

Filip Kalan

Gledališki značaj škofjeloškega pasijona

1

Dokumenti iz baročne dobe dokazujejo za slovensko etnično ozemlje, da so v tekmi med verskimi redovi ta čas kapucini prekašali jeziute vsaj v množičnem učinku javnih prireditvev, saj so bile vse te manifestacije namenjene ljudskim množicam. Res, da se v tem času obrača tudi številčno razmerje med jezuitskimi in kapucinskimi naselbinami kapucinom v prid, saj se ustalijo jezuiti le v Ljubljani, prestolnici kranjskih deželnih stanov, in v pokrajinskih središčih na periferiji slovenskega ozemlja, v Trstu, v Gorici, v Celovcu — kapucini pa prepredejo v sedemnajstem stoletju s samostani vse avstrijske kronovine, kjer prebivajo Slovenci, saj jih nahajamo na Kranjskem v Ljubljani, Novem mestu, Krškem, Kranju, Škofji Loki, na Štajerskem v Mariboru, Celju, Ptuju in Radgoni, na Goriškem in Primorskem v Trstu in v Gorici in v Križu na Vipavskem, na Koroškem v Beljaku. Izkušeni v verski dejavnosti s podeželskimi množicami, posvečajo kapucini skrb tistim javnim prireditvam, ki družijo kar se da veliko igralcev in gledalcev v skupno versko manifestacijo — pasijonskim procesijam.

Največ sporočil je ohranjenih o teh sprevodih na Kranjskem: spočeti v deželni prestolnici v obliki spokorniških procesij ob prelomu med šestnajstim in sedemnajstim stoletjem v boju zoper protestantizem in pod grožnjo kuge v ljubljanski okolici, dosežejo te obhodne igre s prizori iz pasijonske zgodbe polno veljavo šele čez sto let v pokrajinskih središčih Novo mesto, Kranj, Trzič, Škofja Loka.¹

Kalanov esej o škofjeloškem pasijonu obnavlja in razširja ugotovitve dosedanjih avtorjevih objav o tem predmetu s podrobno razčlenbo ohranjenih dokumentov in primerjalnega gradiva ter se tekstovno malone v celoti ujema z objavo v reviji *Le livre slovene* III, No. 3. décembre 1966, str. 24—32 z naslovom *Le Jeu de la Passion à Škofja Loka*, vendar so nekatera temeljna dognanja nakazana že v prejšnjih objavah — *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, *Novi svet* 1948, str. 79—81; *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, *Linhartovo izročilo* 1957, str. 31—34; *Le baroque d'Europe centrale et les origines du théâtre slovène*, skripta *Centre européen universitaire*, Nancy 1958, str. 11—16; razprava z istim naslovom, *Essais sur le théâtre* 1961, str. 95—105; *Baročna kultura v srednji Evropi* in izvori slovenskega gledališča, *Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti*, Rad, knjiga 326, str. 163—168. Vsi posnetki iz gradiva v DAS in v *Semeniški knjižnici* v Hrastovljah so delo Marjana Ravnikarja, arhivirani v Dokumentaciji AGRFT.

¹ Gl. tudi: Fran Kotnik, *Verske ljudske igre*, *Narodopisje Slovencev* II., 1950, str. 108—117; Niko Kuret, *Praznično leto Slovencev* I., 1965 (*Pasijonske procesije in igre*), str. 178—187.

Tako je zapisano v ljubljanskih uradnih spisih iz leta 1773, da so se ljubljanski meščani ob kugi v letih 1598 in 1599 združili v Bratovščino Odrešenika sveta in se zaobljubili, da bodo sleherno leto na veliki petek uprizorili spokorniško procesijo s podobami Kristusovega trpljenja, da so pa to zaobljubo zavoljo velikih stroškov izpolnili prvič šele v velikem tednu leta 1617.²

»... daß da anno 1598 und 1599 die leidige Pest in verschidenen herum ligenden orthen so gar schon in Crain stark grassierte, von dem hiesigen Handelstand mit gnädigster Bewilligung einer hohen geistlichen obrigkeit und begünstigung des damahligen Stadt Magistrates die Bruderschaft unter dem titl. Redemptoris mundi aufgerichtet worden, damit der allmächtige gütigste Gott der landesfürstl. Haubstadt Laybach von der erschrecklichen Straf der ansteckenden Menschen Seuche gnädigst bewahren wolte... wie dann auch alljährlichen an Charfreytag eine Buss Procession mit Vorstellung des bitteren Leidens und Sterbens Jesu Christi zu halten feyerlichst angelobt hat, welche man bis die nothigen unkosten eingesamlet waren, eine Zeit verschoben, endlich aber ist anno 1617 den 24. Martij zum grossen Trost der Christlichen Seelen das erstemahl damit der Anfang gemacht, sodann auch fort und fort bis nunzu ohne Unterbruch jährlichen continuirt worden.«³

Za uprizoritev te ljubljanske spokorniške procesije so se ohranili celo tiskani povzetki alegorične zgodbe s pridigarskim opisom posameznih podob v nemškem jeziku in med njimi je po dosedanjih najdbah najstarejši tisti za leto 1701 iz Semeniške knjižnice v Ljubljani z baročno dolgoveznim naslovom:

Kurtzer Begriff Des Bittern Leyden und Sterben Vnsers siessisten Heyland und Erlösers Jesu Christi, Welches Per figuras & figurata in der gewöhnlichen Chorfreytags- Procession In einer Hertzogl. Haubt-Statt Laybach Von denen PP. Capucinern unter den eyfrigen Schutz und Verwal-tung der Hochlöbl. Bruderschaft Redemptoris Mundi, den Andächtigen Zuesehern wird vorgestellt In Jahr 1701. Laybach, In der Mayrischen Druckerey.⁴

Osebnost Odrešenika, ki se bori z grehom za rešitev človeštva, se prikazuje v teh kapucinskih procesijah v raznih različicah, včasih tudi v monumentalizirani baročni obliki Kristusa Borca, kar izpričuje tudi kuriozni »zapopadek« takšne procesije triindvajsetih »figur« med leti 1701—1713, kajti kronogram na naslovnem listu tega sporeda daje datum 1708:

CertaMina Dant VICTORias Das ist: Streitt bringt Freudt. Welchen Ersch-röcklichen Streitt der Seelenverliebte Göttliche GENERALISSIMUS CHRISTUS JESUS Am Char-Freytag eingetretten ritterlich gefochten und endlich nach überwundenen Feinden den Sig-prangenden Lorber-Zweig erhalten. Welches in der gewöhnlichen Procession am Char-Freytag den 6. April Von denen PP. Capuccinern unter der Verwaltung und beständigen Freygebigkeit der Hoch-Löbl. Bruderschafft Redemptoris Mundi Denen andächtigen Zuseheren wird

² Gl. tudi: Josip Vrhovec, Die wohllobliche landesfürstliche Hauptstadt Laibach, 1886, str. 199; Anton Trstenjak, Slovensko gledališče, 1892, str. 10.

³ Akti o ljubljanski združbi Redemptoris Mundi iz leta 1773; original v MAL, fotokopija v AGRFT.

⁴ Original izvod je v Semeniški knjižnici v Ljubljani, fotokopija v AGRFT; poznala sta ga Peter Radics in Henrik Costa (MHVK 1857), Mantuani ga proglašata za izgubljenega (Carniola VIII, 1917, str. 41, pripomba 76.), Kuret nasploh zanj ne ve (Razprave IV. SAZU 1958, str. 222, separat str. 20), Dragotin Cvetko ga omenja, vendar brez vsebinskega razbora (Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 1958, str. 351, — pripomba 209).

vorgestellt. In *InsIgnI CarnIoLIae MetropoLI eDIta*. Laybach. Gedruckt bey Joh. Georg Mayr. Lands. Buchdr. u. Händler.⁵

Tretji primerek takšnega »kratkega zapopadka«, namenjen predvsem plemiškim in meščanskim gledalcem za pravilno dojetje verskih prispevkov, je iz leta 1713, tiskan prav tako v tiskarni Johanna Georga Mayra v Ljubljani z enakim naslovom in v istem formatu (135 × 190 mm) kakor tisti iz leta 1701 — tudi ta program obnavlja vsebino spokorniškega sprevoda s pridigarjskim opisom posameznih prizorov tako, da so navedbe iz svetega pisma prilagojene baročni retoriki, le da s to omejitvijo, da je triindvajset podob iz leta 1701 v tej novi različici preurejenih na trinajst »figur«.⁶

Ta znameniti spokorniški sprevod ljubljanske bratovščine Odršenika sveta, ki so ga leto za letom oznanjali s prižnic po bližnji in daljni okolici prestolniškega mesta, so bržkone že za veliki petek v letu 1617 priredili kapucini in tako se je uveljavila navada, da so se udeleženci te pasijonske procesije zbrali pri kapucinski cerkvi (na gornjem koncu današnje Zvezde) in se po dolgem obhodu mimo vseh znamenitih poslopij v mestnem središču spet vrnil h kapucinom v cerkev Janeza Evangelista:

Sprevod je šel tedaj iz kapucinske cerkve po Gosposki ulici v plemiško četrt okoli Turjaškega trga mimo znamenite palače deželnih glavarjev iz rodu knezov Auerspergov in mimo novega lantovža, sedeža deželnih stanov vojvodine Kranjske, dol proti Ljubljani v Čevljarsko ulico in nato čez Čevljarski most k jezuitom na Šentjakovski trg — s tega trga med cerkvijo in kolegijem se je sprevod vrnil na Stari trg in krenil mimo stražarskega oboka pod zaporji pred Čevljarskim mostom proti rotovžu na Mestnem trgu in mimo knezoškofijskega dvorca pri Šentklavžu k frančiškanski cerkvi (na današnjem Vodnikovem trgu) — tu pri frančiškanih se je sprevod znova obrnil proti rotovžu, se pred rotovžem usmeril po Špitalski (današnji Stritarjevi) ulici proti mostu pri Špitalskih vratih, prešel Ljubljano in se po Kapucinski (današnji Wolfovi) ulici vrnil k patrom v cerkev.⁷

Izročilo, ki ga je sprožila ta monumentalna prireditev, je bilo tolikšno, da ga opisuje Valvasor v Slavi vojvodine Kranjske med znamenitimi dogodki mesta Ljubljane:

»Im 1617. Jahr, am Charfreytage, ist die Procession das erste Mal von hier aus durch die gantze Stadt gegangen. Dieser Umgang wird seit derselben Zeit am Charfreytage jährlich gehalten und von der Bruderschaft Redemptoris Mundi (dess Welt-Erlösers) aus dem Troppenausischen Stift bezahlt. Diesen Umgang anzusehen, sammeln sich etliche Meilen von der Stadt entfernte Leute, und geben alle Fremde demselben dass Lob, dass sie fast an keinem Ort eine so schöne, andächtige und lange Procesion gesehen. Dieser Umgang geschicht bey

⁵ Original v Semeniški knjižnici, fotokopija v AGRFT: doslej ni omenjen niti pri Mantuaniju, pa tudi ne pri poznejših raziskovalcih, tako da prehaja s to objavo prvič v javnost.

⁶ Original v Semeniški knjižnici, fotokopija v AGRFT: Mantuani ga omenja ob nevzdržni primerjavi z rokopisom pasijonske procesije v Škofji Loki (Carniola VIII, 1917, str. 40—43; Kuret zatrjuje, da izvirnika ni mogel najti in navaja del naslova po Mantuaniju (Razprave IV, SAZU 1958, str. 222, separat str. 20); Cvetko navaja popolni naslov, le da brez navedbe kraja in tiskarja (Zgodovina... str. 350—351, pripomba 209), v samem besedilu (str. 241—242) pa sklepa, najbrže po napačni Mantuaniji primerjavi z Loko, da je ta spored spodbudil patra Romualda za loško besedilo.

⁷ Gl. tudi: Trstenjak, o. c. str. 10; Kuret, Praznično leto. I. str. 178; Kotnik, o. c. 109.

Kurzer Begriff
Des Bittens
Leyden und Sterben
Unsers theuersten Heyland und Erlösers
JESU CHRISTI,
Welches
Per figuras & figurata in der gewöhnlichen
Chorfreytags-
PROCESSION
In einer Herzogl. Haupt-Stadt Laybach
Von denen
PP. Capucinen unter den cyfrigen Schutz und Verwaltung
der Hochlöbl. Bruderschaft Redemptoris Mundi,
den Andächtigen Zusehern wird vorgestellt
Im Jahr 1701.

Laybach / In der Mayrischen Druckerey.

Naslovni list »kratkega povzetka« ljubljanske kapucinske procesije za leto 1701

CERTAMINA DANT
VICTORIAS
Das ist:
Streit bringe Freude.
Welchen Erschrocklichen Stratt der Seelen
Verliebte Göttliche
GENERALISSIMUS
CHRISTUS JESUS
Am Char- Freytag eingetretten ritterlich
gefochten / und endlich nach überwindenen Feinden /
den Sieg-prangenden Vorder-Zweig erhalten.
Welches in der gewöhnlichen Procession am Char-
Freytag den 6. April
Von denen
PP. Capuccinern / unter der Verwaltung
und besändigen Freygebigkeit der Hoch-Löbl. Bruders-
schaft Redemptoris Mundi,
Denen andächtigen Zusehern wird vorgestellt.
In Insigl. Carnolliæ Metropoli
eDlta.

Laybach / Gedruckt bey Joh. Georg Mayer Landt. Buchr. u. Händler.

Naslovni list »kratkega povzetka« ljubljanske kapucinske procesije z dvojnim kronologom za letnico 1708

der Nacht mit unzehlichen Windlichtern und Fackeln, und wird das gantze Leyden Christi dabey vorstellig demacht, nebst verschidenen Geschichten aus dem Alten als Neuen Testament. Welches Alles, theils getragen, theils geführt, theils aber gehend zu Fuss oder reitend zu Pferde, denen andächtigen Zuschauern gezeigt wird. Bey diesem Umgange finden sich auch viel Disciplinanten oder Flagellanten, so sich selbst geisseln, auch viele, welche grosse Kreutze nachziehen, viel Eremiten und dergleichen.«⁸

Sorodne sprevode s prizori iz pasijonske zgodbe in z alegorijami iz stare zaveze prirejajo v sedemnajstem in osemnajstem stoletju po ljubljanskem zgledu tudi na deželi:

Tako vemo za Novo mesto, da obnavljajo tamkajšnji kapucini procesijo na veliki petek vsaj že od leta 1658 in še celo štiri leta po cesarskem odloku, ki prepoveduje takšne obhode za vso habsburško monarhijo — do 1786.⁹ Za Kranj je izpričana podobna slovesna procesija vsaj za 6. april 1730, ko se je Kristusovo trpljenje uprizorilo »als ein schmerzvolles Tragöd« v petnajstih podobah in z udeležbo kakšnih tristo oseb, vendar je moral biti ta obhod v navadi vsaj že v drugi polovici sedemnajstega stoletja, bržkone že tedaj ob podpori Bratovščine rožnega venca in ob nadzorstvu kranjskih kapucinov, saj

⁸ J. V. Valvasor, Die Ehre dess Hertzogthums Crain, III, str. 695.

⁹ Gl. tudi: Kuret, Praznično leto... str. 180.

graja škof Rabatta ob vizitaciji leta 1674 nespodobno vedenje zlodejev iz tega sprevoda, ki da letajo na veliki petek kakor pustne šeme po mestu in nabirajo po hišah vino in kis — sebi in drugim maškaram v zabavo.¹⁰

Kakor domnevamo za ljubljanski sprevod, da je bilo besedilo sestavljeno v nemškem ali nemara delno še v latinskem jeziku, in kakor ne vemo, kakšno je bilo kranjsko besedilo, tako poroča Peter Hicinger (1812—1867) v pogosto navajanem sestavku iz leta 1859,¹¹ da so v Tržiču uprizarjali pasijonski sprevod v slovenskem jeziku in da so tudi tu kakor nekoč v Ljubljani sodelovali bičarji in da so imeli tudi Tržičani težave s »preoblečenimi hudobnimi duhovi«, ki da so »razne burke uganjali in gledavcem marsikaj nespodobno ponagajali«:

»Enaka pasijonska igra je bila prejšnje čase v Teržiču navadno vsak Veliki petek, pa v slovenskem jeziku. Zgodba je bila razdeljena v več nastopov, kakor pri pasijonski igri v Kranji; tudi se je po enakim potu skazovalo mnogo oseb, kakor ondi. Ko sim bil otrok, je še živel tudi mož, ki je Kristusa namestoval: Bogek so mu rekli po navadi. Na zgornjem koncu terga se je trpljenje Gospodovo začelo z molitvijo v vertu; sodba je bila na tergu, kjer je več hiš imelo spredaj mostovže ali balkone (pomolja), na katerih so se vsedali sodniki; križanje pa je bilo na drugem koncu terga na nekim griču. Razen trpljenja Gospodoviga so se kazale tudi druge zgodbe, ki so s trpljenjem v nekaki zvezi, npr. Adam in Eva v paradizu, potrpežljivi Job, zadnja večerja. Za ta del so se nosile posebno napravljene podobe na odrih, kjer je mladost zgodbo skazovala. Ostane nek pogovora med Jobom in njegovo ženo mi je še znan iz materinih ust: iz tega se utegne posneti zgled, kaka beseda se je rabila. Jobova žena je med drugim govorila:

*Job, Job, Job! ti preprosti mož!
Na gnoji konec vzel boš.*

Job ji je odgovarjal:

*Jobnja, ti preprosta žena!
Govoriš kakor neumnih ena.*

Reči se mora, da takošnja igra je v zadnje začela biti preveč šaliva, celo spačena, svetih reči nevredna. Sodniki so bili, na primer, nemarno oblečeni, na pol obuti, na pol bos; otroci, ki so igrali zadnjo večerjo, so bili v poslednje jedi in pijače preveč siti. Posebno nerodno pa so se obnašali preoblečeni hudobni duhovi, razne burke so uganjali in gledalcem marsikaj nespodobno ponagajali. Po takim se ne more drugač reči, kakor da je bilo prav in potrebno, odpraviti takošnje igrokaze in de tudi sedanji čas niso pripravni enako skazovanje trpljenja Gospodoviga ponavljati. H koncu naj še povem, da so se zraven te igre tudi bičarji (gajžlavci) vidili, ki so se sami bičali in to je bilo do poslednjih časov v navadi. Kot otrok sim še poznal moža, ki je bil od nekdanj navajen se bičati v Veliki petek; ko je bila pasijonska igra odpravljena, se je vselej še doma na večer bičal...«

Tržiška uprizoritev, spočeta ali po ljubljanskem ali po kranjskem ali morda tudi po škofjeloškem zgledu, je po opisu Petra Hicingerja nekakšna vmesna

¹⁰ Gl. tudi: Kotnik, o. c. str. 109 (po Žontarju, Zgodovina mesta Kranja, 1939, str. 219—220 in 242), prav tako Kuret, Praznično leto... str. 179—180; procesijo navaja tudi Trstenjak, o. c. str. 12.

¹¹ Peter Hicinger, Nekdanja pasijonska procesija, ZD 1859, str. 73—74; navajata ga tudi Kotnik, o. c. 110—111 in Kuret, Praznično leto... str. 182—183.

različica med tradicionalnim pasijonskim sprevodom s pešci in z nosili in z vozovi ter z igranimi prizori na stalnih prizoriščih, saj so se mimo epizod na pomičnih odrih (Adam in Eva, Job in Jobinja, Zadnja večerja) uprizorili drugi prizori na določenih postajah, prirejenih za pasijonsko zgodbo: Oljska gora na Gornjem trgu, Sodba na glavnem trgu, Križanje na griču ob koncu tržiškega trga.

Vsekakor se to pomično gledališče, razčlenjeno »per figuras et figurata« v simultano prizorišče slikovitih epizod, »welches theils getragen, theils geführt, theils aber gehend zu Fuss oder reitend zu Pferde, denen andächtigen Zuschern gezeigt wird«, stopnjuje do nove domiselnosti pri kapucinskih sprevodih zunaj prestolnice kranjskih stanov, zakaj nesporni dvojni prilastek izvirnosti in množičnosti, ki ga daje tem prireditvam že slovensko besedilo v vseh epizodah spokorniške procesije, si prisvaja v tem času staro mestece na Gorenjskem, po apokrifnih zatrdilih baročnih kronistov tudi že Rimljanom znano¹² in za Valvasorjevih dni še v lasti brižinskih škofov — Škofja Loka.

2

Škofjeloški zapis pasijonske procesije je med dokumenti osemnajstega stoletja najboljširnejši in tudi edini v celoti ohranjeni rokopis, ki sodi že zavoljo trojezičnega besedila med redkosti v evropski gledališki kulturi.

Kapucinski rokopis z naslovom *Instructio pro Processione Locopolitana in die Parasceves* z letnico 1721 in z dodatkom 1734 obsega 51 listov v velikosti 185 × 277 mm, od teh je osem listov praznih, vezanemu rokopisu pa je priloženih še enajst prostih listov. Ti priloženi listi: osnutek za pridigo o vzgoji otrok, trije zapisi glasbenih vložkov, sedem vzorcev za vabila na procesijo, nekateri med njimi z marginalijami o organizaciji pasijonskega sprevoda, eden celo datiran z 9. aprilom 1715 in podpisan z avtorjevim imenom — Romualdus C(o)n(cionato)r P(ate)r et Magister processionis.¹³

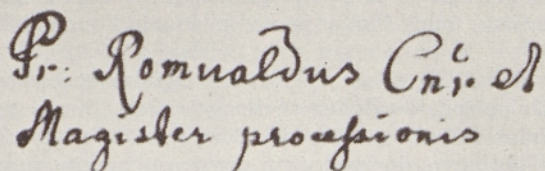
Vendar vse kaže, da se datum tega Romualdovega vabila ne nanaša na tisti pasijonski sprevod, ki je bil uprizorjen po avtorjevem besedilu v loškem rokopisu, zakaj ta rokopis ima inicialni datum te prireditve zapisan povsem nedvoumno v latinskem uvodu pred navodili za procesijo (*Pro Notitia futuri Saeculi*) z različnim kronogramom, ki daje pri seštevku majuskul letnico 1721 — »FVnesta VIsv InCepIt reDeMptoris nostri proCessio«. Tudi letnica poznejšega dodatka pri tretjem prizoru v procesiji (*Figura Infernus*) je pod gledališkim besedilom na enajstem listu loškega rokopisa označena z različnim pripisom: »Nota bene. Figura Jnfernus quae dacta est Anno 1734 ponitur in ordine tertia post fig: Mors«. ¹⁴

Romualdova skrb za uprizoritev velikonočne procesije je opisana za kronogramom v odstavku, ki omenja tudi skrbništvo loške bratovščine: »Quam ex Ordinatione praenominati A:R:P:Pro(vinci) alis P(ate)r Romualdus a S:Andrea actualis Con:(cionator) Ordinarius Sub P(at)re Agathangelo Tulminensi Guardiano, Suo Labore et Industria funditus erexit, et Solemniter per figuras, et

¹² Valvasor, o. c. 695.

¹³ Original loškega rokopisa je v kapucinskem samostanu v Škofji Loki, fotografija v NUK in v AGRFT, besedilo vezanega rokopisa je ponatisnil prvi Josip Mañtuan v Carnioli VIII, 1917, str. 16—40 (Pasijonska procesija v Loki).

¹⁴ Loški rokopis, list 2 a in 11 a.



P. Romualdus C. S. O.
Magister processionis

Podpis
Patra Romualda
na vabilnem pismu
za loško procesijo,
datiranim z
9. aprilom 1715

figurata in Lucem per Ciuitatem ingente Populi Concursu prodire fecit 11. Aprilis Sumptibus Almae Confraternitatis S(antis)simi Corporis Christi 1721«. Datum prve procesije z Romualdovim besedilom je zapisan za kronogramom z letnico 1721: »die 3. Martij«, loško Bratovščino Rešnjega telesa (Confraternitatis Sanctissimi Corporis Christi) pa omenjajo še podrobna navodila, dodana uvodni pripombi pred samim gledališkim besedilom (Necessaria Scitu ante Processionem).¹⁵

Gre tedaj za kapucinski zapis procesije, kakršna se je uprizarjala po Romualdovih navodilih in s podporo loške bratovščine Rešnjega telesa prvič v letu 1721 in z dodatkom Figure Infernus vsaj še v letu 1734. Romualdovo vabilo, datirano z 9. aprilom 1715, pove le to, da je bil pater s tem imenom že tedaj pridigar in vodja loške procesije; ne vemo pa, kakšna je ta procesija v letu 1715 bila: ali povsem drugačna različica kapucinskega sprevoda ali že ena izmed prvih preizkušenj poznejšega Romualdovega dela iz leta 1721. Samo gledališko besedilo te ohranjene Romualdove različice z naslovom Ordo Processionis cum Actoribus zavzema osrednji del loškega rokopisa in je (kakor je bilo že omenjeno) trojezično — naslovi posameznih prizorov in nazivi dramskih oseb so latinski, kratka režijska navodila teh prizorov so zapisana v nemščini, govorne replike posameznih oseb za temi didaskalijami pa zajamejo v celoti čez tisoč slovenskih verzov.

Dramatis personae tega sprevoda so tako številne, da jih dojema gledalec le po posameznih epizodah v pasijonski zgodbi in po vmesnih alegoričnih podobah, zakaj že solističnih partij s predpisanim besedilom je okrog sedemdeset, seštevke vseh sodelujočih oseb s kostumiranimi igralci pri skupinskih prizorih, z nosači in vozniki pomičnih odrov, s spremstvom posvetnih in cerkvenih bratovščin pa daleč presega število treh sto udeležencev, saj navaja že samo seznam oblek, ki jih je nekoč hranil kapucinski samostan v Loki za ta sprevod 278, kar predstavlja tedaj obvezni minimum kostumiranih sodelavcev. Tako so v loškem rokopisu že zavoljo preglednosti dodani tudi trije seznam oseb in rekvizitov: prva dva navajata v nemškem jeziku osebe po prizorih in sta kot nekakšna scenarija celotnega sprevoda namenjena za priročno rabo magistru in posameznim rediteljem pri procesiji, tretji seznam pa obnavlja vse skupaj v latinski transkripciji še po abecednem registru z navedbo točk iz gledališkega besedila —

¹⁵ Loški rokopis, list 2 a.

Lista Vniversalis totius Processionis Pro Magistro et eius; Lista Particulares pro Ordinantibus; Index Rerum et Personarum.

