivanje plemiških krogov in vodilnih meščanskih slojev, kapucini pa so se s svojimi prireditvami obračali na ljudi, ki so v tedanjem času veljali za manj imenitne, in so se z nenavadnim organizacijskim darom lotili zlasti podeželskih krajev.

Jezuiti so besedila za svoje uprizoritve pisali, prevajali in prirejali sproti, po šolski potrebi ali po zahtevah fevdalnih slovesnosti, ki jih je narekoval deželni koledar, vendar so bili med njimi tudi

<sup>8</sup> Anton Koblar: *Iz Letopisov ljubljanskih jezuitov*, Izobraževalna knjižnica III., Kranj 1915, 3; Kidrič: *Slovenske knjige v protestantovski stanovski šoli v Ljubljani 1563—1598* (Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino 1924), 138.

<sup>9</sup> Valvasor, II/271.

<sup>10</sup> Debevec, 157.

<sup>11</sup> Valvasor, III/690.

<sup>12</sup> Valvasor, III/695; Vrhovec: *Die Wohllöbliche landesfürstliche Hauptstadt Laibach* 1886, 199; Trstenjak, 10, 11.

<sup>13</sup> Dimitz: *Geschichte Krains* 1875, III/463; Debevec, 157.

takšni pisatelji, ki so snovali ali celo tiskali igre iz čistega veselja do ideološke vzgoje, ne da bi jemali vpoštev odrsko realizacijo. Med takšne idealiste velja prištevati koroškega jezuita slovenskega rodu, Antona Košutnika (Kaschutniga) iz Trbiža (1686—1745), ki je deloval kot učitelj retorike na Dunaju in v Grazu, vodil kot prefekt razne kolegije in umrl v Trnovi na Slovaškem.<sup>14</sup> V razvoj gledališča na Slovenskem vsekakor ni posegel, znamenit je že zato, ker je izdal v tiskani obliki tri latinske igre s tako neznansko dolgimi naslovi, kakršne so si lahko zapomnili samo baročni učenjaki:

1. *Innocentia victrix sive Ferdinandis Kuseni Ximi regis filius, de comuniantis invidiae fraudibus gloriose triumphans* (Graz 1719);

2. *Fraterni amoris de invidiae triumphus a Naramoino et Neau-beadora Triumumoaarae Cocini regis filius relatus* (Wien 1723);

3. *Nobile fidelitatis mutuae inter patrem filiumque certamen Romae olim a Fabio Maximo et Selio, deiusdem filio exhibitum* (Wien 1724).

Za ljubljanske jezuite, povsem v stvarnost usmerjene, ni sporočil o takšni retorični vnemi brez neposrednega odrskega učinka, nasprotno, smisel za dnevno prakso jih je napotil celo do takšnih ukrepov, da so ob nekaterih slovesnih priložnostih uvajali slovenski jezik. Kakor je mogoče posneti po jezuitskih zapiskih iz *Historia annua collegii societatis Jesu Labacensis* med leti 1596—1641 in njihovih komentatorjih Dimitzu, Antonu Koblarju in Francetu Kidriču, so uvedli dijaške deklamacije v slovenskem jeziku že za božične slovesnosti 1599, za procesijo na praznik Rešnjega telesa 1600, prav tako pa ljubljanske jezuite posnemali tudi celovski med leti 1606—1607.<sup>15</sup>

Ta sporadična sporočila veljajo za prve podatke o javnih nastopih v slovenskem jeziku.

### 3

Ljubljanski jezuiti si kakor pripadniki drugih meniških redov izbirajo za gledališki spored snovi spčetka iz svetega pisma, se nato lotevajo zgodovinskih motivov, zajemajo kdaj pa kdaj tudi epizode za pustno burko, prirejajo ob slovesnih priložnostih fevdalno patriotične igre in obravnavajo v svoji propagandni vnemi včasih celo tako aktualne teme, kakršne so kmečki punti, čeprav si izbirajo gledalce, akor je bilo že omenjeno, predsvem iz fevdalnega kroga deželnih stanov in iz vodilnih meščanskih slojev.

Kolegijski prefekt, zgodovinar in dramatik Janez Ludvik Schönbelen zaznamuje v šolskem dnevniku samo za leta 1602—1638 štiri-

<sup>14</sup> Slovenski biografski leksikon, geslo: Košutnik.

<sup>15</sup> Kidrič: Zgodovina, 97, 98.

deset jezuitskih iger, ki nakazujejo tako nenavadno raznorodnen in slikovit gledališki spored, da si velja med temi uprizoritvami priklicati v spomin vsaj naslednje:<sup>16</sup>

1602: Misterij o mučeništvu svete Katarine (De S. Catharina Ver-gine et Martyre), po znanem legendarnem motivu, ki je iz srednje-veškega sporeda prešel tudi v baročno dramatiko. 1631: Igra o Raheli (De Rachel pulchra), izrazito priložnostna igra, uprizorjena v jezuitskem kolegiju na čast nevesti Ferdinanda III., infantki Mariji Ani, ki je potovala tisto leto iz Trsta skozi Ljubljano na Dunaj — ta baročna improvizacija se zaključí z alegoričnim poklo-nom prisotni fevdalki: Paris izroči ugledni gledalki Mariji Ani zlato jabolko v priznanje njene lepote. 1634: Po raznih svetopisem-skih motivih se pojavi prva tako imenovana historija, prva gleda-liška obdelava zgodovinskega motiva — Antonius ab caedem Caes-saris furens. 1635: jezuitski gojenci uprizore primer tak imeno-vane pretepaške burke, kakršne so bile znane po avstrijskih in nemških deželah pod nazivom Prügelkomödie — Priscianus va-pulans.

1651: V kolegiju uprizore moralistično historijo domačega dra-matika Janeza Ludvika Schönlebnha Haeresis fulminata, sen Ana-stasius Orientis Tyrannus Haereticus. 1658: Schönlebnov vzgoji-teljski kolega, učitelj poetike v kolegiju, Josip Zelenič, uprizori sorodno »zgodovinsko« igro Theodosius junior. 1660: Ob slovesnem obisku cesarja Leopolda I., ki je tisto leto obšel vse svoje dežele, se mimo drugih slavnostnih prireditev uprizori pri jezuitih prilož-nostna igra, dinastični slavospev na Rudolfa Habsburškega. 1662: To leto obnavljajo ljubljanski jezuiti s posebno igro zmago kranj-skih vojska nad Turki pri Sisku v letu 1593. Ta baročna hvalnica deželnim fevdalcem zasluži posebno pozornost že zavoljo tega, ker ta igra prva obravnava v dramski obliki snov iz domače zgodovine — Victoria Carniolae ab Auersperg et Eggenberg contra Turcos repontata.

Že ta bežni obris gledališkega sporeda nakazuje domiselnost in velikopoteznost ljubljanskih jezuitov, ki se razodevata, kakor vse kaže, tudi v odnosu do gledalcev, saj je mogoče dognati, da sta bila med gledalci zastopana oba spola. Izpričano je na primer, da so svetovalci kolegija leta 1635 izdali speciali indulto, posebno dovoljenje, da smejo biti tudi ženske navzoče pri jezuitskih prire-ditvah.<sup>17</sup> Vendar je značilno za ves spored, da je mimo nekaterih izrazitih burk in nemara še nekaterih svobodno obdelanih sveto-pisemskih motivov — strogo političen v svoji fevdalni ideologiji.

Tako so se jezuiti zapisali v zgodovino gledališča na slovenskem ozemlju tudi s tem, da so uprizorili v svojem kolegiju igro, ki je

<sup>16</sup> Trstenjak, 8, 9; Radics, 15, 19; Steska: Jezuitske šolske drame v Ljubljani (Mladika 1935), 70.

