

O jezuitskem gledališču v Ljubljani¹

Jezuitske šolske drame v Ljubljani pritegujejo že več kot sto let — od Nečaska, Dimitza in P. pl. Radicsa prek I. Vrhovnika, A. Koblarja, V. Steske do F. Kidriča, C. Debevca, F. Koblarja, F. Kalana, D. Cvetka idr. — pažnjo zgodovinarjev književnosti, gledališča, glasbe in kulture vobče. Kljub temu jim ni posvetil malo večje, zaokrožene razprave nihče razen V. Steske, ali tudi on je dal v glavnem samo opis na podlagi ohranjenih sinops. V zadnjem času je poskusil oceniti mesto jezuitskega gledališča v Sloveniji v dobi baroka F. Kalan — tudi on na podlagi že doslej znanega materiala.

Toda če le malo bliže pogledamo, nam postane jasno, da zasluži to gledališče več raziskavanja, ker je bilo pomemben element v kulturnem razvoju naše dežele, ne gledé na ozke vzgojne cilje in na tesne ideološke meje jezuitske dejavnosti in kljub temu, da je bila iz jezuitskih predstav v Ljubljani slovenščina

¹ Kar objavljam tukaj, je v bistvu eno izmed poglavij iz Uvoda k drugi izdaji moje knjige o *Italijanskih predstavah v Ljubljani v preteklih stoletjih*, ki jo pripravljam za Slovensko matico. V tej knjigi bi rad prikazal italijansko gledališče v Ljubljani v širokem okviru kulturnega življenja naše dežele v tistih stoletjih in zlasti nakazal, kaj so Slovenci doživeli kot dramsko ali gledališko umetnost, preden so se pojavili pri nas Italijani s svojimi operami in komedijami. Ko sem se odločil, da dam za zbornik, ki ga letos pripravlja Gledališki muzej v Ljubljani o priliki stoletnice slovenskega gledališča, prispevek o jezuitskem gledališču, sem svoje obravnavanje, ki je bilo pripravljeno za rečeni Uvod, znatno razširil. Pokazalo se je, da je snovi zelo mnogo in da iz temeljnih virov ni globlje črpal skoraj nobeden od tistih, ki so se predmeta dotikali potem, ko je bil F. Kidrič v razpravi *Dramatične predstave v Ljubljani do l. 1790. (Revizija in izpopolnilo.)* (odtis iz ČJKZ V, 1926; str. 111 sl.) pravilno ugotovil, da ti viri niso »niti približno« izčrpani. Meni so dali obilo podatkov, tako da sem si, mislim, lahko napravil kolikortoliko jasno sliko o tem gledališču. Popolna in dokončna pa tudi ta ni.

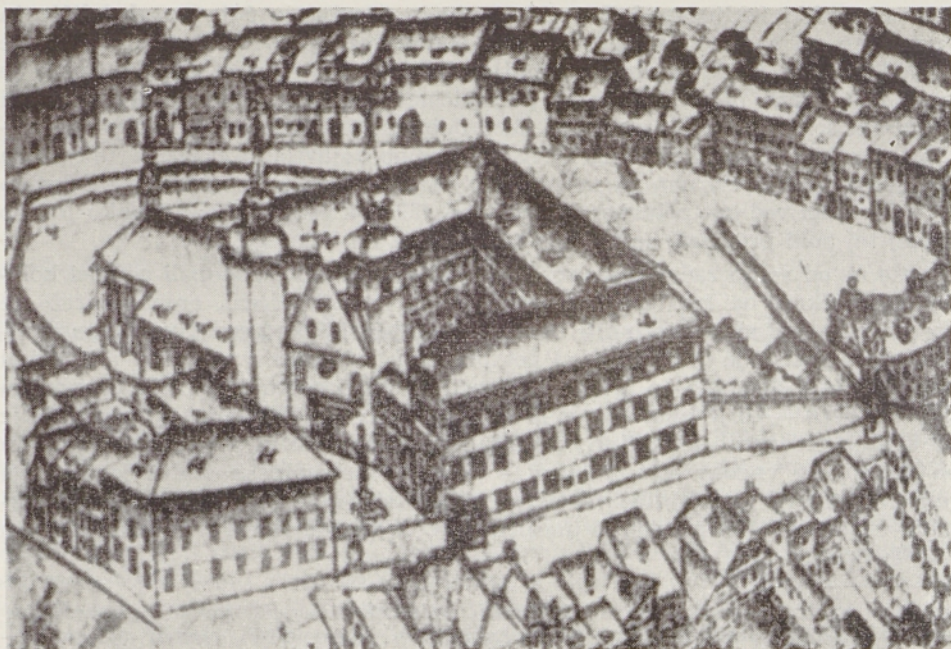
Naj kar tukaj naštejemo poglavitne temeljne vire (ki jih je z vzorno natančnostjo navedel in opisal že F. Kidrič na cit. mestu): 1. »Historia collegii labacensis societatis Jesu« (= »Historia annua collegii societatis Jesu labacensis«), pri nas citirano kot »Historia«; 2. »Diarium praefecturae scholarum in archiducali collegio societatis Jesu Labaci, inchoatum anno MDCLI«, pri nas: »Diarium praef.«; 3. temu »dnevniku« je priključen poseben Schönlebnov dodatek: »Collectanea ex annis praeteritis spectantia ad gymnasii labacensis historiam«, pri nas: »Collect.«; 4. »Diarium p. ministri« I—IX, pri nas: »Diar. p. min.«; in 5. »Historia seminarii labacensis«, pri nas: »Histor. sem.«. Prvi štirje rokopisi so v Državnem arhivu Slovenije, pod signaturami (povrsti): 180 r; I/31 r (rkp. pod 2. in 3. tu spredaj); I/32 r; I/33 r itd. (rkp. pod 4.). Peti kodeks se nahaja v NUK, pod signaturo Ms. 156. Bilo bi zelo želeli, da se vsi ti letopisi in dnevniki objavijo in extenso in s potrebnim aparatom, posebno z indeksi, ker so polni važnih podatkov za mnogo področij: za zgodovino ljubljanskega šolstva, rabe slo-

po vsej priliki izključena.² Za prebujanje in razvijanje čuta za gledališče in dramatiko pri nas in s tem posredno za bodoči razvoj slovenskega gledališča je imela jezuitska šolska drama v Ljubljani brez dvoma znaten pomen. Treba je imeti pred očmi, da je to bilo — po maloštevilnih predstavah v protestantski stanovski šoli (gl. niže) — prvo in skoz dobrega pol stoletja, tj.: do prvih obiskov nemških in italijanskih igralcev, tudi edino pojavljanje pravega, urejenega gledališča na Slovenskem. A ravno tako važno je, da je to gledališče delovalo med Slovenci več kot poldrugo stoletje, od 1598 pa vsaj do 1769. Koliko je bilo v vsej tej dobi predstav, se bo dalo presoditi iz naslednjega.

Ce ne od vsega začetka, pa vsekakor prav kmalu, so nastopali gojenci kolegija po večkrat na leto. Za *vsako* leto res nismo obveščeni, ampak mreža se postopoma gosti in ne more biti dvoma, da so bile šolske predstave stalna institucija. Kako leto je bilo tudi nad pet predstav, a sezone s po tremi ali štirimi niso redkost. Navadno so igrali ob koncu in še pogosteje ob začetku novega šolskega leta — to je bilo, vsaj v XVII. stoletju, v oktobru ali novembru; dalje ob velikih cerkvenih praznikih: o veliki noči, binkošti in božiču, na Telovo in ob Marijinem vnebovzetju, pa tudi o pustu; na spominske dneve jezuitskega reda in njegovih specialnih svetnikov; vedno pogosteje pa ob dinastičnih praznikih in patriotičnih proslavah (na primer v drugi polovici XVII. st. ob zmagah nad Turki).

venščine in drugih jezikov v šoli in cerkvi, za zgodovino veroizpovedi, glasbene dejavnosti, likovne umetnosti, pa tudi ekonomskih in socialnih razmer pri nas. — Vrednost temeljnega vira imajo tudi »sinopse« ali »periohe«, ki so jih izdajali jezuiti za obiskovalce svojih predstav, zlasti za tiste, ki niso bili dovolj večji latinščine. To so bili nekakšni gledališki listi z povzetkom vsebine dram (od prizora do prizora) in seznamom nastopajočih. (Podrobnejše o tem gl. tu dalje str. 149.) Nam so bile dostopne tiste — kakih petindvajset po številu — ki so ohranjene, z eno samo izjemo, v Semeniški knjižnici v Ljubljani, večinoma v miscelanskih zvezkih in knjižnice Jan. Greg. Thalnitscherja s signaturo »S/II«; natančnejše označbe bomo dali na ustreznih mestih. — Valvasorja in Thalnitscherjeve (natisnjene in rokopisne) spise navajamo sproti kjer je potrebno, in enako novejšo razprave vse do danes.

² To važno vprašanje ni prav do kraja rešeno. Kidrič, *Zgod. slov. slovstva*, str. 101, govori o rabi slovenščine pri katehezi in pridigah, pri deklamiranju in v dialogih. Žal tam ne navaja, od kod ima vest o slovenskem dialogu. Mi smo doslej našli v rokopisnih virih samo mesta, kjer se govori o slovenskem petju in deklamiranju (poleg verouka in pridig). Mogoče je veljal Kidriču »dialog« kot nekaj, kar je kot *prireditev* bilo blizu javni deklamaciji, in je zato oboje povezal. Mi pa danes vemo, da je termin »dialog« v dobi jezuitskega gledališča zelo pogosto sinonim za »dramo«: to izhaja iz rabe v naših virih — gl. doli str. 157 —, pa tudi A. v. Weilen, *Das Theater. 1529—1740* (v: »Geschichte der Stadt Wien«, zv. VI, Dunaj, 1917), str. 343, pozna tá smisel izraza. — Za Ljubljano torej vest o slovenskih dialogih ni znana. Kâj drugega pa morda velja za Celovce, če soidmo po podatku, ki ga daje M. M[iklavčič] v svojem geslu »Jezuiti« v *Enciklopediji Jugoslavije* IV, 528: »U Celovcu su se jezuiti nastanili 1604, a 1615 otvorili su potpunu gimnaziju sa oko 500 djaka. Već od 1605 djaci su priredjivali za javnost slovenske dramske dialoge«. Možno je torej, da je vsaj v Celovcu slovenščina prišla na oder. To osvetljuje uvidevnost celovških jezuitov, predvsem pa narodnostno sestavo Celovca in Koroške. Vse pozornosti vredne »prve slovenske dramske igre« *Hoje s paradižem* (gl. o njej izčrpno razpravo N. Kureta *Ljubljanska igra o paradižu in njen evropski okvir*, v »Razpravah« SAZU, razr. za filol. in liter. vede, zv. IV, 1958, str. 205 sll.), o kateri imamo arhivske zapise od 1657 do 1670 in znano anekdoto pri Valvasorju, tukaj ne bomo obravnavali. Sicer je na svoj način v določeni meri stranski plod jezuitskega gledališča, ker so dijaki, ki so *Hojo* igrali, morda pri nastopanju dobili misel, da bi sploh igrali, in nekaj vaje v igranju v šoli. Vendar ta igra ne pripada jezuitski šolski drami niti po provenienci in snovi, niti po (verjetni) obliki in po lokalih, kjer se je uprizarjala.



*Ljubljanski jezuitski samostan in kolegij s šentjakobsko cerkvijo
(v 2. polovici XVII. stoletja)*

Javnost teh predstav — in s tem mera njihove učinkovitosti in pomena — je bila relativna, ampak v celoti znatna. Del predstav je bil rezerviran za vabljene goste: za najuglednejše pripadnike deželne in državne gosposke (deželnih stanov in vicedominata) ter za cerkvene dostojanstvenike (škofa, ljubljanskega in novomeškega prošta, stiškega, kostanjeviškega in bistrškega opata ipd.), ki so bili tudi mecenji teh včasih dragih prireditev in so dajali nagrade za odlične dijake konec leta; in verjetno tudi za zastopnike mesta in najuglednejše meščane.³ Toda vedno so bili navzoči dijaki zavoda in lahko tudi njihovi starši: ker je bilo gojencev že pred sredo XVII. st. med 500 in 600,⁴ je bilo potencialno število gledalcev dosti veliko. In niso se rekrutirali samo iz vrst plemstva in Ljubljančanov, temveč v veliki meri s podeželja.⁵ Seveda velja domneva o tako številnem občinstvu za večje predstave, npr. ob koncu leta z delitvijo nagrad in o posebnih slovesnostih, za predstave torej, kjer je nastopalo veliko število dijakov iz raznih razredov, od najvišjih do najnižjih. Poleg teh pa so bile med letom tudi predstave v razrednih učilnicah, ki so jih prirejali profesorji s posameznimi razredi (gl. nižje str. 157): te so bile gotovo namenjene vaji v latinskem

³ Tako omenjajo »Collect.« f. 288 v., da so bili pri predstavi 19. VIII. 1607 — cf. nižje str. 158 — navzoči: ljubljanski škof, stiški opat »et magna spectabilium virorum corona (cum applausu)«.

⁴ L. 1636 npr. 544, cf. Dimitz, *Geschichte Krains* III, 460; l. 1678 — 585, cf. »Historia« str. 471; a l. 1714 celó 922.

⁵ Zadostuje pogledati sezname nastopajočih — »Nomina actorum« — na koncu *sinops*, kjer so poleg imen dijakov navedeni večkrat tudi njihovi rojstni kraji.

govoru in v sproščenem nastopanju. Toda predstave v veliki dvorani (»in auditorio«) in na samostanskem dvorišču (»in area Collegii«) so računale z večjim poslušalstvom in so si ga celo želele, saj so tako bolje služile protireformacijskim ciljem prirediteljev.⁶ In če so bile v cerkvi pri Sv. Jakobu (»in templo«, »in ecclesia«, »ad altare«), dostop sploh ni mogel biti omejen na določene sloje.⁷

O odločni težnji, da si zagotovijo široko občinstvo, priča tudi to, kako jezuiti prilagajajo snovi, predmete in stil svojih iger okusu časov; od prvotne strogosti in zadržanosti versko spodbudne šolske drame se oddaljujejo v smeri takih snovi in inscenacij, ki vzbujajo strmenje in vplivajo na čute — na vid in sluh —, ter polagoma sploh v smeri dokaj posvetno zanimivega. Če je ta tendenca v Ljubljani in gotovo v provinci sploh manj izrazita kot npr. na Dunaju,⁸ je pa vendar značilno, da dajejo v jezuitskem kolegiju l. 1769, tik pred razpustom reda, pastirsko igro (*Alexis*). Lahko torej domnevamo, da se je s tem, v načelu sicer šolskim, gledališčem seznanilo v teku desetletij mnogo Slovencev.

Ovira pri seznanjanju je bil jezik predstav, ki je bil dolgo časa po pravilu samo latinski. Jezuiti raznih dežel so to čutili in to jih je navedlo, da so začeli pripuščati rabo ljudskega jezika bodisi v krajših vstavkih, bodisi v celih dramah; večkrat so tudi dajali isto igro en dan latinsko, naslednji dan npr. nemško. Še pogosteje pa so se zatekali k temu, da so izdajali knjižice s povzetkom vsebine komada, da bi občinstvo lažje sledilo govorjenju na odru: pri jezuitih navadno to niso bili »libretti« s celotnim tekstom, temveč kratki povzetki po aktih in scenah, včasih v latinščini — to je torej služilo le pripravi gledalcev pred predstavo —, včasih dvojezični, včasih samo v »deželnem« jeziku: v Ljubljani so pod tem razumeli nemščino! In tako nam je ohranjena vrsta dvojezičnih ali samo latinskih ali samo nemških »perioh« ali »sinops«, kakor so se ti gledališki listi imenovali. (Več o njih dalje doli, zlasti str. 194.)

Sicer pa je bilo jezuitsko gledališče — kakor baročno gledališče vobče — v veliki meri zgrajeno na vizualnih in akustičnih efektih: veličastna scena, kulise in »mašinerija« naj bi vplivale — in sò vplivale — na gledalca, hkrati pa glasba in kmalu tudi ples, balet — sami elementi, ki delujejo mimo besede, teksta. Tak element so tudi alegorije, ki so silno v rabi v jezuitski dramatiki vseh fáz, in z njimi v zvezi »žive slike« in pantomimični prizori: vse to omogoča direktno uživanje prikazovanega, brez medija besede.

Ne moremo si torej misliti, da bi bilo to gledališče v 170 letih svojega obstoja, zlasti pa v XVII. stoletju, ko skoraj ni imelo tekmecev, ostalo brez učinka na svoje občinstvo, na toliko generacij slovenskih gledalcev in na kulturo dežele sploh. Seveda sta vsebina in domèt tega učinka omejena tako po skromni umetniški vrednosti tega, kar se daje, kakor zaradi nerazvite sprejemljivosti občinstva, zaradi neobstajanja krogov pri nas, ki bi literarne in teatsrke pobude neposredno takoj sprejemali in asimilirali⁹ — omejena, pravim, na funkcijo

⁶ Na Dunaju so jezuiti polagoma sprejeli devizo, naj bo njihovo gledališče, kljub temu da je bilo šolsko in v glavnem v latinskem jeziku, dostopno vsem »od cesarja do rokodelca«, in cesar Leopold I. jih je sam navajal na to. Gl. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas* III, 452.

⁷ Za nemško pasijonsko igro l. 1660 se izrecno pravi, da je bila uprizorjena v cerkvi »in Gegenwart der Herren Stände und einer grossen Volksmenge« (Radics, *Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, 1912; str. 5, oziroma pred njim Dimitz, *Gesch. Krains* IV, 106.

⁸ Weilen, c. d. str. 336.

⁹ V deželah, kjer je bilo to drugače, so mnogi veliki dramatiki izšli iz jezuitskih šol, npr. v Franciji Corneille, Molière, Voltaire; cf. Kindermann, c. d. IV, 56 sl.

oranja ledine in pripravljanja humusa za bodočo rast in dejavnost. Ampak to funkcijo je treba šolski dramatiki jezuitov priznati.

Da bi jo popolnoma ocenili, za to nam žal manjka najkonsistentnejša osnova za presojo: *teksti* pri nas uprizorjenih jezuitskih dram. Iz *naslovov* dram, ki so nam ohranjeni v virih zgodovine jezuitskega kolegija, zlasti v letopisih in dajrijah (gl. gori str. 146, op. 1) ter v sinopsah, dokaj dobro poznamo *tematiko*, iz sinops vsaj deloma poznamo tipično *gradnjo* teh dram. *Vsebinsko* pa tudi iz sinops poznamo le v širokih, ohlapnih potezah. In kar je za oceno književnega in gledališkega dela poglavitno: obdelava izbrane teme, ustvarjalna moč, ki se (ali pa se ne) očituje v kreaciji situacij in oseb, skratka: v bolj ali manj prepričevalni poustvaritvi življenja; dalje: karakterizacija oseb; pa slog in sploh originalnost (ali neoriginalnost) dramatičnega prikazovanja — vse to se dá zanesljivo spoznati le v celotnem besedilu. Takega pa vsaj v tem trenutku skoraj ne premoremo.¹⁰ Pri svojem sedanjem preiskavanju našega predmeta smo edino naleteli na vesti o tem, da je znameniti jezuitski dramatik Nikolaj Avancini kot mlad učitelj »retorike« (najvišjega razreda jezuitske srednje šole) prebil eno leto v ljubljanskem kolegiju in takrat tukaj spravil na oder več svojih dram (cf. tu dalje str. 166 sl.): dve od njih, z naslovoma *Marius* in *Andronicus*, je kasneje sprejel v natisnjeno zbirko svojih dram. Žal nam tudi te dve drami doslej nista prišli v roke. (Kolikor smo o njuni vsebini mogli dognati, bomo porabili na ustreznem mestu — str. 170 sl.)

Ce nam ni dano, da bi sodili o vrednosti posameznih dram na ljubljanskem jezuitskem odru, nam je pa vendar možno napraviti si o značaju in pomenu te dramatike v celoti dokaj jasno sliko. Pri tem nam pomagajo po eni strani sinopse in drugi, zlasti arhivski podatki, po drugi pa poznanje jezuitskih šolskih dram sploh. Sklepi »po analogiji« so v tem primeru bolj upravičeni in prepričljivi kakor na premnogih drugih področjih umetnostne dejavnosti zato, ker ima jezuitska dramatika svojo jasno določeno tendenco — načelno zunaj umetniških ambicij —; ker se pisci-člani jezuitskega reda mnogo selijo iz enega kolegija v drugega in tako posplošujejo izkušnje in prakso; ter končno zato, ker ima centrala v Rimu preponderantno vodilno vlogo tudi na tem področju. Jezuitsko gledališče je mnogo bolj strumno uniformirano, enotno, nego produkcija še tako v sebi skladnih literarnih »šol«. To seveda ni bilo v prid umetniški ustvarjalnosti, pač pa omogoča vsaj globalne sklepe o kvaliteti del, ki so nam sicer nepopolno znana. In s tem sodbo o pomembnosti jezuitskega gledališča za literarno in gledališko kulturo na slovenskih tleh v XVII. in XVIII. stoletju.

¹⁰ V tiskih iz XVI. in XVII. stol. je sploh ohranjeno malo jezuitskih dram; cf. o tem Weilen, c. d. 337. Celó v rokopisih jih še daleč ni toliko, kolikor je bilo napisanih in uprizorjenih. — Morda je nekaj celotnih ljubljanskih tekstov bilo v knjižnici Auerspergovega »knežjega dvorca« v Ljubljani: P. Radics vsaj dela v svojih orisih te dramatike razliko, ko citira enkrat sinopso, drugikrat program („mit dem daran gefügten »Theaterzettel«), pa spet »Abschrift« in »manuskript« (prim. njegove spise: *Älteste Gesch. des Laibacher Theaters*, v: BK 1863, str. 72 sl., 75, 78, 80; *Der verirrtte Soldat, oder: des Glück's Probirstein. Ein deutsches Drama des XVII. Jahrh.*, Zagreb, 1865, str. VI, XIII in 104 sl.; *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Ljubljana, 1912, str. 14 in 21); ni gotovo, da to zadnje redno pomeni celotni tekst, a po nekaterih znamenjih sodeč, bi utegnilo tako biti. (O tem več v II. delu naše razprave.) Toda Auerspergova biblioteka je zdavnaj odšla iz naše dežele, po drugi vojni baje celo v Ameriko.

Kakšna je torej jezuitska šolska drama po vsebini, tendenci, obliki in slogu? Kako je nastala in kakšen je bil njen razvoj?

Nekakšna šolska drama, igrana od dijakov in učiteljev, je obstajala že v visokem srednjem veku, na prelomu XI. in XII. stoletja, ko so se pojavile, kot spremljevalke latinskih liturgičnih iger, drame o raznih svetnikih: sv. Nikolaju, sv. Katarini itd.¹¹ Vendar je značaj tipične šolske drame v renesansi popolnoma drugačen. Vmes je namreč nastopil *humanizem*, ki se je brž in zmagovito uveljavil tudi v dramatiki in gledališču (ne da bi tako kmalu zatrl razne vrste srednjeveške drame). Prispeval je, kakor znano, k pò-antičnemu razvoju evropske drame četrto komponento — po drugih treh: po liturgičnih osnovah srednjeveške drame, po elementih predkrščanskih dob, ki so kot folklorno blago tuintam še silili na površje, in po motiviki realnega vsakdanjega življenja, ki je nezadržno prodiralo vanjo — četrto komponento, to je: zgled antične drame, ne sicer šele takrat odkrite, pač pa obujene k novemu življenju. Izobraženi svet XV. in XVI. stoletja, najprej v Italiji, postopoma pa še v ostali Evropi, je navdušeno sprejel komedije Plavta in Terencija in nato tudi antično tragedijo: uprizarjali so jih v latinščini in v prevodih. A brž so jih začeli tudi posnemati, v latinskem in v lastnih jezikih, z motiviko, ki je bila dober del povzeta po klasičnih vzorcih, ki pa se je hranila tudi iz novelistične literature in kmalu tudi iz snovi sodobnega življenja — v skladu z najvidnejšo potezo na novo odkritega antičnega sveta: z interesom za totransko življenje, za netranscendentalnega človeka. — Razne dežele srednje in zahodne Evrope so izoblikovale različne variante *renesansne* drame, ki je podlaga tudi jezuitski.¹²

Zraven vsebinskega premika, ki ga je povzročil humanizem v evropski dramatiki, niso manj važne za njen kasnejši lik vse do XX. stoletja *formalne* novosti, ki jih je prinesel antični vzorec: namesto skoraj anarhične neurejenosti srednjeveških tipov drame stopi po dimenzijah in številu oseb urejena oblika, z bolj osredotočenim dejanjem in pogosto tudi z upoštevanjem enotnosti kraja in časa, z razporeditvijo dogajanja na akte in scene, s prologom in epilogom, z uvajanjem spremljajočih zborov. A posebno važno za potek drame in za novo ureditev odra je, da se simultanno prikazovanje scen, lastno srednjeveški drami, nadomesti s sukcesivnim, kar je seveda v zvezi z večjo enotnostjo in poudarjeno kavzalnostjo dogajanja in z uprizarjanjem logično sledečih si prizorov. To so, povsem sumarno nakazane, značilnosti renesansne drame, neposrednega potomca klasične, kakršno je obudil humanizem.

Humanistična šolska drama je v svojih začetkih èna od vrst renesansne drame. Po svoji definiciji je namenjena vzgoji, v prvem trenutku pač vzgoji v humanističnem, širokem, odprtem klasičnem duhu — tistem, ki zna tudi v plativovih in plavtovskih komedijah najti napotila k dobremu (ker so pač nepravilnosti včasih izpostavljeni kazni ali vsaj smehu). Toda kar kmalu sledi doba verske in moralne krize. In šolska drama dobi brž posebne barve tako od refor-

¹¹ »Ils semblent [te drame o svetnikih] avoir pris naissance, non dans l'église mais dans les écoles cathédrales ou monastiques, par l'application directe de légendes hagiographiques, et avoir été joués par les étudiants et les maîtres« (P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e—XIV^e siècles)*; Paris, 1954; § 269).

¹² Nekaj besed mora na tem mestu v tekstu služiti namesto popolneje orisane predzgodovine jezuitske drame. — Velike splošne opise z mnogo detajlov in obsežno bibliografijo je najti v delih kot: H. Kindermann, c. d. I—IV, zlasti zy. II. in III.; J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933; Jak. Zeidler, *Studien u. Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie u. des Klosterdramas*; Hamburg u. Leipzig, 1891; v splošnih in specialnih enciklopedijah (npr. *Enciclopedia dello spettacolo*), ipd.

macije kot od katoliške reakcije. Kljub konfesionalnim razlikam vodita obe smeri v snovnem pogledu k podobnemu rezultatu: poleg in namesto klasičnih predmetov — tipiziranega realizma v komediji, antične mitologije in zgodovine v tragediji — se spet začno obravnavati biblični, legendni in drugi iz religiozne sfere; in važno mesto pripade alegoriji, ki bodisi služi kot okrasna sestavina v bibličnih in drugih igrah, ali pa izpolnjuje glavno vsebino drame. Sicer pa ne traja dolgo, ko se začne v dramatiki — kakor v ostalih književnih zvrsteh in drugih umetnostih — prehod iz visoke renesanse v zgodnji barok. Ta prehod večinoma ni bil ne rezek ne silovit. Celó spektakularnosti, ki je potem tako značilna za visoki barok, ne manjka že v mnogih renesansnih komedijah. Sicer pa jezuitski red, utemeljen l. 1534, čigar šolska igra ni najstarejši tip katoliške renesansne drame, ni razvil intenzivnejše gledališke dejavnosti pred začetkom druge polovice XVI. stol., ko že visoko pljuska valovi baroka.

