

sposobnost bo samodejno poglobljal z vsakim nadaljnjim branjem. Ker mu bo ustvarjalno branje dajalo polnovredna in raznolika literarna doživetja, je verjetno, da ne bo opustil branja na tisti stopnji, kjer je prenehal njegov redni šolski pouk. Nakazane možnosti pouka interpretacije so nedvomno tako aktualne, da ni potrebna dodatne utemeljitve zahteva, naj učitelji navajajo učence k obvladovanju ustvarjalnega branja prav na vseh stopnjah pouka.

Jože Koruza

Filozofska fakulteta v Ljubljani

ZAČETKI SLOVENSKE POSVETNE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA *

O prvih pojavih slovenskega gledališča lahko govorimo v zvezi z nekaterimi šegami in navadami, ki izvirajo iz nepregledne davnine in ki so se deloma ohranile v spremenjeni in novim okoliščinam prilagojeni obliki še v naš čas. Seveda pojmujeemo pri tem gledališče v najširšem mogočem obsegu. Mislimo predvsem na nekatera poganska verska obredja starih Slovanov ob menjavi letnih časov, ki so jih ohranjevala plemena, naseljena po vzhodnem obrobju Alp in v zahodnih predelih Panonske nižine. Nekatera teh obredij so Slovenci očuvali v bolj ali manj krščanstvu prirejani obliki tudi v poznejši čas. Nekoč so bila ta obredja nedvomno domena izbrancev v rodovni družbi, s pokristjanjevanjem Slovencev proti koncu prvega tisočletja naše ere pa so po večini ostala še vedno stvar specializiranih nosilcev, ki pa niso imeli več avtoritete nekdanjih svečenikov ali rodovnih starešin, ker je cerkveno oblast prevzela katoliška cerkev. Sčasoma so izginili tudi ti izvajalski privilegiji in ohranjevanje starih obredij, zdaj le še šeg, je prešlo na najširše sloje. Nekateri takšne šege so se ohranile v naš čas okrnjene v obliki otroških iger, kar pomeni zadnjo stopnjo pred izginitvijo. Večina teh šeg vsebuje poleg tradicionalnega obrednega pantomimično-plesnega ali obhodnega ceremoniala ter obrednih pesmi, pogosto v obliki spevov in odpevov dveh zborov, še posebne momente, ki dopuščajo ali obvezno vključujejo tudi igralsko improvizacijo, ponajveč komične narave. Njihov izvor pa ni povezan z nekdanjim poganskim prazničnim ceremonialom samim, marveč korenijo v njegovem skorajda obveznem spremljevalnem pojavu — veselici. Ta je imela že v praslovanski dobi druge specializirane nosilce, prve 'polprofesionalne umetnike' v še rodovno urejeni družbi. Tvorci, ohranjevalci in animatorji prvobitne komične sinkretične kulture oziroma umetnosti

* Več sistematičnih področnih raziskav iz starejše gledališke zgodovine slovenskega etničnega ozemlja, nekaj novo odkritih ali zgolj na novo opaženih dejstev o slovenskih prireditvah gledališkega značaja in pomembnejša tuja literatura zadnjih desetletij narekujejo revizijo pogledov na najstarejša obdobja slovenske gledališke zgodovine, ki pa bo v sintetični obliki mogoča šele po sistematičnih raziskavah z novih gledišč. Pričujoči prispevek je zamišljen kot skica obravnave starejše slovenske dramatike in gledališča iz zornega kota postopnega javljanja in uveljavljanja potrebe po slovenskem posvetnem gledališču.

(iz nje so se sčasoma razvili šaljivo pesništvo, zabavna glasba, pantomima, ples in cirkuške veščine), pri kateri ob izvajanju ni bilo ločevanja na izvajalce in občinstvo, ker so bili praviloma vsi udeleženci oboje, so po vsej verjetnosti imeli tudi že svoje ime — igrci.¹ Ta pojav postaja vse bolj pomemben za »predzgodovino« posvetnega gledališča pri posameznih narodih, odkar so vzbudila dognanja Mihaila Bahtina o prvobitni ljudski in srednjeveški karnevalski kulturi posebno zanimanje zanj;² žal Slovenci še nimamo ustreznih raziskav in študij. V okvir takšnega ljudskega gledališča sodijo tudi šege in navade ob kolektivnem delu, zlasti pa kmečki svatbeni ceremoniali, ki nudijo dosti možnosti za vesele improvizacije v dialoški obliki.

Nov tip gledališča predstavljajo verske igre, ki so se rodile v evropskem srednjem veku in ki so jih izvajali vsaj v začetku praviloma v latinskem jeziku. Ker gre pri dramaturško razvitih primerih tega duhovnega gledališča za velike prireditve, ki niso zvezane le z velikim številom izvajalcev, ampak tudi z drago opremo, so bile vezane na večja verska središča. Takih pa na slovenskem ozemlju v srednjem veku ni bilo. Za obrobje nacionalnega prostora so takšne prireditve izpričane v Čedadu proti koncu XIII. in v začetku XIV. stoletja.³ Pač pa je z oglejskim obrednikom prišla na slovenska tla latinska vstajenjska igra v prvotni liturgični obliki. Več kot verjetno jo je spremljala slovenska velikonočna cerkvena pesem, katere najstarejši zapis se nam je ohranil iz prve polovice XV. stoletja.⁴ Ohranil se je tudi dialogiziran latinski evangelij iz XIII. stoletja v benediktinskem osojskem samostanu na Koroškem.⁵ Najbrž so se v tistem času po mestnih in samostanskih cerkvah izvajali tudi skromni božični prizori, pri katerih je že utegnila imeti delež slovenščina. O nekem obhodnem ceremonialu pri katolikih, ki je vključeval tudi ‚dialoško‘ petje (»Inu kedar blizi te cerkve pride, taku te ene dečle vpijo: Oglasi se, oglasi se, s. šent Peter. Le-tim pak te druge dečle odpojo: On se oglasi, on se oglasi, če Bog hoče. Natu začne mežnar zgoniti.«), je poročal Primož Trubar v Katehizmu z dvejma izlagama 1575.^{5a}

Doba verske reformacije je v drugi polovici XVI. stoletja prvič sistematično uredila šolstvo na Slovenskem in ob latinski srednji šoli uvedla tudi latinsko šolsko gledališče, o katerem pa nam je znanih kaj malo podrobnosti. Vprašanje versko poučnih šolskih dialogov v slovenskem jeziku, ki so ga protestanti tako skrbno gojili v knjigah in v nižjem šolstvu, pa ostaja zaenkrat na stopnji uganj in hipotez.⁶

¹ Beseda je kakor njena glagolska podstava *igrati* znana v vseh slovanskih jezikih ter kot izposojenka pri sredi Slovanov živečih Madžarih in Romunih, bodisi za označevanje nosilca sinkretične umetnostne dejavnosti v označenem obsegu, bodisi za posamezne iz nje izvirajoče umetnosti (gledališče, ples, glasba). Prim. Fr. Bezljaj, Etimološki slovar slovenskega jezika I, Ljubljana 1976, str. 209.

² M. Bahtin, Tvorčstvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa, Moskva 1965; prikaz Bahtinovih tez je podala Z. Medic-Vokačeva, Misli, ideje, teorije Mihaila Bahtina, Dialogi 1974, str. 828—835, 1975, str. 15—30. Moja izvajanja o prvobitni obliki slovanskega in slovenskega 'gledališča' pa se naslanjajo na monografijo A. A. Belkin, Russkie skomorohi, Moskva 1975.

³ Fr. Kotnik, Verske ljudske igre, Narodopisje Slovencev II, Ljubljana 1952, str. 112—113.

⁴ Fr. Ušeničnik, Obrednik oglejske cerkve v ljubljanski škofiji, XII. Velikonočno jutro, BV, 1924, str. 114—119. I. Grafenauer, »Ta stara velikonočna pejsen« in še kaj, Čas 1942, str. 116—120.

⁵ E. Nussbaumer, Geistiges Kärnten, Literatur- und Geistesgeschichte des Landes, Clc. 1956, str. 50.

^{5a} Slovenski protestantski pisci, ur. M. Rupel, Ljubljana 1966², str. 230.

⁶ Npr. B. Kreft, Prvi slovenski dialog in prizor, Dokumenti SGM III, Ljubljana 1967, str. 92—116.

