

GREGOR STRNIŠA IN SREDNJEVEŠKE DRAMSKE ZVRSTI

Jakob Jaša Kenda

Ljubljana

Spis se ukvarja s povezavami med Strniševo in srednjeveško dramatiko. Za potrebe primerjave se najprej osredotoči na problem klasifikacije srednjeveške dramatike in definira njene različne zvrsti, obenem pa že kaže številne vzporednice s posameznimi Strniševimi dramami. Pri tem pokaže, da so najpomembnejše povezave med srednjeveškim mrtvaškim plesom in Strniševimi Ljudožerci, srednjeveško moraliteto in Žabami ter deloma Driado, ostale Strniševe drame pa so s srednjeveškimi dramskimi zvrstmi šibkeje povezane.

Gregor Strniša and the genres of medieval drama. The essay explores the connections between Strniša's plays and medieval drama. It focuses on the problem of classifying medieval drama, and defines its various genres, at the same time drawing numerous parallels with individual examples of Strniša's work. In so doing, the essay shows that the most important links can be established between the medieval danse macabre and Strniša's The Cannibals (Ljudožerci), the medieval morality play and The Frogs (Žabe) and, partly, The Dryad (Driada), while the rest of Strniša's plays have fewer connections with medieval drama.

Na povezave Strniševe dramatike s srednjeveško so opozorili že številni raziskovalci in esejisti, tako tudi Javoršek, Kermauner, Pogačnik, Kos in Kejžar. Nenazadnje vzporednice s srednjeveškimi dramskimi oblikami gotovo niso slučajne; Strniša je bil odličen poznavalec srednjega veka, predvsem germanskega, številna svoja dramska dela pa je tudi podnaslovil z izrazi, ki običajno označujejo dramske zvrsti srednjega veka: *Žabe* so moraliteta, *Ljudožerci* mrtvaški ples, *Driada* pa burka.

Kljub temu vez med Strniševo in srednjeveško dramo še ni bila raziskana, vsaj ne dovolj, da bi natančno opredelila podobnosti in razlike med obema členoma primerjave. Da bi takšno primerjavo opravili, pa je najprej treba pregledati vprašanje klasifikacije srednjeveških dramskih zvrsti.

Členitev srednjeveške dramatike

Starejše raziskave srednjeveške dramatike so uvedle osnovno razdelitev srednjeveških dram, kakršni sledijo tudi novejše, čeprav v nekoliko relativizirani obliki. Tako Kindermann v prvi knjigi *Theatergeschichte Europas* o dramatiki srednjega veka govori v dveh ločenih poglavjih, pri čemer je prvo posvečeno duhovnemu gledališču (*religiöses Theater*), drugo pa posvetnemu (*weltliches Theater*). Nadaljnjo delitev pa Kindermann opravi iz pretežno nacionalnega gledišča; o žanrih duhovnega in posvetnega gledališča ne govori kot o splošnoevropskih pojavih, temveč jih obravnava kot ločene pojave v posameznih nacionalnih literaturah.

Takšen pregled duhovne in posvetne srednjeveške dramatike z nacionalnega stališča so kasnejši raziskovalci še poudarjali, čeprav večinoma ostajajo pri temeljni razdelitvi na duhovno in posvetno dramatiko. Tako Hardin Craig v delu *English Religious Drama* celo vztraja, da so moralitete zgolj in samo angleška dramska zvrst, v drugih deželah pa se pojavijo le druge zvrsti, ki imajo morda nekaj lastnosti moralitete (Craig 1960, 351–353). Podobno Potter zavrača aplikacijo terminov misterij in mirakel na angleško dramatiko, češ da gre za sposojenki iz francoske literarne vede (Potter 1975, 7).

A kot dokazuje Potter, imata tako francoska kot angleška moraliteta najverjetneje ista izhodišča, pa tudi bistvene poteze so v obeh nacionalnih različicah istega žanra enake. Potter poudarja, da je humor značilen tudi za angleške moralitete in da je pač v francoskih zasedel pomembnejše mesto, vendar na specifično francoski način. Tako na primer francoska moraliteta *La Condamnation des Banquets* vseh svojih 3650 verzov posveča skušnjavam in nevarnostim prenažrtosti (Potter 1975, 180). Podobno kot Potter dokaže, da je mogoče izraz moraliteta uporabiti tudi v drugih literaturah, H. Craig uporablja termina misterij in mirakel kot povsem ustrezna tudi za angleško področje. Takšna nasprotna mnenja dokazujejo, da vsi ti izrazi v svojem ožjem pomenu res merijo na dramske zvrsti, ki so specifične zgolj za eno ali nekaj nacionalnih literatur. V njihovem širšem pomenu pa jih lahko apliciramo na srednjeveško dramatiko v celoti.