Pač pa so znotraj same jezuitske dramatike, ki je, kot rečeno, v glavnem izrazito baročna umetnost — kolikor je umetnost —, opazne razne faze. Če vzamemo celoto, je bila starejša, zgodnjebaročna faza, ki je bila bližja pravi renesansni drami, umetniško pomembnejša kot druga, visoko- in kasnobaročna, ki je pompozna in katere učinek sloni na inscenaciji. Dasi se tudi v zgodnejši že uprizarjajo igre z množicami nastopajočih in preračunane na zunanji vtis, srečujemo takrat vendar tudi še drame, ki ponazarjajo intimnejše človeške probleme in kjer je dejanje intenzivno osredotočeno na notranjost. Tu mislimo na nekatere najboljše dramatike-jezuite kakor na Jakoba Gretserja (1562—1625) in Jakoba Bidermanna (1578—1639), ki pripadajo nekakšni predbaročni dobi jezuitske dramatike: zanimivi pisci z izjemno ustvarjalno močjo, z darom notranje koncentracije. Ni naključje, da je ravno pri njih prizorišče prostorsko še dosti bolj omejeno kot pri kasnejših baročnih gledaliških piscih-režiserjih.

V Avstriji so se jezuiti naselili zgodaj, na Dunaju celó že 1551, in prva predstava je bila l. 1555. Kljub temu so imele njihove drame že skoraj od vsega začetka baročne poteze. Še bolj velja to za provinco, npr. za Gradec, kamor so prišli 1572. In pri ljubljanskih jezuitih, ki jih je katoliški del stanov pripeljal v deželo l. 1595—1597,¹³ je bilo obeležje predstav, ki so se začele l. 1598, gotovo dokaj izrazito baročno, kolikor smemo domnevati po skopih omembah v virih (ki sicer dajejo le malo podatkov, prim. tu doli str. 157 sll.). Toda če pravimo »od vsega začetka... izrazito baročno«, se to ne pravi, da ni tudi na ljubljanskih tleh dobro videti nadaljnjih razvojnih stopenj v okviru visokega baroka.

Ko je bil jezuitski red poklican na Kranjsko, da sodeluje v ponovnem pokatoličevanju dežele, je imel v šoli eno svojih najučinkovitejših orožij. K arzenalu njihove šole, vzgoje, pa je spadala tudi šolska igra. Ni jih v Ljubljani k temu navedel šele zgled protestantske latinske šole — čeprav so še v postumni tekmi l. 1598 z veseljem ugotavljali, da je bila njihova predstava po splošni sodbi boljša kot protestantske¹⁴ —, temveč je bila šolska drama v njihovi praksi utrjena že pol stoletja, preden so prišli k nam.

Z njo so seveda imeli svoje namene in načrte. Ti so deloma isti kot pri šolski drami tistega časa sploh: protestantska in katoliška latinska šola je hotela

¹³ »Historia annua« poroča na svojem začetku, str. 3 sl., da je dobil jezuitski red najprej, v decembru 1595, v posest samostan v Pleterjah, nato 1596. pa bivše poslopje avguštincev v Ljubljani pri Sv. Jakobu. Prvi jezuitski menihi so se tu naselili v januarju 1597.

¹⁴ Cf. »Historia« str. 13; to je bilo že večkrat citirano, npr. pri Kalanu, c. d. str. 78.

z recitiranjem na odru utrditi pri učencih znanje latinščine, navaditi jih memoriranja in preskrbeti jim govorniško spretnost in trdnost v javnih nastopih; eden od motivov za to, da je tako naraslo število nastopajočih oseb v primeri z omejenim številom v antični in v humanistični renesansni drami, je bil brez dvoma to, da so vzgojitelji hoteli dati čim večjemu številu gojencev priliko, da se vadijo v javnem nastopanju. Verjetno ima prav tudi Dimitz (c. d. III, 464) z domnevo, da so želeli zbuditi v dijakih častiželjnost: vzgajali so predvsem vodeči sloj prebivalstva. Prek teh čisto vzgojnih momentov pa je gledališko dejavnost jezuitov vedno bolj vodila tudi težnja pridobivati redu prijatelje med širokim občinstvom: izbira predmetov ter stil in obseg uprizoritev, kakor se kaže v kasnejših desetletjih, jasno osvetlujeta to tendenco.

Pri tem gre morda res — tako kakor domneva Kindermann, c. d. II, 337 sl. — za še globlje in bolj rafinirane cilje v smislu programa Ignacija Loyolskega: potegniti človeka iz povsem posvetnega, racionalističnega in skeptičnega, realističnega in čutnega humanizma nazaj v transcendentalni svet Cerkve, a to ne s frontalno polemiko proti novemu duhu, temveč prav s sredstvi, ki so se priljubila renesansnemu človeku, torej z umetnostjo in tudi z gledališčem. Jezuiti so hoteli — vsaj v nekaterih sferah svoje dejavnosti — »pregovoriti« človeka, privleči ga: doseči sintezo posvetnega bitja in transcendentalnih ambicij. Da bi to dosegli pri množicah, je bilo treba tudi rabiti množična sredstva, sredstva, ki bi vplivala na čute, na oko in uho. Od tod nepričakovano bujni razvoj jezuitskega šolskega gledališča, baročnega, učinkujočega na čute. — Seveda se ni ta globlja tendenca institucije in šole odražala v vseh brezštevilnih produktih neštetih jezuitskih kolegijev enako jasno ali sploh jasno. Mnogokrat se avtorji res ženó le za zunanji efekti, ustrezajo želji po presenetljivem, senzacionalnem, ali pa tudi kar rutinsko posnemajo druge. Toda tudi do manjših centrov, kakor je bila Ljubljana (v primeri z Dunajem, Münchnom ipd.), prihajajo valovi daljnosežnih teženj.

Sprva se je sicer uporaba gledališkega odra v opisane namene gibala zadržano in v previdnih etapah. »Predmet tragedij in komedij, ki naj bodo pisane v latinščini in naj se zelo redko uprizarjajo, naj bo svet in pobožen. Tudi smejo biti v njih samo latinske in dostojne medigre« — intermezzi so bili namreč zgodaj nemški tudi v latinskih renesansnih dramah —; »ženske vloge in obleke naj se ne rabijo«¹⁵: tako stoji v starejšem besedilu učnega načrta reda. Že v drugi polovici XVI. st. pa so se ti predpisi rahljali. In naglo je vedno bolj prevladoval občutek, da je možno z množicami nastopajočih, z imponantnim odrom, novo izumljenimi kulisami in odrskimi stroji (»mašinerijo«) uspešno zaposliti domišljijo, pretresti in ukloniti duhove, napraviti jih mehke in ubogljive. Vsekakor je zelo verjetno, da pri tako strmem in »bleščečem« razvoju šolske drame nimajo vloge samo šolsko pedagoški smotri in tudi ne samo preprosti računi, kako ustrezati vulgarnemu nagnjenju k senzacijam, temveč neko globlje in subtilnejše spoznanje o človeku tistega časa.¹⁶

¹⁵ »Ratio et institutio studiorum Societatis Jesu«, cit. pri Kindermannu, c. d. II, 337.

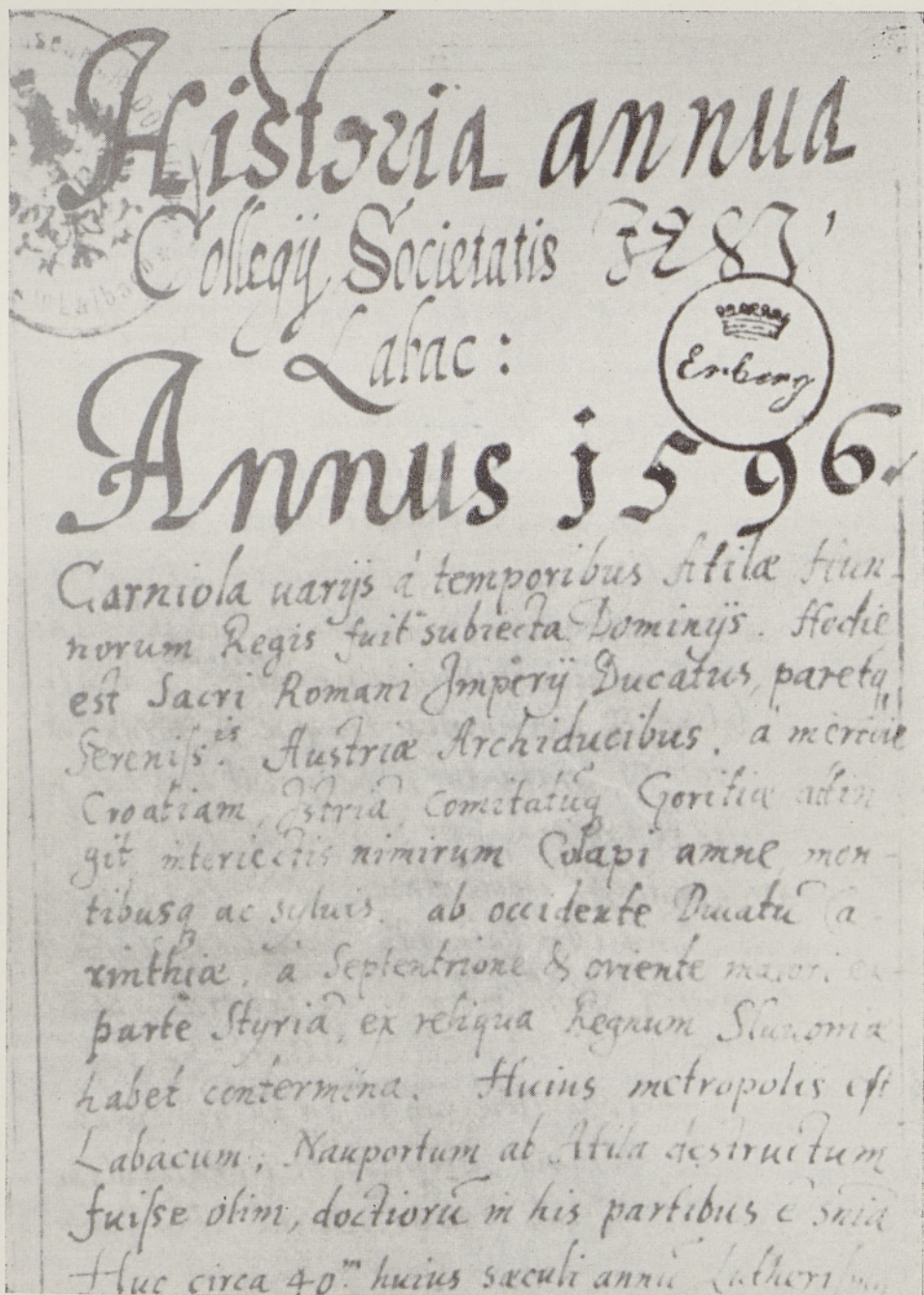
¹⁶ Kindermann (c. d. na raznih mestih II. in III. zvezka) sluti še druge razloge za rast tega gledališča v masovnost nastopajočih, v večdimenzionalnost odra in predimenzioniranost inscenacije. Zanimivo je npr. tolmačenje, ki ga daje ib. III, 328, ko govori o izredni važnosti novo iznajdene kulise in o težnji k vertikalni razsežnosti, v višino: »Wo Religiöses sich zeigte im Opern-Spielplan und erst recht im barocken

Cilji te šolske dramatike pa so ves čas zunaj umetnosti. Na tem nič ne izpremeni dejstvo, da so nekatera dela izjemno nadarjenih zgodnjih jezuitskih dramatikov (prim. gori str. 152) dosegla resnično zanimivost in umetniško raven. Po drugi strani pa je tudi res, da se jezuitska dramatika na nekaterih mestih v optimalnih razmerah — kakor zlasti na Dunaju —, kjer uživa naklonjenost in bogato podporo vladajočih krogov in kjer se bogati z dosežki drugih umetnosti in zvrsti, zlasti muzike, opere, dvigne na tako stopnjo relativne dovršenosti in zunanje učinkovitosti, da velja za enega od reprezentativnih viškov evropskega baročnega gledališča. Zakaj to gledališče predstavlja v svoji povezavi s scensko arhitekturo in slikarijo, s kostumi, z glasbo in baletom, nekakšno »celostno umetnino« (»Gesamtkunstwerk«), o kakršnem so sanjali spet v XIX. in XX. veku (npr. Wagner in Reinhardt). Toda ker ne služi umetnosti, ker tej dramatiki ni do tega, da človeka notranje osvobodi, temveč da ga premaga in ukloni, in zlasti ker nima velikih ustvarjalcev, ki bi se vzpeli nad vzgojni namen in ideološke meje, ostane kljub bleščečim efektom v bistvu in v ogromni večini primerov hladna.

Tudi če zapelje elementarni osebni zagon kakega velikega režiserja in inscenatorja, da za trenutek pozabi na vzgojni cilj in hlepi po odrskm učinku — kakor je dovoljeno domnevati npr. o N. Avanciniju (gl. niže) —, dá to lahko samo izreden, slepeč gledališki uspeh: v bistvu uspeh tiste vrste, ki k njemu teži tudi likovna in besedna umetnost Seicenta, umetnost Berninija in Marina in njune dobe: presenečenje, strmenje gledalca in poslušalca. Dejansko pa je to tragičen beg pred praznoto, ki jo čutijo globoko v sebi.

To velja seveda tudi za ljubljansko jezuitsko gledališče, dasi nam za povsem gotovo sodbo, kakor rečeno, manjkajo celotna besedila dram. Ohranjene sinopse že dovoljujejo precej zanesljivo literarno, estetsko oceno: in ta ocena ni dobra. Večja je literarnozgodovinska pomembnost te dramatike za zorenje ljubljanskega občinstva. A zlasti v teatrskem pogledu, kar se tiče režije, odra, scenerije, je bilo jezuitsko gledališče važno.

Jesuitentheater, werden nun aber auch immer mehr Versuche unternommen, über den realen Erfahrungsbereich vorzustossen in die Sphären des Himmlischen und des Höllischen. Das gab es auf der Renaissancebühne [mišljena je prva polovica XVI. stol.] erst sehr unbeholfen, weil dort ja der selbstgewisse Mensch in seiner vernunftbedingten Entscheidung, in seiner Willensautonomie im Zentrum des szenischen und ideellen Interesses stand. Vor dem Weltbild des Barock aber erscheint der Mensch gar nicht mehr autonom. Er ist — wie Pascal es ausdrückt — der in einen Winkel des Alls Hineingeworfene. Er ist der Alleingelassene, den beängstigende Einsamkeit, beängstigende Tiefe und Weite umgibt. Das kleine, hilflose Ich taumelt im Überwältigend-Grenzenlosen einher. Durch die Tiefe der Bühne solch eine bedrängende Grenzenlosigkeit, solch ein Unermessliches erstehen zu lassen, vor dem der Mensch unsagbar klein und gering anmutet, das wird nun zum Ziel der Barockdekoration.« Ta razlaga se lepo sklada z vtisom, ki nam ga že davno budi *Seicento*: osamljenost, rekli bi: alienacija, globoka tristnost veje iz vsega baroka, iz tega krčevitega poskušanja rešiti se na zrak, na sonce: isti dih v likovni umetnosti, v Marinovih sonetih in Chiabrerovih »canzonettah«; in o baročni muziki — pravzaprav o skoro vsej evropski veliki muziki od baroka dalje! — je zapisal Thomas Mann (v romanu *Doktor Faustus*) pretresljivo globoko oceno: v bistvu tristno iskanje, večkrat genialno, ampak z občutkom usodne brezizhodnosti, brez svetlega upa. — Konkretno nam Kindermannovo tu gori navedeno tolmačenje vsaj kot hipoteza lahko pomaga, da boljše razumemo razvoj jezuitskega gledališča.



Aedificij rō hoc habuit initium. Octava die Maij, quo
 Apparitio S. Michaelis Archangeli ^{infructa celebratur} feria sexta hac fuit
 ante festū Pentecostes, solitis cū cēremōniz primus la-
 pis ē positus. In quo incertum fuit forame pro theca
 ē plumbo facta. Inclusa fuit ea in lapide, continebatq;
 tu Agnū Dei ut vocant, tūc Laminā arcam in qua san-
 dator annus præsens h' sta fuerunt incisculpta. Quarta
 post die, feria 2^a Pentecostes in arca ceteris hospita-
 lis exhibita ē pro scena Immolatio Isaac ne mediocris
 applausu, ita ut licet q; qui nras tunc frequentabat scholas
 uix eius actionis personas sustinere possent, om̃m tamen
 aestimatione oēs antehabitas haereticorū ac Comedias lon-
 go post se intervallo reliquerit. Docuit successus aedificij
 laterū penuria tantā fore ut multis annis ne pro argutis &
 cameris quide ut ceteros muros taceamq; sufficientes habitari
 fuisset. Quare noua nobis construenda fuit. Licet uero
 officinā ex fundamentis alterā u' nō ē fundamētis crepimq;
 sed datis duntaxat 150 florenis in aux^m Labacensib; actūma-
 te collapsa restituere iuimq; ea conditione, ut dū aedifica-
 bitur Collegiū, ea nobis tantū officina seruiret.
 Auxiliū nobis pro aedificio praestiter; D^{ns} Bernardus
~~Presul Ordinis Teutonici D. Marcuardus ab Egg pro la-~~
~~pidibus 66 florenorū. R^{ms} electus pro arca 50 flo-~~
~~renorū. R^{ms} P. Paula Gotscheuers Canonius Lub^m m^{ms}~~
 Presul Ordinis Teutonici D. Marcuardus ab Egg pro la-
 pidibus 66 florenorū. R^{ms} electus pro arca 50 flo-
 renorū. R^{ms} P. Paula Gotscheuers Canonius Lub^m m^{ms}
 Soc^{lis} nra fautor & Patrenus centū florenos ut p^{er}actū anno

V Ljubljano pridejo jezuiti ob koncu prvega pol stoletja svojega šolskega gledališča, v prehodni dobi, ko se v njem odločno množijo znaki baroka.

Niso še dve leti tukaj, ko uprizorijo svojo prvo igro: *Izakovo žrtvovanje* (*Immolatio Isaac*) o binkoštih 1598, »na dvorišču starega zavetišča«. ¹⁷

Naslednjo vest imamo šele za l. 1601: morda se je le pokazala potreba, da se dijaki pošteno privadijo igranju; vrh tega pa je v letih 1599 do 1600 v Ljubljani divjala huda kuga (cf. SBL s. v. *Hren*). Vest nam je ohranil samó T. Hren v svojem koledarju za tisto leto, ko je zapisal, da je »bil navzočen pri igri *Euclionis Dialogus*«. ¹⁸ L. 1602 pa se je dala ne samo »Drama de Sancta Catharina Virgine et Martyre«, ki so jo prej igrali v Gradcu, kakor se bere v »Collect.« f. 288 r., temveč tudi, in sicer pred igro o sv. Katarini, na začetku štiridesetdanskega posta, »tragedija Jephthe«. ¹⁹ Te sicer ne omenjajo Schönlebnove »Callectanea«, pač pa »Historia« str. 35, ki se nato na str. 37 spominja tudi drame o sv. Katarini: »Praeter Jephthe alius Dialogus in renovatione [tj. ob začetku šolskega leta] de Sanctae Catharinae patrocinio fuit exhibitus«. Tèrmin »dialogus« se tu in na drugih mestih teh virov očitno rabi v smislu »igra«.

Leta 1603 so uprizorili kar štiri predstave: na praznik Rešnjega telesa »Drama... de geminis fratribus Imma et Junna (imeni nista zanesljivo čitljivi); o pustu (>in Bacchanalibus)« »dialog« o *Parasitu*; pobožno igro o *Božji milosti*, ki človeka vzpodbuja k dobremu — to je bila gotovo predstava manjšega formata, ker je bila v učilnici II. razreda (>Collect.«: »in Classe Principiorum«, »Histor.«: »in schola Principiorum«); in 4. novembra, pač ob začetku novega šolskega leta, ko so razdeljevali nagrade najboljšim dijakom, torej ob slovesnejši priliki, »tragedijo« *Constantini persecutio in Sanctas Imagines*. Razni rokopisni viri dajejo večkrat naslov iste drame z manjšimi ali celó z zelo znatnimi razlikami. ²⁰ Tako npr. se glasi latinski naslov druge tukaj omenjene igre v

¹⁷ Pri Sv. Jakobu. Zavetišče jim je bilo pripadlo v last, cf. »Historia«, str. 12: »Area domus... dirutae, quae olim fuit S. Jacobi et hospitalis;« in str. 13, kjer se dodaja, da je igra imela kar dostojen uspeh — »non mediocri applausu exhibita« —, čeprav so bili igralci začetniki; »vsi [gledalci] so bili mnenja, da je pustila daleč za sabo vse igre, ki so jih bili prej uprizorili krivoverci« (tj. protestanti).

¹⁸ Tako stoji pri P. Radicsu, *Tomaž Chrön* (v: LMS 1878, str. 14 in op. 1), ki se sklicuje na škofov koledar v stolnem kapiteljskem arhivu.

¹⁹ Neka drama o Jefteju je bila igrana na Dunaju 1592, s prologom v nemškem prevodu; cf. Weilen, c. d. str. 343. Mnogo kasneje je napisal znameniti jezuitski lirik Jakob Balde (1604—1668) tragedijo *Jephthas*, ki v njej priha do izraza sorodnost z motivom Ifigenije (cf. Kindermann, c. d. III, 448). Seveda nimamo pravice domnevati v ljubljanski šolski drami podobnih resonanc.

²⁰ Navedbe za l. 1603 so v tem oziru posebno poučne. Prva gori omenjenih iger je označena v »Collect.« takole: »In festo Corporis Christi productum Drama, cuius thema ex Venerab. Beda desumptum de geminis fratribus Imma et Junna (?), quod alter pro altero captivo, quem mortuum existimabat multa Missae sacrificia curabat, et alter toties vinculis solvebatur quoties sacrum fiebat, qui tandem a Tyranno rei novitatem obstupefacente liber abire permissus est;« v »Historia« str. 40 pa: »In solemnitate Corporis Christi emblematis platea et carminibus plurimis exornata et de Anglo in vinculis libero tempore sacrificij pro se facti Dialogus fuit exhibitus;« očitno gre za legendo, ki je veličala moč službe božje: za čas maše, ki jo je dal eden od bratov služiti za drugega, ker je mislil, da je mrtev, je bil ta drugi kljub ujetništvu prost, in nad tem čudežem je tiran sám strmel in je ujetnika izpustil. — Oba naslova četrte drame tega leta sta pa tako različna, da bi komaj pomislili, da gre za isti komad, če ne bi tega potrjeval isti datum uprizoritve in isto ime mecena, ki je prispeval nagrade: v »Collect.« se drami pravi *Constantini persecutio in S. Imagines*, v »Historiji« str. 40 pa: *Copronymus Iconomachus*.

»Collect.« f. 288 r.: »de Gratia Dei hominem incitante ad bonum«, v »Historiji« str. 40 pa: »Drama de Gratia Dei peccatores ad poenitentiam provocante«.

V naslednjem letu, 1604, sta zaznamovani dve igri. V postnem času so na dvorišču kolegija igrali »evangeljsko parabolo« o *Vinogradu in ubitem dediču vinograda* (kakor pravi »Collect.« f. 288 v.) ali o *Družinskem očetu*, čigar sin je bil poslan v *vinograd in ubit* (kakor jo imenuje »Histor.« str. 45). Ob začetku šolskega leta pa so dali *Sv. Vida mučenca*; v naslovni vlogi je nastopil enajst let star učenec prvega razreda (»Parva«) in se tako izkazal, da so se vsi trgali zanj, kakor pravi letopis. V le-tem se namiguje še na neko neimenovano »komedijo«, češ da je igrana »cum applausu«. — Za 1605. leto ni niti v Schönlebnovih »Collectaneah«, ki so sicer najbogatejši vir vesti o gledališču za dobo od 1602 do 1637, niti v »Historiji« omenjena nobena predstava. Morda so bile tega krive bolezni v Ljubljani. Pač pa se navaja v naslednjem letu, 1606, spet za začetek pouka v novembru »tragedija« s témo, ki je bila v šolskem gledališču često obdelovana: *Theodosius Imperator*. (Ne gre je zamenjavati z drugo, igrano 1658: *Theodosius Junior*.) Ta drama, ena prvih zgodovinskih v Ljubljani, zasluži nekaj besed. Kakor pravkar omenjeni *Constantinus* ali *Copronymus*, zajema snov iz krščanske antike. Lahko si predstavljamo, da se je zmagoviti boj cesarja Teodozija I. (346—395), mogočnega zavetnika krščanstva, proti Maksimu zdel jezuitskemu avtorju zelo prikladen, da v njem upodobi borbo za rekatolizacijo. Posebno zanimivo je, da je dal drami »lokalno barvo«^{20a}: s Ptujem in Siskom je tudi Emona vpletena v boj med cesarjem in uzurpatorjem. Po več zmagah nad nasprotnikom slavi Teodizij triumfalen vohod v Emono, kjer ga množice sprejmejo s silnim veseljem in slavnostmi, s preprogami po ulicah in baklami. »Tú mu je peval zbor slavlne pesmi o zmagi, tam je drug zbor prepeval tiranu Maksimu mrtvaške pesmi... [Nastopilo je] svobodno plemstvo (patriciji), mestni svétniki v belih oblačilih in duhovniki v prazničnem ornatu« (Radics, c. m.). Cesarjev triumf v Emoni je bil eden glavnih prizorov v tej drami, ki je gotovo učinkovala ravno s svojo lokalno barvo in z razkošnim bleskom inscenacije, kolikor ga je premogel mladi ljubljanski oder.

V feruarju 1607 je bil uprizorjen »in auditorio«, torej v veliki dvorani, »*Dialogus de Juvene mundi pompis renuntiante, et Christi castra sequente*« (»Mladenič, ki se odreče razkošju sveta in sledi Kristusovi vojski«); 19. avgusta istega leta pa *Juvenis ille qui ope Beatissimae Virginis a Daemonis potestate cui se tradiderat, e carcere liberatus est* (»Mladenič, ki je bil s pomočjo blažene device Marije rešen iz oblasti zlega duha, ki se mu je bil izročil, in iz ječe«) — torej nekoliko enolična dramska žetev. Dokler se ni tema dvema spodbudnima igrama pridružila 25. novembra, ob otvoritvi novega šolskega leta, tretja, posvečena *Sv. Brunonu*. Vse tri igre so omenjene tudi v »Historiji« str. 55, s kratkimi a zanimivimi namigi na vsebino.

In tako gre dalje: Schönlebnove »Collectanea« navajajo skoraj za vsako leto po več iger. Pogosto je preciziran čas leta ali celo datum predstave in lokal — »avditorij«, učilnica, dvorišče itd. —, včasih, ali redko, je imenovan tudi avtor. Naj navedemo nekatere teh iger v izboru^{20b}: l. 1610 »dialog« o *Sv. Ale-*

^{20a} To je podčrtal že P. Radics, *T. Chrön*, cit. tu višje v op. 18. Kazno je, da je Radics črpal svoje znanje o vsebini te drame — ki je v »Historiji« samo omenjena — iz kakega vira, ki nam ni znan; morda iz kake sinopse.

^{20b} Za nekatere druge iz teh let gl. Steska, c. d., str. 71.

ksiju; 1611 »komedija« o *Izgubljenem sinu*²¹; 1612 »dialog«, verjetno alegoričen, *De pugna et difficultate adipiscendi scientiam* (»Boj in težave pri pridobivanju znanja«). L. 1613 so po Radicsevemu sporočilu (v cit. *Tom. Chrön*, str. 15) igrali dramo o *Savlu in Davidu*, »Collect.« pa res poročajo za isto leto: »Extemporalis actio [igra] data est hoc anno pro studiorum renovatione in area.« Izraz »extemporalis« tukaj morda pomeni, da je bila igra na hitro pripravljena (gl. doli str. 181, 193); da bi imel že moderni smisel 'ekstemporiran', 'improviziran', ni verjetno. L. 1614 je bilo skoro gotovo ponovljena drama, ki smo jo tu gori str. 157 in op. 20 zabeležili za l. 1603: tedaj se je imenovala *Copronymus Iconomachus* [»ikonoborec«] (ali: *Constantini persecutio in S. Imagines*), sedaj pa *De Copronymo Iconoclasta Tragoedia*. L. 1615 je bila na vrsti »Tragoedia vel Tragicomoedia« *Judith* — »tragikomedija« pač zato, ker je konec — za Judit in Žide — srečen.