Prvo gledališče na Slovenskem, o katerem imamo zanesljive in dokaj izčrpne zgodovinske vire, se začne v protireformacijski dobi s prihodom jezuitov in vnaša v slovenski kulturni prostor tudi baročni slog in okus. Jezuiti so se na slovenskem etničnem ozemlju naselili najprej v Ljubljani (1597), kjer je bilo že dobro stoletje središče škofije, v tistem času pa tudi sedež slovenske protestantske cerkve. Ljubljanskemu kolegiju je sledil kolegij v Celovcu (1604), nato v Gorici (1615) in v Trstu (1619). Slovenski del Štajerske je dobil jezuitsko rezidenco z gimnazijo šele leta 1758 v Mariboru, prej pa je to ozemlje zajemala misijonska dejavnost graškega kolegija, ki je imel tu v bivši kartuziji Jurkloster od 1591 gospodarsko in rekreacijsko postojanko; razen tega je segala sem tudi dejavnost ljubljanskega kolegija in kolegija iz Varaždina na Hrvaškem. Večina teh kolegijev je imela tudi eno ali več dvoran za gledališke prireditve in je sistematično gojila latinsko šolsko gledališče. To je imelo poleg vzgojnega cilja vadbe v latinskem govoru in izbranem vedênju tudi reprezentančen pomen. K predstavam so vabili predvsem visoko družbo in na ta način pred njo demonstrirali uspehe svoje vzgoje. Dramske tekste so pisali po trdno zgrajenih teoretičnih napotkih ter po znanih snoveh in zgledih praviloma magistri, po večini absolventi filozofskega študija, redkeje kleriki, ki so bili tudi »režiserji« predstav. Razkošno opremo za uprizoritve so omogočili bogati darovi plemičev, ki so se tako izognili morebitnemu sumu krivoverstva oziroma so izpričali svojo katoliško pravovernost. Snov dramam je dajala biblija, predvsem stara zaveza, za tragedije so posegali po snov v življenje mučencev in redkeje v zgodovino, v pustnem času pa so našle mesto v repertoarju jezuitskega šolskega gledališča tudi komedije. Pridvignjen, retorično nabuhel slog teh gledaliških del, sožitje krščanskih, zgodovinskih in antičnih snovi, katoliška vzgojna tendenčnost in iz poganke antične mitologije se oplajajoča alegorika so glavne značilnosti gledališkega jezuitskega baroka, ki ni na slovenskih etničnih tleh imel v ničemer drugačne podobe kakor drugod po nemškem cesarstvu, kateremu so takrat pripadale slovenske dežele.⁷

Ob tem šolskem latinskem gledališču, ki je imelo predvsem vzgojni in reprezentančni pomen, pa so jezuiti gojili še drugačno, versko gledališče v okviru svoje dušnopastirske dejavnosti. To gledališče, ki je v nasprotju s humanistično-novolatinskim, katoliški verski propagandi in baročnemu okusu prirejenim šolskim gledališčem nadaljevalo tradicijo srednjeveškega verskega gledališča v barokizirani obliki, je imelo svoj osrednji pomen v jezuitski dejavnosti predvsem v njeni prvi fazi. Jezuiti so bili namreč poklicani na Slovensko kot mlad in v polemikah zoper verske heretike uspešen red, da bi prevzeli iniciativo protireformacijske dejavnosti. Tu pa je bilo potrebno intenzivno versko vzgojno in versko propagandno delo z vsemi sloji prebivalstva. Razen tega pa niso mogli obiti dejstva, da so njihovi nasprotniki uporabljali v svoji verski dejavnosti slovenski jezik, ki ni bil le jezik najširših slojev, ampak edini jezik, ki je bil razumljiv vsem ljudem v slovenskih deželah, od skoraj brezpravnih potepuhov in beračev do plemstva in cerkvenih dostojanstvenikov, ki so bili sicer po večini tujega rodu. Protestanti pa slovenski jezik niso uporabljali le v verski

⁷ K. W. Drozd, Schul- und Ordens theater am Collegium S. J. Klagenfurt (1604—1773), Clc. 1965 (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 10). S. Škerlj, O jezuitskem gledališču v Ljubljani, Dokumenti SGM III, Ljubljana 1967, str. 146—193. S. Škerlj, Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih, Ljubljana 1973 (Dela II. razr. SAZU 26), str. 20—32, 92—109.

dejavnosti, ampak so ga tudi skrbno kultivirali in ga v kratkem času dvignili na stopnjo knjižnega jezika. Kljub temu, da so rekatolizacijske verske komisije skoraj izbrisale sledove protestantske književnosti na slovenskem etničnem ozemlju s sistematičnim požiganjem knjig, so morali katoliški duhovniki za uspešno dušnopastirsko delo med ljudstvom nadaljevati vsaj z vzdrževanjem tradicije kultivirane domače govorice v cerkvenem zbornem govoru, ko so že za književnost bili dani zelo omejeni pogoji. Kakor v vsej kulturni dejavnosti tistega časa so tudi tukaj prednjačili jezuiti. Razen skrbno organizirane katehitične dejavnosti in kultiviranega pridigarstva v slovenskem jeziku so ta jezik uporabljali tudi v verskih gledaliških prireditvah za najširše sloje. Zanesljivo izpričano je to sicer le za kolegij v Celovcu, vendar vrsta drobnih omemb in namigov v jezuitskih kronikalnih zapisih kaže na podoben položaj vsaj v Ljubljani.⁸ Upoštevati pa moramo dejstvo, da so jezuiti v svojih kronikah in poročilih beležili predvsem novosti in nenavadne uspehe, redko pa tradicionalne prireditve. Razen tega je versko gledališče za najširše kroge, ki so ga po ustanovitvi posameznega samostana gojili redovniki s sodelovanjem laikov, kmalu prešlo v domeno dijaške Marijine družbe (Sodalitas Beatae Mariae Virginis), o katere dejavnosti imamo manj virov kakor o delu jezuitov samih.

Versko jezuitsko gledališče, ki je obsegalo predvsem božične, velikonočne in telovske prizore v obliki posebnih prireditev ali vključene v procesije, nas kljub temu, da se je vsaj v začetku pretežno posluževalo slovenskega jezika, v okviru pričujočega razmišljanja posebej ne zanima. Prav tako ne kapucinske pasijonske procesije in podobne prireditve pod pokroviteljstvom svetne duhovščine ter marijanske verske igre v organizaciji župnijske gimnazije v Rušah pod Pohorjem. V teh prireditvah je morala imeti slovenščina kot edini jezik, ki so ga razumeli najširši sloji, katerim je bilo to gledališče namenjeno, odločilno vlogo, o čemer nam pričajo tudi redka ohranjena besedila in fragmenti. V tej »dramatiki« se je namreč pojavljalo posvetno le v omejeni obliki komičnih ali žanrskih interpolacij. Nekaj najbolj značilnih tovrstnih prizorov se nam je ohranilo v besedilu železnokapelske pasijonske igre iz konca XVIII. stoletja. Če upoštevamo podmeno, da je besedilo »Komödie od Kristusouiga terplinja, katiro so nekidei nate ueliki četertig inu na te uelikonočni pondelik v Kapli špilali« nastalo na temelju starejšega domačega vzorca in da verjetno izvira iz jezuitske pasijonske igre, ki so jo leta 1615 uprizorili v bližnji Dobrli vasi, segajo časovno ti prizori še v prvo obdobje baročnega verskega gledališča na Slovenskem. Za primer njihovega značaja naj navedem prizor straženja božjega groba v povzetku Franca Kotnika:

Štirje vojaki stražijo grob in se razgovarjajo. Kocke določijo, kdo mora stati na straži. Drugi lahko med tem spe. Določen je prvi vojak. Drugi se vležejo. Ker mu je dolg čas, poje stražnik pesem.

...
Mi smo Shounirji, mormo na Vahteh stati,
Kraizarjou mau mamu, pijemo pa radi,
Dözhle se nam ponujajo, mi bi jih tudi radi,
jim pa Vina nezeh ne kupimo, poli smo pa ti sadni. ITD.

⁸ J. Koruza, Starejša slovenska koroška dramatika, Koroški kulturni dnevi I, Maribor 1973, str. 133–136. Isti, Slovenska dramatika in gledališče v obdobju baroka, X, seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1974, str. 117–122.

Toda sčasoma ga zebe, ne more več peti in kliče dekle:

Dinna, dinna, ali si doma, oglasi se meni sedej,
Kier vidish, de tukei na vahtei, jmam en mersu kra1.