Mimo teh pregledov sta v loškem rokopisu še dva zanimiva dodatka — to sta kratka povzetka spokorniške procesije, zapisana v nemščini, prvi za leto 1727 z dvanajstimi, drugi za leto 1728 s trinajstimi »figurami«. Ta dva povzetka, v rokopisu označena kot »Periocha«, kar ustreza izrazu ljubljanskih kapucinov v tiskanih sporedih »Kurtzer Begriff«, sta bila po vsej verjetnosti namenjena javnosti za programska lista, saj sta tudi napisana v slikoviti govorici baročnih pridigarjev, o čemer pričata že sama naslova.

Prvi za leto 1727:

»Der Höchst Glorwürdiger Liebsst Triumph Welcher durch die zwey Welt Kindige, berühmte Kämpfer, den verliebten Christus, vnd der Sündt An dem traurigen Chorfraytag, in der Hoch-Chur-Fürstlichen Statt Lagkh Vnter dem Eyfrigen Schuz, der Hochlöblichen Bruederschafft Sanctissimi Corporis Christi, Vorgestellt wird. Durch die Erdige P. P. Capiziner Anno 1727. den 11. Aprill.«¹⁶

In drugi, za leto 1728:

»Der Einzig Glorreiche Niemahlen von der Alten Welt Erhörte Sig. Welchen der Sohn Einer von allen Makhel der Sündt befreüter Jungfrau von der liebe erfochten. Damahlen da er vnter denen Höndten seiner feündten seinen geist aufgabe. An dem Treurigen Chorfreitag, in der Hochfürstlichen Statt Laagkh vorgestellt. Vnter dem Eyfrigen Schutz der Hochlöblichen Bruederschafft SS: Corporis Christi, vnd bemüheung deren Ehrwürdigen P: P: Capucinern Anno 1728 den 26. Merzen.«¹⁷

Med prilogami v prostih listih sta za raziskovalca pomembna posebno tista dva zapiska, ki omenjata organizacijske priprave za loško procesijo:

Oba lista sta nedatirana; prvi obnavlja navodilo za procesijo, drugi je vzorec za vabilo; oba navajata okoliške vasi, ki jim je bila naložena uprizoritev posameznih podob v škofjeloškem sprevodu. Po teh dveh obvestilih je poleg mestnih cehov in verskih bratovščin iz Loke sodelovalo še okrog dvajset vasi — Reteče in Gorenja vas, Žabnica, Dorfarji in Crngrob, Gosteče, Pungart in Hosta, Godešič in Lipica, Zminec in Bodovlje, Peven, Moškrin in Vešter, Stari dvor in Virmaše, Trnje, Suha in Trata, Vinkelj in Fara. Cehovske bratovščine iz Loke navaja že samo gledališko besedilo — po številu jih je sedmero, krojači (dvakrat), lončarji, zidarji, čevljarji, mesarji, peki. Med verskimi sektami so v tem besedilu in tudi v raznih prilogah omenjeni bičarji ali disciplinanti, križenosci in puščavniki. Iz dveh drugih vabilnih listov se da posneti tudi dovolj točno mestne priprave za sprevod, zakaj po kapucinskem obvestilu se začenja procesija na veliki petek ob četrti uri popoldne, v drugem listu pa je zapisana prošnja mestnemu župniku, naj meščanom dopove, da očistijo ulice in da okna razsvetle.

Kakor se da razbrati iz osrednjega besedila in iz številnih prilog škofjeloškega rokopisa, je ta kapucinski dokument dramsko besedilo z ustreznimi didaskalijami in hkrati nekakšna inspicientska knjiga za uprizoritev. Z drugimi besedami: celota teh obširnih navodil za pasijonsko procesijo zajema (resda v skrajno barokizirani obliki) prav vse tiste gledališke prvine, ki jih je razvila uprizoritvena tehnika verskih iger od gotskih časov do pozne renesanse in jih ohranila že dovolj zgodaj v rokopisnih spomenikih tako imenovane Dirigierrolle

¹⁶ Dodatek v rokopisu.

¹⁷ Dodatek v rokopisu.

Teil des Reisteres.

1. Der Tod mit der Krone des zu Hertz.
2. der Fabel.
3. Cardinales 3.
4. ein Bischof.
5. Canonikus 2. in blauen.
6. Fabellicher Abgesandter.
7. Canonikus in der Röschen.
8. ein Herr.
9. zwei Carlar.

Der Tod mit dem Sarg.

10. der Reister.
11. zwei Knechte.
12. ein König.
13. Knechte zwei.
14. Archidux der Krone.
15. zwei Herren. Knechte.
16. ein Herr.
17. ein Baron.
18. der Tod Lantman der Nobilität provincialis.
19. Knechte der Nobilität.

Zato, da takšnih dokazil res kratko in malo ni, zadošča že prvi pregled dramske figuralike in alegoričnega rekvizitarija v vseh šesterih temeljnih predelih loškega dokumenta (Ordo Processionis cum Actoribus, Lista Universalis, Lista Particulares, Index Rerum et Personarum, Perioha za leta 1727 in 1728), saj kaže že prva primerjava med dramskim personalom dozdevnih ljubljanskih predlog in ohranjenega loškega besedila, da se mimo redkih alegoričnih epizodistov ujemajo le tradicionalni solisti same pasijonske zgodbe.

Nadrobni jezikovni razbor dramskega besedila (Ordo Processionis cum Actoribus) bi dodal tej dramaturški razmejitvi še to ugotovitev, da loško besedilo nikakor ni enotno po dialektoloških sestavinah, kar dopušča še to dodatno domnevo, da je oče Romuald sestavil besedilo dramskih oseb ali po starejših slovenskih predlogah, ali da so mu pri prirediteljskem delu pomagali drugi loški kapucini, doma iz različnih krajev, z drugo besedo: da je samo besedilo nemara celó delo različnih avtorjev. Vsekakor pa drži, da loškemu prireditelju nikakor ni šlo za literarno čistost dramskega besedila, marveč da je vse avdiovizualne spodbude danih predlog — pa naj so bile te spodbude tekstovne ali likovne — usmeril le v gledališko učinkovitost loškega sprevoda.

20. Nobilis.
 21. Cuius mi Surgeo.
 22. In Supra.
 23. In Baur.
 24. In Peller.

Vse izgovorjane so vrisu alle, der Juchst,
 Das ist das König alle, die andern aber 3. in
 einer Art, oder wie so viel Juchst.

Vir Roberti Comari zu Sings.

18
 Der Tod zu Sings mit der Tron zu
 Gest dem siega under usse unozim,
 inu Sins Sisso ueliku s'hode sturim,
 vodi stari ali mladi kar erod more vidi,
 bogat boshiz smel mlakini obaten na aliide,
 krall zhesar kapost ali uotshaki,
 gnein negozheni inu uerli inasli,
 ia uba moza zelkiga sueta kar shiuy,
 To pod moia oistro Sisso stoy,
 Te kadi ist usse vrisken,
 Sgouozou ali urvane nizar na ishem,
 uest sem tres Sasse dama Kost,
 Satorci namaran za obnina usso Kost,
 ah ui groshniki Siste vrashe shiy odzereti,
 ter somilite kar shiui more enkrat unvoti.

Mimo domnev o literarni izvirnosti ali neizvirnosti tega dramskega besedila je vsekakor nedvoumno le gledališko ali uprizoriteljsko avtorstvo loškega magistra vsaj za prvi sprevod s tem besedilom v letu 1721,¹⁹ čeprav vemo o avtorjevi življenjski poti le malo — to, da je pater Romuald mediteranskega rodu, doma iz Štandreža pri Gorici, zapisan v krstnih bukvah za leto 1676 s civilnim imenom Lovrenc Marušič in v noviciat sprejet leta 1698 med kapucini v celjskem samostanu — in to, da je bil pater Romuald v Loki vsaj že leta 1715 pridigar, odgovoren za procesijo, in vsaj že leta 1721 znova potrjen za magistra processionis — in naposled le še to, da se je loški magister vrnil na stara leta med rojake in da je med njimi tudi umrl, v Gorici, na spomlad leta Gospodovega 1748.²⁰

Tega, koliko let se je Romualdov sprevod obnavljal v Loki za veliko noč, ne vemo zanesljivo, nemara za sleherne praznike vsaj med leti 1721 in 1734,

¹⁹ Gl. loški rokopis list 2 a (Pro Notitia futuri Saeculi).

²⁰ Gl. tudi: Slovenski biografski leksikon, geslo: Romuald.