Leto 1618 je bilo pomembno za jezuitski kolegij in posebej za šolsko gledališče: »Novum Auditorium hoc primum anno occupatum theatriali scena: Tragoedia data S. Barbara V. et M. [»Virgo et Martyr«]. Dobili so torej novo dvorano za predstave, in sicer veliko, lepo okrašeno dvorano, kakor jo hvali »Historia« str. 107, ko opisuje slovesnosti iz l. 1622 (gl. takoj tukaj dalje): »Ex templo [iz cerkve] peractis divinis [po končani službi božji] itum ad amplissimum novum Auditorium, Aulaeis [z zavesami] ali [s preprogami], Imaginibus et frondibus [z zelenjem] ad elegantiam exornatum.«²² Leto 1620 je prineslo igro o *Herkulu na razpotju*.

Tu moramo Schönlebnovo gledališko kroniko pretrgati s poročilom o posebni slovesnosti, ki so jo jezuiti v Ljubljani priredili v letu kanonizacije Ignacija Loyolskega in Frančiška Ksaverija, dveh glavnih patronov reda, 5. junija 1622, in s katero so očitno hoteli manifestirati svojo moč in svoje uspehe v deželi, ki še ni bila spet popolnoma katoliška,²³ hkrati pa tudi z nezaslišanim sijajem vplivati na prebivalstvo. »Historia«, str. 101 sl., opisuje dogodek na osmih straneh; pisec je ves iz sebe nad uspelo slovesnostjo. Glavni del je bila procesija z dijaki kolegija, z vsemi ljubljanskimi redovniki in škofijsko duhovščino, škofom, predstavniki deželnih stanov, mestnim svetom in »z ogromno množico ljudi obeh spolov« (»cum ingenti utriusque sexus hominum turba«).^{23a}

Za nas je ta proslava zanimiva, ker so jezuiti ad hoc zgradili na poti procesije nič manj kot dvanajst gledaliških odrov, na katerih »so se predstavljale vsemu ljudstvu, ko se je v procesiji vračalo iz Šenkla v duško kolegija, različne žive slike o svetnikih, s tako razkošno opremo [»apparatus«], da je — čeprav osebe niso nič govorile — sijaj oblek in rekvizitov [»res necessarie«] sam po sebi vplival na duha gledalcev, negledé na to, o čemer je napis, pritrjen na vsakem

²¹ Morda je to tista komedija, ki jo brez naslova omenja za l. 1611 Radics v svoji izdaji nemške drame *Der verirrte Soldat* (Zagreb, 1865), str. 104 sl.

²² Na Dunaju so dobili jezuiti šele 1620. »ein wirkliches Theater« — cf. Weilen, c. d. 340 —, toda tisto je bila resnično posebna gledališka dvorana, medtem ko je ljubljanski »avditorij« služil tudi v druge namene: za slavnostne govore, sestanke itd., — o pravkar citirani priliki, l. 1622, in gotovo tudi ob drugih, pa za slovesno kosilo, »magnificum epulum« za okrog petdeset oseb, ki je trajalo, kakor poročevalec ne pozabi omeniti, od ene do štirih popoldne.

²³ Za plemstvo je to tukaj izrecno rečeno, kajti poročilo pravi, da so šli v procesiji med drugim namestnik deželnega glavarja in vicedom »cum reliqua... nobilitate Catholica«.

^{23a} Na kratko a zanimivo opisuje slovesno procesijo tudi škof Hren v svojem koledarju; gl. članek A. Dimitza v MHVK 1862, str. 102.

tes cum suis Insignibus. In puppi Phantas cum corde ardente, qua
S. Franciscum ad prædicandum Christi Evangelium in Indias &
expulit & comitata est. Remiges quatuor Angeli. Titulus:
Ite Angeli veloces, ad gentem diuulsam & dilaceratam ad popu-
lum terribilem; postquam non est alius. Isa. 18. In prora Aene-
ator tympana pulsans, In quorum athenaeo vno Pax cum Deo:
In altero: Remissio peccatorum, scripta. Navius præcedebat
Neptunus tridente oceano minax, ut tutum Navigati iter
præberet.

Primum fuit ad plateolam qua sursum ad arcem pedes aspen-
ditur. In huius theatri medio stabat Ecclesia, eius latera
stipabant S. Ignatius & S. Franciscus, quadratis ~~manibus~~ caput
tecti & manus ligonibus instructi: micans erat Angelus, aquam
vresco fundens, qua Gratiam Dei notabat. Circa eos quatuor
muniæ Partes: Quod hi duo Sancti id præstiterint quod titulus
ex Evangelio præferebat: Ite & vos in vineam meam Matt. 20.

Decimum erat sub Tilia ad Pontem. Sub hac Templum
cum eleganti turri visebatur, quod ex una parte S. Ignatius ex
altera S. Franciscus, armati securibus Romani stipabant, qua-
rum vni quidem, pietas, alteri, Doctrina inscriptum. Interne
horribilis fera quiescebat, in cuius dorso, Singularis Torus,
que quoties ascensum, ut demoliret ut Templum attentabat, toties
bis illis hastis repellebatur. Symbolum significabat. S. scilicet
Ecclesiam Dei Pietate & Doctrina & defendere & per suos
Socios etiamnum defendere. Titulus: Propugnaculum Ecclesie.

Indecimum cretum non procul a cimiterio nro præ cate-
ris elegantissime exornatum. Eius titulus. Apostolus Inianum.
In eo stabat elatiore loco S. Franciscus, una manu peluim ar-
genteam, altera Aspergillum ex buxo textum tenens: son-
illum duo Furcines Indi pavonum speculis venuste cincti & ornat;
circa hos tredecim pueruli Aethiopes, solis caligis amicti, ceteri nu-
mici, arcibus, humeris onerati plumis ornati auros patentes.

Frateras singuli manibus gestantes ad Fidei sum Idorum me-
merum ita gratiosi circa S. Franciscum in longum & profundum
choros duxerunt, ut nisi rursus abfessissent, populus toto die saltan-
tes & strepes spectando immotus persistisset: adeo puerulorum &
cantu & saltu recreabantur. Hi autem deo choros ducebant
ut internum cordis affectum & gaudium ob susceptum a S. Patre
Baptisma & Euangelium demonstrarent: Unde saepe inter saltan-
dum confusio Litaniarum tono duobus praerentibus, alijs vero
resequentibus, illud ingemirabant, S. Xaveri ora pro nobis.

Postremum tandem ad ingrebum nostri emiterij, transverso
modo ita ut riam plateae quasi paries clauderet, positum fuit.
Hic S. Ignatius vestibus sacerdotalibus indutus, & S. Fran. Xave-
rius supernatilis candido lilio ornatus, ambabus manibus se-
ctus diuinis mysticis pandens, inter reliquos ordinum Funiato-
res gloriosi conspiciebantur, affixo titulo: Inuenti sunt in numero
Sanctorum post sparium S. Thome, dum supplicatio transiret
& thanzabant in etharis suis.

Postquam ergo ad eundem vnde exierat rediisset suppli-
catio locum, tantus fuit hominum concursus, ut a summo altari
vsq. ad Domum Idorferq. nihil nisi homines esset videre,
adeo compactos ut difficillimus transitus daretur. Conscendit
deinde suggestum S. Ign. X. qui & altaris & in ipso Pontifica-
libus, quibus in supplicatione usus, habuit lingua patris con-
onem, in qua cum magno animorum motu explicuit ea quae
in Theatro proposita fuerat. Post conuersionem captum S.
Summum sacrum hora circiter undecima, eodem Antistite
celebrante, hoc postmodum, Te Deum laudamus, cum timpa-
nis & tubis, & tormentorum iterata dispositio clausit.

Ex templo peractis diuinis itum ad amplissimum nouum
Auditorium, Auleis, Smaragdis & fronsibus ad elegantiam
exornatum, ubi magnifici daturus epulum personis circiter

odru, poučeval bralce.«²⁴ Odri so bili »zgoraj in spodaj« [»superne et inferne«] okrašeni in tako tudi njihove stene, prav kakor gledališka pozorišča [»scenarum instar«].

Primerjava z istočasnimi kapucinskimi in drugimi procesijami se vsiljuje; toda že zunanja razlika je v tem, da se pri kapucinskih procesijah »scene« na vozovih in peš premikajo mimo gledalstva, pri tej jezuitski pa gledalstvo gre v procesiji mimo stoječih odrov.

Kaj naj si predstavljamo pri teh »viva spectacula«? S podobnimi vprašanji se bomo še večkrat srečali, čeprav ne bomo zmeraj naleteli na tako slikovit izraz kot tukaj in na tako zgovorne opise. Ali gre za razgibane žive prizore, ali za »žive slike«, ali za pantomime? Žive slike so znana oblika odrskega prikazovanja že v srednjem veku in v renesansi; enako tudi pantomime; pogosto se omenjajo »scenae mutae«. Vsekakor pri jezuitskih prireditvah l. 1622 ne gre za »govorjene« scene: tekst, kolikor ga je, je prepuščen napisom; razen tega smo tu gori brali: »... licet personae nihil loquerentur«. Po podrobnih opisih posameznih odrov in na njih upodobljenih scen lahko sklepamo, da so nekateri izmed njih predstavljali prave negibne »žive slike«, čeprav so alegorično označevali kako gibanje. Tako npr. takoj prvi oder, na katerem je bil narejen oltar Marije, ob njenem liku pa »stans S. Ignatius Hispanice indutus« — sv. Ignacij je navzoč skoraj na vsakem odru, vsakikrat drugače oblečen; pogosto stoji zraven tudi sv. Ksaverij — »iunctis manibus orabat«, toda brezglasno, zakaj: »Titulus [napis] superne inscriptus: »Hactenus mundo, in posterum Deo«. Tako tudi 8. oder, ki je sicer dosti bolj poln in razčlenjen; na njem so poleg centralne figure svetnika ne samo angeli, marveč tudi alegorične postave in mitološka bitja; oder namreč predstavlja ladjo, na kateri se vozi sv. Ksaverij v Indijo; spremljajo ga štiri »poglavitne čednosti« (alegorično upodobljene), veslači so štirje angeli (napis je: »Ite Angeli veloces, ...«, iz preroka Izaije), nato pa opis dalje pravi: »Pred ladjo je plaval [»praecedebat«] Neptun, s trizobom grozeč morju, da bi napravil pomorskemu potniku varno pot«. Ker se vse to na odru ni moglo res premikati, moremo v tej sceni videti samo živo sliko. Na 7. odru si pa slike že ne moremo predstavljati brez vsakega gibanja: »Na njem je bilo videti štiri maske [»larvae«], ki so vsaka posebej bruhale iz ust po eno puščico, prva je bila puščica laži, druga obrekovanja, tretja — puščica paskvilov, četrta — sovraštva. Tudi so štirje kovači umetelno kovali strele preganjanja proti nastajajoči Družbi [jezuitov], pri čemer je hudič ogenj delal.«²⁵

Se zanimivejši je bil 11. oder, že blizu jezuitskega pokopališča, »pred vsemi drugimi lepo okrašen«: če že ni bilo na njem resničnega pantomimičnega dogajanja, sta bila vsekakor ples in petje. Ob sv. Frančišku sta stala dva indijska igralca na lutnjo, okrog njih pa trinajst etiopskih dečkov, skoraj golih, z loki čez rame, s perjem okrašenih, »ki so držali zlate kotličke [»aureos Crateres singuli manibus gestantes«] in ob taktu indijskih igralcev tako ljubko plesali okrog sv. Frančiška po dolgem in na okrog, da bi bilo ljudstvo cel dan nepremično

²⁴ »Historia« str. 103 sl.: »Duodecim diversis in locis Theatra [tj. odri za predstave] exstructa, ... in quorum singulis diversa et viva spectacula de Sanctis toti populo, tum cum Supplicatio [procesija] a S. Nicolao ad nos [t. j. k jezuitskemu kolegiju pri Sentjakobu] redibat [imperfekt!], torej: med procesijo], proposita fuerunt, cum tanto apparatu, ut licet personae nihil loquerentur, ipse vestium et rerum necessarium splendor per se animos spectantium ageret, absque eo quod cuilibet Theatro affixa inscriptio instrueret legentes ...«.

²⁵ »Historia« str. 106: »... Quatuor item fabri artificiose tela persecutionum contra enascentem Societatem diabolo ignem promovente fabricantes«.

stalo in gledalo plešoče Etiopce, če ne bi bili na povelje odšli: tako so se ljudje zabavali ob petju in plesu dečkov. Ti pa so tako plesali zato, da bi pokazali čustvo in veselje, ki jim je polnilo srce, ker so od svetega očeta [pač od Frančiška Ks., »očeta Družbe«] prejeli krst in evangelij. Tako so med plesom ponavljali v običajnem tonu litanij tole vrstico — pri čemer sta dva »naprej pela«, drugi pa povzemali —: »Sv. Ksaverij, prosi za nas«. ²⁶ — Kar je v tem najvažnejše, je, da so jezuiti tudi v Ljubljani že l. 1622 vključili v odrske prireditve neke vrste balet. Kasneje bo imel ples v njihovi drami veliko vlogo; gl. tu doli str. 189. ²⁷

Vrnimo se spet k rednim predstavam v kolegiju. Iz »Historije« str. 114 povzemam, da so se l. 1624 dijaki najvišjih dveh razredov latinske šole, »retorike« in »poetike«, izkazali z »nekaj izvrstnimi igrami«, zlasti z igro o *Mladeniču Adulfu in slabo vzgojeni mladini*. Za nadaljnja leta bomo navedli iz

²⁶ »Historia« str. 106 sl.: »...ad Fidicinum Indorum numerum ita gratiose circa S. Franciscum, in longum et rotundum choros duxerunt, ut nisi jussi abscessissent, populus toto die saltantes Aethiopes spectando immotus persistisset: adeo puerulorum et cantu et saltu recreabantur. Hi autem ideo choros ducebant ut internum cordis affectum et gaudium ob susceptum a S. Patre Baptisma et Euangelium demonstrarent. Unde saepe inter saltandum consueto Litaniarum tono duobus praecinensibus, alijs vero resumentibus, illud ingeminabant: S. Xaveri ora pro nobis«. — Ob koncu dolgega opisa slovesnosti beremo (ib. str. 107) tudi tale podatek, ki zadeva rabo slovenščine l. 1622: »Reverendissimus Episcopus Labacensis... habuit lingua patria concionem [govor, včasih pridiga], in qua cum magno animorum motu explicuit ea quae in Theatro proposita fuerant«. V isti »Historiji«, prav na začetku (str. 9), se imenuje slovenščina, ki so jo jezuiti 1597. rabili za začetni pouk v krščanskem nauku, »vulgaris Carniolorum lingua«; kljub temu jasnejšemu terminu je pa vendar tudi Hrenova »lingua patria« l. 1622 slovenščina, kajti v svojem koledarju zapisuje škof sám za dan 5. junija 1622 izrecno: »Ego Thomas Concionem Pontificaliter indutus Slavico idiomate et Sacrum Pontificale habui«. (Objavljeno v Dimitzovem članku *Historische Notizen aus den im Museal-Archiv aufbewahrten Kalendern des Bischofs Th. Chrön*, v: MHVK 1862, str. 102; nato pri Radicsu, *Thomas Chrön, Fürstbischof von Laibach (geb. 1560–1630)*, v: »Argo« III, 1894, kol. 161 sl.) — Dodajam, da je to zelo verjetno tista slovenska pridiga v proslavo kanonizacije Ignacija in Ksaverija, za katero trdi Pohlin, da je bila natisnjena 1601: letnica je kajpada napačna, kakor je videl že Jos. Turk v SBL, str. 348; natisnjena je pa morda le bila, in vsekakor jo je škof resnično imel v slovenskem jeziku.

²⁷ Očitno se je kanonizacija redovnih patronov posebno slovesno obhajala tudi drugod. Iz našega sosodstva imamo poročila o prireditvah v Celovcu, v Gorici in Zagrebu. (O Zagrebu cf. D. Cvetko, *Zgod. glasb. umetnosti na Slov. I*, 208.) Posebno zanimiv in instrukтивен je za nas opis slovesnosti v Gorici, zakaj tista prireditve — prva gledališka prireditve goriškega jezuitskega kolegija sploh, odkar je bil l. 1615 ustanovljen — presenetljivo spominja na ljubljansko. (Glej opise, ki jih dajeja Franz Xav. Zimmermann, *Aus alten Tagen. Das erste Görzer Jesuitenspiel 1622*, v: »64. Jahresbericht des k. k. Deutschen Staatsrealgymnasiums in Görz«, Gorica 1914; in Italo Lovato, *I Gesuiti a Gorizia 1615–1773*, ponatis iz »Studi goriziani« 1959, str. 71 sl.) Ni izključeno, da je bil za slovesnosti ob kanonizaciji dān — iz Rima? — kliše, po katerem so se regionalni kolegiji ravnali. Kakor v Ljubljani so tudi v Gorici postavili na prostem več odrov in na njih uprizorili »scenične akcije« — po vsej priliki tudi v Gorici »žive slike« in pantomime —, ki so alegorično predstavljale dogodke iz življenja obeh novih svetnikov, njuna dela in čednosti. So pa tudi razlike med ljubljanskimi in goriškimi prireditvami. V Gorici so bili vsi odri postavljeni na dvorišču kolegija — pravzaprav je bil to en sam oder, ampak z zavesami in zastavicami razdeljen na tri dele — in gledalci se niso v procesiji pomikali mimo njih. Snovi, to je: dogodki in zaslužna dela obeh svetnikov ter alegorične paralele, niso v obeh mestih iste. V Gorici, kjer so uprizorili šest scen (ne dvanajst, kakor v Ljubljani), so bile snovi vzete iz antične mitologije (Odisej se uspešno upre Sirenam; Orfej gane s svojim petjem vso naravo; Memnonov steber širi blage melodije), iz antične (psevdu-zgodovine (Aleksander Veliki), iz biblije (Jožef, podkralj v Egiptu); v zadnji sceni se

Schönlebnovih »Collectanea« le nekaj manj zapaženih predstav: 1625. so uprizorili na dvorišču kolegija historično dramo *S. Gregorius Summus Pontifex*; dve leti nato igro z znano legendno témo: *SS. Josaphat et Barlaam*; 1629: »komedijo« *Pseudonomus, seu male administrans oeconomiam* — ta šaloigra o »slabem gospodarju« bi nas zelo zanimala, ampak žal poznamo samo naslov.

Leto 1631 je prineslo igro o *Lepi Raheli*, eno od predstav, ki se — ni prav jasno zakaj — v dosedanjih obravnavanjih jezuitskega gledališča pri nas največ omenjajo, od Radicsa (v BK 1863, str. 71) prek Trstenjaka (*Slovensko gledališče*; Ljubljana, 1892; str. 9) in Steske (*Jezuitske šolske drame v Ljubljani*, v »Mladiki« 1935, str. 71) do Kalana (c. d. 81). Jezuiti so uprizorili na čast infantinji Mariji, ki je iz Španije skozi Trst in Ljubljano potovala na Dunaj kot nevesta cesarja Ferdinanda III. Bila je navzoča pri predstavi in je na koncu prejela od Parisa zlato jabolko, simbol lepote: to je bilo gotovo v alegoričnem epilogu, s kakršnimi se bomo takoj seznanili. »Historia« pa navaja za isto leto tudi dramo o *Aleksiju*; ta legendni predmet je bil na ljubljanskem odru že l. 1610, ni pa nujno, da z istim tekstom.

Ali pripada igra *Petrus Telonarius* letu 1633 ali 1634, ni gotovo. »Historia« str. 136 jo postavlja v 1634., »Collect.« f. 295 r. pa v november 1633: »Prodijt in scenam Petrus Eleemosynarius [miloščinar] Tragicomoedia ad festum S. Catharinae 1633 anni.« Ta druga vest je verjetnejša, ker si ni težko predstavljati, da je »Historia« igro pripisala šolskemu letu 1633/34, ki se je začelo v novembru 1633: sv. Katarina se praznuje v novembru.

Iz l. 1634 poznamo vrsto iger. Na praznik vnebovzetja, 15. avgusta, ki so ga navadno posebno slovesno obhajali, je »učitelj sintakse«, t. j. četrtega razreda, pripravil igro *Antonius ob caedem Caesaris furens* (Antonij, besneč zaradi umora Cezarja).²⁸ Kalan, c. m., nima prav, ko vidi v tej drami prvo zgodovinsko igro pri ljubljanskih jezuitih: zgodovinske ali vsaj pseudozgodovinske so že drame o Konstantinu, 1603, o cesarju Teodoziju, 1606, in še nekatere druge v letih 1614 in 1625 (cf. str. 159 in tu gori). Stoji pa, kolikor do danes vemo, da je bil *Antonius* prva igra s sižejem iz klasične posvetne zgodovine. To leto pa sta bili dani vsaj še dve igri: *Hercules christianus in Extremi judicij dies*. Drugo od njih, ki je prišla na oder ob začetku šolskega leta 1634/35,²⁹ je napisal Poljak magister Mihael Kemski, ali Kempski, kakor se ime piše na drugih mestih. Predstavljali so igro učitelji s prefektom, »mecen« — darovalec nagrad — pa je bil krumlovski vojvoda Joannes Antonius knez Eggenberški. Dramo o *Krščan-*

mešajo krščanske in antično mitološke osebe, da bi ponazorile, kako Gorica sprejema zaščito svojih patronov. (Predmete prizorov v Ljubljani smo omenili gori v tekstu.) Pač pa je prireditvam v obeh mestih skupno, da se na nekaterih scenah kaj »godí«, da je moralo torej biti nekaj gibanja in igranja (v Gorici npr. v sceni o egiptovskem Jožefu), kljub temu da očitno ne gre za prave dramatične prizore; da je v obeh mestih alegorične scene spremljala glasba; in celo v kakšni posameznosti so videti skupne poteze: tako so nastopili v Ljubljani in v Gorici »etiopski dečki«.

²⁸ V latinskem naslovu pri Kalanu, c. d., str. 81, je seveda treba popraviti *ab* v *ob*, cf. »Collect.«, pri kraju poročila o l. 1634: »Ad festum Assumptionis M[agister] Syntaxeos produxit Antonium ob caedem Caesaris furentem, ...«

²⁹ To se bere v »Collect.« pod letnico 1635, ampak na tem mestu pojasnjuje letopisec izrecno, da je bila igra uprizorjena v novembru 1634; in analogno je treba v tem rokopisu vedno razumeti: šolsko leto nosi letnico po tistem sončnem letu, v katero pade večji del šolskega leta, tj. od januarja do septembra ali oktobra; zato je treba november, ko se šola začne, in december pri datiranju prišteti predhodnemu sončnemu letu. — O igri *Petrus Telonarius* gl. »Historia« str. 136. in »Collect.« f. 295 r.

skem *Herkulu*, zanimivo a ne redko adaptacijo antične postave v krščanskem duhu, so dali pred tem, o vznebovzetju 1634 (cf. »Collect«. f. 295 r.).

Mnogo bogatejši pa sta bili naslednji dve leti.

Za l. 1635 sta doslej bili v evidenci samo dve stvari: komedija *Priscianus vapulans*, ki so jo dali v predpustu, in *Kristusov smrti boj na vrtu (Getsemane)*. Pri drugi je važno to, da je bila igrana v nemškem jeziku:³⁰ to se je, kolikor vemo, takrat zgodilo prvič. Kaki odlomki ali posamezni verzi v nemščini pa so bili morda tudi že prej pritikani latinskim tekstom: večinoma se je prodiranje drugega jezika začinjalo postopoma. Komedija o *Pretepenem Priscianu* pa zastavlja drugačno vprašanje. Od Radicsa sèm³¹ se trdi, da je to bila burka v slogu nemške »Prügelkomödie«. Če je Radics poznal besedilo, bi bila domneva vredna upoštevanja. Čudno pa je, da se ni nihče spomnil Frischlinove sijajne komedije istega imena iz l. 1578.³² V njej je znani kasnolatinski gramatik Priscian alegorični predstavnik latinščine, ki se, mučena in bedna, zateka k vsem štirim fakultetam po vrsti, ali zaman: šele humanizem jo reši. Frischlinova vloga v Ljubljani in zlasti v protestanski latinski šoli je bila tolíkšna, da se njegovo ime gotovo ni smelo omenjati v jezuitski gimnaziji. Toda to ne bi bila ovira, da bi si kak jezuitski magister izposodil témo, ki je bila — obramba latinskega jezika! — za šolsko komedijo gotovo prikladna. To komedijo je uprizoril profesor »retorike«, najvišjega razreda; v »Collect.« stoji: »Circa Bacchanalia reprodixit Priscianum Vapulantem«: ali smemo razumeti glagol *reproducere* tako, da je bila igra »obnovljena«, »ponovno uprizorjena«? Za prve uprizoritve je navadni tèrmin *exhibuit*, *prodixit* ali *dedit*.

Ta isti profesor »retorike« — kazno je, da je med razrednimi profesorji tisti iz najvišjega razreda najbolj delaven v gledaliških stvareh — (je) na veliki petek istega leta »exhibuit historiam celebrem *Viri illustris iniuriam condonantis inimico per amorem Christi crucifixi deprecanti offensam*, ali po slovensko: prikazal je slovito zgodbo *Slavnega moža, ki je iz ljubezni do križanega Kristusa odpustil krivico sovražniku, ko je prosil za odpuščanje*« (ali pa: »... ki je odpustil krivico sovražniku, ko je za kriščevo voljo prosil za odpuščanje«). In še je dal isti profesor na javnem odru v avditoriju »kratko dramo o *Sv. Ignaciju*«. Razen vsega tega je priredil vrsto javnih deklamacij za Novo leto, o sv. Matiji in na čast sv. Ksaverija. Ker izraz »deklamacija« ni nikjer jasno rabljen kot sinonim za »drama«, »actio« — medtem ko »dialogus« ima pogosto ta smisel —, teh prireditev ne štejemo med odrske igre.

A tudi drugi profesorji so uprizarjali v tem letu scenska dela. Tistega, ki je pripravil na veliko soboto — en dan za »retorjevim« *Slavnim možem*... — nemško igro o *Kristusovem smrti boju*, smo že omenili. Razrednik v »poe-tiki«, petem razredu, je za praznik Rešnjega telesa uprizoril igro *Lakota človeškega rodu*; to kar je v »Collectaneah« f. 296 r. dodano naslovu: »... *Famem humani generis*, tum Nabuchodonoris metamorphosi et ferina ingluvie [, z zverinsko požrešnostjo], tum parvulorum panem petentium repraesentatione [,s predstavljanjem otročičev, kruha prosečih]«, nam ne pove o vsebini tega komada s presenetljivim naslovom toliko, kot bi želeli.

³⁰ »Collect.« f. 296 r.: »M[agister] Grammaticae [tj. profesor v 3. razredu, imenovanem »Grammatica«] Sabbatho Sancto in templo [v cerkvi] post meridiem dedit Germanico Idiomate *Agoniam Christi in horto*. Placuit.« To dejstvo je bilo že večkrat zabeleženo; cf. Trstenjak, c. d., str. 9.

³¹ Radics v cit. *Entwicklung*...; po njem Trstenjak, c. d. str. 9; Kalan, c. d. str. 81.

³² Cf. Kindermann, c. d. II, 264 sl.