Dinna ali Aneila vpraša, kaj pomeni to vpitje. Ni še čas za kosilo »tem faulastam hlapzam jesti dajati«. Vojak jo prosi ognja. Dekla mu pravi, če ne ve, da je letos les drag. Če bi ona nosila take hlače kakor on, bi je ne zeбло. Naj počaka, da prinese žarečega oglja. Odide. Prinese oglja in pravi, da jo je le zaradi tega klical, ker se boji na straži. Dekla mu reče, naj pazi, da si ne osmоди brade in da zaradi tega nastali smrad ne prebudi tovarišev. Nato našene dekle, on pa se vleže k »španom« (tovarišem), prej pa še godrnja, ker se je eden izmed njih »nesramno zasmradil« in »gerdu skadu«.⁹

Veliko bliže posvetnosti, čeprav ne takšne 'naturalistične' narave, je bilo jezuitsko šolsko gledališče, saj so mu dajale snov mimo svetniških legend in čudežnih zgodb tudi 'realistične' svetopisemske zgodbe in prilike (parabole), povsem ali skoraj povsem posvetnega značaja pa so bile v njem zgodovinske igre in predpustne komedije. Žal pa je bilo to gledališče domače le zaradi izvajalcev, medtem ko so bili pisci iger, pač zaradi sistema jezuitske izmenjave magistrov po različnih pokrajinah, večinoma tujega rodu, slovenski absolventi filozofije med jezuitskimi duhovniki pa so v glavnem delovali kot učitelji v tujih kolegijih avstrijske jezuitske province. Latinščine kot jezika te dramatike ne moremo šteti za tuj element, saj je bila vsepovsod normalen jezik jezuitskega šolskega gledališča. Vemo pa tudi, da so se jezuiti ponekod v ustreznem kontekstu kdaj pa kdaj posluževali tudi ljudskih jezikov v šolski dramatiki, vendar o takšni citatni ali stilno zaznamovani rabi slovenščine v latinskih dramah z domačo zgodovinsko snovjo in o predpustnih burkah doslej ne vemo ničesar.¹⁰

Posebno vprašanje v zvezi z jezuitskim gledališčem predstavljajo igre obhodnega tipa, ki so jih predstojniki dovoljevali izvajati revnejšim dijakom zaradi denarnih darov. Že ta namen je narekoval rabo publiki razumljivega jezika, torej vsaj v Ljubljani rabo slovenščine. Tako so ljubljanski dijaki izvajali »igro o paradizu« od petdesetih do osemdesetih let XVII. stoletja. Edini scenski element je bil prenosni »paradiž«, drevo z jabolki in kačo. Igralo je osem igralcev, od katerih sta dva imela vloge hudičev, o razporedbi ostalih vlog pa lahko le ugibamo (Bog, angel, Adam in Eva, morda še alegorični Pravica in Usmiljenje). Igra je gotovo vsebovala prizore stvarjenja sveta in prvih ljudi, izvirnega greha,

⁹ Fr. Kotnik, Slovenske starosvetnosti, Nekaj zapiskov, orisov in razprav, Ljubljana 1943 (Svet I/4), str. 102.

¹⁰ Oba navedena elementa. zgodovinsko snov in predpustni komedijski pristop, družji 'komedija' o porazu gornjeavstrijskih kmečkih upornikov (Palinodia quam rebelles Superioris Austriae ruricolae post longiorem suam insolentiam debellati cecinerunt), v kateri je »realizem... podčrtan s tem, da v tej sicer latinsko pisani komediji kmetje govore med seboj nemško v narečju« (Skerlj, Italijansko gledališče... str. 30–31). Takšen baročni jezikovni 'realizem' je utegnil v dramah s kranjsko ali koroško zgodovinsko snovjo pogojit citatno rabo slovenščine v latinskem tekstu; v poštev prihajajo predvsem v Ljubljani 1662 prikazana drama o zmagi kranjske vojske pod Turjaškim in Eggenbergom nad Turki (Victoria Carnioliae ab Auersperg et Eggenberg contra Turcas reportata), prav tam 1685 prikazana bitka pri Sisku (Victoria christianorum adversus Turcas ad Castrum Sissechum divinitus obtenta Anno redempti Mundi 1593), tudi v Ljubljani 1706 prikazana igra o ustanovitvi Emone (Proposita theatraliter è Conditia Aemona Jasonis Gloria), ob kateri je še sinopsa uporabila slovenski oznaki 'Gorenici' in 'Dolenici', ter celovške uprizoritve dram o Hotimiru 1722 (Laureata fidei primordia a magnanimo Duce Chetimaro in Carinthia constituta), o Elizabeti, hčeri Majnharda Tirolskega, 1736 (Elisabeth Mainhardi Comitiss Tyrolis et Carinthiae Ducis Filia) in o Krištofu Ungnadu 1739 (Pleuratus Illustris Carinthiae Heros). Nemška predromantična drama Reinhold von Schenk Hauptmann zu Osterwitz, ki jo je dal 1794 v Celovcu natisniti »nemški igralec« Adolph Anton in v kateri nastopa slovenska kmetica (ki ji nemščina »ne gre prav z jezika«), dvorni šaljivec, pravzaprav v norčevske cape preoblečeni vitez, pa zajoje slovensko pesmico (prim. Nussbaumer, Geistiges Kärnten, str. 266), bi se utegnila naslanjati na ustrezno tradicijo v jezuitskem gledališču. — O predpustnih komedijah in burkah, ki so jih jezuiti pogosto uprizarjali, imamo manj zanesljivih podatkov za sklepanje o morebitni rabi slovenščine.

izgona Adama in Eve iz Raja, verjetno pa tudi dialog med Pravico in Usmiljenjem o kazni in bodočem poslanstvu božjega sinu med ljudi. Bila je pač barokizirani tip poznosrednjeveške igre o Adamu in Evi.¹¹ Bolj ali izključno posvetnega značaja je bila druga izpričana obhodna igra gojencev ljubljanskega kolegija, ki se označuje kot »Zima in poletje« in je bila po kranjskem zgodovinarju Avgustu Dimitzu »šaljiva igra«, za katero so uporabljali kot edino dekoracijo iz papirja narejno peč.¹² Ti igri nas ne zanimata le sami po sebi, ampak tudi zaradi neredov, ki so ju spremljali in o katerih pogosto govore zapisi v jezuitskih dnevnikih. Iz teh sicer ne moremo razbrati, za kakšne vrste ekscesov je pravzaprav šlo; pripoved o enem izmed njih v Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske pa priča, da je šlo vsaj včasih za nekaj, kar bi dandanašnji označili kot happening. V bližini gradu Lukovca na poti med Ljubljano in Vrhniko je živel kmet, ki je želel ozdraviti svojo ženo pijanstva. Najel je dijaka, ki ga je videl igrati hudiča v igri o paradižu, da bi prestrašil pijano ženo in ji tako vtil strah pred pijančevanjem. Zanimivo je, da Valvasor popisuje prizor tako, kakor da bi šlo za igro oziroma komedijo:

Ko je neki praznik naša mokra Bakhova sestra odrinila v gostilno in je mož dobro vedel, da je pred polnočjo ne bo videl, je hitel v mesto ter prosil študenta, ali ne bi bil pripravljen spremiti ga, kakor je bil obljubil. Ta je kmetu ugodil, šel v svoji hudičevi preobleki z njim in se medpotoma po njegovem navodilu skril v grmovje.

Iznajditelj komedije, ki bo kmalu sledila, je šel nato v gostilno, da bi poklical najvažnejšo osebo imenitne igre. Žena je naposled le šla z njim, a zmerjala je in grozila, ker ji je očital, da bo s tako sramoto in pijančevanjem njega in sebe spravila na beraško palico.

Ko se je pri možu jeza nekoliko shladila, pri njej pa vinski plamen še bolj razvnel, je on omenil, da je sreča tisti dan popotnega študenta, ki ga je med drugim naučil, kako bi ženo pijanko z dvanajstimi hudiči utegnil mučiti ter jo odvrniti od pijančevanja. Žena mu je odgovorila z glasnim porogljivim smehom, češ da bi bil bolje storil, ko bi bil po nepotrebnem izdani denar porabil kakor ona za žrtev Bakhu, namesto da bi se bil dal zapeljati od takšnega sleparja, zakaj niti popotni študent niti on, torej ne mojster ne učenec, pa niti, ko bi jih sto bilo, da nimajo toliko moči, da bi mogli spraviti najmanjšega hudiča iz luknje, kjer stoluje. »Da«, je nadaljevala, »če je tvoja umetnost tako trdna, napravi kar precej poskus z mano ter dokaži, da nisi po nepotrebnem izdal denarja in se kakor trapasta ovca dal ukaniti.« Mož je odgovoril, da je dobro pazil na ves postopek, samo prečudna imena dvanajstih hudičev, kakršnih svoj živi dan še ni slišal, da so mu izpadla.