*Mysteria non pertinentes etc: singularissime autem Larvati Pharisaei aut Diabuli: etc.*²¹

Naj priznavamo letnico 1765 za zaključek loške procesije ali ne, vsekakor so ti kapucinski sprevodi prenehali v zadnji tretjini 18. stoletja, saj se je po prepovedi cesarice Marije Terezije začela že v oktobru 1773 živahna uradna razprava o procesijah na Kranjskem, ohranjena v dopisih med deželnim glavarstvom vojvodine Kranjske, bratovščino Redemptoris Mundi in ljubljanskim knezoškofom Herbersteinom, ki jo je de jure zaključil šele ukaz cesarja Jožefa II. o ponovni prepovedi cerkvenih sprevodov z 22. decembra 1782: ta je veljal za vso državo.²²

3

Kakor se da ugotoviti že malone brez vsakršnega filološkega razbora, da samo dramsko besedilo loškega pasijona, zapisano v *Ordo Processionis cum Actoribus*, vsaj v dialektološkem pogledu nikakor ni uglaseno v polno soglasje, tako se da razbrati iz nerazdeljive celote govornih replik in uprizoritvenih didaskalij tudi že na prvi pogled, da je dramaturška zasnova te izrazito gledališke umetnine nenavadno enotna navzlic baročni mnogoličnosti avdiovizualnih senzacij, ki jih ta sprevod ponuja gledalcem:

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

Ta ideološka doslednost se razodeva že v samem zaporedju sprevodnih prizorov:

PARADISUS (Adam in Eva) — MORS (Smrt) — INFERNUS (Pekel) — COENA DOMINI (Zadnja večerja) — SAMBSON (Samson) — SUDOR SANGUINEUS (Krvavi pot) — FLAGELATIO CHRISTI (Bičanje) — CORONATIO (Kronanje) — HYERONIMUS (Jeremija) — ECCE HOMO (Glej, človek) — CHRISTUS IN CRUCE (Križanje) — MATER SEPTEM DOLORUM (Marija sedmerih žalosti) — ARCHA FOEDERIS (Skrinja zaveze) — SEPULCHRUM DOMINI (Božji grob).²³

Med štirinajstimi podobami Romualdovega sprevoda se tedaj sama pasijonska zgodba omejuje le na polovico vseh prizorov, na sedem postaj križevega pota — Zadnja večerja, Krvavi pot, Bičanje, Kronanje, Ecce homo, Križanje, Božji grob. Vse druge epizode (in tudi teh je sedmero) pa le pojasnjujejo liturgični pomen pasijonske zgodbe ali s svetopisemskimi osebami stare zaveze ali z alegorijami iz verskega izročila — Adam in Eva, Smrt, Pekel, Samson, Jeremija, Marija sedmerih žalosti, Skrinja zaveze.

²¹ Dopis je med prilogami loškega rokopisa.

²² Gl. tudi pripombo 3.; o različnih mnenjih dosedanjih raziskovalcev o prepovedi cerkvenih sprevodov primerjaj tudi: Ciril Debevec, Nekaj prispevkov k zgodovini ljubljanskega gledališča do leta 1790, KSM IV, 1937, str. 159.

²³ Ta razpored velja seve za razširjeno različico iz leta 1734.

Ta izrazita dvojnost v Romualdovi zamisli, izražena v smiselnem zaporedju pasijonskih in eksegetskega prizorov, naj bi gledalcem posredovala tale verski nauk:

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

Ze ta bežni razbor Romualdove razgibane gledališke slikanice dokazuje, kako se v tej velikopotezni zamisli stopnjujejo v baročno slikovitost dramaturške prvine, znane po večini še iz spokorniških procesij srednjeveške Evrope v mračnih letih kuge, lakote, vojska.

In gledališka razgibanost tega sprevoda:

Romualdov sprevod vodijo tri mračne prikazni, smrt z bobnom na belem konju in dva možka v rdeči in črni kuti — zaključijo pa ga ugledni nosači odra s Kristusovim grobom, loški meščani v rdečih kutah in njihovi spremljevalci v črnih plaščih s plamenicami v rokah. Med tema mrtvaškima skupinama se ves veliki petek od četrte ure po pridigi do pozne noči vali po mestnih ulicah in čez oba trga, kjer so domačini prižgali sveče na oknih, pošastna veriga učinkovitih prizorov, nasičenih s srednjeveško grozo telesnih muk, peklenskih prikazni, množične smrti, ničeve zemeljske sreče in sladke onstranske glorijske, vse to peš ali na konjih, na vozovih ali na nošenih odrih.

Flagelantski duh srednjeveške cerkve se v loški barokizirani procesiji, ki jo prav tako kakor nekdanje ljubljanske sprevode spremljajo skupine bičarjev in puščavnikov, oživlja z nazorno zamišljenimi gledališkimi prizori:

Osem različnih Kristusov prikazuje duševne in telesne muke sredi peklenskih in apostolov, sredi patoloških prizorov krvavega potu in bičanja, javnega zasramovanja in agonije na križu.²⁴ Med svarilnimi angeli ob Adamu in Evi se med zastopniki loških cehov zvrste sami takšni, ki neso mučilna orodja in druga znamenja križevega pota: kelih in mošnjjo, vrvi in meč, šibo in steber, plašč in ključ, gobo in lestev, krono in petelina. Prerok Jeremija toži sredi šestnajstih bradatih puščavnikov v črnih kutah z rdečimi križi na ramah. Med vozom zadnje večerje in nosilnim odrom oljske gore žene grajska in samostanska soldateska ujetega Samsona.

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

To gledališko vizijo blišča in revščine vodi smrt na belcu, oborožena s sulico in okrašena z lovorjevim vencem na goli lobanji, simbol zmagovite smrti, ki jo spremlja po viteškem izročilu druga, pribočna smrt na konju. Človeštvo, smrti zapisano, je razporejeno natanko po načelih fevdalne hierarhije v dva obsežna konjeniška odreda. Prvemu odredu zapoveduje smrt s peščeno uro v roki, za tem svarilnim jezdecem minljivosti vsega zemeljskega peketa čez loški tlak kavalkada cerkvenih jezdecev — papež z dvema kardinaloma, škof z dvema

²⁴ S prizorom prihoda v Jeruzalem in z Zadnjo večerjo je vseh Kristusov deset!



Smrtni ples v cerkvi Svete Trojice v Hrastovljah: od desne proti levi — Smrt na prestolu, meniha, dveh meščanov, mlad

kanonikoma, papežev legat s kanonikom, župnik z dvema kaplanoma. Drugi odred vodi smrtni jezdec z zastavo, vodja posvetne družbe, prav tako minljivosti zapisane — na čelu tega drugega odreda jezditca cesar in kralj s paži, za njimi nadvojvoda z dvema volilnima knezoma, nato grof in baron in deželni gospod s plemiči. Ta posvetni odred fevdalne hierarhije dopolnjujejo ljudje iz meščanskih in nižjih slojev: meščan, župan, kmet, berač. Za tem odredom krevsa spet strogo po redu fevdalne vojske mrtvaška pehota: mračna množica številnih ljudskih smrti, velikih in malih, pred njimi navadna smrt kmečkega tlačana — smrt s koso, ki recitira svarilni spev.

Tudi pekel razodeva v mračni melodramatičnosti izrazito fevdalno ureditev, zakaj lucifer ima svojo konjenico in pribočnike po viteškem zgledu, manj ugledni hudiči pa so razporejeni v peklenko pehoto: ti mučijo nepokornega zemljana, ali kakor se uglajeno izraža cerkvena govorica — pogubljeno dušo, ki poje ali recitira spokorni spev. V dramaturškem pogledu je ta peklenški spreved tedaj izraziti gledališki pendant mrtvaški konjenici s spremstvom in oba prizora se v Romualdovem scenariju ujemata po vsej figuralni strukturi in delno celo po besedilu, saj razen smrti na konju govore svarilno in spokorno pesem le igralci iz pehotne spremljave obeh odredov, tako v prvem prizoru smrt s koso, v drugem pa pogubljena duša.

4

Vizualne senzacije, tako vznemirljive v monumentalnih prizorih smrtne in peklenke konjenice navajajo raziskovalca na razmišljanje o tem, odkod je avtor ali prireditelj črpal spodbudo za ta dva tako zelo učinkovita predela škofjeloškega spreveda, saj tako domiselno uprizorjene gledališke interpolacije smrti in pekla, ki z likovnim bogastvom povsem prekriva dramsko besedilo, ne poznamo iz ljubljanskih sporedov kapucinskih procesij.