In kako je treba razumeti nadaljnji tekst: isti učitelj (je) v predpustu »induxit Choream mortis«? »Mrtvaški ples« kot balet, kot živo sliko ali kot alegorično igro? Ali morda celo kot slikarijo?³³ Ta profesor »poetike« je bil res vsestransko delaven.

Profesor v 4. razredu (»Syntaxis«) je v mesecu avgustu dal v veliki dvorani *Življenje Aleksandra Bertia*. Na tem mestu pa vsebuje poročilo v »Collectaneah« f. 296 r. dva važna podatka: »M. Syntaxeos Augusto mense in Auditorio (speciali indulto) [ti oklepaji so v originalnem tekstu] produxit vitam Alexandri Bertij. Spectavere uterque sexus. Prius tamen probata actio coram Consultoribus Collegij.« Za to, da bi tudi žene lahko gledale šolsko predstavo v dvorani pri jezuitih, je bilo torej l. 1635 še potrebno posebno dovoljenje (razen za žene iz vladarske hiše). Preden je bilo dovoljenje dáno, so si jo morali ogledati patrikonzultorji kolegija, skratka: igra je bila cenzurirana, in razsodili so, da je prikladna tudi za žene.

Ali je bil *Dialog o črkah abecede*, ki ga je pripravil »Magister Infimae«, učitelj najnižjega razreda, zabavna igra na odru ali kaj drugega, ni gotovo. Lahko pa si v tisti dobi bujne alegorije predstavljamo, da so ga igrali učenci za vajo in zabavo. Nazadnje je prišel na oder še *S. Martinus Turonae Episcopus*, znana figura popularnega svetnika. To je bilo 2. decembra 1635, že v novem šolskem letu, in res je igra zaznamovana v »Collectaneah« pod letnico 1636.

Gledališka žetev leta 1635 je bila torej bogata in pestra: sedem ali devet predstav — ne da bi sèm prištevali »deklamacije« —, od tega ena ali dve komediji; enkrat se je igralo nemško, enkrat pred ženami, in enkrat so morda uprizorili balet. Leti 1635 in 1636 sta bili po vsej priliki nekak višek jezuitske dramske dejavnosti v prvi polovici stoletja. Leto 1636 namreč ni manj zanimivo kot prejšnje.

Spet je v ospredju Magister Rhetoricae. To pa je bil v tem letu nihče neznatnejši kot pater Nikolaj Avancini,³⁴ ki je postal v svoji nadaljnji karieri najslavitejši jezuitski dramatik visokega baroka v avstrijskih deželah in sploh na nemških tleh.³⁵ Avancini (1611—1686) je bil rojen v vasi Brez pri Tridentu,

³³ Sledé namreč tile stavki: »Saltare coacti ex omni hominum genere [Predstavniki vsega človeškega rodu, ki so morali plesati] ad extremum [ali: extremam] mortis spiculo [s kakšno 'ostjo?'] configebantur. Idem [ali: Item] ad festum S. Pauli Conversionis affixionem habuit in Auditorio et Declamationem. In festo Assumptionis vero textit allia (!) affixione parietes laterales ad summum altare in templo cuius inscriptio fuit *Apollo rigavit Corinth.*« [tj. pač: iz Pavlovega pisma Korinčanom, pogl. 3, kjer se bere: »jaz sem zasadil, Apolo je zalil, ali Bog je dal, da je rasio«]. Ali pomeni »affixione textit parietes laterales« = »pokril je stranske stene s slikarijo?« ali »z živimi slikami?« Neko mesto v »Historiji«, str. 114, vsekakor postavlja v neakšno nasprotje besedi »affixio« in »actio«: »Rhetores vero cum Poëtis [učenci 6. in 5. razreda skupaj] cum affixione publica in festo Corporis Christi, ... tum aliquot insignibus actionibus, maxime de *Adulpho Adolescente* ... suam declararunt industriam«.

³⁴ Med profesorji kolegija se v »Collect.« f. 296 v. navaja »Rhetor M. Nicolaus Avancinus Tyrol[ensis]«.

³⁵ Mnogo pozornosti mu posvečajo vsa večja dela o zgodovini gledališča — na pr. Gregor, c. d. str. 387 sl.; Kindermann, c. d. III, 452 sl.; *Enciclopedia dello spettacolo*, I. zv., kol. 1169 sl.; itd.: povsod je treba iskati pod imenom »Avancini« ali »Avancinus« — in več specialnih študij. Od téh je bila nam dostopna razprava, ki jo je napisal prof. Nik. Scheid S. J., v dveh delih: *Pater Nikolaus Avancini S. J., ein österreichischer Dichter des XVII. Jhs.* in *P. Nikolaus Avancini S. J. als Dramatiker*, objavljenih v gimnazijskih letnih poročilih »Jahresberichte d. öffentlichen Privatschulgymnasiums an der Stella Matutina zu Feldkirch«, 1899 in 1913. — Posebno obsežno je opisal Avancinijevo delo in pomen tudi Weilen, c. d. 350 sl.

v družini, ki je gotovo bila italijanska ali morda ladinska, čeprav se vsi nemški gledališki zgodovinarji temu vprašanju popolnoma ogibajo in omenjajo samo Avancinijev avstrijski patriotizem in dinastično vdanost: in vendar je med njegovimi 27 natisnjenimi dramskimi deli šest prevodov ali predelav iz italijanske dramatike, in v dunajskem gledališkem življenju, takó razkošnem v dobi baroka, je prevladujoči vpliv Italije tako viden³⁶ in vloga Avancinijeva tako pomembna, da tudi to govori za njegove tesne zveze z rojstno deželo. Toda že čisto mlad je prišel v jezuitske šole v Gradcu in tam dobil svojo humanistično izobrazbo.³⁷ S šestnajstimi leti je stopil v red in bil do starosti v njegovih avstrijskih provincah delaven kot učitelj, teološki pisatelj, pridigar, pesnik in dramatik. Skoraj dvajset let je bil profesor bogoslovja na dunajski univerzi. Pridigal je kdaj tudi v nemškem jeziku, a objavljeni spisi so menda vsi latinski. Zadnji dve desetletji življenja sta bili posvečeni izključno administrativnim funkcijam v redu; bil je rektor raznih jezuitskih šol, provincial in nazadnje svetovalec redovnega generala v Rimu, kjer je umrl. — Avancini je eden izmed zelo redkih jezuitskih dramatikov, čigar dela so vsaj deloma natisnjena. Izšla so še za njegovega življenja, 1655—1681; v petih zvezkih je zbrano 27 dram, ali v to zbirko nikakor ni sprejel vseh, kar jih je uprizoril; cf. Scheid, II (1913), str. 8; Weilen, c. d. 351.

Za nas je predvsem zanimivo Avancinijevo delo v Ljubljani. Mladi jezuit je prišel l. 1633 za učitelja »gramatike« v Trst, nato pa je vodil od 1634 do 1636 v Zagrebu in Ljubljani »retoriko« — v Ljubljani v šolskem letu 1635/36, kakor se vidi iz »Collect.« za l. 1636. V vseh treh mestih je tudi že pisal in uprizarjal šolske drame,³⁸ v Trstu dramo *Justus peremptus*, v Zagrebu dramo *Trebellius*. Gledé njegove aktivnosti v Ljubljani povzema Scheid II, str. 8 tisto, kar navaja pesnik sám v 60. odi III. knjige svojih Liričnih pesmi (*Lyrlicorum lib. III*, ali, kakor se drugod citira: *Poesis lyrica III*; 60), takole: »... und für das darauffolgende Jahr in Laibach nennt er sogar vier Stücke: »Marius«, »Andronicus«, »Tilly und die Eroberung von Magdeburg« und zuletzt »Felicianus«. Die Auf-führung des Andronicus wird in den Jahresberichten erwähnt mit dem Zusatz, dass im Laufe des Jahres noch andere Dramen zur Erbauung des Volkes und als Schulübung aufgeführt worden seien.« Scheid ne pove tukaj, katere »Jahres-berichte« ima v mislih. V ljubljanski »Historiji«, v »Collectaneah« in v raznih »Diarijih« prav takega »dostavka« [Zusatz] ni, pač pa se v ljubljanskih virih te vesti v nekoliko drugačni obliki lepo potrjujejo, a tudi dopolnjujejo. V »Hi-storia« se bere za leto 1636 na str. 145: »Ad finem studiorum in scenam datus *Andronicus Orientis Imperator*. Munerariis Ill.mis Contibus ab Auersperg«: ta drama, ki je tukaj označena s celotnim naslovom, je bila torej dana konec šolskega leta, v jeseni 1636; nagrade odličnim dijakom je prispevala družina grofov Auerspergov. (Znani Wolfgang Engelbrecht je imel takrat šele 26 let.) Druge Avancinijeve drame se v tem viru ne omenjajo. Zato pa beremo v »Col-lectaneah« na cit. foliih o Avanciniju in njegovi ljubljanski produkciji tole: »M. Rhetoricae non semel in theatro [na odru] suos [pač: svoje gojence]

³⁶ Cf. Weilenovo c. d. passim, in zlasti str. 336, 338, 351 sl., in še 429, 435.

³⁷ V graškem jezuitskem kolegiju je bil neki njegov sorodnik profesor, cf. Scheid, c. d. I, str. 6 sl.; to je bil gotovo tisti Florianus Avancinus, ki je bil 1606. v Ljubljani rektor kolegija in je bil v oktobru tistega leta poklican v Gradec za bodočega rektorja: »... in Octobri Graecium Rector futurus evocatus est«, »Historia« str. 49. Iz nekega akta goriškega kolegija iz l. 1625 pa vidimo, da je bil tega leta Florianus Avancinus rektor kolegija v Gorici. (Cf. I. Lovato, c. d. Appendice I.)

³⁸ Scheid, I. razprava (1899), str. 12, in zlasti II. razpr. (1913); Weilen, c. d. 350 sl.

ostendit. *Tillium Magdeburgi expugnatorem, Ignatium laesum* [bralo bi se lahko tudi »Caesum«, pisava je nejasna] in Auditorio dedit: in templo *Amorem in monte Golgothae à feris laniatum* etc.: cum plausu«. To so dragocene posameznosti; nobeden nam znanih zgodovinarjev, ki so se z Avancinijem bliže ukvarjali — ne Weilen, ne Kindermann in niti Scheid ne, ki je célo svojo II. razpravo posvetil podrobnemu obravnavanju Avancinijevih dram — ne pozna zadnjih dveh naslovov.³⁹ Po drugi strani pa ljubljanski arhivski viri ne zaznamujejo niti *Felicianana* niti *Marija*. Morda so v »Collectaneah« navedene z naslovom samo tiste drame, ki jih je Avancini uprizoril v véliki dvorani (»in auditorio«) in v cerkvi (»in templo«); ostale, v katerih »je večkrat dal nastopit svojim gojencem« (»non semel... suos ostendit«), bi bile po tem zajete v onem »etc.«, ki smo ga našli v citatu iz »Collectanej«. Vse pa so bile sprejete »z odobravanjem«. Naši domači raziskovalci jezuitskega gledališča niso zabeležili nobene razen *Tillyja* in ev. *Ignacija*; niti avtorja ne omenja nihče razen Steske, c. d. 70.

Zdaj dognana béra Avancinijeve ljubljanske gledališke dejavnosti obsega torej té-le igre: *Marius, Tillius Magdeburgi expugnatore, Ignatius laesus, Amor in monte Golgothae a feris laniatus, Felicianus in Andronicus Orientis Imperator*. Ob zadnjem naslovu pa je treba naslednje pripomniti. Skoraj ni dvoma, da je to ista drama, ki se v Avancinijevih zbranih dramskih delih imenuje *Alexius Comnenus*.⁴⁰ Dvojnost naslova se brez težave pojasni s tem, da je najaktivnejša, dejansko glavna oseba tragedije Andronik — nekakšen princip zla — in da sta zato ljubljanski letopis in pesnik sám v svoji avtobiografski odi dramo imenovala po njem, medtem ko ji je dal pesnik v svoji zbirki dram naslov po Andronikovi nedolžni žrtvi — principu dobrega — legitimnem vladarju Aleksiju. (O vsebini nekaj podrobnejšega tu nižje, str. 171.)⁴¹

Od šestih v Ljubljani dánih Avancinijevih dram sta v njegovi »poesis dramatica« v 5 zvezkih (gl. zgoraj) natisnjeni dve, *Marius in Andronicus*.⁴² Pomen tega dejstva je za nas toliko večji, ker sta to ne samo najstarejša nam znana popolna teksta kake v Ljubljani igrane jezuitske drame, temveč tudi danes sploh edini nam eventualni dostopni teksti — odkar je usoda Auerspergovce

³⁹ Pač pa je Scheid v I. razpravi, str. 12, op. 2, ravno ko govori o Avancinijevih ljubljanskih dramah, izrazil domnevo: »Vielleicht sind diese historisch teilweise interessante (!) Stücke« — to so: *Andronicus, Tilly in Felicianus* — »noch erhalten und lassen sich eines Tages im Staube eines Bibliothekwinkels entdecken«. Da bi bili rokopisi teh dram kdaj v biblioteki Auerspergovcega knežjega dvorca, ni posebno verjetno, ker Radics nobene ne omenja.

⁴⁰ Niti Scheid, c. d. II, ni tega zapazil. Na str. 8 omenja *Andronica* kot eno izmed dram, ki jih je Avancini sám navedel v svoji 60. odi (gl. gori) kot plod svojega ljubljanskega leta, in pravi da je avtor ni sprejel v natisnjeno zbirko. Na str. 43 sl. pa obširneje govori o *Alexiju Comnenu*, eni izmed 27 natisnjenih dram, ne da bi se spomnil ljubljanskega *Andronica*, čeprav bi ga vsebina morala opozoriti, da gre za isto dramo.

⁴¹ Domneva, da gre za eno in isto dramo, je podprta tudi s temle paralelizmom: Scheid (II, 43) označuje vzhodnorimskega cesarja z nekoliko nenavadno besedo »der Orient-Kaiser«; to pa se docela sklada z enakim términom, ki ga rabi ljubljanska »Historia« za Andronika: »Andronicus Orientis Imperator«. Dejansko gre za osebo, ki jo *Petit Larousse illustré* (1923), str. 1127, opisuje takole: »*Andronic Ier, Comnène, empereur d'Orient de 1183 à 1185. Il fit étrangler Alexis II pour s'emparer du trône et fut renversé par Isaac l'Ange (1110—1185)*«.

⁴² Scheidovo trditev (c. d. II, str. 8): »Von all diesen Jugendversuchen« — Sch. misli s tem v Trstu, Zagrebu in Ljubljani nastale drame — »hat der gereifte Dichter später nur den »Marius« unter seine gedruckten Werke aufgenommen«, je treba zdaj popraviti: natisnjen je tudi *Andronik*, pod naslovom *Alexius Comnenus*.

Anno 1636

Instaurata sunt studia tempore conjuncto sub initio ~~Spacabris~~
Anni 1635 decurrentis in fine. Praefectus scholae P. Joannes
Muscha. ~~Pr.~~ Theologia morale docuerunt P. Joannes Juraj
P. Martinus Bauteberg. Rhetor M. Nicolaus Avancinus Tyrol
Poeta ^{M. Math. Gropf.} M. Fridericus Jurek Passau. Syntaxis. Gradatista M.
Jacobus Hertzog. Principista M. Andreas Kopasch. Infantis
M. Zacharias Popp. Casa Labac.

Die 2. Decembris Anni 1635 creatus data d. in fens S. Martinus
Turona sp. auctore incerto, ex archivio Collegij aucta. Quores
~~actus~~ actus M. Rhetoricus, posteriores tres M. Poetica instruxit. Juven
confilio et opera Praefectus et reliqui Magri. In praemia et ex
pensas dedit 100 floreni M. D. Henricus Paradyssus L. P. Carnio
lid Viclapitanus. Periocha ad nominibus Graecis impressa. Latina
exemplaria 100. Lucenta Germania.

M. Rhetoricus non semel in theatro suos ostendit. Tillyi Magdeburg
ex igne, Ignatius lassus in Auditorio dedit: in templo Amore in male
Golgothae à feris laniatus etc. ad plausu.

In anno studiorum huius anni fuit circiter 544

»Collectanea ex annis praeteritis spectantia ad gymnasii labacensis historiam« (do-
datek k Diarium praefecturae scholarum in archiducali collegio societatis Jesu La-
baci...) f. 296 v., za l. 1636: v 4. vrsti od zgoraj je omenjen, kot razrednik »retorike«
M. Nicolaus Avancinus Tyrol.; v predzadnjem odstavku pa se navaja nekaj njegovih
v Ljubljani igranih dram: Tilly, osvajalec Magdeburga i. dr.

knjižnice neznana —: vse, kar imamo jezuitskega dramskega dela pri nas tiskane, so sinopse, kratki povzetki, in najstarejša ohranjena sinopsa je *Torpes*, iz l. 1647.⁴³ Zato sta *Marius* in *Andronicus* za nas tako važna. Doslej še nismo imeli možnosti, da si ti celotni besedili ogledamo, upamo pa, da si ju bomo mogli preskrbeti in izkoristiti za drugi del naše razprave. Za zdaj se moramo zadovoljiti s tem, da ju prikažemo po Scheidovem opisu (c. d. II., str. 35 sl. in 43 sl.).

Značilni popolni naslovi *Márija*, te poučne šolske drame v obliki zgodovinske tragedije, se glasi: *Vis invidiae sive C. Marius*, in kratko povzeta vsebina je tale. Najprej vidimo *Márija* kot zmagovalca nad Jugurto, nato kot triumfatorja; določen je za vojskovodjo v vojni z Mitridatom; toda Sulla ga izpodrine; in Marij konča v skrajni bedi kot berač. Ta ravna in preprosta linija dejanja pa vendar daje piscu možnost ne samó, da oživi nauk o opoteči sreči, temveč tudi, da dijakom-igralcem in gledalcem učinkovito predoči nekaj tipičnih slik rimskega življenja. Na široko je opisana slovesna seja rimskega senata, kjer je zmagovitemu Mariju dosojena čast triumfa. Tudi zmagoslavni spreved je nazorno uprizorjen, »ne nepodobno tistemu, kakor ga Shakespeare predvaja v svojem *Cezarju*« (Scheid, II, 36); dopolnjuje ga bojni ples rimske mladine.⁴⁴ Nato pa se usoda obrne, Sulla je zmagovalec v državljanski vojni. V 5. dejanju spet prisostvujemo seji senata, toda čisto drugačni: odloča se o življenju in smrti premaganega Marija. »Pretrsljiv je zadnji prizor«, pravi Scheid (ib.), »ko Marij kot »exul, pavens [v strahu], invisus [osovražen], incerti laris [brez doma]« prosi ob vratih Kartagine za košček kruha, a ga poženó.« — Scheid, ki seveda pozna druge, kasnejše, »veličastne« Avancinijeve drame, vidi v *Mariju* začetniško delo; zbori so enostavni in vsi enako trodelno grajeni: gloria, invidia, ratio — slava, zavist, nauk (?). Vidi pa tuintam že klice smelejšega poleta: tako npr. vošči zbor, ki ga sestavljajo reka Tibera, njeni Tritoni in Sirene, po zmagi nad Jugurto mestu Rimu srečo ob nastopu miru.

Moralno poučni smisel cele igre, ki ga nakazuje že naslov in ki ga razvijajo zbori, se izrecno povzema v tehle verzih na koncu:

»Nihil est studiis solidum humanis,
Quo satientur vota clientum.
Nulli, nulli pura scaturit
Vena voluptae, cui non livor
Toxica miscet; nulli coelo
Lucet ab alto sine nube dies;
Quo sol vehitur, sequitur nocuis
Umbra obsequiis, qua se virtus
Agit, invidiam post terga trahit...«

(Nič ni trdnega v človeškem stremljenju, | kar bi potešilo želje nemočnih. | Nobeni, nobeni radosti ne vré čista | žila, da ji zavist | ne bi prilila strupa; | nobenemu nebu | ne sije z višave dan brez oblaka; | kjer sonce hodi, gre senca | za njim | s pogubno poslušnostjo; | kamor se vrlina | napoti, vleče zavist za seboj...').

⁴³ Res pa bomo takoj videli, da so se tiskale tudi pred tem letom.

⁴⁴ »Romana iuventus Pyrrhica [v ritmu bojnega plesa]; — za to interpretacijo se zahvaljujem dr. K. Gantarju] triumphanti Mario applaudit« (Scheid, II, 36 op. 1): to je očitno ali režijska opazka ali pa vsebina baletnega vločka v drami.

»Von einer feierlichen Aufführung gibt kein Bericht Kunde, und so mag man an eine gewöhnliche prunklose Schuldarstellung denken«, sklepa Scheid svoje poročilo o tej drami. In ima verjetno prav; v ljubljanskih virih nismo našli sploh nobene vesti o njej. Morda jo je dal profesor-avtor recitirat samo v razredu. Zakaj pa jo je potem sprejel med svoje drugačne, mnogo bolj znane pompozne drame? Mislim, da je tudi v tem ravnal prav. Ko se bomo — v drugem delu te razprave — seznanili z njegovo »veliko« dramatiko, se nam bo odkrilo, koliko je ta preprosta, logično v jasni krivulji do viška in nato do katastrofe zgrajena šolska igra pravzaprav prikupnejša kot njegovi razkošni »ludi caesarei«. Toda o tem bomo lažje sodili, ko bomo imeli celotni tekst *Marija* pred seboj.

Tudi vsebino *Andronika*, druge Avancinijeve zgodovinske tragedije v Ljubljani, lahko povzamemo po Scheidu (c. d. II, 43 sl.), ki jo, kot rečeno, navaja z naslovom *Alexius Comnenus*.⁴⁵ Za mladoletnega cesarja Aleksija vlada formalno njegova mati Xenos, v resnici pa palačni prefekt Sebastus. Ta tako nasilno stiska velikaše, da pokličejo iz pregnanstva cesarjevega strica Andronika, ki ga je bil umrlí cesar Emanuel pregnal, da bi zavaroval sinu prestol pred vladohlepnim stricem. Andronik se vrne, toda njemu ni glavna skrb, da bi osvobodil državo izpod nasilja Sebastovega, temveč da se polasti cesarske krone, z zvijačami in grozodejstvi. Aleksij ga mora sprejeti za sôcesarja; Andronik da oslepí Sebasto, obtoži cesarico mater veleizdaje in jo da na smrt obsoditi; in naposled doleti ista usoda tudi Aleksija. »Najbolj se je pesniku posrečilo naslikati smotrno, nadvse prekanjeno ravnanje zločinskega Andronika, ki s krvavo roko pomête vse tekmece, toda hkrati požene svojega plemenitega sina, v katerem je videl svojega naslednika, v prostovoljno smrt, tako da mora na koncu zaklicati: Poena est prioris sceleris iteratum scelus« [Kazen za prvi zločin je ponovljén zločin']. Scheid hvali resno, stvarno obdelavo tragične téme in meni, da je ravno resna tragičnost predmeta odvrnila pesnika od izumetničenih zapletov, ki kvarijo marsikatero njegovo bolj znano veliko »cesarsko igro«. Toda pravi vzrok trezne in resne obdelave je verjetno v tem, da je nastal *Andronik*, kakor *Marij*, v Avancinijevih mladih letih — kar Scheidu ni pred očmi, ker ni videl, da je drama o *Aleksiju* ista kot drama o *Androniku*, a to pomeni, da je iz pesnikove ljubljanske dobe.

Tukaj je prilika, da opozorimo na nekatere značilne poteze tedanjih jezuitskih dram v Ljubljani. Sicer jih deloma že poznamo iz skopih podatkov v ljubljanskih virih, toda kratki prikaz *Marija* in *Andronika* jih konkretnije predočuje. Saj sta to prvi drami — po skoro štiridesetih letih obstoja jezuitskega gledališča pri nas —, o katerih vsebini kaj podrobnejšega vemo.

Gledé *gradbe* nam *Marij* več pove kot tisto, kar nam je znano o *Androniku*. Da je igra zgrajena v aktih in scenah, to se v tej dobi že razume. Tudi uvedba zbora ne preseneča; vzet je iz antične drame, a prilagojen ciljem renesansne šolske drame: ne udeležuje se dejanja direktno, temveč ga spremlja kot prisposoda in tolmač, ali pa kot glasnik moralnega nauka. V to funkcijo je vpletena tudi alegorija. — Tudi pri našem sedanjem površnem poznanju dela mislim, da imamo pravičen vtis, da je grajeno premišljeno, skrbno: avtor je oprl dejanje na nekaj važnih faz; drugo, kar je nam in njemu znano o teku Marijevega življenja, je izpustil: zmago nad Tevtoni, podroben potek borb s Sullo, Marijevo usodo po vrnitvi iz Afrike v domovino. Značilno je, da je v zadnji akt natrpano

⁴⁵ Snov je vzeta, po Avancinijevem lastnem podatku, iz Niketa, ki ga je, po Scheidovem napotilu (ib., 44), najti v Migneovi (grški) Patrologiji 139, 287.

toliko dogajanja: od seje senata, kjer se usoda odloča, do zadnje, tragične slike Marija-berača. Očitno se Avancini ne pomišlja nekoliko upogibati zgodovino in dodati kako efektno sceno iz svojega — sicer pa je zadnja scena res učinkovit konec. Dalje: vidi se, da temu dramatiku ni važna ne enotnost časa niti enotnost prostora.

Marius je po *Antoniju* (gl. gori str. 164) druga drama s témo iz klasične rimske zgodovine. V istem letu je priredil Avancini sám še dve zgodovinski igri, eno iz kasne grške zgodovine (*Andronicus*), drugo iz sodobne (*Tilly*). Kakšen predmet je imel njegov *Felicianus*, ni znano. Vsekakor pa se zgodovinske drame hitro množé. Zgodovinske téme služijo kot prikladna ilustracija moralnih nauk, ki so šoli in avtorju glavni namen, pa tudi za razkazovanje efektnih prizorov — senatskih sej, triumfalnega spreveda, bojnega plesa —, kar je avtorju tudi pri srcu.

Najplodnejši in najpomembnejši del Avancinijeve gledališke dejavnosti leži za njegovo ljubljansko periodo. Ker njegovo delo odlično karakterizira jezuitsko gledališče srede XVII. stoletja, ga bomo — v II. delu svoje razprave — porabili kot folijo za ljubljansko šolsko dramo druge polovice stoletja. — S svojo čez več desetletij raztegnjeno dejavnostjo Avancini tudi nazorno priča, kako nedoločena, čeprav občutna, je meja med zgodnjim in visokim barokom. A to, kar smo opazili v *Mariju* in *Androniku*, in tisto, kar bomo videli v njegovih »ludi caesarei« in sploh v njegovih vélikih predstavah 50-ih let, bo hkrati močno osvetlilo veliki korak, ki ga je jezuitska šolska drama vendar napravila v času Avancinijevega življenja in dela.

Pomudimo se še za trenutek pri vesteh, ki jih dajejo jezuitski viri za leti 1635 in 1636. Že omenjeno dramo o sv. Martinu prezentira Schönleben v »Collectaneah« na citiranem mestu takole: »Die 2. Decembris 1635 exeuntis data [namesto »datus«, pač ker mu je v mislih »actio-] est in scenam S. Martinus Turonae Episcopus authore incerto, ex archivio accepta« — kar pomeni dvoje: ker poudarja za to igro, da je njen pisec neznan, je letopisec pač na splošno poznal imena avtorjev; seveda jih večkrat ne označuje z imenom, temveč samo kot profesorje »retorike«, »poetike« itd.; in drugo: v šoli so imeli arhiv, kjer so hranili igre iz prejšnjih let. To se ne omenja pogosto; vendar ta negativna okoliščina ne pomeni, da ponovitev ni bilo, tudi kadar se ne omenjajo.