V takem pogovoru sta prispela do kraja, kjer se je bil skril študent in kjer je bilo določeno pozorišče za našo igro. Tedaj je kmet nenadoma zavpil: »No, nisem zaman premišljeval, domislil sem se imena enega dvanajstih hudičev!« Nato je uganjal čudne norčije, potegnil nekaj krogov in mrmral pri tem neznane besede, naposled pa dodal tale zagovor: »Pridi, hudič, nad mojo zapito ženo!«

Še mu je bil zadnji zalog na jeziku, ko se je oglasil v grmu skriti hudič in planil z groznimi kretjami na žensko. Ta je bila od začudenja čisto iz sebe. Študent pa se s tem ni zadovoljil, temveč je s tkalsko ščetko bakhantki tako zdelal obraz, da skoraj ni bila več človeku podobna in si ni nihče mogel misliti, da bi bilo mogoče, človeka na naraven način tako razpraskati. Mož pa je, da bi nakano olepšal, pobegnil brž v začetku igre, kakor da bi ga bila strah in prikazen tako naglo pognala v beg. Močno raz-

¹¹ N. Kuret, Ljubljanska igra o Paradižu in njen evropski okvir, Razprave II, razr. SAZU IV, Ljubljana 1958, str. 203–252. F. Kalan (Kumbatović), Slovenska igra o paradižu, Podatki in domneve, Dokumenti SGM III, Ljubljana 1967, str. 199–207.

¹² S. Škerlj, Italijansko gledališče ..., str. 33–38.

praskano žensko pa je to popolnoma odvadilo pijančevanja, ker je bila docela uverjena, da gotovo ne bi bila živa ostala, ko bi bila z nadaljnim pitjem dala možu priložnost, da bi bil sklical vseh dvanajst hudičev, če jo je zdaj en sam tako hudo sprejel.¹³

Razen z jezuitskim šolskim gledališčem in s popularnejšimi verskimi prireditvami pa so se vsaj prebivalci večjih mest na slovenskem etničnem ozemlju že dokaj zgodaj seznanili tudi z gledališčem, ki predstavlja neposredne predhodne oblike današnjega institucionalnega gledališča. To pa je bilo le v neznatni meri stvar domačih prirediteljev in izvajalcev; prihajalo je v slovenske dežele predvsem z gostovanji tujih profesionalnih gledališčnikov, italijanskih in nemških potujočih igralskih skupin. Za jezuiti, ki so usmerjali gledališki okus v versko nestrpnem sedemnajstem stoletju, so ta gostovanja postala glavna šola gledališke omike v XVIII. stoletju, vse bolj razbremenjenem pritiska cerkve. Iz te šole je vzrastle tudi prvi znani poskus slovenskega meščanskega gledališča.

Nadaljevanje v prihodnji številki.

Olga Gnamuš

Pedagoški inštitut pri Univerzi v Ljubljani

PRISPEVEK TVORBNO-PRETVORBNE SLOVNICE K DIDAKTIKI IN PSIHOLOGIJI JEZIKA

1

V zadnjih dveh desetletjih je znanost o jeziku nesluteno napredovala in zaživela v takem obsegu, zamahu in svežini, da je mogoče verjeti, da bodo ta spoznanja bistveno dopolnila naše vedenje o jeziku, njegovi zgradbi in vlogi v družbenem in duševnem življenju človeka.

Jezikoslovje je na novo opredelilo svoj predmet: ne zanima ga več samo jezik kot struktura, ampak jezik kot proces, kot psihična dejavnost. Razumljivo je, da je tako opredeljen predmet jezikoslovja trčil na eni strani ob psihologijo in na drugi strani ob sociologijo, pojavile so se mejne znanosti psiholingvistika oziroma psihologija jezika in sociolingvistika oziroma sociologija jezika. Videti je, da bo treba nova spoznanja vključiti v izobraževalne vsebine učiteljev. V tujini tako posodabljanje že dalj časa teče. Kajti dokler bo jezikoslovca zanimala samo jezikovna struktura brez njenih spoznavnih razsežnosti in psihologa spoznavne razsežnosti brez jezika, tako dolgo naše znanje o jeziku ne bo funkcionalno do tiste stopnje, ki omogoča razložiti funkcijo jezika v člove-

¹³ M. Rupel, Valvasorjevo berilo, Ljubljana 1969², str. 352–354 (podčrtal J. K.). Pogostne prepovedi, zapisane v kolegijem dnevniku, da bi dijaki nastopali zunaj kolegija, pričajo, da so se jezuitski gojenci pogosto posluževali javnega 'umetniškega' nastopanja za pridobitev žepnine in so verjetno večkrat uganjali za plačilo tudi takšne burke kakor dijak, ki je pomagal barjanskemu kmetu ozdraviti ženo pijanko (prim. J. Höfler, Se o slovenskem »paradižu« iz 17. stoletja, JiS 1975/76, str. 208s).

ZAČETKI SLOVENSKE POSVETNE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA

(Nadaljevanje in konec)

Najstarejša dokumentirana gostovanja poklicnih nemških igralskih skupin na Slovenskem segajo v sredino XVII. stoletja. Seveda je mogoče domnevati še starejša gostovanja, kakor tudi domače nemške gledališke prireditve zlasti v mejnih, etnično mešanih predelih in v mestih z delno nemškim prebivalstvom. Po tridesetletni vojni pa je naglo formiranje številnih potujočih igralskih skupin v nekaterih gledališko razgibanih nemških deželah, od katerih je bila Slovencem najbližja Tirolska, imelo za posledico naglo širjenje prostora, ki so ga te skupine s svojo dejavnostjo obvladovale. Tako je prišla v poštev tudi vsaj severna polovica slovenskega etničnega ozemlja, ne le zaradi večjega deleža nemškega prebivalstva, ampak tudi zaradi vsesplošne razširjenosti znanja nemščine tako med plemstvom kakor med meščanstvom v večjih mestih. Po mestih in mestecih Kranjske je imelo prebivalstvo še pretežno slovenski značaj, na jugozahodu pa je med plemstvom in premožnejšim meščanstvom, zlasti v Gorici in Trstu prevladoval italijanski živelj, romanski značaj Čedadna in obmorskih mest s slovenskim zaledjem in vse večjim deležem prebivalstva pa je pred kakršnimkoli nemškim vplivom ščitila vse do konca XVIII. stoletja državna meja beneške republike. Tako so bila na slovenskem etničnem ozemlju do sredine XVIII. stoletja deležna gostovanj nemških potujočih igralskih skupin predvsem mesta Beljak, Celovec, Kranj, Ljubljana, Celje, Maribor, Ptuj, Radgona. Sprva so za takšna gostovanja postavljali posebne odre na mestnih trgih, v zimskem času pa so jim odstopali v uporabo večje privatne ali javne dvorane (v Ljubljani npr. sobo za zasedanje mestnega sveta v mestni hiši). Seveda je to veljalo le za večje in kvalitetnejše skupine, številnejše potujoče družine krajcarskih komedijantov so svoje polurne, po večini ekstemporirane in grobe komike polne predstave dajale v skromnih kolibah na trgih in sejmiščih. Večja mesta, predvsem deželna središča, so začela sčasoma bolj ali manj načrtno skrbeti za smotrna gostovanja čim bolj renomiranih poklicnih igralskih skupin in so si v ta namen omislila tudi posebne gledališke dvorane in stavbe. V Celovcu so koroški deželni stanovi okoli leta 1730 prezidali nekdanjo stavbo za športne igre (Ballhaus) v gledališče. Ljubljanski mestni očetje so leta 1736 na rotovžu prizidali posebno dvorano za gledališke prireditve, kranjski deželni stanovi pa so leta 1765 prezidali jahalnico, v kateri so bile že poprej občasno gledališke predstave, v posebno gledališko poslopje. Tako so bili ustvarjeni materialni pogoji za gostovanja vse bolj kvalitetnih gledaliških skupin. Ko se je v času Marije Terezije in zlasti v času načrtno gledališke politike Jožefa II. naglo dvignila programska raven avstrijskega nemškega gledališča, so bili tudi slovenski kraji deležni višje nemške gledališke omike. Tako je Ljubljana v osemdesetih letih XVIII. stoletja imela v gosteh kar dve renomirani nemški igralski skupini Emanuela Schika-

nedra (1779/80, 1781/82) in Johanna Friedla (1786). Takrat se je tukajšnja kulturna javnost seznanila tudi z velikimi imeni sodobne nemške dramatike (Lessing, Goethe, Schiller) in s Shakespearom.¹⁴