Priznati moramo, da ni nobenega razločnega sledu takšnih dveh prizorov niti pri Valvasorju v slikovitem opisu ljubljanskega spreveda iz leta 1617, niti v gledaliških programih ljubljanskih kapucinov, objavljenih z naslovi Kurtzer



Med odprtim grobom, smrti kot spremljevalke papeža, kralja, kraljice, kardinala, škofa, emiča, berača, otroka

Begriff med leti 1701 in 1713, saj Valvasorjev opis govori le o takšnem dogajanju, »welches reitend zu Pferde denen andächtigen Zuschauern gezeigt wird«, ne da bi kakor že koli omenjal konjenico smrti ali konjenico pekla, kapucinski program iz leta 1701 pa omenja smrt in zlodeja le v tradicionalni epizodi izvirnega greha med Adamom in Evo.²⁵

Res, da scenarij iz leta 1713 vsebuje dve »figuras« z osebami smrti in hudičev, vendar sta ta dva prizora opisana v »figurata«, ki nikakor ne ustrezajo loškemu sprevodu:

Ljubljanska različica iz leta 1713 prikazuje vernim gledalcem vsemogočno smrt le kot posledico izvirnega greha, ki da se kaže v vseh štirih dobah človekovega življenja, zakaj tu je »der Art-Geist dess Menschlichen Geschlechts in den eng-gebogenen Rippen dess Weltherschenden Todt eingeschrenckt, beseufft-zet die Unmöglichkeit sich von solchen frey zusprechen, und weilen gleiche Verhengnuss die verübte Erb Sünd auff die vier Welt-Alter dess Menschlichen Lebens gelocket« — in pekel te ljubljanske različice iz leta 1713 obnavlja le prastaro podobo peklenškega žrela v plamenih, kakršnega pozna že staro režijsko izročilo srednjeveškega gledališča: »der aufgerissene Höllen-Rachen, darinnen die eingeschluckte Seelen von denen Ewig-brunnenden Schwefel-Flammen durch gefressen.«²⁶

In kakor ti kapucinski dokumenti iz deželne prestolnice, na prvi videz tako priročni za primerjavo, ne nudijo nikakršnega spodbudnega izhodišča za analitično raziskavo, kar zadeva oba tako mogočna prizora iz Romualdovega dela — ta prizora, ki z vizualnimi senzacijami, izzvanimi z magijo likovnih prvin dramskih oseb, daleč presegata gledališki učinek samega besedila — tako je bolj ali manj očitno, da velja iskati izvor Romualdovega navodila drugod, v drugačnem moralnem in estetskem območju, tako vsaj v likovnih spomenikih, kjer so umetniki obravnavali isti predmet:

Mrtvaški ples, kavalkado posvetne in cerkvene družbe, okolje pekla.

²⁵ Glej tudi pripombe 4., 5., 6., 8.

²⁶ Gl. Kurtzer Begriff... 1713.

Če tedaj prehajamo od obnove ohranjenega dramskega besedila k razboru očitnega likovnega vpliva na Romualdovo delo, ne smemo pozabiti, da je avtor škofjeloškega pasijona prebil svoja mlada leta zelo blizu znamenitega kraja v slovenskem Primorju, kjer se je ohranil vse do danes eden najbolj dragocenih srednjeveških spomenikov:

To je mala cerkvice svete Trojice v Hrastovljah, v tistem predelu slovenske Istre, ki je v baročni dobi spadala pod koprsko škofijo, cerkvice, ki vemo o nji, da sodi po arhitekturi v romansko dobo in da je bila od 16. stoletja na blizu in na daleč znana po visokem obzidju, po taboru zoper Turke, in da so znamenite freske v notranjščini te cerkvice delo poznogotskega stila, zaključene ob koncu 15. stoletja, o čemer priča napis v glagolici z letnico 1490. Te freske so bile več kakor sto let skrite pod različnimi beleži in znova odkrite šele v naših dneh, po letu 1949. Vendar so bile te podobe vidne še v času Romualdove mladosti v vsem obsegu, tako vsaj še do leta 1700, saj jih opisuje še škof Paolo Naldini v pregledu koprskih znamenitosti, ki je izšel prav to leto v Benetkah z naslovom *Corografia ecclesiastica o' sia descrizione della citta e della diocesi di Givstinopolo, detto volgarmente Capo d'Istria*, saj govori avtor v tem delu o hrastoveljski cerkvi, »intitolata La Santissima Trinita«, ki da so v nji stene »da capo a piedi anticamente dipinte«.²⁷

Izid Naldinijeve Corografie se dovolj točno ujema z značilnim datumom v meniški biografiji očeta Romualda, saj vemo, da je mladi Primorec zapustil domačijo nekako v tem času, saj je bil sprejet v kapucinski noviciat v Celju leta 1698. Tako je tedaj bolj ali manj očitno, da je loškega magistra prevzel mladostni spomin, ko je snoval svoja dva prizora smrti in pekla — pa naj je sam videl hrastoveljske freske ali jih je poznal le po pripovedovanju drugih — zakaj najbolj vznemirljivi predeli slikarij, ki jih Naldini opisuje kot »antiche pitture di Cristoja«, vsebujejo že vse tiste likovne prvine, ki se v Romualdovem delu spreminjajo v gledališke prizore:

Gre predvsem za tri motive v stenskih slikarijah hrastoveljske cerkve — za mrtvaški ples, za konjeniški pohod, za okolje pekla.

Med temi freskami zavzema srednji pas južne ladijske stene v hrastoveljski cerkvi po vsej dolžini 6,30 m sprevod mrtvaškega plesa, ki je edina slika te zvrsti na slovenskem etničnem ozemlju. Resda se ta sprevod okostnjakov in živih ljudi razlikuje po idejni kompoziciji od Romualdove zamisli, saj prevzema hrastoveljski primer tradicionalno evropsko shemo, vendar se tudi v teh freskah uveljavlja dovolj nazorno družbenosatirični memento mori, namenjen cerkvenim in posvetnim stanovom v fevdalni ureditvi sveta. Tudi tu je figuralika dvojna, le da je po stari shemi urejena še po skupni hierarhiji, tako da ta hierarhija še ni tako razločno razdeljena v dve skupini kakor pri Romualdu, med cerkvene ljudi in posvetno družbo. Sprevod v cerkvi, posvečeni sveti Trojici, se poraja iz enajstih okostnjakov, ki vodijo enajst članov človeške družbe k odprtemu grobu pred prestolom vsemogočne smrti — tako te služabnice smrti drže za roko papeža in kralja in kraljico, kardinala in škofa in meniha, dva meščana, posvetnemu blagru predana, mladega plemiča, po vsem videzu trubadurja, in naposled še otroka, komaj zibelki odraslega.

Tej hrastoveljski različici mrtvaškega plesa, ki oblikuje znani gotski motiv še povsem po likovni shemi grotesknosatiričnih pantomim iz območja srednjeveških moralitet, se pridružuje še druga spodbuda za Romualdovo oblikovanje

²⁷ Naldini, o. c. str. 369.



Pohod treh kraljev v cerkvi Svete Trojice v Hrastovljah

škofjeloške kavalkade smrti, zakaj v isti cerkvi nahajamo na nasprotni, na severni steni, drugo podobo, ki obravnava tudi že viteški motiv konjeniškega sprevoda — v veliki epifaniji, sestavljeni iz treh skupin jezdecev, ki spremljajo svoje gospodarje na poti proti hiši z božjim novorojencem. To je torej že drugi bistveni element Romualdove kompozicije v prizorih s smrtjo in peklom — konjeniški pohod. In tudi tretja prvina te kompozicije se da najti med stenskim podobami te cerkvice — oseba zlodeja, prikazana na eni izmed pasijonskih podob v tej stavbi, ob vhodu v vice ali predpekel. In kar še posebej vznemirja raziskovalca, sta maska in kostum te osebe, saj je to podoba hudiča, znana v ljudskem gledališču v vseh predelih slovenskega ozemlja že stoletja — to je kmečki zlodej, oblečen v ovčji kožuh in z živalsko masko, opremljeno s štirimi rogovi, katerih en par je kravji, drugi koštrunji.

To so le tiste tri najbolj očitne prvine, ki nakazujejo sorodnost med podobami, ki jih Naldini opisuje z izrazom »antiche pitture di Cristoja« in gledališkimi prizori magistra processionis, ki je bil po poreklu in po umetniškem temperamentu primorski rojak, zakaj med slikarjami te male cerkvice daje veliki ciklus pasijonskih podob tudi še marsikatero spodbudo za Romualdovo zasnovo: Prihod v Jeruzalem, Poslednja večerja, Krvavi pot, Vojaki primejo Kristusa, Kristus pred Pilatom, Kronanje, Božji grob, Vice, Vstajenje, Veronikin prt, Noli me tangere, Vnebohod. Naposled pa tudi ta ciklus v notranjščini tega srednjeveškega spomenika ni edini, ki vznemirja gledališko domiselnost, saj je še vrsta zanimivo urejenih prizorov iz stare zaveze, ki se prilagajajo medigram v pasijonski zgodbi: Izvirni greh, Izgon iz paradiža, skratka: Usoda prvih staršev. O hrastoveljskem mrtvaškem plesu in o pohodu treh modrih z Jutrovega vemo dovolj zanesljivo, da ju je naslikal mojster Janez iz Kastva v letu 1490, nemara vsaj delno po spodbudi slikarskega kolega Vincenca iz iste šole, ki je obdelal motiv mrtvaškega plesa že leta 1474 v cerkvi device Marije

na Škrilju pri Bermu v Istri;²⁸ po stilnem značaju sodita obe freski povsem zanesljivo še v pozno gotško sfero cerkvene umetnosti — kakor razodeva tudi Romualdova gledališka interpolacija smrti in pekla v pasijonsko zgodbo še izrazito srednjeveškega duha.