<sup>17</sup> Radics, 20.

bila po vsej obdelavi snovi neposredno naperjena zoper osvobodilne težnje kmečkega ljudstva v tem stoletju. Snov te igre, ki nosi značilni naziv *Palinodia*, je zajeta iz življenja kmečkih puntarjev, ki so se v letu 1626 uprli gosposki pod vodstvom kmeta Stefana Fadingerja na gornjem Avstrijskem. Igra je napisana v latinskem jeziku, vendar se kmetje pogovarjajo med seboj v nemških verzih. Baročni naslov nakazuje moralo, ki naj bi jo igra posredovala gledalcem: *Palinodia, quam rebelles superioris Austriae ruricole post longiore sum insolentiam debellati*.<sup>18</sup> Historija, uprizorjena v kolegiju 20. februarja 1659, naj bi po vsej verjetnosti po pogostih uporih na Kranjskem (1503, 1508, 1515, 1516, 1573) posebno pa po zadnjih nemirih na kočevskem (1646), pripravila v strah jezuitske gojence kmečkega in meščanskega porekla in nemara posredovala tudi primeren poklon prisotnim fevdalnim gledalcem, zakaj če bi bila ta igra namenjena širši javnosti, bi bile nemara vsaj replike kmetov napisane v slovenskem jeziku.

Igra obravnava upor in poraz kmečkih puntarjev, ki ob zaključku zapoje spokorno pesem (*palinodio*), nakar igralci slave grofa Herberstorffa, ki je zadušil upor. Ob zaključku se studiosus, ki igra grofa, obrne h gledalcem in jih pozove, naj mu zaploskajo. Znatnega uspeha, kakor vse kaže, ta fevdalni napad na kmečko ljudstvo ni imel, saj šolski dnevnik ne beleži ponovitve, kakor se to dogaja pri nekaterih priljubljenih igrah. Zanimivo je tudi dejstvo, da samo besedilo v igri na mnogih mestih odločno demantira reakcionarni zaključek, kakor to vsaj lahko posnamemo iz referata kronista Radicsa, ki je obširno obdelal to besedilo iz nekdanje knjižnice grofov Auerspergov (zdaj nedostopno na gradu Losensteinleiten v Avstriji).<sup>19</sup> Kmetje so v tej puntarski igri risani resda grobo in s kosmatim humorjem, kakor so slikali kmete malodane vsi baročni pisci, vendar so v svoji naskočnosti vseskozi privlačni za gledalce. Stefan Fadinger, vodja puntarjev, poziva tovariše na naskok »s pravim antičnim pogumom«, kakor pripoveduje Peter von Radics, in tik pred zaključkom dejanja nenadoma zgine z odra, ne da bi gledalci vedeli, kam, samo da bi avtor lahko ustregel ideološkemu zaključku drame, ki naj slavi zmagovitega zatiralca upora.

#### 4

Prvi zgodovinar slovenske dramatike, češki profesor Frank Wollman, omenja vpliv nemških popotnih komedijantov na uprizoritve ljubljanskih jezuitov. Trditev je v tej zvezi nevzdržna že z avtorja tega, ker so nemški igralci prihajali na Kranjsko šele takrat, ko se je šolsko gledališče pri jezuitih ideološko in tudi gledališko

<sup>18</sup> Radicz, 15—19.

<sup>19</sup> Gl. tudi: Škerlj, 17; Ludvik, 12.

tehnično vsekakor že ustalilo, saj so prva pisana sporočila o tujih komedijantnih v Ljubljani šele iz leta 1653, prva nemška družina, ki ji vemo točen naziv, pa je prišla v mesto šele leta 1662.<sup>20</sup> Daljni odmevi nemške ljudske burke bi se dali nemara nakazati šele ob študentovski igri, ki so jo jezuitski gojenci uprizarjali izven kolegija med leti 1657 in 1670.<sup>21</sup>

Gre za igro o paradižu, znano v alpskih deželah že izza šestnajstega stoletja pod nazivom Paradeisspiel, katere jedro tvori mit o Adamu in Evi in izgonu iz raja. Igro s tem naslovom in po vsej vjerjetnosti s takšno vsebino so igrali jezuitski študenti v slovenskem jeziku, kakor poroča o tem pet zapiskov v šolskem dnevniku jezuitskega kolegija. Tako je zapisano pri 27. januarju 1757, da je rektor ugodil nekaterim dijakom, ki so prosili, da bi smeli »iti na večer, kakor pravijo, s Paradižem«. Vendar s slabim uspehom, kakor pristavlja zapisnikar. V letu 1659 je spet zapisano, da je pater rektor dovolil napraviti obhod s Paradižem, pri katerem so se gojenci, kakor tudi naslednjega leta 1660, zelo dobro in spodobno vedli in si s tem zaslužili nadaljnjo naklonjenost. Malodane isti zapisek se ponavlja 31. januarja 1660. Kakor vse kaže, je naveda, da so študenti uprizarjali to igro izven kolegija, povzročala patrom velike skrbi, saj je 26. januarja zapisano, da so osmim dijakom kakor prejšna leta dovolili igrati igro o paradižu, da so pa osebe prej prereševali, da se ne bi pripetilo kaj neprimernega, da so dijake opomnili, naj se varujejo, in da so se vedli dosti spodobno.

Za zgodovinarja slovenskega gledališča je nedvomno najbolj poučen zadnji zapisek s 6. februarja 1670, ki pravi, da je bilo nekaterim ubožnejšim dijakom dovoljeno nekoliko dni zunaj mesta igrati igro o paradižu v domačem jeziku:

Data licentia aliquot pauperibus studiosis exhibendi paradisum idiomate vernaculo extra urbem per dies aliquot.

O tej študentovski igri, uprizorjeni v »idiomate vernaculo extra urbem«, poroča anekdotično tudi Valvasor, ko v sestavku o lukovškem gradu ob podnaslovih *Lustige Correction einer versoffenen Bäurin in Bauer erschreckt sein versoffenes Weib durch einen teufflich verlarvten Studenten* z baročno zgovornostjo razpreda zabavno zgodbo o hudomušnem kmetu iz ljubljanske okolice.<sup>22</sup> Ta kmet iz Lukovca si najame enega izmed študentov iz igre o paradižu za to, da prestraši svojo ženo, ki je huda pijanka. Sala uspe. Študent se za izdatno napitnino preobleče v zlodeja in s svojimi vragolijami tako prestraši pijanko, ki se natrkana vrača iz gostilne, da se poslej nikdar več ne dotakne kozarca.

Tako Valvasor v svoji kuriozni baročni nemščini:

<sup>20</sup> Ludvik, 20.

<sup>21</sup> Steska: Prva slovenska dramatična igra (Dom in svet 1920), 308—310; Kidrič: Zgodovina, 106; Kuret, Ljubljanska igra o paradižu in njen evropski okvir, Razprave IV, SAZU, Ljubljana 1958, 204—252.

<sup>22</sup> Valvasor, III/351, 352.

»Einstens aber übernachtete der Bauer im Winter zu Laybach und sahe das Paradiess-Spiel der Studenten mit an, bey welchem, nebst anderen Vermaasquierten, sich zween Studenten mit abscheulichen Larven und Kleydern sehen liessen« — nakar kmet po predstavi sreča enega izmed igralcev v prenočišču, »allwohin sich auch Einer von denen zweyen Studenten, so bey gedachten Spiel den Teufel abgebildet, einfand«. S tem se kmet dogovori za svojo šalo in ga pride nekoč ponoči iskat v Ljubljano, ko izve, da je žena v gostilni. Študent privoli in se »in seinen verlarvten Teufels-Kleidyern« odpravi s kmetom na pot proti Lukovcu. Študent se ob cesti skrrije v grm, kmet pa gre v gostilno iskat ženo in ji natvezi, da je srečal popotnega študenta, ki ga je naučil klicati vraga. Ob dogovorjenem mestu prične kmet izvajati svoje coprnije: »Hierauf machte er seltsame Possen und bezeichnete etliche Kreisse, murmelte dabey unbekannte Worte, biss er endlich diese Beschwörung zum Beschluss beyfügte: »Komm, Teuffel, über mein versoffenes Weib!« Komaj kmet spregovori te besede, »als sich der im Busch verborgen-liegende Teufel äusserte und mit scheusslichen Gebärden auf das Weib loseilte«, nakar si študent-zlodej privoščí še to šalo, da pijani babnici razpraska obraz s tkalsko ščetko, tako da jo za vselej ozdravi grde razvade.