Poročilo nadaljuje: »Priores duos actus [tj.: prvi dve drami v šolskem letu 1635/36] M. Rhetoricae« — to je bil, kakor vemo, N. Avancini — »posteriores tres M. Poeticae« — to je bil pa »M. Matth. Groschel« — »intruxit. Juvere consilio et operâ Praefectus et reliqui Magistri«: pomagali so torej drug drugemu, saj so učitelji kdaj tudi igrali.

Dragocen je tudi naslednji podatek, iz istega odstavka: »Za nagrade dijakom in stroške predstav je dal 100 goldinarjev preblagorodni gospod baron Henrik Paradeyser, vicedom.« »Periochae cum nominibus Graecij impressae. Latina exemplaria 100. Ducenta Germanica«: že vsaj l. 1636 so bile torej natisnjene — najbrže ne za vse nastope, pač pa za večje, ki so bili v velikem avditoriju ali v cerkvi — »periohe« ali sinopse, povzetki vsebine, z dodanim seznamom nastopajočih oseb in njih igralcev-dijakov. Te iz l. 1636 so izšle v Gradcu, ker pač v Ljubljani ni bilo tiskarne. Bile so i latinske i nemške, očitno v dveh posebnih zveščicah, ker je število primerkov različno za vsak jezik. (Pozneje bomo našli mnogo dvojezičnih, kjer v isti brošurici sledi vsakemu latinskemu odstavku ustrezen odstavek v nemščini; gl. doli str. 175, 194.) — Ker stoji v »Collectaneah«

podatek o stroških in o sinopsah neposredno za tistim, ki pripoveduje o igrah, ki sta jih profesorja »retorike« in »poetike«, Avancini in Grošelj, pripravila s pomočjo prefekta in kolegov, je morda dovoljen sklep, da je bila napravljena sinopsa tudi za katero Avancinijevih dram. V Nečáskovi *Gesch. d. Laibacher Gymnasiums*, str. 8, pa resnično stoji vest o »periohah« za 1636 tik ob naslovu *Tilli, der Eroberer von Magdeburg* — edine drame, ki je tam navedena, brez avtorjevega imena, za l. 1636.

Prva desetletja jezuitskega gledališča v Ljubljani smo si ogledali dokaj natančno, da si sestavimo čim popolnejšo sliko o njem. To je posebno važno zato, ker so takrat igre pri jezuitih — razen pasijonskih procesij, ki pa so dramatične prireditve sui generis — edina dramatična produkcija in reprodukcija pri nas.^{45a} Naravno je, da ne bomo enako izčrpno opisovali vse nadaljnje usode tega gledališča:^{45b} niti celotna zgodovina niti celotna kronika ni namen tē študije. Ustavljali se bomo pri važnejših momentih, jih osvetlili s primeri in poskusili v vsej tej snovi najti rdečo nit zgodovinske zakonitosti.

Deset let po »Avancinijevi sezoni«, če jo smemo tako imenovati, je bila igrana drama patra Lavrencija Sengschmidta,⁴⁶ Ljubljčanca po rojstvu (1600) in smrti (1646) — če so letnice točne, bi bila njegova drama uprizorjena v letu smrti —, najbrže nemškega rodu, vendar ne povsem gotovo: da bi se kak »Kosar« (izdelovalec kos') prepisal v »Sengschmieda«, ne bi bilo v tistem času posebno nenavadno. Njegova drama se je imenovala *Susanna*. Neko igro o Suzani je napisal tudi Avancini: *Susanna Hebraea*, ni znano ne kdaj ne kje; niti ni gotovo, da je bila uprizorjena, čeprav je med Avancinijevimi tiskanimi stvarmi. Lahko pa, da je nastala ne daleč od piščeve ljubljanske dobe, ker jo Scheid (c. d. II [1913], str. 20 sl.) označuje kot »das allereinfachste biblische Drama Avancinis«. Seveda je nemogoče izreči kakršnokoli domnevo o tem, ali je Sengschmidt poznal ali izkoristil delo svojega mlajšega kolega, ker o Sengschmidtovi drami ne vemo več kot naslov. Kakor Scheid pravilno sodi, je pravzaprav res čudno, da so izbirali tako kočljivo zgodbo za predmet šolske drame; bajē je jezuiti tudi niso mnogokrat obdelovali — kakih petkrat pa vendar (cf. Scheid ib.), in tudi v Ljubljani jo bomo še srečali.

Leto 1647 pa je dalo dramo *Torpes*, ki naravno privlači našo pozornost, ker jo poznamo po najstarejši sinopsi, kar jih je danes ohranjeno, ali previdnejše: kar jih je v evidenci v Ljubljani. Predstava je pustila sled tudi v jezuitskem

^{45a} Vsekakor edina, ki je bila pomembna. Drugače pa za sedaj ne gre kategorično odbijati vsake možnosti, da se je že v prvi polovici XVII. st. v Ljubljani dalo videti kaj dramski predstavi podobnega tudi zunaj jezuitskega kolegija. Zanimiv je v tem pogledu zapis Tomaža Hrena v njegovem koledarju iz l. 1626: »Dem Schulmeister *Purificationis Mariae* dass Er einen Dialogum *Adam et Eva* exhibirt hat 4 fl.« Škof je torej nakazal temu šolniku nagrado 4 gold. za uprizoritev igre o Adamu in Evi. Radics, ki to navaja v svoji črtici *Tomaž Chrön* (gl. gori op. 18), str. 16, vidi v tem učitelju »gledališkega voditelja« »privatnih šolskih odrov (?), katere so tudi imeli« (namreč tedaj v Ljubljani), in domneva, da je to bilo nekakšno »začasno glumišče« v primeri z odrom prve vrste, kakršnega so vzdrževali jezuiti«. Tolmačenje je tvegano, vest pa je važna, čeprav premalo jasna; ne bo je mogoče prezreti pri celotni sliki gledališkega življenja v Ljubljani XVII. stoletja.

^{45b} Mimogrede bodi omenjeno, da navaja Steska, c. d. str. 30, tri drame z motivi biblijske Jerihe v letih 1642 (*Konec Jerihe*), 1644 (*Jozue in sonce*) in 1646 (*Popotnik iz Jerihe*).

⁴⁶ Pri Steski, c. d. str. 29, stoji pomotno »Lengschmidt«. — O jezuitskih dramatikih-domačinih in posebej o Slovencih med njimi nameravam govoriti na koncu drugega dela te razprave.

letopisu, »Historia« str. 237: tam stoji, da je šola kljub kugi, ki je takrat zelo vznemirjala Ljubljano, obdržala svojo navado in slovesno uprizorila na čast Wolfganga Engelbrechta Auersperga igro *Torpes ex Aulico Neronis gloriosus Christi Martyr* [»Torpes, ki je iz Neronovega dvorjana postal slaven Kristusov mučenec«].

Omenimo takoj, da je v »Historiji« na tem mestu na posebnem listku pripisan naslednji podatek: »Die Parasceves Sedeciae filij Templo propositi Innocentes qui nocente Patre crudeliter occisi. Tertium Drama solenniter (!) Corporis Christi spectandum dare non potuimus sicut Supplicationis ductum inchoare ob nuper pluviis irriguas (?)«. L. 1647 so bile torej v načrtu najmanj tri predstave, toda tretja, na Telovo, ni mogla biti dána zaradi dežja, enako kot procesija. Druga, ki so jo igrali na veliki petek v cerkvi (»in templo«), pa se je imenovala: *Zedekijevi sinovi, ki so, nedolžni, bili po očetovi krivdi okrutno umorjeni*.⁴⁷

Sinopsa *Torpes* je bila natisnjena v Celovcu pri Avguštinu Burgerju: v Ljubljani tudi 1647 ni bilo tiskarne.⁴⁸ Na prvi strani naslovnega lista stoji latinski naslov s podatki o času in priložnosti uprizoritve: »*TORPES | ex impii Neronis aula | pius aulicus | Tragoedia. | Quam | Meritissimo Honori, debitaque Observantiae | Illustrissimi Domini, D. S. R. I. Comitis | Wolfgangi En- | gelberti ab Aversperg, Domini | in Schön: & Seisenberg, Comitis in Gotsche, | Supremi Haereditarii Mareschalli Inclyti Carniolae Ducatus | ... nec non eiusdem Inclytae Provinciae | Pro Gubernatoris Deputatorumque | Praesidis | cum | Bene meritis de Ludo litterario Munificen- | tissimus Mecoenas Proemia distribu- | eret. | In Scenam dedit | Ludis liberalibus | Illustrissima, Illustris, Generosa, Nobilis & | Erudita Iuventus Societatis Jesu Labaci. | Anno M. DC. XLVII. Mense Febr.*«⁴⁹ V slovenščino bi ta baročni naslov razvozlati nekako takole: »Torpes, [ki je] z dvora brezbožnega Neron [izšel kot] pobožen dvorjan. Tragedija, ki jo je v zaslužen čas in v dolžnem spoštovanju do visokorodnega gospoda, gospoda svetega rimskega cesarstva grofa W. E. Auersperga..., ko je

⁴⁷ Latinski, slabo pisani in na prvi pogled enigmatični naslov na listku: »Sedeciae filij...« se mi je razvozlat, ko sem bral pri Zeidlerju, c. d. str. 28 sl., o šestih tragedijah Jožefa Carpanija (l. 1746 v Münchenu ponatisnjenih po rimskem originalu), katerih peti ima naslov »Sedecias« in je napisana po več virih, med njimi tudi po »Knjigi kraljev« (sv. pismo Starega zakona), pogl. 25. Tam se res bere o judovskem kralju Zedekiji (Sedecias), ki se je uprl babilonskemu kralju Nabukodnezarju, a je bil premagan: »Tedad ujamejo kralja ter ga pripeljejo gori h kralju babilonskemu v Riblo; in izrekli so sodbo nad njim. In poklali so sinove Zedekijeve njemu pred očmi, potem so mu oslepili oči ter ga zvezali...« (v *Sv. pismu*, izd. v Ljubljani, 1914, Stari zakon str. 370).

⁴⁸ Cf. Kidrič, *Zgod. slov. slovstva* str. 101.

⁴⁹ Sinopsa se hrani v Semeniški knjižnici, v tako imenovanih *Miscellanea Thalnitscher*, v enem izmed petih v usnje vezanih zbornikov mešane vsebine: »Ex Libris Jo: Gregorij Thalnitscher«, pod signaturo »S II«, in sicer v IV. zvezku, 21. tisk. Ker je zanimivo tudi, kako se baročna latinščina prevaja v nabreklo baročno nemščino XVII. stoletja, naj navedemo tukaj vsaj deloma tudi nemški naslov, ki v celoti stoji na 2. strani naslovnega lista: »Torpes | Auss einem Hoff Junckern Neronis ein | Ritterlicher Blutzug Christi. | Tragoediweiß. | Zu vnterthenigsten Ehren, Gehorsamt- | ster vnd demütigster Schuldigkeit deß Hoch: | vnd Wollgebornen Herrn, Herrn, deß Heiligen | Röm: Reichs Graffen | Wolff Engelbrechten | Graffen von Auersperg, Herrn zu Schön: | vnd Seysenberg, Graffen zu Gotschee, Obristen | Erb-Landt-Marschalcken vnd Obristen ErbCamerern in | Crain... vnd einer Löbl: Landt-schafft in Crain verordne- | ten AmbtsPraesidenten. | Da Er | Freygebig der wol-verdienten Jugend vnd Ob- | sigern in der Schuelkunst die Gewinneter außgetheilt. | Fürgestellt | Von der Hoch: vnd Wolgebornen, Edlen | vnd Fürnemben Jugend deß Ertzhertzoglichen | Gymnasij der Societet Iesu zu Laibach«.

kot darežljiv mecen razdelil nagrade dijakom, ki so se izkazali v humanistični šoli,⁵⁰ uprizorila v umetniški igri preblagorodna, blagorodna, plemenita, zlahtna in izobražena mladina Jezusove družbe v Ljubljani.

Ta sinopsa je ena izmed daljših, pač tudi zato, ker je v celoti dvojezična. Ima vsega skupaj 15 potiskanih strani, 16. je prazna. Za latinskim in nemškim naslovom stoji na tretji in četrti kratak povzetek ali »snov«, latinsko »Argumentum«, nemško »Kurtzer Inhalt der Tragoedi«. Nato se daje na šest in pol straneh vsebina drame: prolog, pet aktov, razdeljenih na scene, ki jih je v I. aktu sedem, v II. štiri, v III. štiri, v IV. tri in v V. sedem; in pet zborov, večinoma ob koncu aktov (o čemer več tu nižje).

Snov drame — mučeniška legenda iz Neronovih časov — je kratko povzeta v »argumentumu«, preden se nato, v glavnem delu sinopse, vsebina podrobneje pové. V mnogih kasnejših sinopsah se vsebina ne krije niti v glavnih potezih z »argumentumom«, ker le-ta navaja predvsem tisto, kar je avtor našel v virih (mnogokrat navedenih na koncu »argumentuma«), to se pravi: predzgodovino, medtem ko drama predstavlja gledalca že od prvega prizora dalje v fazo, kjer je dejanje že napeto, ali pa — po antičnem vzoru — celó že blizu katastrofe. V *Torpesu* pa ni tako: »argumentum« obsega vse glavne dogodke dejanja, in to, čeprav je očitno okrašeno z dodatki prek tistega, kar prinašajo viri, ne presega okvira povzetka. Zato si lahko prihranimo prevod »argumentuma« in preidemo na vsebino drame same.⁵¹

V prologu — nemško »Vorredt« — izročajo »geniji« visokorodne družine in deželni stanov grofu W. E. Auerspergu ob nastopu novega dostojanstva — kratko pred tem je bil izvoljen za deželnega glavarja — simbolično svoja voščila.⁵² Vidi se, da imamo v tej drami namesto pravega prologa, govora, alegorično živo sliko. Podobno bo tudi v kasnejših dramah, le da se bo tam alegorija navadno nanašala na vsebino dejanja, tá pa ima panegiričen značaj.

Oglejmo si torej povzetek vsebine od akta do akta, da se na tem enem tipičnem primeru seznanimo z značajem, predmetom in ogrođjem take šolske drame — ko že brez celotnega teksta ne moremo prodreti do popolne konkretности tega literarnega in odrskega dela.⁵³

⁵⁰ Nemški tekst ima v tej sinopsi kar isto formulo, ki stoji pogosto tudi v latinskem besedilu: »...deß Ertzhertzoglichen Gymnasij der Societet Jesu...«, torej: »...nadvojvodske gimnazije Jezusove družbe«.

⁵¹ Le to naj dodamo, da navaja avtor v latinskem tekstu kot vire: »Ex fastis Marianis die 17. Maij. Et Baronio Anni Christi 59, & Petro de Natalibus«, v nemškem pa samo zadnja dva. Z imenom »Baronio« je gotovo mišljen Cesare Baronio (1538—1607), italijanski cerkveni zgodovinar, oziroma njegovo obsežno delo *Annales ecclesiastici*, v katerem se »con poderosa sintesi« (F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, 1902) na podlagi listin ipd. podaja zgodovina Cerkve do l. 1198 — torej naravno tudi Neronova doba (»Anni Christi 59«).

⁵² »... Genij Illustrissimae Familiae et Civitatum Provinciae sua Symbola conferunt aggratulabundi«: izraz »genius« se v vseh sinopsah silno pogosto rabi, očitno v starem antičnem pomenu: »der Genius, ein über die menschliche Natur waltender Gott, der ... ihn [tj.: človeka] als sein Schutzgeist durchs Leben begleitet und sein Schicksal bestimmt, Leid und Freud' mit ihm theilt, ...« (Stowasser, *Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, 1900; s. v. *genius*), torej: »genij«, »duh zaščitnik«; v nemškem tekstu sinops je skoraj redno predstavljen z »Artgeist« — tukaj pa se je avtor nemškega besedila ognil dobesečnemu prevodu: »zu Ehren deß ... wird die Glückwünschung der Hoch Adelichen *Casata*, vnd Frolocken deß gantzen Hertzogthumbs symbolicè fürgestellt«. Mimogrede opozarjam na rabo italijanskega izraza *casata* za »družina«, »hiša«, »rod«.

⁵³ Držim se kolikor mogoče sloga sinopse.

I. dejanje. 1. prizor: Torpesa, Neronovega dvorjana, ki ga je duhovnik sv. Antonij skrivaj krstil, potrdi angel v veri in mu nadene orožje krščanskega vojščaka. — 2. prizor: Rimski cesar Neron se postavlja v Pizi s svojo mogočnostjo in hoče, da bi ga imeli za boga na zemlji. — 3. prizor: Pogani pravijo, da preživljajo pod Neronom zlati vek; to jim bogovi obljublajo tudi za naprej. — 4. prizor: Na spodbudo Gorečnosti za božjo čast⁵⁴ se Torpes opogumi proti poganstvu. Strah — tudi to je alegorična postava — ga vleče nazaj, toda zaman. — 5. prizor: Angel varuh pošlje Torpesu vojsko Čednosti na pomoč. — 6. prizor: Ko so pogani to »zavohali« (»Gentilitas rem odorata...«), zberó vojsko Pregreh, da se spusti v boj s Čednostmi. — 7. prizor: Bitka Čednosti s Pregrehami. — Zbor (»Chorus«): Vera s svojimi zavezniki doseže zmago nad poganstvom in napove Torpesu zmago.

II. dejanje. 1. prizor: Neron postavi v Pizi pripravo (»machinam«) za tekmo z nebom⁵⁵ in z njo vara smrtnike kot drug Jupiter na zemlji. — 2. prizor: Ljudstvo in dvor častita Nerona kot nekakšnega boga na zemlji in občudujeta v mašini nebo. — Zbor izkazuje Neronu božjo čast. — 3. prizor: Med zborom nastopi Torpes, móli, napravi križ nad pripravo in jo s tem zruši na tla. — 4. prizor: Torpesa primejo in odpeljejo v ječo; Neron postavi Sabellica, enega izmed velikašev, za kaznovalca tolikšnega zločina, sam pa se vrne v Rim.

III. dejanje. 1. prizor: Sabellicus, postavljen za sodnika, se trudi, da bi Torpesa odvrnil od krščanske vere, Torpes pa hudo napade bogove in stanovitno slavi Kristusa. — 2. prizor: Sabellicus dá Torpesa privezat na steber in z biči tolč. Torpes moli, od molitve se steber zruši in pokoplje Sabellica, Torpesu pa ni hudega. — 3. prizor: Sylvius, Sabellicov sin, hoče maščevati zasramovane bogove in očetovo smrt in dá vreč Torpesa levom in leopardom, toda tá ostane nedotaknjen. — 4. prizor: Ko Evellius, cesarjev svetovalec, to vidi, se oklehe krščanske vere. — Zbor: Medtem ko se Samson in Herkul mérita, kdo je močnejši, si moč krščanstva pribori palmo zmage.

IV. dejanje. 1. prizor: Neron spet obišče Pizo in proslavi zmage, ki jih je dosegel, z novimi igrami. — Zbor predstavlja rimske bitke v plesu. — 2. prizor: Sylvius poroča Neronu, kaj se je medtem v Pizi primerilo s Torpesom in Evellijem. — 3. prizor: Neron navali najprej z dobrikanjem, nato pa kakor besen na novega kristjana Evellija in ga zaman poskuša odvrniti od krščanske vere. — Zbor s Ciklopi kuje Neronu strele in sekire proti novim kristjanom.

V. dejanje. 1. prizor: Torpes je obsojen na smrt pod sekiro, ker je kristjan in ker je kriv, da se je Evellius spreobrnil h krščanski veri. — 2. prizor: Neron išče način, kako bi tudi Evellija kaznoval. — 3. prizor: Odsekano Torpesovo glavo polože pred Evellija, da bi se prestrašil, on pa jo goreče poljubi in še bolj v njem vzplameni želja, da bi pretrpel smrt za krščansko vero. — 4. prizor: Na pritisk dvora obsodi Neron tudi Evellija na smrt pod sekiro. — 5. prizor: Neron, ki ga je veselost Evellija, ko je radostno hitel na morišče, razjarila, besni in grozi skritim kristjanom, da bo še hujše. — 6. prizor: Neron ukaže vreči Evellijevo truplo kar na javno ulico, Torpesovo pa naložiti na razpadajočo barko. — 7. prizor: Angel varuh prevzame skrb za ladjo, pomiri morje, in srečno pristane s truplom v Španiji ter ga dá s častjo pokopat. — Zbor: Morje

⁵⁴ »Gorečnost za božjo čast« je personificirana vrlina, ki jo v drami alegorično predstavlja poseben igralec, kakor se vidi tudi iz seznama nastopajočih.

⁵⁵ Citiram latinski iz Neronov tekst sinopse: »Nero aemulam Coelo machinam Pisis proponit, qua mortalibus velut alter in terris Iupiter illudit« — »Nero stellet für zu Pisis die Himmelkugel, mit der er sich für einen Gott Jupiter stoltz auffwirfft«.

T O R P E S

EX IMPII NERONIS AVLA

PIVS AVLICVS

TRAGŌEDIA.

Q V A M

Meritissimo Honori, debitaque Observantia

Illustriſſimi Domini, D.S.R.I., Comitis

VV O L F F G A N G I E N .

GELBERTI AB AVERSBERG, DOMINI

in Schön: & Seisenberg, Comitis in Görſche,

Supremi Hæreditarij Mareſchali Inſelyj Carniolæ Ducatus

ſupremi Sclavoniæ Marchiæque Camerarij, S.C.M. Con-

ſiliarij, nec non eiſdem Inſelyæ Provinciæ

Pro Gubernatoris Deputatorumque

Præſidia

C U M

Bene meritis de Ludo litterario Munificen-

tiſſimus Mæcenæ Præmia diſtribueret.

In Scenam dedit

LVDIS LIBERALIBVS

Illuſtriſſima, Illuſtris, Generoſa, Nobilis &

Erudita Iuventus Societatis IESV Ljapci.

Anno M.DC.XLVII. Menſe Febr.

Clagenfurti, Apud Auguſtinum Turget.

Naslovni list sinopse drame Torpes, ki so jo igrali pri jezuitih v Ljubljani l. 1647

in nebo, ki se po njima razlegajo angelski glasovi, slavita s petjem triumf novih mučnikov.

Povzetek se konča z geslom: »V večjo slavo božjo in na čast svetih mučnikov Torpesa in Evellija«. — Za tem pa se začne dolgi seznam nastopajočih.

Mučeniško legendo ni vedno lahko predelati v dramo; o tem se bomo ob nadaljnjih sinopsah imeli večkrat priliko prepričati. Ne samo zato, da bi dali zgodbi za dramsko predstavo potrební obseg, marveč tudi, da bi sploh konstruirali vanjo kàj dramatičnega dogajanja — »konflikt« —, si morajo pisci pomagati na ta način, da si izmišljajo osebe in zaplete — spletke, zarote, rivalstvo, ljubosumnost in še druge razloge za »borbo«, ki je sicer v zgodbi ne bi bilo. V *Torpesu* vsaj to ni bilo potrebno. Od vsega začetka si stojita nasproti oba principa, obe veri, krščanska in poganska, in njuni zastopniki s *Torpesom* in *Neronom* na čelu se povsem naravno, dasi v veliki meri z »nadnaravnimi« sredstvi, dejansko boré na sceni. Prvo dejanje daje ekspozicijo: *Neron* hoče postati bog na zemlji, mladega dvorjana žene njegova krščanska vnema za božjo čast v boj proti poganstvu. In takoj zajadramo v nadnaravne, izvennaravne sfere, ampak konkretizirane v alegoričnih figurah: *Torpesa* podpira vojska Čednosti, pogani si preskrbijo pomoč *Pregreh*, in obe vojski se spoprimeta na *odru*. Z drugim aktom se začne dramatično dogajanje, ki se logično razvija in stopnjuje do petega — do mučeniške smrti in posmrtnega zmagooslavja. Udarcu vsakikrat sledi protiudarec. *Neron* si zgradi »mašino«, umetno nebo, na kateri bo igral *Jupitra*, toda *Torpes* mu zruši slepečo napravo. Poganska oblast ga zapre in ga hoče ukloniti z mučenjem, on se čudežno ubrani in celo pridobi pogana *Evellija* za krščanstvo. *Neron* pogubi oba in hoče uničiti tudi njuno sled, toda *Torpesovo* telo se čudežno ohrani. Mučenci ostanejo zmagovalci.

Tehnično je torej ta igra dokaj pazljivo zgrajena. Nepotrebnih zapletov in stranskih dejanj ni. »Polnila« sô, tako npr. v II. aktu, ko zbor v posebnem nastopu — *v sredi dejanja*, ne kot običajno na koncu — »izkazuje *Neronu* božjo čast«, ali ko v IV. aktu »predstavlja v plesu rimsko bitko«. Ta polnila navadno ne služijo glavnemu smotru tega gledališča — verski in moralni spodbudi —, temveč tehničnemu preudarku, da je treba igro primerno raztegniti; pa tudi jasni ambiciji, da se z odrskimi sredstvi, z »aparatom«, z množico nastopajočih in z efektnimi prizori pritegne in zadovolji občinstvo, ki ni literarno zahtevno, pač pa rado strmi, ljubi senzacijo. In morda še kakim globljim tendencam (gl. gori str. 153 in op. 16).

Element *nadnaravnega*, ki smo se ga pravkar dotaknili, izvira v vsej verski dramatiki iz same ideološke podlage. Tudi v *Torpesu* naletimo nanj že v prvem prizoru I. dejanja: junak je od angela potrjen v veri; in tako potem dalje skoz vsa dejanja, ko junak s pomočjo nadnaravnih sil uničuje nakane poganov. Toda nadnaravnega je na splošno mnogo dopuščeno tudi v sferah krivovercev in nevernikov — v naši drami npr. v I. dejanju, ko poganom njihova božanstva obljublajo še dalje zlato dobo, ali ko tudi oni mobilizirajo vojsko *Pregreh*, strogo analogno vojski Čednosti, ki jih pošlje *Torpesu* na pomoč angel varuh. Dejansko je med nastopajočimi, ki jih navaja seznam igralcev, tudi skupina »Dij« (»bogovi«) in sicer *Jupiter*, *Apollo*, *Mars*, *Mercurius* in *Vulcanus*. *Antična mitologija* se v tej dramatiki — podobno kot v srednjeveški krščanski poeziji — brez pomislov uporablja za okras in alegorijo, ne samo v posebnih nastopih zborov, temveč tudi spojena z biblijsko v skupnih nastopih, npr. v zboru na koncu III. akta: *Samson* in *Herkul* skupaj.

Veliko mesta zavzema v vsej šolski dramatiki *alegorija*. Našli smo in še bomo našli tudi v Ljubljani igre, ki so v celoti alegoričnega značaja, ki v celoti služijo alegorični ilustraciji kakega nauka ali načela. Mnogo pogosteje pa je alegorija vpletena v drame z drugim osnovnim predmetom: biblijskim, legendnim, zgodovinskim itd.; v tem primeru naj bi njena vloga vsaj v principu bila tá, da nazorneje in globlje, predvsem pa »lepše«, »bolj pesniško« izrazi idejo določenega dogajanja, posamezne dogodke, značaje oseb. (Zlasti v tej vlogi se je tisočletna raba alegorije izkazala kot precej iluzorna.)

Tudi v Torpesu je je veliko. Ko bomo kasneje spoznali še druge sinopse, bomo sicer videli, da v tej drami ni izkoriščena na najtipičnejši način; toda tukaj nas zanima samo ta konkretni primer. »Prologus« je, kot smo rekli, alegorična *živa slika* na čast deželnemu glavarju in nima zveze z dejanjem drame. Alegorična *dejanja* pa predstavljajo »zbori«, zlasti ob koncu aktov; vsebinsko so večinoma v zvezi s tokom drame in sicer navadno povzemajo vsebino akta, ki ga zaključujejo. Včasih tudi sodelujejo v dogajanju, tako npr. v zboru na koncu IV. akta, kjer Ciklopi kujejo za Nerona strele in sekire zoper kristjane. Na koncu drame pa pojó angelski zbori — v seznamu nastopajočih sta dve posebni skupini, »Chorus Caelestis« in »Chorus Marinus« — v imenu neba in morja slavo mučencem. Medtem ko ima v teh primerih alegorija vlogo nekakšnih alegoričnih intermedijev ter preludija in postludija, izpolnjuje pa tuintam tudi celotne prizore dejanja; tako 7. prizor I. dejanja z bitko med Čednostmi in Pregrehami, ki odloča o nadaljnjem poteku dogajanja. Toliko o vlogi alegorije.