Vsekakor je hrastoveljski srednjeveški zgled Romualdovi baročni zamisli škofjeloške kavalkade smrti in pekla veliko bližji kakor domnevni grafični zgled iz baročne sodobnosti, ki bi ga nemara kdo iskal v Valvasorjevem delu *Theatrum mortis tripartitum* iz leta 1682.²⁹

Bakrorezi prvega dela tega triptiha posnemajo znani Holbeinov smrtni ples iz prve polovice 16. stoletja, slike v tretjem delu pa prikazujejo muke pogubljenih v peklju. Tako se ponuja tudi Valvasorjevo delo raziskovalcu kot primerjalno gradivo, saj upodablja zadnji del tega triptihona usodo pogubljenih duš, kar bi vsaj vsebinsko kazalo na Romualdovo dodatno podobo pekla. Vendar je očitno že na prvi pogled, da Valvasorjev baročni zgled navzlic izraziti sočasnosti nikakor ni zajel domišljije škofjeloškega kapucina in da sta si mojster Janez iz Istre in pater Romuld z Goriškega navzlic dvestoletnemu razmaku veliko sorodnejša tako po skupnem likovnem motivu konjeniškega sprevoda kakor tudi po družbenosatiiričnem pogledu na fevdalno hierarhijo.

Seveda nudi primerjalni razbor hrastoveljskih slikarjev in loških gledaliških podob le prvo izhodišče za stilno raziskavo pasijonske igre iz leta 1721, tega dela, ki je po vsem videzu izšlo iz umetniškega izročila srednjega veka in se je za uprizoritev obogatilo z iznajdbami baročne domišljije, kar priča o gledališki domiselnosti loškega magistra processionis.

5

Podoba pekla — *Figura Infernus* — čeprav dodana svarilni moraliteti smrti šele trinajst let po prvi uprizoritvi Romualdovega pasijona, je dramaturško zelo spretno vključena v ideološko zgradbo te spokorniške procesije, zakaj zamišljena je kot učinkovito nasprotje k naslednjemu prizoru, ki napoveduje liturgični smisel osrednje zgodbe o Kristusovem trpljenju: to je simbolni prizor odrešenja, slovesni prihod odrešenika v Jeruzalem — dvanaajst apostolov v dveh skupinah, v rdeča oblačila odetih, spremlja Kristusa na oslu, ob njih pa dva dečka v belih oblekah in z oljno vejico v rokah prepevata hosana.

Mimo te skromne krščanske radosti sredi večnih muk je v tem mračnem spokorniškem sprevodu le malo svetlobe — nekaj božjih mater, tri Marije, med njimi Magdalena: prikupne spokornice ob resnobnih devicah. Tu prekriva renesančno izročilo malone povsem gotško poreklo tega sprevoda in baročna spretnost v uprizarjanju slikovitih nasprotij bogati svetopisemsko figuraliko s posvetnimi alegorijami iz poganskega sveta. Tako zagledamo ob spokornici Magdaleni še stari simbol grešne zemeljske ljubezni: rimskega Kupida. Žalujoči svet ponazarjajo prikupna dekleta iz škofjeloške okolice, po kapucinskih zapiskih

²⁸ Za primerjavo gl. *Opombe, Literatura o spomeniku, Primerjalna literatura v spomeniškem vodiču* Dr. Marjana Zadnikarja, Hrastovlje 1961, str. 73—78.

²⁹ Valvasorjev *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682) ima tele latinske naslove ciklov: I. *Pars Saltum Mortis*, II. *Pars Varia genera Mortis*, III. *Pars Poenas Mamnatorum continens*; omenja ga tudi Mirko Rupel, Valvasorjevo berilo 1951, str. X. in XI. na straneh 325—327 je izbor verzov s slovenskimi prevodi in s tremi produkcijami.



Maska zlodeja na sliki predpekla v cerkvi Svete Trojice v Hrastovljah — ovčji kožuh, maska s četvernimi rogovi, dva sta kravja, dva koštrunja

Sušanke in Tračanke: štiri celine, znane baročnemu kapucinu, kakor so jih uporabljali tudi že jezuiti pri katekizemskih procesijah v 17. stoletju, o čemer priča sprevod s takšnimi simboli leta 1622 v Ingolstadt na Bavarskem³⁰ — Evropa in Amerika, Azija in Afrika. Za spokorniki, ki spremljajo izrazito baročni prizor za Marijo sedmerih žalosti, se pojavi David iz stare zaveze s harfo v rokah in za njim neso leviti iz Vincarjev skrinjo zaveze. Tako se malone v vseh prizorih prepletajo stilno na videz povsem raznorodne prvine gotskega porekla, renesančnega izročila in baročne sodobnosti.

Alegorični dodatki, prevzeti bodisi iz figuralike stare zaveze, bodisi iz simbolne zakladnice srednjeveške liturgije, bodisi iz personalij renesančne mitologije, preraščajo ponekod tako očitno osrednjo dramsko zgodbo o Kristusovem trpljenju, da se dramaturški značaj te slikovite pasijonske igre ponekod že spreminja iz misterija v moraliteto, zakaj ciklus spokornih pesmi — ta skorajda neprekinjeni ciklus palinodij, ki se obnavlja v samospevih in v zbornih recitacijah — še stopnjuje ta prehod. Ta tako izrazito baročna predelava prvotne srednjeveške zasnove vznemirja že od nekdanj gledališke raziskovalce, ki iščejo znova in znova literarne predloge za besedilo škofjeloškega pasijona. Prave, enotne in nedvoumne predloge doslej še niso našli, o čemer priča že omenjena primerjava z ljubljanskimi kapucinskimi spredi, in po vsem videzu jo raziskovalci tudi zaman iščejo, to tekstovno predlogo, zakaj Romualdovo besedilo nikakor ni literarno besedilo, marveč izrazito gledališki scenarij, ki bogati nekdanjo spokorniško osnovo kapucinskih procesij z raznorodnimi prvini evropskega posvetnega in cerkvenega gledališča od mrtvaških plesov, v gotiki spočetih, mimo sprevodnih zanimivosti renesančnih triumfov, z antičnimi simboli prepletenih, do mešanih alegoričnih prizorov, nasičenih z moralistiko baročne retorike.

To vznemirljivo preraščanje starih misterijskih prvin v napol posvetno moraliteto, modernizirano z baročnimi izraznimi sredstvi, je spodbudila enega izmed izkušenih raziskovalcev slovenske gledališke preteklosti — Franceta Koblarja — da se je povzpел do dovolj drzne trditve o stilnem značaju tega spokorniškega sprevoda, ki da je »zanimiv posnetek duhovnih iger v srednji in zahodni Evropi, v svojem bistvu pravzaprav skrajšana ‚igra o svetu‘, kakršno je razvil pozni srednji vek«, z drugo besedo — moraliteta, znana v nemškem jezikovnem območju z zbirnim nazivom »Weltspiel«, igra z idejnim razponom od stvarjenja sveta do poslednje sodbe.³¹

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

»Ta procesija, ki zlasti kaže posebnosti baročnega časa, je v bistvu spokorna moraliteta. Žive slike ne prikazujejo samo najznačilnejših dogodkov Kristusovega trpljenja in posameznih podob iz starega testamenta, ampak zajemajo tudi sodobno družbo in se s svojimi razmišljanji obračajo naravnost do gledalca. Glavne osebe, posebno pa spremljajoči zbor (angeli, judje, tri Marije, Evropa, Amerika, Azija in Afrika) posredujejo zaneseno versko čustvovanje in kličejo vernike k poboljšanju. Dogodki in osebe, ki stoje zunaj okvira velikega tedna, spominjajo poleg že omenjene igre o svetu še na nekatere srednjeveške dramske

³⁰ Bernhard Duhr S. J., *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, II. Band, II. Teil, 1913, str. 23.