Valvasorjev sestavek je dragocen zaradi nekaterih podatkov, ki dopolnjujejo jezuitske zapiske:

Prvič potrjuje jezuitsko sporočilo, da so študenti igrali igro o paradižu tudi izven šolskega poslopja; drugič, da so študenti igrali to igro v domačem jeziku, sicer bi je kmet iz okolice ne bil razumel: tretjič potrjuje domnevo, da so študenti za igralske usluge izven kolegija sprejemali denar; četrtrič, da so bili igralci kostumirani in da sta bila vsaj tista dva, ki sta ponazarjala zlodeja, tudi maskirana; petič, da je bila igra vsaj enega izmed obeh zlodejev takšna, kakršna je v navadi pri pustnih šalah.

Besedilo igre o paradižu ni ohranjeno. Po vsej verjetnosti jo je bodisi po starejši nemški predlogi ali po kakršnem koli ustnem izročilu napisal ali priredil Janez Ludvik Schönleben ali pa njegov stanovski tovariš Josip Zelenič. Po zapiskih iz šolskega dnevnika bi bila dopustna celo ta domneva, da so igro spisali študenti sami in jo dali v pregled temu ali onemu svojemu učitelju, da so si pridobili dovoljnjše za javni nastop. Po podatkih iz šolskega dnevnika in po Valvasorjevi zgodbi (ki se po avtorjevem zatrdilu skoraj posvem ujema s podobno anekdoto dunajskega pridigarja Abrahama a Santa Clara)<sup>1)</sup> se da upravičeno sklepati, da velja 22. januar 1657, vsekakor pa 6. februar 1670, za prvi podatek o gledališki uprizoritvi v slovenskem jeziku s pripombo, da je bil uprizoritveni

<sup>1)</sup> Valvasor, III/352.

poudarek pri študentovski igri o paradižu v takšni igralski improvizaciji, kakršno pozna gledališka zgodovina iz grotesknega realizma srednjeveških verskih iger in pustnih burk.

5

Sporočilo o študentovskih uprizoritvah izven kolegijskega posloja ponazarja gledališko iznajdljivost tako imenovanih nižjih slojev v družbenom območju baročne Ljubljane. Vendar se gledališka radoživost domačega prebivalstva nikakor ni omejevala samo na študentovsko improvizacijo. O razgibanem življenju tedanjega sedeža deželnih stanov priča med drugim tudi dejstvo, da so domačini že pred prihodom italijanskih operistov uprizorili glasbeno komedijo pred cesarjem Leopoldom I.<sup>24</sup> Med slavnostnimi prireditvami, pri katerih so v letu 1660 sodelovali jezuiti s svojo igro o Rudolfu Habsburškem, zaznamuje lokalna kronika tudi slovesnost na vrtu Auerspergove palače, ki jo omenja tudi Valvasor, ko poroča o »einer italiänischen Comedie welche von etlichen Landschafts-Bedienten allda präsentiret ward«.<sup>25</sup> To predstavo ki so jo uprizorili ljubljanski amaterji, po Valvasorju uradniki deželnih stanov, opisuje podrobno cesarjev potni maršal Lorenzo de Churelichz v svojem poročilu Breve e succinto Racconto Del Viaggio etc. iz leta 1661, pišoč, da je »Il supremo Capitano di quella Provincia Sig: Conte d' Auersperg invito S. M. C. al suo giardino molto bello, e deliciouso, del quale le strade erano coperte col panno rosso, dove unque passava S. M. e, li, fu rappresentata una giocondissima, e molto piacevole Comedia Italiana in Musica.«.<sup>26</sup>

Iz časa tako imenovanih gledaliških knezov Leopolda I. in Karla VI. so tudi sporočila o avstrijskem Pavlihi slovenskega rodu, o Ljubljancu Francu Jožefu Gogoli, ki se je igralske umetnosti navadil pri znamenitem dunajskem komedijantu Stranitzkem in je pozneje gostoval kot Bandenführer po Avstriji in Nemčiji: mimo dunajskih nastopov sta dokazljiva München (1724) in Augsburg (1726). Zanesljiv podatek je tudi zapisek o njegovi smrti zaznamovan v mrliškem protokolu (1728), »Franz Joseph Gogola, Hof Comediant, ist im Riemer Hauss beyrn Kärtnerthor an der Hectica beschaut, alt 84 Jahr.«

O delu tega igralca najbrže ne bo mogoče zbrati toliko podrobnih podatkov, da bi razbor teh podatkov omogočil posvem določen obris njegovega gledališkega profila, zakaj viri za podrobni študij dunajskega sporeda so vsaj do leta 1738 nenavadno skromni. Vodilni delovni podatek o Gogoli je vsekakor gledališki letak iz dunajske mestne knjižnice, datiran s torkom, 1. junija brez letnice. Ta priporoča v baročni zgovornosti ogled slikovite »Haupt-und Helden-

<sup>24</sup> Škerlj, 21—26.

<sup>25</sup> Valvasor, III/379.

<sup>26</sup> Churelichz, 105.

Action», »elaborirt von F. J. Gogola«, »ein merck-und sehenswürdiges Schau-Spiel«, »ein gantz neu verfertigtes Werck, das erstmal aufgeführt wird. Nemlichen: Grätz, eine Residentz der Helden, das ist: Ernest der Eisern, und Streitbare Hertzog von Steyermarckt, Cärnten und Crain, durch dessen Tapfere Anführung die unter Amurath II. Türckischen Kayser, Anno 1418 von dessen Feld-Herrn Achmed Beg Belagerte Steyerische Grätz Vestung Radtkerspurgg, Glücklich entsetzet Worden. Mit Hannss Wurst dem vertriebenen Land-Bauern, Lächerlichen Frauen-Zimmern-Secundanten, muthigen Parteygehern vom Galgen liberirten Spionnen und endlich aus Noth abgefallenen Christen oder Renegaten.«

Kar se da o Gogolovi igralski spretnosti sklepati brez pridržka iz sinopsisa te »Haupt-und Heldenaktion«, velja opisati kot splošno spretnost baročnih ljudskih igralcev. To je improvizirana igra z vsemi znanimi različicami komedijantske zgovornosti, pevske in plesne okretnosti, pantomimične spremenljivosti. Letak sam omenja mnoge prilike za zabavne epizode, tako »ein Ballet von Grätzerischen Kellner und Kellnerinnen welche dem Hannss Wurst und seine Familie mit gutem Brischerl und delicaten Luttenberger tractieren.«<sup>27</sup>

Tretje resda povsem prigodno sporočilo o mednarodni povezanosti slovenskega kulturnega ozemlja se nanaša a literarno zapuščino hrvaškega grofa Franja Krsta Frankopana, udeleženega v zaroti zoper avstrijski dvor z Zrinjskim in Tatenbachom. V dunajski ječi se je grof leta 1670. lotil prevoda Molièrove komedije George Dandin. Obdelal je le začetek, iz katerega je razvidno, da je namestval komedijo lokalizirati in da je besedilo goljufanega kmeta in njegovih sobesednikov napisal v slovenskem jeziku, zapeljivec v igri pa bi moral govoriti hrvaško, saj ga imenuje »žlahtnega gospoda s horvatskoga urzaga«. Slovensko besedilo je pisano v brežiško krškem narečju.<sup>28</sup>

Dvojezičnost in lokalizacija Frankopanovega fragmenta sta umljivi iz več razlogov:

Slovenske govorice se je grof navadil nemara že v otroških letih, saj je bil oče lastnik graščine v Brežicah, mati pa je bila po rodu Kranjica. Obvladal jo je tudi literarno, saj jo rabi v pesmi Fratri putnici. Vrhtega je imela večjezičnost v baročnem gledališču

<sup>27</sup> Weilen: Die Theater Wiens 1899, 137, 139; Weilen: Das Theater 1529—1790 (Separatni odtis VI. zveska Geschichte der Stadt Wien 1917), 435 (105); Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien, 1892, 28. Mesto smrti je za Gogola pri Debevcu (158) napačno označeno, tako da velja popraviti ta podatek tudi v zborniku Linhartovo izročilo, kjer je prevzet po Debevcu: Gogola ni umrl v Augsburgu, marveč na Dunaju — gl. mrliški protokol 9. avgusta 1728 v dunajskem mestnem arhivu, ponatisnjen v razstav-nem katalogu 1892.