Vse do osemdesetih let XVIII. stoletja, ko je gostovanje nemškega poklicnega gledališča pomenilo zares visoko stopnjo gledališke kulture, so bila pomembnejša gostovanja italijanskih poklicnih gledališčnikov. Tu ne gre toliko za jugozahodno obrobje slovenskega etničnega ozemlja, ki je bilo zaradi specifičnih jezikovnih razmer že tako domena italijanskega gledališča, marveč za tisto osrdnje slovensko ozemlje, kjer se je mešal vpliv italijanskega gostujočega gledališča z nemškim. Ljubljana, do kamor so sprva najjužneje segala gostovanja nemških potujočih igralskih skupin, je bila hkrati vneta gostiteljica italijanskih operistov in komedijantov, ki so prav tako redno prihajali sem na gostovanja. Glede na prizorišča in glede na odmevnost bi lahko sodili, da so bili dolgo časa bolj čislani gostje od Nemcev. Italijanskim gledališčnikom, predvsem operistom, so bila na široko odprta vrata zasebnih dvoran in vrtnih paviljonov mestnih plemiških palač, deželni stanovi so jim nekajkrat odstopili zbornično dvorano v deželni hiši (lontovž), pa tudi v prvih sezonah v novem deželnem gledališču so imeli prednost pred nemškimi igralci. Šele v osemdesetih letih XVIII. stoletja se je potezanje za prestiž prvič in hkrati dokončno odločilo v prid nemškemu gledališču.

Za kvaliteto gostujočega italijanskega gledališča na Slovenskem je jamčila bližina Benetk, ki so bile eno najpomembnejših žarišč opernega ustvarjanja in izvajanja ter hkrati kulturno središče, v katerem je italijanska poklicna komedija (*commedia dell'arte*) dosegla svojo najsijajnejšo podobo. Te visoke gledališke kulture so bila najprej deležna mesta pod beneško oblastjo. Zato ni čudno, da je imel Koper že leta 1663 posebno javno gledališko dvorano. Zgodaj pa je ta gledališka umetnost segla tudi preko avstrijske meje. V Gorici so jezuiti v času svoje prve versko gledališke prireditve (1622) čutili prisotnost komedijantov na trgu pred kolegijem še kot nekaj nižjega in pohujšljivega,¹⁵ dobrih sto let kasneje (1739) pa so Goričani že zgradili posebno gledališko poslopje predvsem za gostujoče italijanske gledališčne. Še pomembnejši kakor v obmejnih mestih je bil odmev italijanskih gledališčnikov v Ljubljani. Tu vemo za »pulchra spectacula per Italos facta« že v predpustu 1531, ko so se v Italiji formirale šele prve skupine poklicnih potujočih komedijantov. Zanimivo je tudi dejstvo, da so ob obisku cesarja Leopolda I. v Ljubljani leta 1660 domači dilettanti iz plemiških vrst uprizorili italijansko komično opero, torej v času, ko se je opera buffa šele rojevala. Tej nagli odmevnosti v najstarejših obdobjih je sledilo obdobje bolj ali manj stalnih gostovanj italijanskih operistov in poklicnih komedijantov v XVIII. stoletju. Sprva in zlasti sredi stoletja so prevladovale v programu operistov resne in slovesne opere, med katerimi so posebej blesteli teksti avstrijskega dvornega pesnika Pietra Metastasia, v drugi polovici stoletja pa je ob vse ostrejši konkurenci nemške opere prevladovala na sporedu Itali-

¹⁴ Prim. D. Ludvik, Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, Lj. 1957.

¹⁵ Fr. Starovaški (= Fr. Znideršič), Duhovne igre v Gorici o Binkoštih l. 1622, E 1926, št. 307, božična pril. str. IV—V. Po kroniki goriškega jezuitskega kolegija povzema: »Te duhovne igre so bile uspešen protitež ljudskim burkam (*comoediae lascivae*), ki so jih glumači prirejali na Travniku, ali so slabo vplivale na moralno ljudstva, ker so glumači vlačili na oder izmeček polunagih žensk.«

janov komična opera, v kateri se je kot libretist pogosto pojavljal Carlo Goldoni, ki pa je bil kot znamenit pisec regularnih komedij tod bolj malo znan.¹⁶

Posebno vprašanje zastavlja obseg odmevnosti gostujočih skupin tujih gledališčnikov. Ni dvoma, da so bile predstave nemških potujočih skupin razumljive plemstvu in meščanstvu v krajih, kjer so gostovali. Enako lahko trdimo za italijanske predstave v mestih na jugozahodnem obrobju slovenskega etničnega ozemlja. Pa tudi v Ljubljani je bilo znanje italijanščine dokaj razširjeno. Zlasti v začetku XVII. stoletja so se sem doselili številni meščani in nižji plemiči italijanskega rodu, trgovci pa so imeli stalne poslovne zveze z italijanskimi mesti. Torej se pri predstavah za višje družbene sloje sploh ne zastavlja vprašanje jezikovnih ovir pri dojemanju predstav nemških in italijanskih gledališčnikov. Razen tega so opere delovale na gledalce predvsem z glasbo, v ekstemporiranih komedijah pa je igrala pomembno vlogo pantomima. Vprašanje odpirajo predvsem pogrošne komedijantske skupine, ki so nastopale v kolibah na mestnih trgih in sejmiščih. Te so imele svojo publiko predvsem med nižjim mestnim in okoliškim prebivalstvom. To pa ni kaj prida razumelo nemščine, kaj šele italijanščino. Ali so se ti preprosti gledalci zadovoljevali s pestro očesno pašo, ki je nanje delovala tudi brez razumevanja besedila? Ali so se morda zadovoljevali s skopimi razlagami redkih poznavalcev tujih jezikov med njimi? Ali so morda tuji komedijanti sami poskrbeli za posebne razlagalce dogajanja na odru v jeziku občinstva? Ali pa so se tudi sami potrudili in vpletli med besedilo slovenske izraze in fraze, da bi se tako posebej približali občinstvu? Na vsa ta vprašanja zaenkrat še ne moremo odgovoriti. O redkih domačinih, ki so si izbrali igralski poklic in se v njem uveljavili v nemških deželah, kakor npr. Ljubljčan Franc Jožef Gogala (1644—1728), nimamo podatkov, da bi nastopali kdaj v domovini. Zapis o igralski skupini, ki se bi v začetku XVIII. stoletja po slovnici in drugih knjigah usposobila za igranje v kranjsko-ilirskem jeziku, pa se pojavlja le v nemški polemični knjigi, ki niza izmišljotine med povzetke iz kolikor toliko zanesljivih virov in ji zato ni mogoče verjeti.¹⁷

Kljub temu bi bila vredna ponovnega pretresa ta čudna knjižica iz leta 1735, ki so ji starejši slovenski kulturni oziroma gledališki zgodovinarji slepo verjeli vse, ker poroča o slovenskem in slovensko-hrvaškem gledališču v prvih desetletjih XVIII. stoletja, France Kidrič pa je prepričljivo dokazal, da je njena potopisna oblika fingirana, da avtor, ki je po njegovem nemški publicist Christian Ludwig Liscow, ni nikdar osebno obiskal slovenskih dežel in da je geografske podatke nespretno povzel po Valvasorju in vsaj še enem sodobnem informatorju, jih prepletel z izmišljotinami in priredil svojim polemčnim namenom. V kategorijo golih izmišljotin bi sodilo predvsem vse, kar zadeva gledališko življenje na Slovenskem. Toda če se je avtor potrudil, da je lokalizacijo svojega fingiranega potopisa oprl vsaj na nekaj stvarnih dejstev in povzel Valvasorjeve popise, težko odrekamo vsakršno možnost kakega stvarnega ozadja tistemu, kar je osrednji predmet njegovih zanimanj. Po vsem, kar dandanašnji vemo, bi bilo nesmiselno dobesedno verjeti temu, kar pripoveduje v poglavju Pogovor v Kranju o gledališču neki Janez Dalmatin o svojih gledaliških prizadevanjih in

¹⁶ S. Skerlj, *Italijansko gledališče . . .*, posebej str. 16—20, 78—85, 225—260.