³¹ France Koblar, *Starejša slovenska drama 1951*, str. 150.

oblike. Skupina s smrtjo... je zamišljena po redu mrtvaških plesov, podobe kakor David, Samson, Hieronim, božji grob, niso brez zveze z renesančnimi triumfi in intermediji, saj poleg Magdalene vidimo celo Kupida, simbol čutne ljubezni. Glede dramskih sestavin škofjeloški pasijon še ni prav nič raziskan. Ta 'vesoljna igra' ali 'igra o svetu', kakor smo že rekli, združuje vse dramske prvine od starih zborov, dramskih epizod, individualnih in alegoričnih samogovorov ter raste v mogočne sprevodne skupine, predstavljajočo dramo človeštva in njegovega odrešenja; s svojimi razmišljanji neprenehoma opozarja na štiri poslednje reči in na Kristusa sodnika. Čeprav je središče pravi pasijon, sega celota od raja do konca sveta.³²

Ta velikopotezni poizkus dramaturškega razbora, ki ga France Koblar v letu 1951 resda omejuje s pripombo, da »glede dramskih sestavin škofjeloški pasijon še ni prav nič raziskan«, skuša tedaj uveljaviti takšno označbo dramske zvrsti, da je ta igra »v bistvu spokorna moraliteta« z značajem »igre o svetu«. Če bi bila ta Koblarjeva domneva povsem nedvoumno dokazljiva ob škofjeloškem gradivu, bi bila zajeta gledališka kontinuiteta verskih iger na slovenskem ozemlju od srednjeveških uprizoritev v Čedadu do baročnega časa na kranjskem, saj poročajo Spomeniki oglejske cerkve o binškojstnih igrah za leto 1304, da so se te igre začele s stvarjenjem sveta (Imprimis de Creatione primorum parentum) in zaključile s Kristusovim prihodom na poslednjo sodbo (de adventu Christi ad Judicium).³³ Vendar ob tem Koblarjevem poizkusu ni mogoče spregledati dejstva, da Romualdova zamisel, kakor je izražena v vsebini posameznih prizorov in v gledališkem zaporedju teh prizorov v loškem rokopisu, nikakor ne sega »od raja do konca sveta«, marveč zajema le simbolično razsežnost izvirnega greha od izgona Adama in Eve iz raja do odrešenikove smrti za blagor človeštva.

Tako je ujeta dosedanja presoja škofjeloškega pasijona med dve skrajnosti, zakaj po prvi različici, ki zasleduje zgodovinski razvoj spokorniških procesij od flagelantskega memento mori v mrtvaških plesih do moralistične alegorike v baročnih dodatkih mitoloških figur, je Romualdovo delo le sinteza dvestoletnega izročila v razvoju srednjeevropskih pasijonskih iger — po drugi različici pa je ta uprizoritev vsaj v literarnem pogledu že povsem prerasla prvotni spokorniški namen, tako da odkrivamo v nji že vse dramske prvine razvite igre o svetu.

Podrobni razbor teh dramskih prvin dokazuje ob ohranjenem gradivu, da je resnica nekako na sredi — da se v Romualdovem besedilu resda nakazujejo mnoge značilne poteze tako imenovane igre o svetu, da je pa uprizoritveni scenarij tega pomičnega teatra povsem očitno le baročno razširjena spokorniška procesija, zakaj izven dvoma je dejstvo, da je dramaturški in režijski osredek vse Romualdove zamisli pasijonska zgodba o Kristusovem trpljenju, torej misterij na motiv žrtve (ne pa drama človeštva od stvarjenja sveta do poslednje sodbe) — alegorični dodatki, ki ustvarjajo videz moralitete, pa razodevajo naposled le ta namen, da naj vse te interpolacije ideološko podpro zgodbo o odrešenikovem trpljenju, da naj ponazore gledalcem kar se da slikovito mistični pomen tega trpljenja in da naj z vso zgovornostjo baročne pridigarske vneme prepričajo vernike o nujnosti pokore.

³² Koblar, o. c. str. 150, 151.

³³ J. F. B. M. de Rubeis, Monumenta ecclesiae Aquilejensis 1740, str. 30; tudi Kuret, Razprave IV. SAZU 1958, str. 212 (10) in Kuretova pripomba 24.)

Bodi kakor že koli:

Škofjeloški pasijon, to prvo dramsko besedilo v slovenskem jeziku, ohranjeno v celoti z nazornimi navodili za uprizoritev ter uprizorjeno en suite vsaj med leti 1721—1734 in nemara v presledkih vsaj še do leta 1765, velja oceniti za gledališko pričevanje o nenavadni kulturni radoživosti tiste etnične skupnosti, ki jo je zgodovina navzlic neugodnim družbenim pogojem preoblikovala v narod in ji ohranila naziv Slovencev.

Le caractère théâtral du jeu de la passion à Škofja Loka

Parmi les documents du théâtre de l'âge baroque, le manuscrit capucin des instructions pour la procession de Škofja Loka est le texte le plus complet qui se soit conservé du dix-huitième siècle et qui est déjà par sa rédaction en trois langues une des raretés de la culture théâtrale européenne. Ce manuscrit, daté de 1721 avec un supplément de 1734 et avec le titre *Instructio pro Processione Locopolitana in die Parasceves*, se compose de 51 feuillets de format 195 × 277 mm et à ce cahier s'ajoutent 11 feuilles volantes. La partie centrale du texte reproduit le Jeu de la Passion sous le titre *Ordo Processionis cum actoribus* en trois langues — les titres des scènes et des personnages dramatiques sont latins, les didascalies sont écrites en allemand et les répliques des dramatis personae sont composées en slovène: ce sont au total plus de mille vers slovènes.

La structure dramatique de la Passion de Škofja Loka montre dans ces quatorze tableaux un ordre logique, à savoir que les scènes de l'Ancien Testament et les épisodes allégoriques n'ont que le rôle d'une exégèse idéologique de l'histoire des souffrances du Seigneur. Les scènes dans leur ordre de marche: Paradisus (Adam et Eve), Mors (La Mort), Infernus (L'Enfer), Coena Domini (La Cène), Sambson (Samson), Sudor sanguineus (La Sueur de sang), Flagelatio Christi (La Flagellation), Coronatio (Le Couronnement), Hyeronimus (Jérémie), Ecce Homo, Christus in Cruce (La Crucifixion), Mater septem dolorum (La Vierge des sept douleurs), Archa Foederis (L'Arche d'Alliance), Sepulchrum Domini (Le Tombeau du Christ). La structure dramatique de la pièce est donc expressément double, car les épisodes de la Passion n'occupent que la moitié du jeu, les sept tableaux du Chemin de la Croix; tous les autres intermèdes expliquent le sens liturgique de la Passion.

Ce double langage idéologique devait dispenser aux spectateurs l'enseignement religieux que voici: Adam et Eve ayant péché, l'humanité est promise à la mort, et certains pécheurs même aux flammes de l'enfer; mais le Seigneur qui a combattu le péché avec plus de succès que le valeureux Samson ses ennemis, a sauvé par sa mort l'humanité de la perdition; pleurez donc toutes vos larmes comme le prophète Jérémie et comme les femmes pieuses dans tous les pays du monde, car seulement les larmes du repentir vous aideront à triompher des souffrances d'ici-bas et à mériter la grâce. D'après cet ordre idéologique, les répliques des personnages sont composées: ce sont des palinodies qui répètent et varient à l'infini la même idée, l'idée de la pénitence, l'idée présentée dans tous les cortèges des capucins, si populaires dans le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècles aux villes sur le territoire slovène: à Ljubljana, à Novo mesto, à Trzič.

La revision des anciennes recherches sur la Passion de Škofja Loka, publiées surtout de l'année 1892 jusqu'à nos jours par différents auteurs exige une analyse comparée des documents capucins des archives du Séminaire à Ljubljana et du couvent à Škofja Loka et une confrontation des sensations visuelles, provoquées par la représentation de la Passion de Loka, avec les animations spirituelles des monuments plastiques du temps. Il s'agit surtout d'une comparaison des programmes des processions capucines, publiés à Ljubljana dans les années 1701, 1708, 1713, et ceux de Škofja Loka, datés de 1727 et 1728, et d'une analyse des fresques dans l'église de la Sainte Trinité à Hrastovlje qui étaient très connues au temps de la jeunesse de l'auteur du Jeu de la Passion de Škofja Loka, et découvertes de nouveau à nos jours, après 1949.

Une telle analyse comparée des anciens documents et des monuments plastiques offre un nouveau point de départ aux recherches sur le style du Jeu de la Passion de Škofja Loka, car d'après ces comparaisons, il est bien évident que l'imagination de l'auteur du Jeu de Loka s'animait surtout dans le domaine théâtral de la tradition artistique du pays et que la magie plastique des scènes de cette Passion surpasse par ses sensations visuelles l'effet théâtral du texte dramatique. Le manuscrit de Škofja Loka est donc un livret de conduite du régisseur, composé d'après des modèles plus anciens, peut être allemands, mais adapté aux conditions locales d'une manière assez originale, car l'ensemble théâtral des scènes de la Passion de Loka prouve que l'auteur — le magister processionis Pater Romuald — a enrichi la conception primitive médiévale du cortège de pénitence, comme elle se montrait dans la tradition capucine du pays, par des trouvailles de l'imagination baroque, en créant une oeuvre théâtrale d'une ingéniosité puissante.

Nous ne savons pas exactement pendant combien d'années ce spectacle fut représenté, mais nous pouvons présumer qu'il s'est maintenu ensuite au moins de 1721 à 1734, puisque le texte primitif est de 1721 et la scène supplémentaire de l'Enfer de 1734, et nous pouvons ajouter encore la supposition qu'on ait repris les représentations de la Passion jusqu'à 1765 quand le Définition des Capucins, tenue à Beljak, exigea de supprimer certains passages essentiels dans le texte du Jeu; et de toute façon ces manifestations théâtrales furent supprimées au cours du dernier tiers du XVIII^{ème} siècle après des interdictions de Marie-Thérèse en 1773 et de Joseph II en 1783.