<sup>28</sup> T. Matić: Ein Bruchstück von Molières Georges Dandin in der Übersetzung F. K. Frankopans (Archiv für slavische Philologie XXIX, 1907, 530, 532, 533, 536, 540, 543; Kidrič: Zgodovina, 106; Slovenski biografski leksikon, geslo: Frankopan.



K O S H A R I C E

DRUGOGA ZASTOPADA 1832. PERVIKRAT IGRA-  
NA NA NEMŠIKOM KAZALIŠTU U ZAGREBU,  
VELIKOSZERDCHENEM ZTANOVNIKOM SZLO-  
BODNOGA I KRALJEVZKOGA GLAVNOGA VA-  
RASHA HORVATZKE ZEMLJE NAKLONJENA I  
NAPRVOZTAVLJENA OD IGRAHA I DELJI-  
TELA JOSEFA SCHWEIGERTA.

Vu Zagrebu.  
Pritiskano vu Szlovotizki Fr. Suppan.

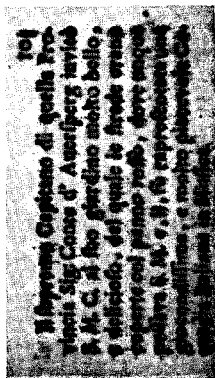
Kotzebue-Rakovac: *Stari mladoženja i košarice*,  
Zagreb, 1832; naslovna strana

Orzobe Pyrajucke

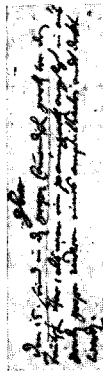
[illegible]

»Osobe igrajuće« u komadu *Plača istine*  
(Sveučilišna biblioteka u Zagrebu, sign. 4332)

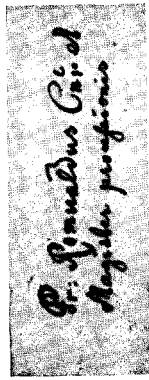




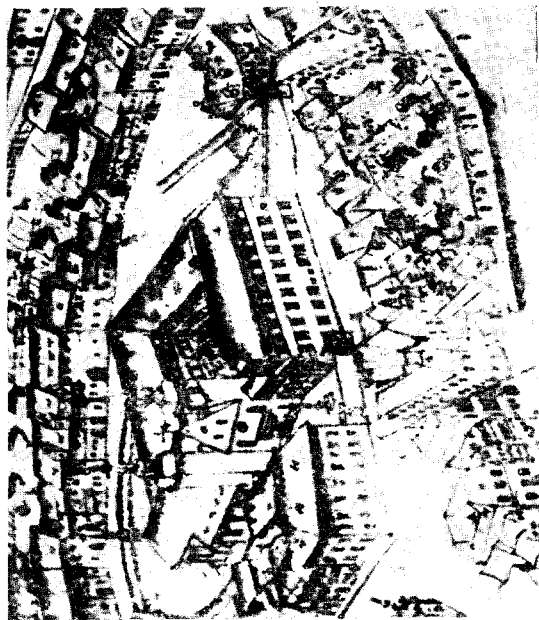
Zapisek Lorenza de Churelchiza o upizoritvi  
italijanske spetolgre na Auerspergovem vrtu  
v Ljubljani (Breve e succinto racconto del  
Viaggio ...)



Zapisec o ostankih ljubljanskega amfiteatra v  
Dolničarjevih Andes Urbis Lub. census za  
9. dec. 1711



Podpis patra Romualda v rokojisu  
Škofjeloškega pasijona



Vatzensojeva slika jezuitskega kolegija v Ljubljani  
(Vatzensojeva zapuščina, Zagreb)

lišču Nemška Deklamacija, ki jo je zložil častiti oče Egidij iz reda Svetega Benedikta« in da je bila ta deklamacija (po vsej verjetnosti alegorična pesnitev ob živi sliki) »na Soboto pred Ruško Nedeljo pred neštetim ljudstvom v Slovenskem prevodu predvajana« — in liguam Sclavonicam versa«, kakor pravi kronist.

7

Primer ruških iger velja gledališkemu raziskovalcu za združitev raznorodnih organizacijskih teženj, za vmesno stopnjo med akademizmom šolskega gledališča in agitacijsko vneto množičnega nastopa, za poizkus snteze med predstavami za izabrano občinstvo in propagandnimi uprizoritvami za široko javnost, saj je razvidno iz župnijske kronike, da so skušali ruški jezuiti s svojimi prireditvami uravnovesiti dve skrajnosti — dijaške nastope ob podeljevanju nagrad z množičnimi manifestacijami spokornih romarjev.

V množičnem učinku svojih prireditev so kapucini nedvomno prekašali jezuite, saj so bile vse te prireditve namenjene predvsem tako imenovanim širokim množicam. Usmerjeni v to množičnost, so posvečali kapucini poglavitno pozornost tistim prireditvam, ki so družili kar se da veliko igralcev in gledalcev v skupno manifestacijo — pasijonskim procesijam. Te procesije, spočete v deželni prestolnici v boju zoper protestantizem ob prelomu stoletja, so dosegle svojo polno veljavo šele čez sto let v pokrajinskih središčih Kranj, Tržič, Novo mesto, Škofja Loka.<sup>30</sup> Stilni značaj teh sprevodov, ves čas malo da nespremenjen, izvira iz spokorniških procesij — že v letu 1598, komaj dobro leto po prihodu jezuitov, je kapucinska bratovščina Redemptoris mundi uprizorila v Ljubljani za časa kuge velik sprevod s podobami križevega pota.<sup>31</sup> Znana procesija na veliki petek 1617 samo še stopnjuje ta prvi poizkus.

Izročilo, ki ga je sprožila ta monumentalna prireditev, je bilo takšno, da ga opisuje Valvasor kot posebno znamenitost baročne Ljubljane:

»Da bi videli ta obhod«, tako pripoveduje kronist, se zberejo ljudje, ki prebivajo več milj od mesta, a tuji ga hvalijo, da niso skoraj nikjer videli tako lepe, pobožne in dolge procesije. Obhod je ponoči z neštetimi plamenicami in baklami; pri tem prikazujejo vse Kristusovo trpljenje in razne zgodbe iz starega in novega zakona. Vse to nesejo in vozijo ali pa kažejo pobožnim gledalcem

<sup>30</sup> Kotnik: Verske ljudske igre (Narodopisje Slovencev II., 1950), 108—111; z dovolj izčrpno navedbo literature o dosedanjih raziskavah, le da na žalost omejeno le na katoliške avtorje.

<sup>31</sup> Trstenjak, 10.

peš ali na konjih. Pri tem obhodu je tudi mnogo disciplinantov ali flagellantov, ki se sami bičajo, mnogo takih, ki vlečejo velike križe, mnogo puščavnikov in podobnih.«<sup>32</sup>

To pomično gledališče, »welches theils getragen, theils geführt, theils aber gehend zu Fuss oder reitend zu Pferde den andächtigen Zuschauern gezeigt wurde«,<sup>33</sup> se stopnjuje do nenavadne uprizoritvene domiselnosti izven Ljuljane, v majhnem mestu na Gorenjskem, znanem tudi že iz rimskih časov — v Škofji Loki.