¹⁷ Fr. Kidrič, Tomaž Markawitsch, Joh. Ernst Philippi, Christian Ludwig Liscow ter ilirsko gledališče 1705—35, ozir. ljubljansko 1735, ČJKZ 1926, str. 143—153

uspehih nekje v »Iliriji« v »slavonskem« oziroma kranjskem jeziku, toda možnosti kakega privatnega gledališkega početja na kakem podeželskem dvorcu nekje na slovensko-hrvaškem mejnem ozemlju, v katero bi poleg amaterjev iz vrst služinčadi mogli biti pritegnjeni tudi najeti profesionalci, ni mogoče kar a priori zanikati. Od izvajanj v knjižici nas namreč vsaj momenti plemiškega okolja, slovensko-hrvaške jezikovne povezanosti, pa tudi izbora klasicističnih komedij dramatikov, »ki so spisali v nevezani besedi povsem dopustne in naj-dostojnejše igre in so osladili ono, kar je vredno zasmehovanja, z jedko soljo«,¹⁸ spominjajo na poskus Franja Krste Frankopana s prevodom Molièrovega Geor-gea Dandina.

Fragment, ki je bil dvesto let zakopan med papirji justificiranega hrvaškega grofa v dunajskem dvornem arhivu, ni mogel nastati za piševega pripora ali zapora (kar bi izključevalo vedenje sodobnikov o njem), marveč je bila Franko-panova dejanska angažiranost v zaroti zoper dvor, predvsem pa aretacija le vzrok za prekinitvev prevajanja.¹⁹ Prevod je nastajal torej najverjetneje v zimi 1669/70, to pa je bil prav čas, ko se je menda Frankopan pripravljaj, da bi postal fevdalni gospod Kranjske.²⁰ Iz sovpadanja teh okoliščin bi mogli sklepati, da je prevajal oziroma prirejal (lokaliziral je komedijo v neimenovani vzhodnoslo-venski trg ali mestece, osebam dal domača imena ter dialog prilagodil pogovor-nemu jeziku in mentaliteti novega okolja) Molièrovo komedijo za slovensko ali mešano slovensko-hrvaško občinstvo. Teza o komično karikirani uporabi slo-venščine za hrvaško publiko, ki je bila razširjena tako v hrvaški kakor v slo-venski strokovni publicistiki, je zgrajena na dokaj površnem poznavanju in skle-panju; v slovenski literarni zgodovini ima sicer še prepričane zagovornike,²¹ medtem ko iz hrvaške že izginja.²² Frankopan se slovenskega jezika ni naučil samo od služinčadi in podložnikov na svojih slovenskih posestvih, ampak že doma, saj ni bila iz kranjskega plemstva le njegova mati baronica Marija Para-deyser, ki je umrla že za njegovega detinstva, ampak tudi mačeha Doroteja Haller baronica Hallersteinska,²³ ki je leta 1659 umrla v Ljubljani v enainpet-desetem letu starosti,²⁴ ko je bilo Franju Krsti že šestnajst let. To kranjsko plemstvo, zlasti njegov ženski del, pa vsaj po jezikovni rabi ni bilo nemško; Frankopanovi sorodniki, morda celo sestrični, je Matija Kastelec posvetil Bra-tovske bukvice sv. roženkranca s slovensko poslanico.²⁵ Slovenski jezik se je Frankopanu najbrž res zdel manj lep od hrvaškega; zlasti mu je bil neprijetno opazen končni -r v oziralnih zaimkih, zato ga je pisal tudi tam, kamor ne sodi

¹⁸ P. Radics, Slovensko gledališče I. 1735, Slovan 1904/05, str. 141.

¹⁹ Prim. pretehtane filološke sklepe J. Vončine v Zrinski, Frankopan, Vitezović, Izabrana djela, Zgb. 1976 (Pet stoljeća hrvatske književnosti 17), str. 187—188, 199.

²⁰ V. Steska, Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do l. 1718, IMK 1901, str. 24.

²¹ J. Pogačnik, Zgodovina slovenskega slovstva I, Mrb. 1968, str. 185: »V podobne namene so italijanski renesančni pisci rabili slovenska narečja. Frankopan se je vzoroval pri njih ter za smešni jezik vzel — slovenščino.«

²² Fr. Švelec, Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća, Povijest hrvatske književnosti 3, Zgb. 1974, str. 253: »Frankopan je prevodio na slovenski jezik, koji je kao posjednik zemljišta u Sloveniji također poznavao.«

²³ M. Wertner, Ausländische Geschlechter in Ungarn, I, Die Frangepan, Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft »Adler« 1894, str. 43, 44, 46. — Hrvaško zgodovinopisje je tretjo in četrto ženo Vuka Krste Frankopana združilo v eno osebo »Dora udova Paradeiser, rođena Haller de Hallersteine« (R. Lopašič, Spomenici Tržačkih Frankopana, Starine JAZU 1892, str. 330), ki še dandanašnji velja za mater Franja Krste.

²⁴ L. Schiviz, Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain, Görz 1905, str. 177.

²⁵ J. Koruza, K problematiki slovenskega preroda, JIS 1975/76, str. 109.

(npr. tar za ta, dar za da), kar daje vtis karikiranja. Toda v fragmentu komedije o Jarnu Bogatem slovenščina ni uporabljena kot »smešni jezik«, saj ni omejena le na eno komično osebo (kakor je bila navada v renesančni komediografiji), marveč v njej govore vsi nastopajoči in se pojavlja celo v dobršem delu didaskalij. Hrvaško bi morda govoril le hrvaški plemič, pendant Molièrovemu Klitandru, v kolikor se ne bi tudi on jezikovno prilagodil okolju, v katerem se je lotil ljubezenske pustolovščine. Razen tega ne smemo prezreti, da je tudi ta družbeno najvišje postavljena oseba v komediji predmet grobega dvoumljenja na račun svojega imena (kar je Frankopanov izvorni domislek):

JARNE: ... Moj ljubi, kakur se praša, čigar si služavnik?

BUDIMODER: Le tar je an žlahtan gospud z horvackega ursaga ino se pravi gospud Prdi — naà, Poprdi — naà, Zaprezi — naà, nikar: Zareni, Zaženi — tudi nè; da ti hudič zami, nikuli mu ne znam ime prav vpetiti. Le tu ga mam napisana. (*Izname iz mošnje jednu cedulicu, koju Jarne z okulari prešte ter v jednom rajnmu ime najde.*)

JARNÈ: To je tar gospud, kteri je prišel sim stati?

BUDIMORER: Ja, pri Zlatoj kruni; ja, ja, le ta je.

JARNE (*na strani*): Prav sam djal da ni prez zroka taj Horvat le sim na stan prišal; za-tur tudi moja gospodinja vse skuz pri obloku posluje.²⁶

Potemtakem najbrž ni preuranjena in pretirana podmena, da je Franjo Krsto Frankopan imel namen, da bi si pridobil naklonjenost na Kranjskem tudi z gledališkimi prireditvami in da se je zato lotil prevajanja Molièrovega Georgea Dandina (v hrvaščini ni pisal dramatike). Na takšno misel ga je lahko pripeljalo le opazovanje o priljubljenosti gledališča na Kranjskem, posebej v Ljubljani, kjer se je razen jezuitskega redovnega gledališča, priložnostnih obhodnih iger jezuitskih dijakov ter gostujočih nemških in italijanskih skupin s predpustnimi zabavami gledališkega značaja ukvarjalo tudi plemstvo, in to vsaj že leta 1669.²⁷ Pri teh prireditvah je utegnil imeti znatno mesto deželni slovenski jezik, ki je bil zaradi družbenih okoliščin še posebej primeren za komedijski srednji in burkaški nižji stil. Podobne zabave manjšega obsega so utegnile biti v navadi tudi po podeželskih gradovih in dvorcih, na kar nas opozarja Ena lepa pejsem od eniga pejaniga moža ino žene iz leta 1712, ki se je po vsej verjetnosti pevsko in ob glasbeni spremljavi izvajala kot miniaturna gledališka predstava.²⁸

Takšne zabave gledališkega značaja pa so mogle biti bolj slučajne in nenačrtne, sicer bi kaj več vedeli o njih. Priložnostna in dokaj slabo načrtovana so bila tudi gostovanja tujih gledališčnikov. Tako je imela slovenščina le omejeno vlogo v gledališkem življenju baročne dobe na Slovenskem, zlasti še kar zadeva posvetne prireditve. Situacija se je začela vidno spreminjati v drugi polovici XVIII. stoletja, ko se je pod vplivom razsvetljenskih in še redkih predromantičnih idej začel slovenski nacionalni prerod z zavestnimi prizadevanji po ustvaritvi višje slovenske kulture in umetnosti. V tem kulturnem prerajanju je imelo svoje mesto in vlogo tudi gledališče. V smislu večjega poudarka slovenščine v gledališču je prišla prva pobuda ali vsaj pripravljenost na ustrezno sodelovanje s strani gostujočih italijanskih operistov. Proti koncu sedemdesetih let, še bolj pa v osemdesetih letih začenjajo italijanski pevci pri nastopih v Ljub-

²⁶ Zrinski, Frankopan, Vitezović, Izabrana djela, Zgb. 1976, str. 239.