Zbor pa nima vedno alegorične vsebine, ni vedno pesniški interpret dogajanja. Včasih je aktiven del dogajanja na odru, ne da bi ga »nosile« alegorične osebe: tako v II. aktu po 2. sceni, ko izkazuje Neronu božjo čast. In spet drugačno vlogo ima v IV. aktu po 1. sceni, ko predstavlja na odru rimljansko bitko: to spominja prav na *baletni* vložek; in res pravi sinopsa — latinsko: »Chorus pugnas romanas saltu pyrrhicho exprimit«,⁵⁶ tj.: kot »bojni ples«, in prav tako jasno v nemškem tekstu: »... Tantzweisz (= Tanzweise) ...«, torej v obliki plesa, baleta.

Balet seveda involvira porabo *muzike*. Ni dvoma, da je v jezuitski drami že dolgo bila glasba važen element odrskih priredb (cf. tu nižje, str. 189 sl.); ta sinopsa pa nam to izrecno izpričuje. Tudi se drama končuje z angelskim petjem na nebu in na morju. Zgovorno nam to potrjuje seznam nastopajočih: med njimi sta »nebesni zbor« in »morski zbor«, prvi z 18 sodelujočimi, drugi s šestnajstimi. Trideset in več let pozneje bodo ljubljanske sinopse navajale tudi skupino z imenom »Chorus musicus«, ki je skoro gotovo obsegala poleg pevcev tudi po nekaj instrumentalistov. Tu v *Torpesu* te skupine ni, toda ples na odru govori v prilog domnevi, da uprizoritev ni bila brez instrumentalne spremljave.

Večkrat omenjeni »seznam nastopajočih« (»Nomina Actorum«) nas pouči še o marsičem. Glavnih, individualno izstopajočih oseb je samo pet: Neron Imperator, S. Torpes, S. Evellius, Sabellicus Supremus Judex in Silvius Sabellici Filius. To majhno število je v skladu z obliko renesansne drame, ki je pod vplivom antične, in v nasprotju z večino srednjeveških »dram«. Zato pa obsega

⁵⁶ Tudi v Avancinijevem *Mariju* je že omenjena »iuventus pyrrhica«, cf. tu spre-daj, str. 170, op. 44).

Neronov dvor, »Aula Neronis«, nič manj kot 24 oseb, ki v igri ne nosijo individualnih imen, pač pa so naštetí njih nosilci-dijaki s svojimi civilnimi imeni, z označbo lokalne proveniencie (»Carn[iolus]«, »Carn. Labac.«, »Styrus«, »Italus«, »Segniensis« [iz Senja], »Pisinesis« [iz Pazina] itd.), socialnega izvora (od preprostega negraduiranega »Carniolus [Labacensis]« prek nižjih in srednjih plemičev [»Nobiles« in »Nob. Provinciales] do barona [»L. B.« = »Liber Baro«] in grofa [»Comes«]), in z označbo šolskega razreda, v katerega je mladi igralec hodil in po katerem se je imenoval: (po vrsti od najvišjega razreda latinske šole navzdol) »Rhetor«, »Poeta«, »Synt[axista]«, »Gram[matista]«, »Princ[ipista]« (iz 2. razreda: »Principia«) in »Parvista« (iz najnižjega razreda: »Parva«). Seveda so tako izčrpno označeni nosilci vseh vlog, ne samo iz grupe Neronovih dvorjanov.

Zanimivi sta alegorični skupini Čednosti in Pregreh. V prvi so naštetí: Vera, Upanje, Ljubezen, Pogum (»Fortitudo«), Ponižnost, Zmernost in Pravičnost; z njimi pa se navajajo tudi: »Angelus Custos« (angel varuh), »Genius (gl. gori) Torpetis« (Torpesov genij ali duh zaščitnik) in »Genius Evellii«. Tudi Pregreh je sedem: »Perfidia«, »Desperatio«, »Odium«, »Iniuria«, »Superbia«, »Luxus« (»Pohota«), »Furor« (»Jeza«); a z njimi v skupini še »Gentilitas« (»Poganstvo«). Pravzaprav sodijo v ti dve skupini še alegorične figure, ki se imenujejo: »Fortitudo Martyrum«, že gori omenjeni »Zelus Divini Honoris« (»Gorečnost za božjo čast«) in negativna lastnost »Timor« (»Strah«). Zunaj grup sta tudi Samson in Hercules. Bogove smo že našteali, Ciklopi so trije: Sterópes, Bromios in Pyrachmes, trije »Cyclopum pueri« pa nimajo imen. Končno je tu še skupina, imenovana »Choragi«: verjetno so to bili voditelji plesalcev ali pevcev. Za to govori tudi okoliščina, da so choragi v *Torpesu* gojenci višjih razredov, od »retorov« do »gramatikov«, (navadni) člani »nebesnega« in »morskega« zbora pa večinoma »parvistae« in »principistae«, torej iz nižjih razredov.⁵⁷ Preseneča, da jih je toliko: štirinajst, tudi če vzamemo, da niso »vodili« samo nebesnega in morskega zbora, temveč, menjaje se, še ostale zборе po dejanjih.

Veliko število choragov, članov nebesnega in morskega zbora, Neronovih dvorjanov, alegoričnih postav itd., in kot posledica veliko celokupno število nastopajočih — okoli 110 — imata svoje pojasnilo v očitni težnji šolskega vodstva, da zaposli čim večje število gojencev — zaradi vežbanja —, da zadovolji ambiciozne starše in da dá predstavi čim večji sijaj.

S tem sklepamo analizo drame *Torpes*, take, kakor se zrcali v najstarejši in še trideset let edini ohranjeni ljubljanski sinopsi. Kar smo pri tej analizi opazili, bo prispevalo nemajhen delež k sklepni sliki ljubljanskega jezuitskega gledališča v prvih šestdesetih letih njegovega obstoja: to je doba, ki jo iz razlogov, ki jih bomo takoj pojasnili (str. 183 sl.), obsega prvi del naše razprave, doba do leta 1657.

⁵⁷ Kindermann, c. d. II, 347, pripisuje besedi »choragus« drugačen pomen: po njegovem je to bila oseba v jezuitskem kolegiju, »od katere je bila odvisna vsa gledališka organizacija. On je določal róke predstav... in sprejemal náloge za posebne praznične priložnosti; bil je večinoma pesnik, režiser, inscenator (»Bühnenbildner«), kostimograf in odrski tehnik hkrati; pisal je »periohe« (sinopse), ki je v njih bilo vabilo, povzetek vsebine, scenarij in seznam sodelujočih«. Ta razlaga verjetno drži v drugih razmerah in na splošno, pri nas pa ne. Saj je v *Torpesu* navedeno štirinajst choragov — to ne more biti število avtorjev in režiserjev éne igre.

V desetletju po *Torpesu*, 1647—1657, ni videti, da bi bila odrska delavnost jezuitov popustila, a tudi ne, da bi se bila kaj posebno razvila. Naj zadostuje nekaj ilustrativnih podatkov.^{57a}

»Historia« str. 260 navaja npr. za l. 1650 neko »Actio solemnis de S. Nicephoro«: ker pa je bila ta igra v zvezi s slovesno razdelitvijo nagrad odličnjakom — darovalec je bil to pot pičenski škof Francišek Vaccano —, je verjetno prav; da jo postavimo že v pozno jesen 1649, ker so se nagrade za preteklo šolsko leto delile navadno ob slovesnem začetku novega, to je v novembru (cf. gori str. 164, op. 29). O vsebini drame nismo poučeni, lahko pa si mislimo, da je to bila dramatična obdelava svetniške legende. In tipično snov šolskega gledališča obravnava tudi drama, ki so jo dali na veliki petek 1650: *Sanguis Abel in caelum clamans*, »Abelova kri, vpijoča v nebo«.

Še isto spomlad 1650 pa vendar naletimo na žanr igre, ki dotlej v Ljubljani ni bil v rabi — dinastično patriotska drama: v »Historiji« se imenuje *Rudolphus Habsburgensis*. To, da je bila drama dana na Telovo, dopušča misel, da je bila v njej porabljena legenda o Rudolfu Habsburškem, ki pomaga duhovniku z monštranco čez narasli potok.⁵⁸

Leto 1651 je prineslo poleg drugih iger⁵⁹ dramo, ki jo vsaj od Dimitza in P. Radicsa dalje omenjajo vsi, ki so se količkaj ukvarjali z jezuitskimi predstavami, ker ji je avtor zaslužni domači polihistor Janez Ludvik Schönleben, takrat še član jezuitskega reda v Ljubljani: *Haeresis fulminata seu Anastasius Orientis tyrannus haereticus*. Radi bi ji poznali vsebino, ne samó ker je iz Schönlebnovega peresa. Zanimiva je tudi zato, ker je bila tako dolga, da je trajala dva dni — 2. in 3. maja 1651 — po več ur vsako popoldne. Dolge, več dni trajajoče predstave v kasni renesansi in v baročni dobi na velikih odrih niso redkost, v Ljubljani pa tega ne srečamo zlepa, vsaj izrecnih zabeležb ni mnogo. Zato pa na to izredno okoliščino v l. 1651 ne opozarja samo »Diarium praefecturae« f. 5 r., temveč, kakor smo videli v opombi tu spredaj, tudi druga dva vira. Kakšen pomen so prireditelji pripisovali tej predstavi — Schönleben je bil takrat tudi prefekt v kolegiju — izhaja iz pripombe v poročilu v »Diar. praef.«, da so jo pripravljali od velike noči do binkošti in da so celo pouk v katekizmu zaradi teh priprav omejili; in še se pritožuje Diarij, da je bilo priprav premalo. Uspeh je bil kljub temu velik, pravi to poročilo,

^{57a} Poleg gori v tekstu omenjenih iger bi tukaj navedli še nekatere druge, po Radicsu, *D. verirrte Soldat*, str. 105, ker jih je on ugotovil po viru, ki ga ni več v naši deželi, namreč po rokopisih v Auerspergovih knjižnicah. Igrali so torej jezuiti l. 1649 *Certamen Pacis et Martis*, ki je zanimiv zato, ker je najčistejši tip alegorične drame in ker je avtor p. Eller iz ljubljanskega kolegija. Leto 1653 je prineslo — zraven obeh tu doli str. 182 navedenih biblijskih dram — tudi dramatični slavonspev na enega izmed »očetov« jezuitskega reda: *Divi Francisci Xav. Indorum Apostoli apud regem Bungi cum Bungiorum principe certamen*. O predstavah, ki jih je Radics dognal po istem viru za l. 1654 in 1655, gl. tu dalje str. 182 sl.

⁵⁸ Zanimivo je, da je bila istega leta 1650 uprizorjena v Gradcu slavnostna igra *Rudolf v. Habsburgs Verehrung der Eucharistie*. To je bil čas, ko so po avstrijskih središčih že cvetli »ludi caesarei«, »cesarske igre«, polne dinastičnega navdušenja in katoliške pobožnosti. (Cf. Kindermann, c. d. III, 452.) Spet ljubljanski kolegij ne zaostaja veliko za avstrijskim razvojem.

⁵⁹ »Historia«, str. 265: »Suis pro usu consueto temporibus actus scenicos spectandos dedimus« — torej več iger, ob običajnih priložnostih med letom; »inter alios ... ostensus Anastasius Orientis Imperator«; z istim, celo še bolj skrajšanim naslovom *Anastasius Imperator* je naša tragedija zabeležena tudi v »Diarium p. Ministri« I, f. 3 r.

a velika prizadevnost sodelujočih in uspeh sta potrjena po zanimivi vesti, ki je v drugem, paralelnem viru, namreč v »Diariju p. Min.« za 6. maj 1651: potem ko je letopisec pod datumom 2. maja omenil predstavo *Anastasius Imperator* (gl. op. 59), nadaljuje 6. maja — tretji dan po predstavi —: »Nadaljevale so se počitnice, ki jih je za tri dni izposloval (>impetraverat<)> visokorodni gospod deželni glavar zaradi uprizorjene drame«. Torej posebna, izredna nagrada za gledališki uspeh. Še večje nagrade od iste strani sta bila deležna avtor Schönleben in v jezuitskih letopisih mnogokrat imenovani p. Harrer, ki ju je deželni glavar povabil na enotedenski izlet na Bled. »Historia«, c. m., pa daje nato izjemno natančen opis kostumov. In še en dokaz za pomen te uprizoritve: natisnjene so bile latinske in nemške »periohe« za vsak dan — vsako polovico drame — posebej. Taka sinopsa — ali celo popolno besedilo? — je obstajala v Ljubljani še v preteklem stoletju.⁶⁰ V njej je bilo gotovo navedeno ime avtorja, Schönlebna, ki ga za čudo ne beremo v nobenem viru.

Niti o vsebini in celo niti o strukturi dejanja danes nimamo podatkov. Upravičena je domneva, da je kaka psevdohistorična zgodba služila piscu, da razvije poučno »akcijo« o tem, kako je bila v osebi tiranskega vladarja kot od strele uničena (>fulminata<)> kriva vera: alegorično poučni smisel take drame je v času, ko so verski boji komaj otopeli, na dlani. O posebnem mestu, ki ga zavzema v neki vrsti verskih dram figura »tiranskega vladarja«, bomo takoj rekli še nekaj besed (str. 187 sl. in op. 70).

Tudi v naslednjih letih se menjavajo biblične teme, dramatizirana življenja svetnikov ali mučencev in — kolikor lahko ugibamo po naslovih — morali-zirajoče drame z izmišljeno vsebino. Prvih je največ. Leta 1652 so sicer igrali najprej spodbudno zgodbo o nekem Grofu *Elzariju*,⁶¹ ki je našel dušni mir v božjih ranah, nato pa že igro z naslovom: *Elias in caelum raptus, et e caelo flammās citans*. Kako se je dala iz te svetopisemske zgodbe napraviti drama? Drugo vprašanje je uprizoritev: ta je na vsak način zahtevala precéj »mašinerije«. — Leta 1653 imamo kar dve biblični igri: *David et Jonatha* in *Sacrificium Abrahæ*. Druga od njih obnavlja prvo v Ljubljani dano jezuitsko šolsko predstavo *Immolatio Isaac*; ali je bilo med obema kako tesnejše razmerje v obdelavi, je negotovo. Za naslednje leto (1654) nam daje Radics, *Der verirrte Soldat* ..., str. XVI in 105, vest o petih latinskih dramah: pred pustom so igrali *Corona regia pietatis in parentem mortuum delata*; dve so uprizorili v maju: *Floralia et Hortensia* in *Leopardus* — in sicer prvo v jezuitskem letoviškem gradiču »Pod turnom« v današnjem Tivoliju, drugo verjetno v palači grofa

⁶⁰ P. Radics, ki je Auerspergovo biblioteko dobro poznal, piše v svojem članku *Älteste Geschichte des Laibacher Theaters*, v BK 1863, str. 72: »Noch heute bewahrt die fürstlich Carlos Auersperg'sche Bibliothek — die Sammlung Wolf Engelbrecht's — das Manuscript [o nedoločnem smislu tega izraza pri Radicsu gl. gori str. 150, op. 10] von Schönlebens Tragödie«. — »... einer Comödie [prej »Tragödie«], unter dem Titel: *Haeresis Fulminata* [tukaj R. izpušča sive] *Anastasius Tyrannus Orientis Haereticus*, worin »Carniola« die gewiss gerechte Apotheose der Auersperg'schen Familie vornimmt, und so bietet sich wieder ein neues Moment in der Entwicklung der heimlich-dramatischen Dichtung meiner Betrachtung dar — die vaterländische Richtung«. Vprašanje je, ali ta patriotska nota, ki lahko da je imela tukaj bolj kranjsko-domorodno barvo, ni bila omejena samo na posvetilo (>zu Liebe und zu Ehren« grofa W. E. Auersperga) in na alegorično apoteozo. Predmet te drame je vendar časovno zelo oddaljen tako od Schönlebnovega kot od Radicsevega patriotizma. Sicer pa se vsi jezuitski viri strinjajo med seboj v tem, da je Schönlebnova drama posvečena kranjskim deželnim stanovom, in Auerspergi niso posebej omenjeni.

⁶¹ Slabo zapisanega imena ne moremo zanesljivo razbrati, cf. »Historia«, str. 270.

Auersperga; četrto, *Elias Jezabellum fugiens*, v juniju; za pëto, jasno alegorično: *Parabola Filii Regis pro servo laesae Majestatis morientis id est Christus pro peccatore crucifixus*, ne vemo ne kraja ne natančne dobe uprizoritve. Vsekakor pa podatki za to leto kažejo, kako pogostne so bile včasih prireditve.

Repertoar leta 1655 je zanimiv po tem, da so v njem kar tri drame domačega porekla. Dve ja spisal p. Andrej Anschütz, ki Steska⁶² v njem vidi Slovenca Anžiča. Naslov prve, kakor ga navaja Radics, je bil *S. Pancharius*, a Steska domneva, da bi bilo morda treba brati »S. Pancratius«⁶³; druga se je imenovala *Christus patiens rex dolorum*. Tretja pa je iz peresa patra Joahima Haringa, ki ga jezuitski letopisi pogosto omenjajo kot učitelja in funkcionarja ljubljanskega kolegija, Radics pa ga imenuje rojenega Kranjca. Njegovo dramo navaja z naslovom *S. Martires* (s pravopisno napako); morda je bilo v popolnem naslovu dodano kako svetniško ime, kajti težko si predstavljamo, da je bila igra posvečena kar mučnikom sploh.

Tudi leto 1656 ni bilo brez predstave. Po Radicsu (*D. verirrte Soldat*, str. 105) in Dimitzu (*Gesch. Krains* III, 463) se je imenovala: *Maximilianus Archidux Eucharistiae devotus*. Naslov je v dveh pogledih značilen. Da so se uprizarjale igre na praznik Rešnjega telesa, smo že večkrat ugotovili, tu pa vidimo, da se pojavlja tudi v Ljubljani posebna podvrsta religiozne drame s tematiko evharistije, ki je znana z drugih jezuitskih in sploh redovnih gledališč. In drugo: v kratkem razdobju nekaj let je to v Ljubljani že druga igra s habsburško, torej dinastično témo. Povezovanje evharistične pobožnosti s habsburškim patriotizmom je bilo v modi (gl. tu gori str. 181, op. 58).

* * *

Čas in prostor, ki sta nam na voljo, nam nalágata, da razdelimo svojo razpravo na dva dela. Več momentov govori za to, da jo pretrgamo na tej točki.

Globlji notranji razlog za to, da nekje v teh letih napravimo cezuro in si damo preliminarne obračun o prvem polstoletju dramskih predstav v Ljubljani je v tem, da je evropski barok, ki je bil že v drugi polovici XVI. stoletja opazen v vseh vrstah umetnosti, likovni, govorni in glasbeni, in tudi v drami, celo v šolski, tako dozorel proti koncu prve polovice XVII. stoletja, da ga zgodovina označuje z atributom »visoki«. Tridesetletna vojna je za svojega trajanja zapustila v tedanji tako zelo »angažirani« dramatiki presenetljivo malo sledi, ali z drugimi besedami: *malo* jo je ovirala,⁶⁴ zlasti na katoliški strani: Ljubljana se v tem oziru sklada z deželami srednje Evrope. Toda konec dolgotrajne vojne (1648), ki je bila silno izčrpala prizadete dežele, je sprostil kulturne sile in pri-

⁶² Cit. delo, str. 70. Radics, c. d. str. 105 pravi o tej drami, da je bila uprizorjena v februarju, »ludis antecinerilibus«, torej »pred pepelnico«; to gotovo povzema po »rokopisu v Auerspergovu knjižnici«, na katerega se izrecno sklicuje. Rokopis drame ali rokopis sinopse? Avtorja pa označuje takole: »Dichter ist der Jesuitenpater Andraeas aus der eben in unserem Jahrhundert (t. j.: sredi XIX. stol.) in der Geschichte des deutschen Theaters berühmt gewordenen Familie Anschütz«. Da je to bila res ista družina? Sicer se pa Radics sám kasneje, v svoji *Entwicklung d. deutschen Bühnenwesens in Laibach*, str. 15, izraža previdneje: »... unter ihnen auch ein P. Anschütz des gleichen Namens mit dem späteren berühmten Hofschauspieler des Wiener Hoftheaters)«.

⁶³ Weilen, c. d. str. 350, pripoveduje, da je bila na Dunaju 1620 v tedaj novi gledališki dvorani igrana neka drama o sv. Pankraciju.

⁶⁴ Cf. Kindermann, c. d. III, 448.

nesel tudi gledališču — bolj kot dramatik — velik razmah. To je prav posebno vidno na Dunaju, ki je tedaj postal eno izmed središč evropske odrske umetnosti. Pri tem sijajnem razvoju v Avstriji ima velik delež Italija in zlasti njena zmagovita opera. Avstrijska prestolnica pa je vplivala na province. Vprašanja, koliko je bilo v Ljubljani neposrednega vpliva iz Italije, se bomo še dotaknili; vsekakor pa so bili tokovi in valovi, ki so prihajali v avstrijske province z Dunaja, najmočnejši. Močna in agilna centralizirana organizacija jezuitskega reda v Avstriji in njegovih kolegijev je imela pri tem važno vlogo. Stalna izmenjava učiteljev-piscev šolskih dram se je gibala predvsem v okviru avstrijskih dežel, med avstrijskimi kolegiji — seveda je treba sèm prištevati tudi Trst, Gorico, Južno Tirolsko. — Naravno je, da so valovi rabili nekaj časa, da so dosegli provincialna središča, med njimi Ljubljano. Ta okoliščina priporoča, da napravimo zarezo v šestem deceniju stoletja.

Temu splošnemu razlogu pa se pridružujejo tudi posebni ljubljanski, lokalni. V rečenem deceniju se pojavijo v Ljubljani prvi nemški organizirani igralci (1653) in italijanska opera (1660): jezuitske šolske drame od takrat dalje niso več edine gledališke predstave v Ljubljani. V istem času pa dobe jezuiti novo poslopje za svoj kolegij in v njem novo, bogato opremljeno dvorano, ki jim bo omogočala še odličnejše prireditve. To se je zgodilo leta 1658, in s to ločnico bomo pričeli drugi del razprave.

A tukaj poskusimo odgovoriti na ti dve vprašanji: Kakšna je podoba jezuitskega gledališča pri nas v prvih šestdeset letih njegovega delovanja? In kaj nam pove kratka analiza repertoarja, uprizorjenih del in uprizoritev?

Trajnejša umetniška produkcija kot delo kolektiva ni pogosten pojav. Jezuitska šolska dramatika je gotovo izredno izrazit in poučen primer te vrste, saj ni bilo zlepa tako velikega »pišočega« kolektiva, kot je bil jezuitski učiteljski kader. Če govorimo o kolektivni produkciji, ne mislimo tukaj na to, da je mnogo ljudi sodelovalo v pripravah za uprizoritev — večkrat se v virih omenja, da so avtorju-režiserju pomagali prefekt in kolegi —, in še manj na to, da so navadno na odru sodelovale množice »igralcev«; temveč na to, da so za ves dramski repertoar skrbeli člani reda sami in samó oni, še več: člani posameznih kolegijev, in to po dolžnosti in predpisu. Največkrat so gotovo pisali drame sproti. Sicer smo naleteli (gl. tu gori str. 172) na zanimivo opazko v »Collectaneah«, iz katere se vidi, da je obstajal v kolegiju nekakšen dramski arhiv, ki so iz njega — če je bila sila — lahko vzeli kak komad, ki je bil že prej kdaj dán; toda več znakov te vrste nismo zapazili. Naslov kake igre se včasih ponovi — večinoma niti ne dobesedno: primerjaj »*Immolatio Isaac*« (1598) in »*Sacrificium Abrahæ*« (1653) —, ali nikakor ne mnogokrat. Pač nahajamo mnogim ljubljanskim dramam tematične analogije po drugih jezuitskih kolegijih; toda bolj verjetno je, da so kakšno tako popularno témo v vsakem kolegiju doma obdelali,⁶⁵ nego da so prenašali rokopise⁶⁶ — v tisku objavljenih pa je teh dram tako in tako bilo zelo malo.

Podoba je, da so pisali drame zlasti patri-učitelji najvišjih razredov. Oni so jih tudi režirali, vežbali so — in brez dvoma prej tudi sami izbirali — dijake za nastop, tako jezikovno — v latinščini! — kot igralsko, a tudi skrbeli za teh-

⁶⁵ Morda ima V. Steska prav z domnevo, da je imelo obvezno pisanje dram v jezuitskem redu tudi ta smoter, da se učitelji vežbajo v literarni produkciji.

⁶⁶ Vendar je za dramo o sv. Katarini, ki je bila igrana l. 1602, rečeno v »Collect.« f. 288 r., da je bila prej uprizorjena v Gradcu; gl. gori str. 157.

nično stran uprizoritve in za eventualno izdajo gledaliških listov (perioh ali sinops) itd. (Gl. gori str. 180, op. 57.)

Jasno je, da taka množična dramska produkcija, ki vrh tega ni imela umetniškega cilja temveč versko-spodbudnega in moralizujočega, torej utilitarističnega, ni mogla dati, če presojamo tiste drame s kriteriji književnosti in gledališke umetnosti, v celoti drugačnih rezultatov kot podpopvprečne. To seveda ne pomeni, da ni bilo nadarjenih posameznikov: jezuiti, ki so dali v XVII. stoletju nekaj znamenitih lirikov, so imeli v svojih vrstah v XVI. in XVII. stoletju nekaj, če že ne velikih, pa gotovo za svoj čas omembe vrednih dramatikov; toda v poplavi nepoklicanih a poklicnih pisalcev je večina jezuitskih kolegijev — in med njimi ljubljanski, vsaj kolikor dozda vidimo — ostala brez znamenitejših stvaritev, razen kolikor je v njih deloval, navadno zelo kratko dobo, kak nadarjen in zavzet pesnik, ki se je prej ali slej proslavil: tak intermezzo je doživela tudi Ljubljana, ko je eno leto tu »gostoval«⁶⁷ Nikolaj Avancini.

Zelo skromna umetniška vrednost tega gledališča pa ne uničuje njegovega kulturnozgodovinskega pomena in ne zakriva važne — v perspektivi tudi umetniško važne — funkcije, ki jo je, kakor že rečeno, imelo s tem, da je »priljavljalo humus«⁶⁸ za kasnejšo rast. V tem pogledu namreč ni važna samo kvaliteta, temveč tudi kvantiteta, to je: dolžina trajanja tega gledališča in pogostnost predstav. Seveda bi bil vpliv kvantitete lahko tudi negativen, če bi bila kvaliteta zelo nizka.

O kvaliteti jezuitskih dram v Ljubljani — zlasti prve dobe, ki jo tukaj obravnavamo —, je, kakor smo tudi že rekli, težko soditi, ker premalo poznamo tekste; in ker zelo malo vemo o avtorjih. Schönlebnovo ime nam kaj pomeni, toda nič ne pove o literarni vrednosti njegove tragedije. Edino N. Avancini nam daje nekaj poročila za kakovost dram v l. 1636; a tudi njemu je zrastel pravi pomen šele iz njegove kasnejše dejavnosti na Dunaju. — Mislim, da bo prav, če o malo znanih avtorjih ljubljanskih dram spregovorimo na koncu (II. dela) celotne razprave skupaj, pregledno. Pri tem bo seveda posebno paziti na tako imenovane »domače«⁶⁹ pisce, to je na tiste, ki so bili domá v naših krajih, in prav posebno na tiste med njimi, ki so bili verjetno slovenskega rodu. Tam bomo tudi orisali delež slovenskih jezuitov v celotni jezuitski gledališki dejavnosti: tudi na tem področju je večina slovenskih tvorcev, če jim smemo tako reči, delovala zunaj domačije.