Med vsemi gledališkimi dokumenti iz baročne dobe na slovenskem ozemlju je navodilo za pasijonski spreved v Škofji Loki najobširnejši rokopis in tudi v celoti ohranjen. Rokopis z naslovom *Instructio pro Processione Locopolitana in die Parasceves* iz leta 1721 in z dodatkom iz leta 1734 obsega 51 listov v velikosti 195 x 277 mm, od teh je osem listov praznih, priloženih pa je vezanemu rokopisu še enajst prostih listov, ki ne obnavljajo dramskega besedila ali oseb, marveč vsebujejo razne koncepte za dopise, dodatna navodila za uprizoritev in podobno.<sup>34</sup> Ohranil se je tudi notni material v prvotnem zapisu. Že zavoljo večjezičnosti velja ta rokopis šteti med redkosti v evropski gledališki zgodovini, zakaj dramsko besedilo, ki obsega okrog tisoč verzov, je slovensko, naslovi posameznih prizorov so zapisani v latinskem jeziku, kratka režijska navodila za uprizoritev teh prizorov pa so nemška. Rokopis zaključuje podroben register nastopajočih oseb, dodan pa mu je tudi seznam okoliških vasi, ki so sodelovale pri uprizoritvi.

Kakor je razvidno iz tega opisa, je škofjeloški rokopis hkrati dramsko besedilo, režijska in inspicientska knjiga. Spodbude za nastanek tega rokopisa niso znane: po vsej verjetnosti je besedilo sestavljeno po raznih starejših, nemara nemških predlogah, in prirejeno za lokalne razmere. Avtor tega dela, primorski Slovenec Lovrenc Marušič, iz Štandraža pri Gorici,<sup>35</sup> znan pod kapucinskim imenom pater Romuald, sodi nedvomno že po nenavadnem organizacijskem daru med znamenite uprizoritelje verskih iger v Srednji Evropi, saj velja ugodno oceniti že samo ta tvegani poizkus, da je Romuald uprizoril trinajst, po letu 1734 štirinajst prizorov tega obsežnega pasijona z vsemi vmesnimi epizodami z ogromnim in zelo raznorodnim gledališkim kolektivom, v katerem so sodelovali vsi mestni cehi, razne posvetne in redovniške organizacije in okrog dvajset okoliških vasi. V sprevedu je sodelovalo okrog tristo

<sup>32</sup> Valvasor, III/695.

<sup>33</sup> Valvasor, III/695.

<sup>34</sup> Gl. tudi: Poglavitni viri (Pripomba 1. Viri in literatura); mikrofilm rokopisa v omenjenih bibliotekah; popolni ponatis rokopisa c Carnioli 1916/1917 — Mantuani: Pasijonska procesija v Loki.

<sup>35</sup> Civilno ime patra Romualda je prvič objavil Rupel: Zgodovina slovenskega slovstva I., 1951, 150.

maskiranih in kostumiranih igralcev, kakor sklepamo po registru oseb v rokopisu in po seznamu oblek, ki so jih hranili v Škofjeloškem samostanu.

Tega, koliko let se je ta spreved obnavljal za veliko noč, ne vemo zanesljivo, nemara vsaj med leti 1721—1734, zakaj prvotno besedilo je iz leta 1721, dodatni prizor Pekla iz leta 1734, za 1727 in 1728 pa so v rokopisu ohranjeni podrobni sporedi za procesijo. Vsekakor so te prireditve prenehale v zadnji tretjini osemnajstega stoletja, saj je Marija Terezija z ukazom 22. oktobra 1773 prepovedala cerkvene sprevede na Kranjskem, 22. decembra 1782 pa je izšel ukaz Jožefa II., ki je veljal za vso državo.<sup>36</sup>

Dramaturška zgradba škofjeloškega pasijona se povsem organsko razvija iz preizkušenih prvin spokorniških procesij, saj je pretežna večina solističnih replik zasnovana po načelih spokorne pesmi. Te palinodije, ki obnavljajo v nešteti različicah eno in isto misel, povezujejo v smiselno celoto vseh štirinajst prizorov, prevzetih bodisi po zgodbah iz svetega pisma, bodisi po srednjeveških alegorijah s krščanskimi simboli, vendar vselej po tem dramaturškem načelu, da podobe iz stare zaveze in alegorične epizode ideološko razlagajo dramsko zgodbo Kristusovega trpljenja.

Ta ideološka doslednost je razvidna že iz zaporedja gledaliških prizorov:

Adam in Eva v raju. Smrt. Pekel. Zadnja večerja. Samson. Krvavi pot. Bičanje. Kronjanje. Jeremija. Ecce homo. Kristus na križu. Marija sedmerih žalosti. Skrinja zaveze. Kristusov grob.

Ideološka govornica te razgibane gledališke slikanice naj bi gledalcem posredovala tale verski nauk:

Adam in Eva sta grešila, zato je vse človeštvo zapisano smrti, nekateri grešniki celo peklenskim mukam, vendar je Kristus, ki se je boril z grehom vse drugače kakor hrabri Samson s sovražniki, rešil s svojo smrtjo ljudi pogube, zato pa točite solze kakor prerok Jeremija, saj z vami žalujejo pobožne žene po vseh delih sveta, zakaj samo s solzami pokore boste premagali trpljenje na zemlji in si milost zaslužili.

Že ta bežni razbor Romualdovega dela dokazuje, kako se v tej velikopotezni zamisli stopnjujejo v baročno razgibanost dramaturške prvine, znane iz spokorniških procesij srednjeveške Evrope v mračnih letih kuge, lakote, vojska.

## 8

Gledališka razgibanost tega spreveda:

Romualdov spreved vodijo tri mračne prikazni, smrt z bobnom na belem konju in dva moška v rdeči in črni kuti — zaključijo ga ugledni nosači odra s Kristusovim grobom, loški meščani v rdečih

<sup>36</sup> Debevec, 159.

kutah in njihovi spremljevalci v črnih plaščih s plamenicami v rokah. Med tema mrtvaškima skupinama se ves veliki petek od četrte ure po pridigi do pozne noči vali po mestnih ulicah in čez trge, kjer so domačini prižgali sveče na oknih svojih hiš, pošastna veriga učinkovitih gledaliških prizorov, nasičenih s srednjeveško grozo telesnih muk, peklenških prikazni, množične smrti, ničeve življenske sreče in sladke onstranske glorijske, vse to peš ali na konjih, na vozovih ali na nošenih odrih.

Flagelantski duh srednjeveške cerkve se v loški procesiji oživlja v nazorno zamišljenih gledaliških prizorih:

Osem različnih Kristusov prikazuje duševne in telesne muke sredi peklenščkov in apostolov, sredi patoloških prizorov krvavega potu in bičanja, javnega zasramovanja in agonije na križu, smrti v grobu. Med svarilnimi angeli ob Adamu in Evi so na čelu sedmih loških cehov sami takšni, ki nosijo mučilna orodja križevega pota. Prerok Jeremija toži sredi šestnajstih bradatih puščavnikov v črnih kutah z rdečimi križi na ramah. Med vozom zadnje večerje in nosilnim odrom Oljske gore žene grajska in samostanska soldateska v železnih oklepih ujetega Samsona.

Velikopotezno dramaturško in režisersko domiselnost patra Romualda in njegovih pomagačev izpričuje med drugim sprevodni scenarij za drugo in tretjo podobo, zakaj to sta gledališki stvaritvi, tako polni srednjeveške groze in praznoverne veličasti, kakršnih evropsko versko gledališče navzlic poltisočletnemu izročilu ne šteje veliko v svojih analih — kavalkada smrti in pekla:

To gledališko vizijo blišča in revščine vodi smrt na belcu, obožena s sulico in z lovorjevim vencem na goli lobanji, simbol zmagovite smrti, ki jo po viteškem izročilu spremlja druga, pribočna smrt na konju. »Človeštvo«, smrti zapisano, je razporejeno natančno po načelu fevdalne hierarhije v dva obsežna odreda. Prvcemu zapoveduje smrt s peščeno uro v roki, za njo peketa čez loški tlak kavalkada cerkvenih jezdecev: papež z dvema kardinaloma, škof z dvema kanonikoma, papežev legat s kanonikom, župnik z dvema kaplanoma. Drugi odred vodi smrtni jezdec z zastavo. Ta konjenica ponazarja posvetno družbo: na čelu jahata cesar in kralj s paži, za njima nadvojvoda z dvema volilnima knezoma, grof in baron, deželni fevdalec z dvema plemičema. Ta odred zaključujejo ljudje iz novih družbenih plasti: meščan, župan, kmet, berač. Za tem posvetnim odredom krevsa spet strogo po redu fevdalne vojske mrtvaška pehota: mračna množica številnih ljudskih smrti, velikih in majhnih, pred njimi navadna smrt kmečkega tlačna — smrt s koso.