²⁷ S. Skerlj, Italijansko gledališče . . . , str. 87, op. 20.

²⁸ J. Koruza, O doslej neznanem slovenskem pesnjenju v dobi pred Pisanicami, JiS 1973/74, str. 226, 233.

ljani peti nekatere arije v slovenskem jeziku.²⁹ Pobuda za to prakso najbrž ni prišla od italijanskih gledališčnikov, marveč od človeka, ki je s svojimi denarnimi prispevki in osebnimi zvezami največ pripomogel k ljubljanskim gostovanjem italijanskih operistov od sredine sedemdesetih let XVIII. stoletja dalje. To je bil baron Žiga Zois, najbogatejši mož tistega časa na Kranjskem, po očetu italijanskega rodu in šolan v Italiji, hkrati pa najbolj zaslužen pospeševalec in podpornik slovenske književnosti. Prevajanja arij za italijanske operiste se je lotil kar sam, k sodelovanju pa je nagovoril tudi dotlej nemškega pesnika in dramatika Antona Tomaža Linhart. Redki ohranjeni primeri teh prevodov kažejo, da je šlo praviloma za lahkotne arije v komičnih operah, kjer so takšni jezikovni obrati lažje izvedljivi. Kakšen učinek so imeli slovenski vložki v italijanskih operah v ljubljanskem gledališču, nam je znano iz zapisa mlajšega sodobnika Jerneja Kopitarja: »Ker je baron Zois po materi odlično govoril kranjski, je tudi večkrat . . . spesnil za italijanske operiste kakšen kuplet, ki je, ko je iznenada zadonel (v gledališču), spravil v entuziazem domoljubnega navdušenja parter in lože . . .«³⁰ Razumljivo je, da so se italijanski pevci radi poprijeli nove navade, saj jim je pridobivala naklonjenost pri občinstvu v času, ko ni le nemško gostujoče gledališče začelo nadkriljevati italijanskega po kvaliteti, ampak so se že v Ljubljani pojavljali nemški nacionalistični dejavniki, ki so načelno forsirali nemško gledališče. Tej nemški miselnosti nasprotna slovenska prerdna ideologija je dobivala znatno oporo v novi praksi italijanskih operistov. Posebej je Slovincem godilo priznanje, ki ga je menda dal slovenščini kot pevnemu jeziku sam Pietro Metastasio, ko mu je na Dunaju ljubljanski kanonik Janez Ricci zapel Linhartov prevod italijanske arije.³¹ Bolj od te anekdotično sporočene pohvale najbolj slavnega libretista tiste dobe so pomembne besede, ki jih je v drugi knjigi svoje zgodovine Slovencev zapisal A. T. Linhart sam: »Če že slovanski jezik kaže v kakšnem narečju zmožnost za melodično izoblikovanje, potem ga kaže v kranjskem. To narečje nima raskavosti in sikanja kakor druga [slovanska] narečja, ker ga je italijanščina zelo omilila, sposobno je za vsakršno zaokroženost in je razen tega doseglo zmožnost prevajanja italijanskih spevov.«³² V opombi dodaja, da so tovrstni poskusi že nekaj let v praksi ljubljanskega gledališča in da so presegli vsa pričakovanja. Tudi Kopitar pravi v zvezi s Zoisovimi prevodi italijanskih arij, da so Italijani sami priznali kranjsko slovenščino za zelo peven jezik (*cantabilissimo*), medtem ko nemščini odrekajo to lasnost.³³

Še nenačeto vprašanje slovenske gledališke zgodovine pa je, koliko je utegnili biti v zvezi s Zoisovo domisljico slovenskih pesemskih vložkov v predstavah italijanskih operistov prevod Metastasiove melodrame *Artaserse*, pravzaprav

²⁹ A. Dimitz stavlja Zoisovo prevajanje arij za italijanske operiste predvsem v sedemdeseta in osemdeseta leta XVIII. stol. (*Geschichte Krains* IV, Lj. 1876, str. 227), medtem ko se Fr. Kidriču zdi ta dejavnost možna šele po letu 1778 (Dobrovský in slovenski preporod njegove dobe, Lj. 1930, str. 214, op. 178); vsekakor so Zoisove zveze z italijanskimi glasbeniki in operisti izpričane že za leto 1770 (Škerlj, *Italijansko gledališče* . . ., str. 296–197).

³⁰ Barth, *Kopitars Kleinere Schriften*, ur. Fr. Miklošič, Wien 1857, str. 8.

³¹ Z. (J. Zupan), *Vorzug des Krainischen von dem Russischen und Serbischen von den Russen und Serben selbst anerkannt*, IB 1831, str. 40.

³² A. T. Linhart, *Versuch einer Geschichte von Krain und den übrigen Ländern der südlichen Slaven Oesterreichs* II, Lj. 1791, str. 317.

³³ V. Jagić, *Pis'ma Dobrovskago i Kopitara*, Sanktpeterburg 1885 (*Istočniki dlja istorii slavjanskoj filologii* I), str. 9.

le prve polovice libreta, ki ga je sredi sedemdesetih let prepesnil Jurij Japelj, dokaj spreten slovenski verzifikator tistega časa in kasneje znan predvsem kot prevajalec svetega pisma. Vabljiva je namreč misel, da se je Japelj lotil prevajanja melodrame z mislijo na njeno slovensko uprizoritev.

Nedvomno pa je bila za uprizoritev pripravljena izvorna kratka opera s preprostim naslovom Opereta (pozneje znana pod imenom osrednje osebe Belin), za katero je napisal libreto Anton Feliks Dev, kot bosí avguštinec o. Janez Damaščan Marijinega imena, in ga natisnil v drugem zvezku zbornika Pisanice od lepeh umetnost leta 1780; opero je namreč uglasbil kamniški šolnik in znan glasbenik Jakob Zupan, kar bi bilo brez pomena, če ne bi nameravali opero uprizoriti. Devova Opereta ima tipične značilnosti žanra festa teatrale: mitološko vsebino, aplicirano na konkretne okoliščine. Te so bile zvezane s prihodom novega kranjskega deželnega glavarja, ki naj bi postal tudi zaščitnik obnovljene Akademije operosorum in preko nje tudi nastajajočega slovenskega pesništva. Pričakovanja se niso uresničila, Opereta pa je bila verjetno kljub temu uprizorjena pred izbranim občinstvom (morda ob slovesnem obedu). Pri domnevani uprizoritvi pa gotovo niso sodelovali poklicni italijanski operisti, marveč domači pevci, kakor tudi Devov libreto nima neposredne zveze s sočasno italijansko opero; podrobnejša analiza je ovrgla v slovenski publicistiki ponavljajočo se trditev o Metastasiovem vplivu.³⁴

Do pravega »rojstva« slovenskega gledališča pa je prišlo šele deset let pozneje, vendar ne več pod italijanskim, marveč dunajsko-nemškim vplivom. Linhart, ki je že dve leti vodil diletantsko Družbo prijateljev gledališča, v kateri so sodelovali kot igralci ugledni ljubljanski meščani in uprizarjali nemške igre, je s skupino uprizoril 28. decembra 1789 poleg nemške tudi slovensko igro »Županova Micka«, ki jo je priredil sam. Igra je imela ogromen uspeh in so jo morali ponoviti. Linhart jo je priredil po delcu takrat uspešnega dunajskega dramatika Jožefa Richterja Die Feldmühle. Prestavil jo je v kmečko okolico Ljubljane ter osebe in dejanje tako prikrojil slovenskim razmeram, da igra brez poznavanja originala učinkuje kot izvirno delo. V komediji, ki prikazuje, kako gosposki veteranjak poskuša zapeljati zaupljivo kmečko dekle, pa mu to prepreči bogata zaročenka in ga temeljito osmeši in poniža pred kmeti z njegovima pajdašema vred, so času primerno poudarjene moralne vrline kmečkih ljudi in izprijenost mestne gospode. Prav v tem se Linhart najbolj oddaljuje od nemške predloge, ki jo sicer svobodno prevaja v bolj pristen in bolj sočen jezik, zlasti kar zadeva govor kmetijskih ljudi. Za kar izvirnega lahko štejemo dialog med županom Jako in ženinom njegove hčere Micke Anžetom o gosposki in njenem ravnanju s kmeti:

JAKA: Pij ga en glažek, de boš korážo dobil!