Naša podoba jezuitske drame in gledališča v Ljubljani v prvih šestdeset letih njih obstoja raste torej v glavnem iz tega, kar nam izdajajo letopisi in dnevniki jezuitskega kolegija, povzetki Avancinijevih ohranjenih dram in sinopsa drame *Torpes*, edina ohranjena sinopsa iz tega obdobja. Če pa to tanko linijo repertoarja opazujemo na ozadju splošne gledališke zgodovine od renesanse dalje, nam vendar lahko marsikaj pové.

Humanistična in starejša renesansna drama sta se pojili iz vrelcev oživljene antike, iz srednjeveške novelistične literature in iz sodobnega, realistično dojemanega življenja. Verska oziroma konfesionalna borba XVI. stoletja pa je v drami brž spet odprla vrata tudi biblijskim predmetom. In tako je v šolski drami obeh smeri, protestantske in katoliške, biblija neizčrpen vir snovi.⁶⁷

⁶⁷ Scheid, c. d. II, str. 16: »Es darf als ausgemacht vorausgesetzt werden, dass die selbständige Jesuitendramatik im engen Anschluss an die protestantische Schulbühne mit biblischen Stoffen begonnen hat und dieser ersten Liebe nie ganz untreu geworden ist.« — Radics, cit. *Entwicklung* ... str. 15, navaja — brez letnice uprizoritve — tudi dramo o *Makabejcih*.

Zgodovina ljubljanske drame v njenih prvih šestdesetih letih to potrjuje: takoj prve jezuitske igre v Ljubljani, 1598 in 1602, predstavljajo Izaka in Jefteja, in med približno šestdeset nam znanimi dramami tega obdobja jih je imelo vsaj dvanajst biblične predmete. Posebno mesto zavzema »evangeljska parabola« — kakor jo imenujejo »Collectanea« f. 288 v. — o *Vinogradu in ubitem dediču vinograda*: gre morda za alegorično dramo, a pač tudi za zgodbo iz Novega testamenta. — Kam naj bi uvrstili predstavo *Sodnega dne* (1634) — med biblične drame?, med alegorije? (Da to ni bila samo kaka živa slika, sodimo po tem, da so v njej nastopili prefekt in učitelji; cf. gori str. 164.) Toliko o sveto-pisemskih snoveh.

A tudi dejstvo, da pritegne versko angažirana šolska igra v svoj inventar brž tudi svetniške in mučeniške zgodbe in legende, dobi v Ljubljani od vsega začetka svoje potrdilo: že l. 1602 je uprizorjena igra o neštetokrat obdelanem predmetu: devici mučenici sv. Katarini; in v nadaljnjem teku desetletij je ta vrsta še bolj zastopana kot biblična, zlasti ker je morda treba prišteti v to skupino še katero od dram, katerih naslovi ne omogočajo zanesljive opredelitve, npr. drame *Felicianus* (1636), *Floralia et Hortensia* ter *Leobardus* (obe iz l. 1654).

Saj je natančna razmejitev sploh pogosto težka. Kam sodi npr. igra z naslovom *Vir illustris iniuriam condonans inimico per amorem Christi crucifixi deprecanti offensam*? Verjetno v skupino, ki bi jo lahko imenovali pobožno poučno ali moralizirajočo; kamor bi postavili tudi tisto dramo, ki se ji pravi *Fames humani generis* (cf. gori str. 165). A ta žánr je zastopan že prav na začetku ljubljanske dramatike; že 1603. so uprizorili dramo z vsebino, vzeto iz spisov starega »častitljivega« Bede: »... de *Geminis fratribus Imma et Junna* (?)«, ki je — po poročilu v »Collect.« f. 288 r. — slavila bratovsko ljubezen,⁶⁸ zlasti pa vrednost maše, ki celo tirana premaga. — Včasih naslov premalo pove: ali sta *Petrus Telonarius* (1634) in *Življenje Alexandra Bertia* (1635) legendnega značaja, ali spadata v zgodovino oziroma psevdozgodovino — kamor verjetno sodi zgodba o *Copronymu Iconoclastu* (1603 in 1614)? Vsekakor vse te skupine veže pripovedna vsebina v dramski obliki, in seveda vedno poučni smisel.

Ta osnovni poučni smoter prevladuje posebno v začetku nad vsem drugim. Poleg pravkar opisanih »nativnih« vrst se prav zgodaj, in sicer l. 1603, pojavi tudi čisto neposredno vzpodbudna drama, taka namreč, da neposredno poučuje — morda brez fabule, tako vsaj se zdi: *Gratia Dei hominem incitans ad bonum* (gl. gori str. 157 sl.). Ali je bila hkrati alegorična? To bi bilo važno vedeti. Na vsak način imamo vtis, da se *alegorija*, ki jo je srednji vek v tako širokem razponu uporabljal za ponazarjanje filozofskega razglabljanja in moralnih predpisov, ki je je — v druge namene — dovolj tudi v italijanskem renesansnem

⁶⁸ Nekaj primerov obravnavanja te téme daje Weilen, c. d. 347; to mesto je zanimivo, ker se tiče tudi koroškega jezuitskega dramatika Košutnika: »Muster brüderlicher Liebe geben die Söhne des Königs Scilus (1587), ... oder das von Anton Kaschutnik verfasste Schauspiel von Naromoimus und Neambadorus (1723)«. Morda je ljubljanska drama iz l. 1603 v kaki zvezi s tisto iz 1587; morda je Košutnik črpal iz prve ali druge — gotovo je le, da je bil predmet priljubljen. O Košutniku gl. SBL s. v. »Kaschutnik«; in: Kalan, c. d. 80 — kjer je treba pokvarjeni latinski naslov popraviti po tistem v SBL (ki pa v lastnih imenih menda tudi ni čisto zanesljiv v SBL: »Neau-beadora«, — pri Weilenu, c. m. pa: »Neambadorus«).

gledališču in ki je je bilo mnogo že v starejši jezuitski drami,⁶⁹ uveljavlja v Ljubljani dokaj polagoma, zato pa nezadržno. Prvo dramo, ki bi, sodeč po naslovu utegnila biti v celoti alegorična, najdemo šele l. 1612; to je »dialog« *De pugna et difficultate adipiscendi scientiam*. Ali so nastopale v bibličnih, svetniških in drugih dramah tega obdobja alegorične figure npr. v prologu, epilogu in zborih, ne vemo zagotovo. Verjetno je, da vsaj tuintam. Vsekakor so nastopile alegorične postave v pompozni slovesnosti na čast kanonizacije Ignacija in Frančiška Ksaverija l. 1622, in to na več odrih (npr. na osmem, kjer so med drugim utelešene štiri »glavne čednosti«; cf. gori str. 162). V Avancinijevem *Mariju* (1636) sestavljajo zbor, ki vošči po zmagi nad Jugurto mestu Rimu srečo, reka Tibera ter njeni Tritoni in Sirene. Imamo pa od vsestranskega Avancinija tudi predstavo, dáno v cerkvi (1636), ki je bila po vsej priliki v celoti alegorična drama: *Ljubezen, na gori Golgoti od zveri raztrgana*.

Domnevo, da se je alegorija tudi v ljubljanski dramatiki postopoma širila in krepila, potrjujeta obseg in pomen, ki ju ima v *Torpesu* (1647), drami, ki jo iz sinopse nekoliko bolje poznamo. Iz nje vidimo, kako v prologu nastopajo v alegorični živi sliki »geniji« Turjaške družine in kranjskih deželnih stanov, geniji, ki so gotovo alegorične posebitve; zbori alegorično spremljajo dejanje, pa tudi cele scene nekaterih aktov so izpolnjene z akcijo alegoričnih postav, npr. z bitko Čednosti in Pregreh. O tem smo nekaj podrobnejšega rekli tu gori str. 179 sl. Iz vsega tistega je jasno, da je funkcija alegorije okrog srede stoletja v Ljubljani že močno podčrtana; nadaljnje sinopse jo bodo pokazale še bolj razvito in nato »institucionirano« — toda nekaj bistvenih potez razvitega stanja ima že tukaj. *Torpes* zlasti dokazuje, da je v Ljubljani bila že pred polovico XVII. stoletja znana tista alegorija, ki v obliki živih slik in zborov med akti spremlja dejanje: alegorija, ki bo v polnem razcvetu v drugi polovici stoletja. S tem *Torpes* hkrati potrjuje, da Ljubljana tu ni bila v zamudi.

Še eno tematično področje je značilno v razvoju jezuitske drame: *zgodovina*. Prvikrat se zgodovinska téma v Ljubljani obravnava ne 1634 (cf. gori, str. 164), marveč mnogo prej, namreč 1603 — *Constantini persecutio in S. Imagines* — in 1606 — *Theodosius Imperator*. Res je, da se prva verjetno, a druga mogoče nanaša na *cerkveno* zgodovino. Ta izbira ne preseneča v pobožni šolski dramatiki, saj predmeti iz zgodnje cerkvene zgodovine, dóbe preganjanja kristjanov ipd., posebno ustrezajo vzpodbudnim ciljem. V isto področje sodi gotovo tudi *S. Gregorius Summus Pontifex* (1625). Leta 1634. pride naposled na vrsto predmet iz čiste antične zgodovine: *Antonius ob caedem Caesaris furens*. Nenavadno močan poudarek pa dá zgodovinski tematiki N. Avancini. Kar tri njegove drame iz l. 1636 imajo zgodovinske sižeje: *Marius* iz stare zgodovine, *Andronicus* iz visokosrednjeveške in *Tilly* iz najnovejše, skoro sodobne.

Ker sta prvi dve od teh Avancinijevih dram natisnjeni in nam ju je Scheid (c. d. II; gl. tu gori str. 170 sl.) podrobneje opisal, nam je omogočeno, da jasneje vidimo, kako je tedanja jezuitska dramatika obravnavala zgodovinske snovi, in zlasti, katere je izbirala. Tipična je zlasti druga drama, *Andronicus*. Pisec predstavi »dobrega«, legitimnega, »pravičnega« junaka v borbi z brezbožnim, hudobnim »tiranom«; fizično zmaga nepravični, toda moralna zmaga očitno pripade pravičnemu. (Če iz samih dejstev to ne bi bilo dovolj jasno in učinkovito, se oznani triumf dobre stvari še z alegorijo na koncu.) Ta tip tragedije

⁶⁹ Cf. Weilen, c. d. str. 345: potem ko je naštel druga tematična področja jezuitske drame, pravi: »največ mesta pa zavzemajo alegorije in splošni v simboličnih postavah utelešeni poučni izreki«.

je zlasti razširjen v drugi polovici XVII. stoletja.⁷⁰ Avancinijev *Andronik* priča, da se je Ljubljana že v 30-ih letih XVII. stoletja seznanila s to vrsto zgodovinske drame, a to hkrati pomeni, da je bila v nekaterem pogledu dokaj »na tekočem« v razvijanju dramatike.

Porast rabe zgodovinskih snovi je sploh v skladu z obćim razvojem šolske drame.⁷¹ Sicer izgubi naglašena priljubljenost zgodovine, ki jo dokumentira Avancinijeva dejavnost v Ljubljani, v naslednjih letih spet precěj svojega poleta. Toda večkrat omenjanega *Torpesa* (1647) je le treba vsaj deloma prišteti k zgodovinskim dramam, ne samo zaradi zgodovinskega ozadja (preganjanje kristjanov) in ker v njej nastopa cesar Neron, temveč tudi, ker avtor navaja med svojimi viri znanega italijanskega zgodovinarja Baronia. Hkrati pa je to tudi tipična mućeniška tragedija in tako predstavlja pogosten »vmesni« tip. Lahko mogoće da je bila tudi Schönlebnova *Haeresis fulminata sive Anastasius Orientis tyrannus haereticus* (1651) zgodovinska drama — ućeni avtor je brćčas želel dati svojemu delu zgodovinsko podlago in barvo.

Istočasno pride v okviru zgodovinskih dram — ki v njih zgodovina tako in tako služi vzgojnemu namenu — na površje avstrijsko-patriotićna, dinastićna miselnost. V drugih avstrijskih in v nemških deželah so se že kmalu po prelomu stoletja pojavili nekakšni »ludi caesarei«, a prav razkošatil se je ta tip šele po sredi XVII. stoletja. V Ljubljani smo zabeležili predstavo na ćast osebi iz cesarske družine za l. 1631, toda snov igre je bila biblićna: *Rachel pulchra*, in panegirik je verjetno prišel do izraza le v prologu ali epilogu. Prva ljubljanska drama, ki ima že v naslovu Habsburćana, je *Rudolphus Habsburgensis* iz l. 1650 (cf. gori str. 181). Ali je bilo patriotićno ćustvo neznanega pisca v kaki zvezi z »zmago« ob koncu tridesetletne vojne 1648? — Leta 1656 je bila igrana drama z naslovom *Maximilianus Archidux Eucharistiae devotus*.

Da bi se zgodovinska tematika širila v moderno zgodovino in v prikazovanje sodobnega dogajanja, se v obdobju, o katerem govorimo, komaj opaža: videli smo res, da je Avancini v Ljubljani napisal in uprizoril *Tillyja, osvovitelja Magdeburga*, toda to je tudi vse. Kvećjemu lahko domnevamo — kakor smo tu gori nakazali —, da sta konec tridesetletne vojne in nastop miru po njej spodbudila pisanje domoljubnih dram.

Zunaj teh većjih tematićnih skupin je še nekaj iger, ki zaslućijo pozornost zaradi svojih posebnih predmetov. — Kaj si je pravzaprav predstavljati pod naslovom *Hercules christianus* (1634)? Dramo o kršćanskem junaku, silnem kakor Herkul? In to kot hagiografsko zgodbo, ali kot alegorijo kršćanske moći? — Koliko je utegnilo biti antićnega v komediji *Priscianus vapulans* (cf. gori str. 165, in takoj tu dalje), tudi ne vemo.

Izrecno iz antićne mitologije je *Herkul na razpotju*, igran 1620. Kako je znani motiv izrabljen in kaj je sprejeto v odrsko dogajanje, nam ni znano.

⁷⁰ Veliki jezuitski gledališki teoretik Jacob Masen (1606—1681), citiran pri Kindermannu, c. d. III, 449 sl., ki je v svoji *Palaestra eloquentiae ligatae* (1657) po vsej priliki bolj recapituliral jezuitsko prakso, kot dajal pravila za bodoćnost, omenja v III. zvezku svojega dela, da so bile prej glavni vir dramske tematike legendne snovi, zdaj pa naj bodo »historićni predmeti, seveda taki, ki so v zvezi s cerkveno zgodovino. Zašćitniki in preganjalci cerkve« ... postajajo zdaj glavne osebe. S tem tipom tiranske drame (»des Tyrannendramas«) pa se je odprla tudi jezuitskemu gledališču moćnost, da razvije dvorski sijaj in »državne akcije« (»Staatsaktionen«) v velikem stilu na odru.«

⁷¹ Weilen, c. d. 346 sl.: »Ebenso wie die biblischen treten auch die allegorischen Stoffe in der Blütezeit des Jesuitendramas gegen die historischen zurück...«.

Vredno pa je podčrtati, da pred to dramo, kolikor vemo, ni bilo v Ljubljani nobene, ki bi v celoti črpala snov iz antike. To je značilno. Pojasnjuje pa se s tem, da ljubljanska drama, ki nastopi svojo pot pol stoletja po začetkih jezuitske dramatike, nima svojih korenin direktno v renesansni drami, temveč je od te že precēj oddaljena, direktno pa je otrok starejše jezuitske šolske drame; zato v njej a priori prevladuje čisto nabožna tematika — biblična, hagiografska in sorodna. (Cf. še doli, str. 195).

*Komedije*⁷² niso jezuiti prezirali niti v prvi dobi; tudi ona jim je služila v vzgojne namene: mladini je treba včasih dati, da se sprosti; pa tudi občinstvu se lahko postreže z naukom v zabavni obliki. V kasnejši dobi, ko se jezuiti bore za popularnost pri širšem gledalstvu, se komedija kot sredstvo v tekmi s posvetnim gledališčem celo zelo ojači. (O tem v II. delu te razprave.) Vendar ljubljanski patri ne kažejo posebne komične žile, v primeri s svojimi tovariši v drugih kolegijih, zlasti v dunajskem. Šaljive igre se uprizarjajo najraje o pustu. Že l. 1603 »in Bacchanalibus habitus est Dialogus de Parasito«, kar bi utegnili biti šaljiva ali satirična slika prastarega komedijskega tipa. *Izgubljeni sin* se lahko obravnava resno, tudi tragično, ali pa bolj realistično komično; igra »de filio prodigo« (1611) se imenuje v »Collectaneah« »comoedia«, toda to ne daje gotovosti glede njenega značaja. Naslov »Comoedia Pseudonomus, seu male administrans oeconomiam« (v »Collect.« za l. 1629) daje slutiti, da je igra realistično prikazovala smešen tip iz sodobnega življenja, kaj več pa ne pove. In končno je tu *Priscianus vapulans*, uprizorjen »circa Bacchanalia« 1635: brez dvoma komedija — toda ali razposajena, po vzoru v nemških deželah udomačene »Prügelkomödie«, ali humanistično literarna, pod vplivom znane Frischlinove komedije enakega imena? (Cf. gori str. 165.) Jalo vo bi bilo razmišljati o tem, ali je bil »Dialogus de litteris alphabeti«, ki ga je istega leta 1635 pripravil učitelj najnižjega razreda, morda zabavno redigiran (cf. gori str. 166). Pomagano bi nam bilo le, če bi kje drugod našli bolj znano analogijo take igre.

Ko si ogledujemo razne zvrsti gledališke produkcije, ki so prišle na jezuitski oder v Ljubljani v prvih šestdeset letih njegovega delovanja, ne moremo mimo tistega *Mrtvaškega plesa*, ki so ga kakor koli uprizorili o pustu 1635. O njem smo — tu gori, str. 166 in op. 33 — izrekli mnenje, da ni »izključeno, da je to bil balet ali vsaj živa slika, ki je nastopajoče »fiksirala« (»configebantur«) v plesnih kretnjah. Domnevo, da gre tu morda za pravi, dasi moralizirajoči balet na jezuitskem odru, opravičuje ne samo splošna zgodovina jezuitskega gledališča, ki opisuje, v kako veliki meri so jezuiti izkoriščali tudi to efektno panogo, temveč tudi to, kar vidimo na samem ljubljanskem odru. Med velikimi slovesnostmi, s katerimi so ljubljanski jezuiti slavili kanonizacijo svojih patronov (gl. gori str. 159 sll.), so na enem izmed odrov plesali pokristjanjeni »etiopski dečki« — to je povsem jasno rečeno v »Historiji«. A v Avancinijevem *Mariju* je rimska mladina s plesom počastila zmagovitega vojskovodjo, in enako izrecno stoji v sinopsi *Torpes*, da predstavlja zbor v bojnem plesu (»saltu pyrrhico«) rimsko bitko. In kasnejše sinopse navajajo v seznamih nastopajočih čele posebne skupine plesalcev (»saltatores«). Docela gotovo je torej, da Ljubljana tudi v tem značilnem aspektu gledališča ni zaostajala za povprečjem jezuitskih gledališč.

Ples predpostavlja *glasbo* kot spremljavo ali celo kot osnovo. Toda muzika je imela v atrakcijskih prizadevanjih jezuitov važno vlogo tudi zunaj plesa in

⁷² Seveda ni vse res komedija, kar se v virih tako imenuje. Ta naziv se pogosto rabi za označbo dramskega dela sploh.

gotovo pred vpeljavo baleta. Cerkvi je glasba že dolga stoletja služila za poživitev in poglobitev pobožnih in zlasti mističnih razpoloženj. Nič čudnega, da so ji avtorji in režiserji pobožnih dram na široko odprli vrata,⁷³ začeniši od uprizoritev v cerkvi pa do baletnih nastopov. Petje so uvedli v svojo šolo gotovo takoj po prihodu v Ljubljano, a deško petje npr. o božiču jim je takoj služilo za to, da se priljubijo pri ljudstvu. Njihova »Historia« pripoveduje na str. 22 o božiču l. 1599: »Pueri Christum infantulum Latinis, Slavonicis, et Germanicis cantibus ac versibus celebrantes in ferijs Natalitijs aestimationem nostris Scholis longe maiorem conciliarunt, et indies numerus crescebat« — učenci so povečali ugled nove šole s petjem, takrat tudi še slovenskim. Zdi se, da je tudi za instrumentalno spremljavo kolegij skrbel od samega začetka; morda je v tem smislu razumeti besede, ki se beró v »Historiji«, str. 17, za leto 1598: »... hymnum *Te Deum laudamus* Musica Symphonica decantari fecit«.⁷⁴ Ali so glasbo uporabljali tudi pri predstavah že od začetka, si ne bi upali odločiti.⁷⁵ Ob znanih slovesnostih l. 1622 pa je toliko govora o glasbi, petju in plesu, da je verjetno, da so jo tudi že kdaj prej uvedli na oder. Da je kronike pogostejše ne omenjajo, je verjetno zato, ker je bila raba glasbe že dolgo sama po sebi umevna. V igri *Torpes* se med dejanjem pleše, na koncu pa odmevata nebo in morje od petja, in seznam nastopajočih navaja dva zbora, »Chorus Caelestis« in »Chorus Marianus« s po več kot petnajst pevci. (V drugi polovici stoletja se je ta praksa še stopnjevala, kakor nam bodo pokazale sinopse, ki jih bomo prikazali v II. delu razprave.)

O vsebini, o bolj ali manj ustvarjalni obdelavi predmetov in o dramski gradnji — to se pravi: o najvažnejših momentih za oceno dramskih del — bi mogli govoriti samo ob obeh Avancinijevih zgodovinskih tragedijah in ob anonimni mučeniški igri *Torpes*. Toda odločna sodba samo na podlagi Scheidovih povzetkov prvih dveh del in na podlagi sinopse *Torpes* ni dovoljena.

Predmeta Avancinijevih dram *Marius* in *Andronicus* sta dobro izbrana za tragijsko obdelavo. Dejanje je v obeh primerih logično izpeljano, s spretno gradacijo in zaključkom; Avancini je očitno imel invencije — to kaže npr. domislek, da Marij konča kot berač pred vrati Kartagine. V nadaljnje domneve o notranji vrednosti obeh dram pa ne bi imelo smisla spuščati se, dokler imamo upanje, da se bomo kmalu seznanili s tekstoma v celoti. Pač pa si že zdaj lahko dovolimo opombo, da ob primerjavi Avancinijevih mladostnih del z ono véliko dramatiko, ki jo je kasneje razvil na Dunaju v pompozni uprizoritvah »cesarskih iger« in ki je že dolgo bolje znana, marsikaj govori v prilog enostavnejše mladostne.⁷⁶

Dramo *Torpes* smo obsežno in natančno opisali (tu gori str. 174 sl.) v vseh pogledih: njeno vsebino, potek dejanja, dramsko gradnjo, uporabo alegorije,

⁷³ Cf. na pr. Zeidler, c. d., str. 26 sl.

⁷⁴ Cf. tudi D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* I, 171 in op. 111; 186, 188.

⁷⁵ Kinderman, c. d. III, 347, je prepričan, da so spremljali petje in ples »dijaki instrumentalisti«, in to že v zgodnji dobi jezuitske drame. Cf. D. Cvetko, c. d. I, 192, 195 sl. — Ib. 188: v ljubljanskem kolegiju so imeli že spočetka stalen glasbeni pouk. — Tudi J. K. Dolar, »scholarum et Chori Praefectus«, je deloval na šoli, cf. »Historia« str. 314. — Vendar so si morali jezuiti še v XVIII. stoletju tudi izposojati instrumentaliste in pevce od škofije in iz avguštinskega samostana.

⁷⁶ Scheid in za njim drugi zgodovinarji le-té niso dovolj cenili, ker je bil Scheid mnenja, da je iz nje ohranjen samo *Marius*. Zdaj, ko vemo, da ji pripada tudi *Andronicus* (alias *Alexius Comnenus*), nam je sodba vsaj o tem lažja.

muzike in plesa, — in tega ne bomo ponavljali. Ugotovili smo, da snov ima elemente za dramski konflikt, toda ta konflikt je zelo zunanji; dejanje je odvisno od nadnaravnih sil, in vtis na gledalca je moral biti odvisen od tega, koliko so ga te zunajnaravne sile impresionirale. Če smo skrbno, logično gradnjo te drame — v primeri z drugimi — lahko pohvalili, je pa treba tudi reči, da nimamo nobenih oprijemljivih dokazov za domnevo, da je »resničnost« oseb okrepljena s kakimi individualnimi potezami, ki bi presegale navadno shematično, črno-belo karakterizacijo teh nosilcev ideologij, dasi tudi nimamo pravice, da bi tako domnevo izključili.

Glede marsičesa, kar nas zanima, ker bi poglobilo bodisi naše poznanje stališča ljubljanskih avtorjev nasproti dramaturškim teorijam XVI. in XVII. stoletja, bodisi naše znanje o inscenaciji na ljubljanskem odru, ne dobimo odgovora niti v povzetkih Avancinijevih dram pri Scheidu niti v sinopsi *Torpesa*. O nekaterih drugih vprašanjih nam pa vendar dajo podatke vsaj posredno. Tako se npr. jasno vidi, da pisec *Torpesa*, zlasti pa Avancini v *Mariju*, brez pomisleka prenašata dramsko dogajanje z enega prizorišča na drugo: o respektiranju »enotnosti prostora« ni govora. Glede »enotnosti časa« sinopsa *Torpesa* ne daje razločnega odgovora, dasi je videti, da bi se dogajanje le s silo dalo stisniti na štiriindvajset ur. Avancinijev *Marius* se pa jasno raztega čez dobo več let. In od Avancinija imamo o tem vprašanju tudi deklarativne besede v predgovoru k I. zvezku njegove »poesis dramatica«; Scheid, c. d. II, 10, jih takole povzema: »Weiterhin rechtfertigt Avancini den Titel der Ausgabe »poesis dramatica« und geht dabei auf die damals schon berühmte Frage von den drei Einheiten näher ein; theoretisch möchten sich wohl diese Einheiten leicht aufstellen lassen, praktisch seien sie schwer erfüllbar, er aber folge dem bewährten Beispiel der Praktiker: ego practicos eos imitor, quos suspicio non propterea deteriores, quod minus vetustos« — ... sledim tistim praktikom, ki jih nimam zato za slabše, ker so manj starinski, tj. ker se manj drže tradicionalnih pravil o treh enotnostih.

To nas pripelje prav do nekaterih osrednjih problemov, ki jih je v evropskem gledališču sprožila oživitev antične drame: strožja organiziranost in osredotočenost dejanja — s tem je v zvezi omejeno število glavnih vlog; prehod od simultannega predvajanja dramskih dogodkov v srednjem veku k sukcesivnosti — to ni brez zveze z razporeditvijo dejanja na akte in scene. Vse to se tiče notranje gradnje drame, vpliva pa tudi na novo oblikovanje prizorišča, odra: ali bo ostala enotna brezbarvna »neutralna« scena, ali se bo oder razdelil na več ločenih prostorov, ali se bo, naposled, scena izpreminjala (s premičnimi kulisami ipd.). Že pred to zadnjo novostjo so se gledališke prireditve deloma — ne popolnoma! — preselile s prizorišč na prostem in v cerkvi — v zaprt prostor, dvorano.