Tudi pekel razodeva v mračni melodramatičnosti izrazito fevdalno ureditev, zakaj Lucifer ima svojo konjenico in svoje pribočnike; manj ugledni hudiči pa so organizirani v peklenko pehoto,

ti mučijo nepokornega zemljana, ali kakor se uglajeno izraža cerkvena govorica, pogubljeno dušo, ki poje ali recitira spokorni spev. Ta epizoda pekla, čeprav dodana svarilnemu prizoru smrti šele trinajst let po prvi realizaciji Romualdovega besedila, je nenavadno spretno vključena v ideološko zgradbo spokorniške procesije, zakaj zamišljena je kot učinkovit kontrast k naslednjemu prizoru, ki napoveduje smisel osrednje pasijonske zgodbe. To je simbolični prizor odrešenja, slovesni prihod Kristusov v Jeruzalem: dvanajst apostolov v dveh skupinah, v rdeča oblačila odetih, spremlja Kristusa na oslu, ob njih pa dva dečka v belih oblekah in z oljno vejico v rokah prepevata hozana.

Ob tej skomni krščanski radosti sredi večnih muk je v tem mračnem spokorniškem sprevodu le malo svetlobe — nekaj božjih mater, tri Marije, med njimi Magdalena. Prikupne spokornice ob resnobnih devicah. Tudi tu se spretno uveljavlja baročna spretnost v uprizarjanju slikovitih kontrastov, saj zagledamo ob spokornici Magdaleni še simbol grešne zemeljske ljubezni, rimskega Kupida. Žalujoči svet ponazarjajo prikupna dekleta iz škofjeloške okolice: štiri celine, znane baročnemu patru Ramualdu — Evropa in Amerika, Azija in Afrika. In David poseda ob eni izmed devic, brenkajoč na harfo, zakaj za njim nosijo krepki nosači iz okoliške vasi Škrinjo zaveze.

Alegorični prizori, prevzeti bodisi po zgodbah iz stare zaveze, bodisi iz simbolne zakladnice srednjeveške liturgije, preraščajo ponekod tako očitno vodilno dramsko zgodbo spokorniškega sprevoda, zgodbo o Kristusovem trpljenju, da se stilni značaj te pasijonske igre malone že spreminja iz misterija v moraliteto, saj ciklus spokornih pesmi, ta skorajda neprekinjeni ciklus palinodij, ki se sproti obnavlja v samospevih in v zbornih recitacijah, še stopnjuje ta prehod. Ta izrazito baročna predelava prvotne srednjeveške zasnove vznemirja že od nekdanj gledališke raziskovalce, ki iščejo literarne predloge za besedilo škofjeloškega pasijona. Te predloge doslej že niso našli, saj jo po vsem videzu zaman iščejo, zakaj to besedilo bogati vodilno zasnovo spokorniške procesije z zelo raznorodnimi prvinami zahodnoevropskega gledališča od mrtvaških plesov, v gotiki spočetih, mimo sprevodnih zanimivosti renesančnih trionfov, do alegoričnih prizorov, podloženih z moralistiko baročne retorike.

To vznemirljivo preraščanje misterija v moraliteto je spodbudila enega izmed izkušenih raziskovalcev slovenske gledališke zgodovine, Franceta Koblarja, da se je povzpel do drzne trditve o stilnem značaju tega spokorniškega sprevoda, ki da je zanimiv posnetek duhovnih iger v Srednji in Zahodni Evropi, v svojem bistvu pravzaprav Skrajšana igra o svetu, kakršno je razvil pozni srednji vek,»<sup>7</sup> z drugo besedo — moraliteta z idejnim razponom od stvarjenja sveta do poslednje sodbe.

To trditev, prav tako mikavno po velikopoteznosti kakor težko dokazljivo po gledališkem gradivu besedila iz Škofje Loke, podpira avtor s spretnimi, do znatne mere sprejemljivimi argumenti:

»Ta procesija, ki zlasti v besedilu kaže posebnosti baročnega časa, je v bistvu spokorna moraliteta. Žive slike ne prikazujejo samo najznačilnejših dogodkov Kristusovega trpljenja in posameznih podob iz starega testamenta, ampak zajamejo tudi sodobno družbo in se s svojimi razmišljanji obračajo naravnost do gledalca. Glavne osebe, posebno pa spremljajoči zbor (angeli, judje, tri Marije, Evropa, Amerika, Azija in Afrika), posredujejo zaneseno versko čuvstvovanje in kličejo vernike k poboljšanju. Dogodki in osebe, ki stoje zunaj okvira velikega tedna, spominjajo poleg že omenjene, igre o svetu, še na nekatere srednjeveške dramske oblike. Skupina s Smrtjo ... je zamišljena po redu mrtvaških plesov, podobe kakor David, Samson, Hieronim, božji grob niso brez zveze z renesančnimi triumfi in intermediji, saj poleg Magdalene vidimo celo Kupida, simbol čutne ljubezni ... Ta, vesoljna igra ali igra o svetu, kakor smo že rekli, združuje vse dramske prvine od starih zborov, dramskih epizod, individualnih in elegoričnih samogovorov ter raste v mogočne sprevodne skupine, predstavljajoč dramo človeštva in njegovega odrešenja; s svojimi razmišljanji neprenehoma opozarja na štiri poslednje reči in na Kristusa sodnika. Čeprav je središče pravi pasijon, sega celota od raja do konca sveta.»

Tako je ujeta dosedanja presoja škofjeloškega pasijona med dve skrajnosti, zakaj po prvi verziji je to le ena izmed razvitih različic pasijonskih procesij, po drugi verziji pa pravi zarodek baročne moralitete. Podroben razbor dramskih prvin bi nemara dokazal dovolj zanesljivo, da je resnica nekako na sredi, zakaj izven vsakega dvoma je dejstvo, da je idejni in scenični osredok vse Romualdove zamisli zgodba o Kristusovem trpljenju, torej misterij na mistični motiv žrtve (ne pa drama človeštva od stvarjenja sveta do poslednje sodbe) — alegorični dodatki, ki ustvarjajo videz moralitete, pa imajo naposled le ta namen, ideološko podpreti zgodbo o odrešnikovem trpljenju, ponazoriti gledalcem kar se da slikovito mistični pomen tega trpljenja ter z vso zgovornostjo baročne pridigarke umetnosti prepričati vernike — o nujnosti pokore.

Bodi kakor že koli:

Škofjeloški pasijon, to prvo dramsko besedilo v slovenskem jeziku, ohranjeno v celoti z nazornimi navodili za uprizoritev in uprizorjeno en suite vsaj med leti 1721—1734, velja oceniti za gledališko pričevanje o nenavadni kulturi radoživosti tiste etnične skupnosti, ki jo je zgodovina navzlic neugodnim družbenim pogojem preoblikovala v narod in ji ohranila naziv Slovencev.

<sup>37</sup> France Koblar: Starejša slovenska drama 1951, 150

<sup>38</sup> Koblar: 150, 151.

Razbor spročil in dokumentov o prvih zarodkih slovenske gledališke dejavnosti odpira zanimivo retrospektivo raziskovalcu, ki ne prodira po izhojenih poteh.