ANŽE: Kaj menite, da je nimam?

JAKA: Vže vejm, pak vunder; vidiš, ne zna vsaki z gospodo inu s timi šribarji v caker hodit. — Kader bo dober s tabo, al kader mo boš kaj pernesil, postavim, enu tele al kaj takiga, bo toku perluden inu ponižen; tjustikrat bo tudi tebi jezik tekel, koker de bi ga bil namazal. Kader boš pak kakšno prepírengo al zdražbo imel, bo vse drugači; — on te bo sukál, on te bo zvijal, de ti bo beseda v ustih oterpnéla —

³⁴ J. Koruza, Značaj pesniškega zbornika »Pisanice od lepeh umetnost«, dis. (tipk.), Lj. 1977, str. 100—159.

ANŽE: To je pač res. — Ni davnu tega, ke me je šribar v grašini zavolo primšine v strahu imel. — Jest sim mo povedal, kar sim vedil, potler sim pak molčal inu sim mo figo v aržati molil —³⁵

Linhart je prenesel ost kritike od gospode na uradništvo, kar je najbrž bolj ustrezalo slovenskim okoliščinam. V smešenje uradništva sodi pojasnjevanje zakotnega pisarja oz. pravdača Glažka, zakaj je njegova suknja brez zadnjih delov, kar je tudi Linhartov izviren vložek:

MONKOF...: Kaj, hudiča, je to za ena sukna? (Vsi se smejajo.)

GLAŽEK: Po rankim oném — — ke smo ga na kant djali — Pak sim te zadnje dejle vun vzel inu sim en par hlač z njih naredil —

MONKOF: Kaj oni, oni, gospod doktor, so en par hlač naredili?

GLAŽEK: Zakaj pak ne? Naj premislijo, da je vse drago. — Vinu je vže po petici. —³⁶

Nižji socialni položaj oseb, na katere je pri Linhartu naperjena satirična ost, v primeri z nemško predlogo, pa ne smemo tomlačiti za dokaz manjše meščanske revolucionarne zavesti našega dramatika, saj je ta dovolj prisotna v ostrih izrazih, ki jih uporablja Anže na račun gosposkih Ljubljčanov. Takšni izrazi so »šentani norci lublanski«, »lublanske beštje« in »lublanski fantalini«, še najbolj ostra pa je odkrita, čeprav dvoumno izražena grožnja, da »se jim bo vže damu svetilu«.

Še bolj je ta socialna tendenčnost poudarjena v drugi Linhartovi komediji Veseli dan ali Matiček se ženi, ki jo je priredil leto dni za Županovo Micko po znameniti komedij Francoza Beaumarchaisa La folle journée ou le mariage de Figaro. V tem primeru so Linhartovi odstopi od besedila tuje predloge večji in bolj očitni, saj so bile tudi družbene razmere v takratni Španiji ali Franciji bistveno drugačne kakor na Slovenskem. Predvsem se Linhartova izvirnost kaže v prizorih pred deželskim sodiščem, ki jih je izoblikoval povsem iz slovenskih razmer; tu se v komični perspektivi predstavijo Glažku sorodne postave z značilnimi imeni Žužek, Zmešnjava in Budalo. Tudi pesemski vložki se metrično oddaljujejo od francoskega izvirnika in kažejo tako na Linharta prevajalca italijanskih arij kakor na poznavalca slovenskega ljudskega pesništva. Linhartova revolucionarnost je nedvomno manj izrazita od Beaumarchaisove, vendar za takratne avstrijske razmere dovolj ostro izražena, zlasti v Matičkovem samogovoru:

MATIČEK: O žené, žené! Kaj ste ve za ene kače! — Kok se sukate inu zvijate okoli nas; sam méd, sama dobrota vam je na jeziki — inu tistikrat — nas narbol pičite! — Bogi možjé! Vsi rogé nosite, vsi! — Razloček je sam ta, de eni vedó, ti drugi pak ne — — Skorej bi jih bla meni tudi stavila: inu s kom? — Z baronom! — Per moji duši, ta mi je prenevumen — Raji službo popustim, raji grem še nocoj med cigane! — Z baronom! — Al je kej bolši koker jest? — Vzemi mo dnarje, žlahto, ime, potegni mo doli to prazno odejo inu postavi ga kjé, koker je človek sam na sebi, tok ne bo vreden, de bi on meni služil.³⁷

Poudarjanje Linhartove meščanske revolucionarnosti v zvezi z njegovo dramatiko je globlje utemljeno. V njej lahko namreč vidimo temeljno pobudo za nastanek njegovih komedij, še bolj pa za njegovo zamisel slovenskega meščanskega gledališča. Pravice do kulturnih dobrin nimajo le tisti, ki razumejo tuje

³⁵ A. T. Linhart, Zbrano delo I, ur. A. Gspan, Lj. 1950, str. 25—26.

³⁶ Tam, str. 19—20.

³⁷ Tam, str. 111—112.

jezike, ampak tudi tisti, ki so večši le domače slovenščine, prav kakor ima po Linhartu Matiček vso moralno pravico, da pred sodiščem v materinščini dožene svojo pravdo. V tem pa se organsko družita Linhartova razsvetljenska miselnost in prerodni program Zoisovega kroga.

Linhartova glavna zasluga je, da je položil temelj slovenskemu meščanskemu gledališču. Dobro zasnovanega dela sicer ni mogel izpeljati do kraja in ustvariti neposredne tradicije, saj že druge komedije ni več uspel postaviti na oder. Glavna vzroka za to moramo iskati v družbenih spremembah, ki so nastopile takoj po smrti razsvetljenega vladarja Jožefa II., in v razpadu Linhartove amaterske igralske skupine konec leta 1790; najbrž sta celo oba ta vzroka v neposredni zvezi, saj je imela »družba prijateljev gledališča« dokaj prozoren prostozidarski značaj. Toda če je Linhartov poskus s slovenskim gledališčem zamrl, preden je prav zaživel, je vendar postal zgled, iz katerega je šest desetletij pozneje začelo rasti slovensko poklicno gledališče našega časa.

Lojze Krakar

Filozofska fakulteta v Zadru

PETAR PRERADOVIČ IN SLOVENCİ

Že v začetku moramo povedati, da je prevodov Preradovičevih pesmi v slovenščino malo in da njegovega vpliva na kakšnega slovenskega pesnika ni mogoče ugotoviti.

Tone Potokar je v *Delu* leta 1968 poročal o prevodih Preradovičevih del v slovenščino le tole: »Prve tri njegove pesmi so tiskane v slovenščini v 'Slovenski Bčeli' sredi avgusta 1851. Kasneje sta dve izšli v rokopisnih 'Domačih vajah' (l. 1880—1881) v prevodu Frančiška Kozine. Še ena je izšla 1922. leta v 'Zvončku'.«

Zato pa so Slovenci več pisali o Preradoviču.

Miselno jasne Preradovičeve pesmi slovenski bralci poezije lahko brez težav berejo v izvorniku v raznih izdajah Preradovičevih del, ki so se vrstile na Hrvaškem od pesnikovih prvih knjig do današnjih dni.

Prvi Slovenec, ki je — kolikor je mogoče ugotoviti — Preradoviča bral, pisal o njem in postal celo njegov iskren prijatelj, je bil Stanko Vraz. Vraz pa je tudi med prvimi priznal Preradoviču pesniški talent. Takoj po objavi Preradovičeve prve pesmi *Zora puca v Zori Dalmatinski* je Vraz postal pozoren na Preradoviča in mu je po Kukuljeviću sporočil prošnjo, naj pošlje kakšno pesem za *Kolo*. V Vrazovem dopisu Zapu z dne 20. aprila 1844 pa beremo, da v *Zori Dalma-*