Vseh teh problemov v Ljubljani konec XVI. stoletja ni bilo treba teoretično reševati. Nekatere solucije so prinesli jezuitski patri že seboj ob prihodu v naše mesto, druge so postopoma dobivali iz tujine, iz centrov gledališke dejavnosti v Avstriji in v Italiji. V Ljubljani je bila naloga: ostvariti tiste solucije ali jih adaptirati ljubljanskim možnostim.

Prvo vprašanje, pred katerim so stali, je bilo: kje uprizarjati šolsko dramo? Prva predstava, 1598, je bila na prostem, »in area veteris hospitalis« — kar lahko pomeni »na dvorišču starega zavetišča« ali pa »na prostoru, kjer je prej

stalo (porušeno) zavetišče⁷⁷, vsekako pa na prostem.⁷⁷ Ko se l. 1604 spet omenja »area«, je to gotovo že dvorišče kolegija — cf. »Collect.« f. 288 v. — »in area Collegij« — kjer se je potem že mnogokrat igralo.⁷⁸ L. 1603 precizira letopisec, da je bila neka uprizoritev v učilnici: »in Classe Principiorum« (gl. gori str. 157); in to ni bilo edinkrat. Vsaj od 1607. dalje pa se dajejo drame posebno v »avditoriju«, v veliki dvorani, namenjeni tako internim slovesnostim kakor tudi raznim bolj ali manj javnim prireditvam. Zaprti prostori za predstave, avditorij in učilnice, se seveda spreminjajo in razvijajo z izgrajevanjem in dograjevanjem samostanskih poslopij. L. 1618 je dobil kolegij nov avditorij: »Novum Auditorium hoc primum anno occupatum theatri scenae«. Na to dvorano se brez dvoma nanaša vest iz l. 1635, izredno bogatega s predstavami (cf. gori str. 166): »Drama item breve de S. Ignatio dedit [scil.: Magister Rhetoricae; »Collect.« f. 296 r.] in theatro publico in Auditorio« — ,na javnem odru (skratka: javno) v avditoriju«. Odločilen napredek je doživelo jezuitsko gledališče, kar se dvorane in odra tiče, leta 1658. To pa sodi v II. del naše razprave.

Poročilo za l. 1635, ki smo ga pravkar citirali, pa nas opozarja na še eno prizorišče, ki ga doslej nismo poznali, — pokopališče kolegija: »M. Poeticae produxit in coemeterio ad festum Corporis Christi *Famem humani generis*, ...«; gre za zgoraj str. 165 omenjeno predstavo. Tudi drugekrati, čeprav ne pogosto, je bila predstava na pokopališču. Srečamo pa tudi navedbo »ad sepulcrum«: to se verjetno ne nanaša na pokopališče, temveč na božji grob v cerkvi. Drug prostor v notranjosti cerkve, kjer se je večkrat — najbrže največkrat — igralo, je označen z: »ad altare (magnum)«. Naposled je treba ponoviti, kar je bilo že večkrat rečeno,⁷⁹ namreč, da so bile poleti predstave kdaj pred gradičem »Pod turnom«, »sub turri«, v današnjem Tivoliju.

⁷⁷ Tolmačenje ni bolj zanesljivo, niti če pritegnemo drugo mesto v »Historiji«, str. 12, ki se brez dvoma nanaša na isti prostor: »Area domus e regione Collegij [podčrtane besede so v rokopisu dostavljene nad vrsto] dirutae, quae olim fuit S. Jacobi et hospitalis, ob loci commoditatem ab hospitalis Protectoribus Collegio est attributa«; zaščitniki zavetišča so darovali kolegiju neko prazno zemljišče, toda ali je to bilo prvotno dvorišče zavetišča, ali zemlja, na katerem je bilo stalo zavetišče, ni jasno povedano.

⁷⁸ Čudno, da se je 1607 igralo in »area Collegij« še konec novembra v neugodnem letnem času. Ali je bil del dvorišča morda pokrit? Zanimivi, ampak ne dovolj jasni sta dve opazki v »Collectaneah«. Ena za l. 1612: ker je deževalo, »sub ambitu fieri debuit Dialogus«; kaj je tukaj »ambitus«? Prostor za sestanke, po vsej priliki zunaj stavbe pa pokrit? Ali raje: arkadni hodnik okrog dvorišča? In za l. 1614: »Duplex autem erectum fuit Theatrum [tj. oder] tum sub fornice, tum extra illum, ut si forse incideret pluvia actio (drama) fieret infra fornicem«: zgrajena sta bila torej dva odra, eden pod obokom, drugi zunaj, da bi se igra vršila pod obokom, če bi slučajno začel padati dež. Kakšen »obok« je to bil? Nanj verjetno misli Radics v svoji *Entwicklung...*, str. 14, ko pri naštevanju lokalov, kjer so se dajale drame pri jezuitih, pravi: »bei günstiger Witterung im Hofraume unter dem bestandenen Schwiibbogen (podčrtal S. Š.) auf dem heutigen Sankt Jakobsplatze«. Cela misel pri Radicsu je seveda zmotna: ne »ob lepem vremenu«, temveč ob dežju so se zatekali pod obok ali svod. Razen tega tudi njegov »Schwiibbogen« ne pove, kaj si je treba konkretno predstavljati. Pokriti hodnik pod arkadami na dvorišču? Ali svod nad vhodnim portalom? Lat. *fornix* ne pomeni vedno »Schwiibbogen«, temveč lahko nasploh »Wölbung«, »Gewölbe« (Stowasser, c. d., s. v.). — V celem pa se vidi, da so gledališke prireditve na prostem delale Ljubljancanom težave zaradi nestalnega vremena že v XVII. stoletju.

⁷⁹ Radics, *Älteste Geschichte...*, v BH 1863, str. 76; Trstenjak, c. d. 9; Kalan, c. d. 76.

Drugo vprašanje, nič manj važno je: kakšen je bil jezuitski *oder* in njegova *oprema*. Skoraj do konca obdobja, o katerem govorimo v tem delu svoje razprave, izvemo iz kronističnih virov, sinops itd. o tem mnogo manj, kot bi želeli. Brez dvoma se je oboje, *oder* in *oprema*, stalno izpopolnjevalo: jezuitska gledališča so povsod težila k bolj in bolj tehnično popolnim prireditvam; to je ustrezalo duhu baročnega časa in propagandnim smotrom reda. Toda opazke v ljubljanskih jezuitskih letopisih iz prvih desetletij niso posebno zgovorne. Tudi iz vsebine Avancinijevih dram se ne dá veliko sklepati; seveda, če je bil burni potek dogodkov bodisi v *Mariju* ali v *Androniku* vsaj v majhni meri podobno učinkovito podan, kot so bili dogodki v njegovih kasnejših dunajskih dramah, o katerih smo mnogo bolje poučeni, je morala stati na odru marsikakšna »priprava«. Toda kaj, če je bil to še prazen, »nevtralni« *oder*, ki je prepuščal fantaziji gledalcev, da si ga zamisli dogajanju ustrezno? Vendar priča že poročilo o velikih prireditvah l. 1622 (gl. gori str. 159 sl.), da so bili celo tisti provizorični odri na ulicah opremljeni z raznimi rekviziti za alegorične akcije; na enem je bila postavljena celó cela ladja. Za *Torpesa* (1647) imamo v sinopsah nekatere migljaje, ki nas prepričujejo, da so se tudi v Ljubljani vsaj začele uporabljati »mašine«, odrski stroji, ki so drugod prav takrat postajali neogibni element jezuitskih predstav. Videli smo v 1. prizoru II. akta, kako si je Neron v Pizi postavil »*machinam aemulam coelo*«, in nemško besedilo še precizira, da je to bila »*Himmelkugel*«: očitno je bila krogla tolikšna, da je Neron na njej ali v njej kraljeval, kajti 2. prizor je nemško takole povzet: »*Das Volck ... verehret Neronem als einen Gott vnd die Himmelkugel für seinen Sitz*«. Na koncu IV. akta kujejo Ciklopi strele in sekire — torej so na odru rekviziti. *Torpes* je privezan na steber, torej je tudi steber na odru, saj pade in ubije *Sabellica*. Toda da bi bile tudi zveri na odru, ki naj bi požrle *Torpesa*? To ni verjetno: ne samo resnični leopardi in levi ne, temveč tudi preoblečeni igralci menda ne, ker v seznamu igralcev, ki vsebuje polno bogov, Ciklopov, alegoričnih figur itd., zveri ni.

S tem smo pred novim vprašanjem inscenacije: koliko teh verističnih in krvavih dogodkov se odvija na odru, a koliko jih je občinstvu sporočenih »per narrationem«?⁸⁰ Drugi način je lasten humanistični in starejši renesansni drami; razvoj v baroku pa gre odločno v smeri, da se čim več impresivnih grozovitosti odigra na odru pred očmi občinstva. Prav to pa je eden od velikih korakov v prehajanju h gledališču visokega baroka. Sodim, da je bilo tudi ljubljansko jezuitsko gledališče v desetletju pred 1658 ravno v tem prehajanju. *Torpes* in *Schönlebnova* dolga drama (1651) kažeta na to.

Ona dva — zlasti *Schönlebnova Haeresis fulminata*, čeprav nam žal zanjo ni ohranjena sinopsa — nam dajeta tudi nekaj predstave o tem, koliko *režijske priprave* so terjale tedanje javne gledališke prireditve. Priprava je bila vse prej kot površna. Ob raznih predstavah se sicer izraža v letopisnih poročilih obžalovanje, da je je bilo premalo, zaradi pomanjkanja časa in drugih vzrokov — toda značilno in važno je ravno to, da vsi čutijo potrebo skrbnega pripravljanja. Posebno zgovorna so ravno poročila o *Schönlebnovi* drami, ki smo jih našli kar v več jezuitskih letopisih paralelno (cf. tu gori 181 sl.). Tam se bere, da so zaradi priprav za to uprizoritev celo omejili pouk verouka skozi več

⁸⁰ Kindermann, c. d. III.

tednov; pa tudi, da so bili za dobro predstavo nagrajeni s tremi dnevi počitnic.⁸¹ Gotovo ni bila majhna stvar dobro izuriti za nastop tolikšne množice mladih diletantov. V *Torpesu* šteje seznam nastopajočih okrog 110 imen; in če je v tej drami število važnejših oseb še majhno — šest —, se v kasnejših povzpeh tudi na okoli dvajset. Vaje s skupinami plesalcev, pevcev in muzikov so morale biti dolge in utrudljive: ni čudno, da se večkrat omenja, kako so glavnemu aranžerju predstave — navadno je to bil pisec drame — pomagali kolegi in prefekt. Za igralce večjih vlog so pač izbirali nadarjenejše gojence: dokaz temu je tudi okoliščina, da so kljub zelo fevdalni sestavi dijaštva⁸² in kljub fevdalstvu skrajno vdani miselnosti jezuitov važnejše vloge večkrat poverjali neplemenitaškim dijakom. Iz istega razloga so v zahtevnejših vlogah večkrat porabljali študente višjih stopenj študij (»studia superiora«): logike, fizike, filozofije, prava, teologije; včasih je med njimi kak bakalaver ali magister »svobodnih umetnosti«. Nedvomno je red pripisoval gledališču, njegovi vzgojni in njegovi atraktivni funkciji zelo velik pomen.

Naposled priča o ugledu, ki si ga je to gledališče lastilo in takrat tudi uživalo, izdajanje tiskanih sinops ali »perioh«, nekakšne kombinacije gledališkega lista in šolskega letnega poročila. Povzetku vsebine dram in seznamu igralcev je res večkrat dodan še seznam najboljših dijakov vseh šest razredov, razporejenih po vrstnem redu njihovih uspehov v posameznih predmetih. Glavni namen teh brošuric je bil gotovo ta, da gledalcem omogoči (če niso znali latinsko) ali olajša (če so ta jezik kolikortoliko poznali) uživanje iger. Najstarejša vest o izdajanju sinops za ljubljanske predstave je iz leta 1636 (gl. gori str. 172): vsaj za eno izmed dram tistega leta sta bila natisnjena latinski in nemški tekst, vsak zase, in sicer v Gradcu. Najstarejša v Ljubljani še ohranjena sinopsa pa je tolikokrat omenjeni *Torpes* iz l. 1647; natisnjena je v Celovcu. Ta je dvojezična, a v enem samem zvežčiču: v vsaki sceni sledi latinskemu tekstu nemški. Za Schönlebnovo *Haeresis fulminata* pa je perioha spet urejena kakor tista za dramo iz l. 1636: vsako besedilo v posebnem zvežčiču, ker nam letopis poroča, da je bilo natisnjenih 100 latinskih in 200 nemških — natančno kot za dramo l. 1636. Ohranjene pa te sinopse niso, vsaj v Ljubljani ne. Morda ni naključje, da imamo vesti o sinopsah samo za posebno ugledne predstave: o Schönlebnovi vemo, s kakšno skrbnostjo je bila pripravljena; vest iz l. 1636 se tiče po vsej priliki ene izmed Avancinijevih dram, saj je bilo med osmimi iz tistega leta kar šest njegovih: če gre torej za Avancinijevo, lahko razumemo, da je bila deležna posebne pozornosti. A tudi *Torpesa* imamo pravico šteti med uspelejše ljubljanske drame, če ga primerjamo s kasnejšimi. Torej ni preveč

⁸¹ To meče luč ne samo na važnost, ki so jo v kolegiju pridajali gledališču, temveč obenem tudi na laksnost v šolskem pouku. Saj je jasno, da so dolge priprave z zamudnimi vajami ovirale celotni redni pouk, in to večkrat na leto. (Res je sicer tudi, da pri vseh predstavah niso bili prizadeti hkrati vsi razredi.) Branje jezuitskih letopisov in dnevnikov sploh vzbuja vtis, da jezuitska šola v Ljubljani ni bila posebno disciplinirana. Vsak trenutek se omenjajo prosti dnevi med letom, ne samo v zvezi s predstavami; in pogostni so dijaški neredi na ulicah, prepeti med dijaki ter obrtniško in trgovsko mladino. (Zabeležili so jih že Dimitz, Radics in drugi.)

⁸² »Historia« in »Diariji« ljubljanskega kolegija dajejo natančne podatke o tem le za redka leta; imamo jih npr. za l. 1678: na skupno število dijakov — 585 — se tu naštevajo, v skrbnem spoštovanju fevdalnega reda: »Comites« (grofi) 15. »Barones« 23, »Provinciales« (to je vmesna stopnja med baroni in nižjimi plemiči) 34 (ali 37), »Nobiles minores« 89.

tvegano misliti, da so se sinopse v času, ko Ljubljana ni imela tiskarne, pripravljale samo v izrednih primerih. — Naklada — obakrat po 100 + 200 — priča, da so v kolegiju računali s precej številnim občinstvom — saj gotovo niso namepravali oskrbeti vseh gledalcev s tekstom —, a med gledalci so pričakovali dvakrat toliko takih, ki jim je latinščina bila tuja, a to se pravi gledalcev iz širših krogov.

Nobena sinopsa pa nima slovenskega teksta,⁸³ tudi vseh nadaljnjih sto let ne.

Tudi to pot so Slovenci prejemali sad kulture od tujca, ki jim ni bil naklonjen, čeprav je živel na njihovi zemlji, od tujca brez ljubezni in spoštovanja do njih rodu. Ko so se jezuiti naselili v kraju še izdatno luteranskem, so sprva segli tudi po slovenskem jeziku in ga pripustili v osnovnem verskem pouku in v dijaškem petju v cerkvi. Toda res vse kaže, da so se brž ohladili do ljudstva, ko so se ogreli v svoji novi, podarjeni jim hiši. Na svoj oder, tako vneto negovan, slovenskega jezika niso pustili. Tudi če imamo pred očmi — kakor je pravično —, da res ne bi bilo takrat niti malo lahko najti slovenski izraz, slovensko govorico za rabo v drami, pa vendar preseneča, da ni dal slovenske obleke dramskemu besedilu — in niti sinopsi ne — noben slovenski jezuit v Ljubljani, ko so vendar bili dramatik med njimi. Koliko bližji je bil ljudstvu pater Romuald, kapucin v Škofiji Loki!

Toda če hladno dáno darilo ne terja posebne hvaležnosti, ne bi imelo smisla trditi, da je bilo brez cene. Sicer ni bilo velike cene. Ta rastlina ni vzknila pod našim nebom, niti ni bila mladika, cepljena na naše drevo. To je bilo tuje drevo, vsajeno od tujca pri nas, ko je bilo že doraslo. Svojo mladost je preživelo drugod, v romanskih in nemških deželah, tam je pustilo tisti kanec svežine, ki mu je prihajala od antike in renesanse. Zato je v ljubljanski jezuitski drami od vsega začetka tako skrajno malo antične tematike, pa tudi realistično sodobne ali kakorkoli svobodneje obravnavane človeško pretresljive (kakršno sta z uspehom obdelovala npr. nemška jezuita J. Gretser in J. Bidermann), — temveč tukaj vladajo takoj biblične in hagiografske snovi in moralizirajoča alegorija. *Počasi* prodira zgodovina v ljubljansko šolsko dramo, in še bolj počasi naraščajo odmevi na bližnjo preteklost.

Vendar se ne dá reči, da bi bila Ljubljana *v teku XVII. stoletja* ostala ob strani in nedotaknjena od tokov tedanjega evropskega baročnega gledališča, nasprotno: zdi se, da jo ti valovi dosegaajo v znatni meri in razmeroma naglo. In če pravimo, da so to predvsem tendence v smeri vizualnih (in akustičnih) spektakularnih učinkov, umetelnosti režije in inscenacije, množičnih nastopov, odrskih »mašin« in podobnega, to ni hujša obsodba, kot je tista, ki zadeva velik del civilizirane Evrope svojega časa. Praznота se skriva pod bleskom in hrupom.

In pri tem je treba priznati, da so Slovenci v tem procesu prišli v prvo dotiko z marsičem, kar jim je odpiralo vid in sluh za važnejše stvari kulture. Ljubljančani, ki dotlej — če izvezamemo nekaj protestantskih predstav — gledališča domá sploh niso poznali, so zdaj dobili sicer provincialno, ampak vendar sodobno evropsko gledališče. Seznanili so se z zunanjo sliko teatra in z vrsto dramskih motivov, ki so podtalno odpirali fantazijo za kasnejša doživetja.

⁸³ Komaj se, kot enkratna izjema, najde v neki sinopsi iz kasnejše dobe, posamezna slovenska beseda v polatinjeni obliki za karakterizacijo dežele. To bomo navedli na svojem mestu v II. delu te razprave.

Prav kmalu po začetku jezuitskega gledališča so doživeli Slovenci tudi pasijonske procesije,⁸⁴ ki so v mnogočem imele izrazito dramski značaj. Bile so, po poreklu ter po duhu in čustvovanju, ki sta jih prevevala, gotovo bliže ljudstvu kot jezuitske igre. Toda jezuitske drame so bile pisane od klasično izobrazenih ljudi po nekaterih zakonih renesanse, skratka: to je bilo urejeno, »literarno« gledališče, literarno ne samo v primeri s kapucinskimi procesijami, ampak tudi s preprostimi, večkrat tudi surovimi predstavami, ki so jih začeli prinašati v Ljubljano v 50-ih letih stoletja nemški igralci in v kasnejših desetletjih tudi italijanski, kolikor so prihajali s »commedio dell'arte«. (Za italijansko opero to ne velja, ona je sorodnejša urejenemu gledališču.)

V tej situaciji so jezuitske predstave prispevale h kulturnemu razvoju naše zemlje delež, ki ni nepomemben. Svoj pomen ima, v dobrem — in v slabem. Niti izbranejša literarna oblika, niti čarovnije inscenacije ne morejo odtehtati skrajne enostranosti v tematiki, ozke poučnosti in idejnega nazadnjaštva, ki ga ta dramatika zastopa in želi širiti. K temu moramo prišteti kot nadaljnjo negativno stran neogibni diletantizem velike večine teh igralcev in režiserjev. Glavna slabost tega gledališča v Ljubljani pa je bila, da ni doživelo — kolikor vidimo, in če izvezamemo N. Avancinija — pomembnejšega ustvarjalca.

Toda ne anticipirajmo. Jezuitsko gledališče v Ljubljani ima v trenutku, do katerega smo dospeli, pred seboj še več kot sto let trajanja. Tudi to dobo bo treba opisati, da bo slika popolna.

Le théâtre des jésuites à Ljubljana

L'ordre des jésuites s'est installé à Ljubljana dans les dernières années du XVII^e siècle. Ceux qui l'y ont appelé lui destinaient un rôle important dans la recatholisation du pays. Conformément à cette tâche, les jésuites créèrent aussitôt une école latine et commencèrent à y cultiver le théâtre scolaire, cet instrument traditionnel de leur éducation et de leur influence en dehors de l'école. Ils poursuivirent ce programme presque jusqu'à la fin de leur activité à Ljubljana vers la fin du XVIII^e siècle. La première représentation eut lieu en 1598, et la dernière, autant qu'on sache, en 1769.

Dans cette étude nous traitons seulement les soixante premières années du théâtre des jésuites à Ljubljana; la période ultérieure sera étudiée dans une suite que nous proposons de donner à cet article. Si nous avons choisi la sixième décennie du XVII^e siècle comme limite entre les deux périodes, nous ne l'avons pas fait seulement pour la raison que le théâtre des jésuites devait compter à partir de cette époque-là avec la rivalité des compagnies de théâtre étrangères, allemandes et italiennes, qui commençaient à venir se produire à Ljubljana, ni principelement pour la raison que le collège des jésuites reçut en 1658 une nouvelle salle de théâtre très bien aménagée, mais surtout parce que, sur la scène de Ljubljana elle aussi, la transition vers la phase du »haut« baroque se fit sentir exactement en ce moment-là.

Les sources principales pour la connaissance du théâtre des jésuites sont les annales et les diaires de leur collège qui notent les représentations et, parfois, les

⁸⁴ Ena od posledic »kulturnega zamudništva« Slovencev je bila tudi ta, da so se nekatere manifestacije kulture pri nas pojavljale neorgansko, v drugačnem vrstnem redu, kot bi bilo pričakovati. Tako so Slovenci doživeli teatralne procesije, ki predstavljajo v evropski kulturni zgodovini starejšo etapo, malo kasneje kot jezuitske predstave, ki so že potomec renesansne drame.

décrivent; puis les synopsis, résumés latins et allemands des pièces destinés aux spectateurs; et finalement les très rares textes complets.

La plupart des pièces nous sont connues seulement par leur titre — dont nous pouvons déduire, avec une certitude très relative, leur thème, leur sujet et leur genre — et par l'année, parfois même la date, et le lieu de la représentation. Quelquefois on trouve dans les sources aussi des notes sur le décor, les accessoires, les préparatifs, etc. Nous connaissons aussi la structure de certaines pièces dont les résumés sont conservés; leur nombre est relativement petit — environ 25 pour toute cette période de cent soixante-dix ans, et une seule pour les soixante premières années. Quant au contenu détaillé de ces pièces, nous l'ignorons presque entièrement, à l'exception de deux textes complets qui sont conservés. Nous manquons donc de fondement pour un jugement sûr sur leur valeur littéraire et leur originalité.

Le caractère et l'esprit de ce théâtre étaient déjà assez définis lorsque les jésuites créèrent leur collège et leur théâtre à Ljubljana. A cette époque, l'ordre avait déjà une expérience d'un demi-siècle; il serait en outre difficile de trouver quelque autre «collectivité d'auteurs» organisée d'une manière aussi rigoureuse que l'ordre des jésuites avec ses membres-professeurs astreints à écrire et à mettre en scène ces nombreuses pièces: ils avaient pour principe de donner chaque année plusieurs représentations. Une production de ce genre ne pouvait donner que de piètres résultats. Il est vrai que ces auteurs n'avaient guère d'ambitions littéraires: leurs buts étaient tout autres.

Il s'agit d'un théâtre scolaire organisé dans un but pédagogique et avec une tendance déterminée d'avance qui était dans ce cas celle de la contre-réforme. Les thèmes sont choisis conformément à ce but: on trouve surtout des sujets bibliques, hagiographiques, légendaires et historiques (histoire ecclésiastique, ancienne, médiévale, mais aussi contemporaine). On utilise beaucoup l'allégorie, soit comme sujet de drames entiers, soit comme cadre pour d'autres thèmes, ou encore comme élément inséré dans l'action. Les thèmes empruntés à l'antiquité classique sont relativement rares: il est vrai que le drame scolaire latin s'est développé du théâtre renaissance, mais avant d'arriver, un demi-siècle plus tard, à Ljubljana, il s'est éloigné de cette source pour assumer une nuance plus exclusivement religieuse et édifiante — et, ce qui est particulièrement important: un caractère baroque.

Malgré l'uniformité de leur orientation, ces thèmes, et même certains sujets effectivement utilisés, offrent des éléments dont un dramaturge adroit pourrait tirer une oeuvre d'une grande valeur littéraire. Mais dans la longue liste des auteurs on ne trouve — à une exception près — aucun nom remarquable. Pour de nombreuses pièces, on ne cite même pas l'auteur, certains noms ne nous disent plus rien, tandis que quelques autres sont connus pour leurs autres oeuvres — comme p. ex. notre polyhistorien Schönleben. (Parmi ces dramaturges jésuites, il y a quelques auteurs d'origine slovène. Nous en parlerons dans la deuxième partie de cette étude.) Un nom pourtant est entré dans l'histoire du théâtre européen: c'est Nicolas Avancini (1611—1686) qui enseigna au collège de Ljubljana en 1635/36 et qui y fit jouer dans cette année scolaire six de ses drames, dont deux, *Marius* et *Andronicus*, sont même publiés dans le recueil de ses pièces. Le choix et le traitement de ces sujets attestent un authentique instinct pour le théâtre, mais aussi ce penchant à l'emphase baroque et au caractère théâtral du texte et de la représentation qui caractérise toutes ses oeuvres ultérieures ainsi que l'évolution générale du théâtre de Ljubljana.

Un des traits caractéristiques de cette évolution est l'introduction et l'exploitation de quelques autres éléments au service du théâtre: décors brillants destinés à produire des effets frappants, aménagement de la scène avec divers accessoires et machines nécessaires pour la réalisation fantastique des tableaux qui posaient des problèmes techniques, utilisation précoce et fréquente du ballet et de la musique. Ces tendances se manifestent particulièrement dans certaines saisons et dans certaines pièces: en 1622 (fêtes à l'occasion de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier), en 1636 (saison d'Avancini), en 1647 (représentation de *Torpes*), en 1651 (grande représentation en deux journées du drame de Schönleben).

Nos constatations permettent donc les conclusions suivantes: La valeur littéraire du théâtre des jésuites à Ljubljana est assez médiocre. Ce théâtre a pourtant une certaine importance en ce qui concerne la culture théâtrale, le luxe et le côté technique des réalisations: sous cet angle de vue, Ljubljana ne retarde pas beaucoup

sur le théâtre baroque des autres pays. Le public de Ljubljana eut l'occasion de voir un théâtre »bien ordonné« en ce qui concerne la forme, un théâtre qui était, dans son cadre scolaire, au niveau du théâtre européen contemporain. Son importance culturelle et historique est bien plus grande que sa valeur littéraire; elle est d'autant plus grande que ce théâtre était en activité plus d'un siècle et demi. Le tableau de l'activité théâtrale des jésuites présente évidemment aussi beaucoup d'ombres. Leur attitude envers le peuple de ce pays, le peuple slovène et sa langue slovène, est pour le moins indifférente, sinon hostile: tout indique que le slovène était banni de leur scène, et aucune synopsis n'a de version slovène. Ce théâtre présente aussi quelques autres traits fort négatifs: buts étroitement didactiques, tendances idéologiques réactionnaires, et en fin de compte le dilettantisme inévitable des élèves-acteurs. Il ne faut pourtant pas perdre de vue le fait que ces représentations donnèrent aux Slovénes l'occasion de faire connaissance — non seulement avec le théâtre de leur époque, mais aussi avec une longue série de thèmes dramatiques qui pouvaient féconder leur imagination pour des impressions futures et plus profondes.