Če si odmislimo verjetne uprizoritve v protestantski dobi, ki z dokumenti vsaj zaenkrat niso dokazljive, in prve deklamacije ob prihodu protireformatorjev, o katerih imamo le sporodična sporočila med leti 1599—1607, se dá vse, kar vemo kolikor toliko zanesljivega o prvih zarodkih slovenske gledališke dejavnosti, obravnavati v okviru tiste dobe, ki jo moremo imenovati gledališki barok Srednje Evrope in smo jo že v uvodu razmejili z nastopom Leopolda I. in s smrtjo Karla VI. (1658—1740), zakaj v ta okvir se ujamejo vsaj po ohranjeni dokumentaciji brez posebnih prekinitev vse tri stopnje prvega gledališkega razvoja pri Slovencih: Igra o paradižu, 1657—1670; verske igre v Rušah, 1680—1722; pasijonska igra v Škofji Loki, 1721—1734. Še več: v ta okvir se dovolj skladno uvrščajo tudi druga sporočila, ki nakazujejo zapleteno kulturno problematiko na tako izrazito prehodnem ozemlju, kakršno je že od nekdaj slovensko ozemlje — 1660: italijanska opera, ki jo uprizore domačini še pred prihodom prvih beneških opernih kompanij; 1662: prihod prve nemške igralske družine, ki jo poznamo pod polnim nazivom Innsbruckerische Comödianten; 1670: Frankoponov prevodni fragment Molièrovega Dandina; 1689: izid monumentalnega dela o pretežnem delu slovenskega etničnega ozemlja, Die Ehre dess Hertzogthums Crain, ki ga je napisal Valvasor in ga je slovstveni zgodovinar zelo uspelo zonačil s temi besedami: »Porodu Italijan, po jeziku nemški pisatelj, po srcu pa slovenski rodoljub«, 1691—1707: izid obsežne zbirke slovenskih pridig pod naslovom Sacrum promptuarium, ki obsega nič manj kakor 2896 strani in jo je napisal primorski rojak patra Romualda, kapucin Janez Svetokrški, s civilnim imenom italijanskega porekla, Tobija Lionelli; 1719—1724: izid treh latinskih iger jezuita slovenskega porekla, Antona Košutnika; 1728: smrt prvega znanega poklicnega igralca slovenskega rodu, Franca Jožefa Gogole iz Ljubljane.

Že iz te bežne obnove znanih podatkov se da sklepati brez pridržkov, da se na slovenskem etničnem prostoru uveljavlja v tem času še izraziti kozmopolitizem baročne družbe v Srednji Evropi, kar je razvidno že iz raznojezičnih publikacij in uprizoritev na tem ozemlju — da se pa hkrati v naročju te še malone povsem nadnacionalne ali vsaj anacionalne družbe razvijajo, resda sprva še v sporadičnih sunkih, vendar dovolj vztrajno, prve gledališke manifestacije v domačem jeziku, dokler ne dosežejo vrh in začasni zaključek v velikopotezni uprizoritvi pasijonske igre v Škofji Loki.

Navzlic razvidnemu dejstvu, da tega »nevralgličnega vozlišča« v Srednji Evropi takrat še niso zajele narodnostne razprtije, niso bili družbeni pogoji za nastanek teh prvih slovenskih poizkusov na gledališkem polju niti malo ugodni.

Baročno gledališče je bilo v Srednji Evropi mimo množičnih prireditvev nekaterih verskih redov, tako kapucinov, mimo ljudske burke popotnih komedijantov, mimo prigodnih nastopov takratnih študentov, izrazito plemiško gledališče, prilagojeno bodisi fevdalno-patriotičnim težnjam deželnih vladarjev, bodisi katoliškemu univerzalizmu jezuitskih organizatorjev. Slovenci so izgubili malone vse svoje plemstvo že v trinajstem stoljetju, saj se je ohranil spomin na ta razred samo še v znamenitem obredu ustoličevanja koroških vojvod na Gosposvetskem polju, ki se je obnavljal v slovenskem jeziku kot simbolna izročitev oblasti deželnemu vladarju po svobodnjakih komaj do leta 1414. Tiskano slovensko besedo so ustvarili protestanti, resda ob podpori deželnih fevdalcev in z nenaavadno vnemo, saj so izdali v štirinštiridesetih letih petdeset slovenskih knjig, med njimi dva prevoda Svetega pisma, vendar so bili ti slovenski intelektualci po svojem poreklu zvečine iz kmečkih in meščanskih družin.

Ob nastopu Leopolda I. so se Slovenci šele opomogli od inkvizicijskega zanosa rekatolizacijskih komisij, ki so po letu 1598 z ognjem in mečem zatirale protestantizem na slovenskem ozemlju, s tem pa tudi vsa tiskana pričevanja domače tiskane besede. Gmotni temelj za fevdalno kulturo na tem nemirnem ozemlju so ves ta čas ustvarjale z delom na polju, v rudnikih, v fužinah, v cehovskih delavnicah in s krvnimi žrtvami pri deželni obrambi pred turškimi vpadi množice tlačanov in svobodnjakov. Prvi oddih tem množicam je ponudil šele mir v Sremskih Karlovcih leta 1699, ko se je zavoljo turških porazov pomaknila evropska obrambna črta nekoliko bolj na jug. Vendar je bil to le oddih pred navali azijskih krdel. Kriza fevdalnega sistema, tako očitna že v reformacijskem gibanju, je izzivala na slovenskem ozemlju pogoste notranje nemire. Kmečki punkti, omejeni v štirinajstem stoletju še na lokalne akcije, dosežejo množičnost in višek v šestnajstem stoletju in se obnavljajo v večjem ali manjšem obsegu vse do velikoga tolminskega punta v letu 1713. To fevdalno krizo reši do znatne mere šele uvedba absolutizma. Po smrti Karla VI. se že polagoma uveljavljajo prvi učinki pragmatične sankcije iz leta 1720, ki z zahtevo po nedeljivosti avstrijske države izzove centralistično ureditev. Ta ureditev resda uravnovesi gospodarsko zmogljivost, ne upošteva pa mnogonarodnega načaja avstrijske države in prepušča tudi vse kulturno vodstvo nemški hegemoniji. Ta hegemonija razkraja kozmopolitizem baročne družbe, ki je v marsikaterem pogledu spodbujal kulturno stvarilnost nemških narodov v Avstriji in se je navzlic ostrim upravnim ukrepom ohranil na gledališkem polju vsaj na slovenskem ozemlju še malone za vse vladavine Jožefa II.

Tako je povsem razumljivo, da je gledališka dejavnost slovenskega fevdalnega ljudstva, ki se je šele v reformacijskem gibanju prebujalo v organiziran narod, dosegla svoj prvi višek sredi sorazmernega političnega zatišja, med leti 1721—1734, z uprizoritvami v Škofji Loki. Ta gledališki dosežek, resda v tako imenovanem velikem svetu vsaj doslej malo da neznan že zavoljo tega, ker je to nepopularizirana storitev majhnega naroda, velja tako po domiselni idejni zasnovi kakor po organizacijski velikopoteznosti oceniti za pomemben prispevek k evropski kulturi, saj je to vsaj po ohranjenih sporočilih največji gledališki dogodek baročne dobe na vsem tem nemirnem ozemlju med Alpami, Panonsko nižino in Jadranskim morjem.

## 10

To oceno vzdržuje razbor primerjalnih podatkov o tedanji gledališki dejavnosti na slovenskem ozemlju, saj daje primerjava med podatki — med že obravnavanimi podatki o prvih zarodkih slovenskega gledališča, o jezuitskih uprizoritvah v Ljubljani in v Rušah, o nastopih tujih družin, nemških in italijanskih operistov — nenaavadno nazoren prerez skozi kulturno zmogljivost v tem času.

Raziskovalcu, ki teži po objektivni presoji tega prereza, se nehotе vsiljuje želja, da bi to svojo presojo preizkusil še s tujimi merili, po možnosti s kar se dá neugodnimi merili, z merili tiste šole, ki vsaj doslej še nikoli ni vključila slovenske gledališke dejavnosti v območje kulturnih dosežkov Srednje Evrope, čeprav je morala že ob študiju lastnih dokumentov zadeti ob to dejavnost, pa jo je, če jo je že kdaj omenila, obravnavala le kot periferno, drugojezično epizodo v zgodovini lastne kulture — skratka, da bi preizkusil svojo presojo z merili avstrijske, točno, dunajske šole gledališke zgodovine.

Ta šola razlikuje dovolj snažno tri vodilna merila za sintetično presojo gledaliških pojavov — duhovno stvarilnost, uprizoritveno zmogljivost, učinek na družbo. V izvirniku — *Geistes-, Leistungs-, Wirkungsgeschichte*.<sup>9</sup>

Če premerimo gledališki prerez kulturne zmogljivosti slovenskega ozemlja v baročnem času s temi tremi merili, obnavlja preizkus sodb, ki smo jih nakazali po razboru obravnavanih sporočil in dokumentov, pozitivno oceno slovenske gledališke dejavnosti.

Kar se uprizoritvene zmogljivosti tiče, resda presega kvantiteta uvoženih kulturnih vrednot domačo iznajdljivost, saj to dokazuje mimo pogostih nemških in italijanskih gostovanj že neprekinjena

<sup>9</sup> Prim. Dietrich: II. Internationaler Kongress für Theaterforschung (Manske und Kothurn 1957, 358, 359; Relazione del Professor Heinz Kindermann, Atti del II Congresso internazionale di Storia del teatro 1957, Roma 1960, 38—45. Kindermann označuje duhovno zgodovino gledališča tudi z izrazom *Wesensforschung*.

stalnost jezuitskega gledališča, ki doseže na tem ozemlju nena-  
vadno življensko dobo stopetinsedemdesetih let. Vendar se prav  
v naročju tega gledališča, ki po vsej svoji ideologiji propagira zgolj  
univerzalizem katoliške cerkve in se v govorici tega univerzalizma,  
v latinščini, obrača le na omejeni krog izbranih fevdalnih izobra-  
ženecv, spočne tisti gledališki poizkus, ki nikakor ne sodi v jezuitski  
spored in vendar doseže, kakor pričajo sporočila, največ ponovitev,  
resda izven kolegijskih zidov — študentska igra o paradizu.

Vprašanje duhovne stvarilnosti, ali morda bolje: izvirnosti, je  
pri tem izrazito prehodnem ozemlju vsaj tako zapleteno kakor vpra-  
šanje baročnega gledališča v političnem središču države, na Dunaju.  
To gledališče ustvari resda tako razkošne uprizoritve, da jim malo  
da ni primere v zgodovini — spomnimo se samo znamenitega konj-  
skega baleta za vladavine Leopolda I. — vendar se organizatorji  
tega gledališča ves ta čas ljubosumno zgledujejo po versajski rado-  
živosti Ludvika XIV. in črpajo malone vse svoje spodbude iz itali-  
janske gledališke sfere. In še to protivslovje: edina čez vse mere  
radoživa, iz prekipavajoče ljudske domišljije spočeta, z vsem čarom  
lokalnega kolorita ozaljšana figura tega gledališča je vsaj po pore-  
klu izrazito mednarodna — Zanne, Arlequin, Hanswurst.

Z merili tega kozmopolitizma, ki je tako značilen za baročno  
kulturo, velja oceniti tudi stvarilno silo slovenske gledališke dejav-  
nosti. Kakor je francosko gledališče sprejemalo v tem času nena-  
vadno veliko dragocenih spodbud iz španske umetnosti in se je  
avstrijsko gledališče oplajalo skozi dolga desetletja malone samo  
z italijanskimi izkušnjami, tako so tudi slovenski organizatorji  
spretno prilagajali gledališkim zahtevam lastne dežele dediščino  
Srednje Evrope. Razbor škofjeloškega pasijona razodeva dovolj  
razločno, s kakšno dramaturško domiselnostjo in organizacijsko  
vnemo se je v tem asimilacijskem procesu uveljavil *genius loci*, da  
je ustvaril uprizoritev, ki družbi v živ organizem večstoletne izkušnje  
evropskega verskega gledališča.

Raziskava družbenega učinka teh baročnih storitev še stopnjuje  
pomen slovenske gledališke dejavnosti, saj dokazuje že površen  
pregled sporočil in dokumentov, da se je neposredni »gledališki  
uvoz« iz Nemčije in Italije omejeval ves ta čas le na ozek krog  
plemiških in meščanskih gledalcev — druge prireditve, vznikle iz  
kulturne lakote tako imenovanih malih ljudi baročne dobe in pri-  
lagocene zahtevam teh družbenih slojev bodisi v študentski im-  
provizaciji, bodisi v romarski igri, bodisi v pasijonski procesiji, pa  
izzivajo trditve, da se je ta predel baročnega gledališča na Sloven-  
skem razvil v pravo ljudsko gledališče.

Zaključna sodba o baročnem gledališču na slovenskem ozemlju  
navaja raziskovalca na misel, da je prava zgodovina kulturnih stva-  
ritev vselej v odločilni meri primerjalna zgodovina: zgodovina  
kulturnih odnosov med narodi. Iz te misli izhaja zaključek, da smo  
pri simfoničnem koncertu evropske kulture nemalokdaj pozabili

na orkester in v svojih ocenah obravnavali samo dirigenta. Nemara bi ozdravili marsikatero »nevalgično vozlišče« na tem našem starem in nemirnem kontinentu, če bi se zavedali, da je evropska kultura organska celota, ki so jo ustvarili s skupnimi napori vsi narodi, mali in veliki. Veliki ustvarajo ideologije, družbene sisteme, države, vendar pogosto pozabljajo na to, da moramo vsi, veliki in mali, v teh sistemih tudi — živeti.

Tako je delež tako imenovanih malih narodov pri ustvarjanju kulturnih vrednot resda pogosto le v tem, da razumno prebirajo, ohranjajo, obnavljajo iznajdbe velikih, vendar bi naša skupna kultura ne ohranila svoje stalnosti in se ne obnavljala, če bi mali z življensko modrostjo stalno ogroženih in bridko izkušenih ne spravljali iznajdb velikih na človeško mero, zakaj nemara je prav v tem načelu, v izbiri in ohranjevanju, v obnavljanju življenskih možnosti, kulturno poslanstvo malih narodov.

Študija *Baročna kultura v srednji Evropi in izvori slovenskega gledališča* je bila napisana kot predavateljski prispevek k temi leta 1958 *Qu'est-ce que la civilisation occidentale* za oddelek Etude des Civilisations du Centre Européen Universitaire univerze v Nancyju. Avtor obnavlja in dopolnjuje v tej študiji raziskovalne rezultate, ki jih je delno objavil že v poizkusih *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih* (Novi svet 1948) in *Evropeizacija slovenske gledališke kulture* (Linhartovo izročilo 1957). Nova obdelava tistih predelov obeh poizkusov, ki so obravnavali sporočila o izvorih slovenske gledališke dejavnosti, se je pokazala za nujno že zavoljo tega, ker vsebuje besedilo iz leta 1948 poleg nekaterih netočnosti tudi nekatera nejasna mesta, besedilo iz leta 1957 pa je bilo spričo omejenega prostora tako skrženo, da dokazovalni postopek v razpravi ni našel zadovoljivega izraza. Nancyška verzija leta 1958 je nastala iz dognanj ponovnega raziskovanja virov, podrobne preiskave doslej objavljenega gradiva in predavateljske in raziskovalne dejavnosti avtorjeve na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani med leti 1946—1957. Vodilni motiv vseh teh raziskav je razviden iz dokazovalnega postopka v razpravi: to je spoznanje, da lahko dá prava dognanja le takšna gledališka zgodovina, ki temelji na primerjalnih raziskavah. Ti vidiki so omogočili prevrednotenje dosedanjih raziskovalnih dognanj, tako da velja novo besedilo oceniti kot prvi poizkus sintetične študije o izvorih slovenskega gledališča.