Omenjene raziskave srednjeveške dramatike so torej prav s svojim natančnim razlikovanjem med posameznimi nacionalnimi zvrstmi pripeljale razpravljanje do točke, ko postane možno tudi pri razlikovanju znotraj duhovne in posvetne drame vpeljati celosten vidik evropske dramatike v tem času. To napravi že G. Wickham v delu *The Medieval Theatre*, vendar se pri tem poskuša ogniti tradicionalnemu izrazju. Srednjeveško gledališče tako deli na gledališča čaščenja (kamor prišteva zahvalno dramo, dramo pokore in dramo moralne vzgoje) in gledališča oddiha (kjer govori o drami in naravi ter drami in naravnem človeku). Podobno razdelitev pa se da napraviti tudi s tradicionalno in že uveljavljeno terminologijo.

Tega se je slovenska literarna veda, ki se je ukvarjala s problemom klasifikacije srednjeveških dramskih zvrsti, dejansko že lotila. Tako Kuret kot Kos namreč srednjeveško dramatiko delita na duhovno in posvetno dramo, znotraj teh pa na posamezne zvrsti, ki so zasnovane večinoma nadnacionalno.

Posebej pomemben prispevek h klasifikaciji srednjeveške dramatike je Kuretov. Z literarnim leksikonom *Duhovna drama* se je posvetil izrazitejšemu polu srednjeveške dramatike, torej naslovni duhovni drami, v katero šteje liturgično dramo, mirakel, misterij, moraliteto in pasijon. Slednjega najverjetneje iz specifično slovenskih nacionalnih interesov, saj je pasijon seveda ena redkih srednjeveških dramskih form, ki se je na Slovenskem – čeprav pozno – odločneje uveljavila.

Tudi Kuretova razdelitev torej vsaj glede pasijona sledi tradiciji starejših nacionalno specifičnih delitev duhovne drame, ki se jim bomo poskušali izogniti. Za pasijone nenazadnje lahko uporabimo kar Kuretovo definicijo misterijev: »Tri stvari so značilne za misterij za razliko od drugih dramskih del – poleg zahteve, da bodi snov vzeta iz biblije ali legend: čudežnost; različnost krajev, koder poteka dejanje; dolgo časovno razdobje, ki ga dejansko prikazuje« (Kuret 1981, 48). Takšna določila namreč ustrezajo tudi pasijonu, ki ga zato lahko razumemo le kot eno izmed oblik misterijev. Z drugimi misteriji ga družijo zgoraj navedene lastnosti, po tematiki pa predstavlja podmnožico misterija, saj uporablja le določene snovi iz Biblije, predvsem teme Jezusovega trpljenja in vstajenja. Kot takšnega ga vsaj na enem mestu pravzaprav pokaže tudi Kuret, ko ga označi za enega izmed ciklusov francoskih misterijev (Kuret 1981, 50).

Drug problem Kuretove klasifikacije duhovne drame pa je moraliteta, za katero tudi sam že na začetku ugotovi, da je »semi-duhovna drama« (Kuret 1981, 6). Kasneje opaža tudi, da so zgodnejše moralitete bližje duhovni drami, kasnejše pa se od nje oddaljujejo, kar je vsekakor res. Vendar sodobnejše raziskave ugotavljajo, da imajo že zgodnje moralitete nekatere lastnosti, ki so popolnoma nezdružljive s temelji duhovne drame, pri čemer pa je določitev teh lastnosti zahtevnejša in se bomo zato z njo ukvarjali v ločenem poglavju.

Zaenkrat pa samo utrdimo osnovno razdelitev srednjeveške dramatike, kakršni bomo sledili na tem mestu. V osnovi jo bomo delili na duhovno in posvetno dramo. K duhovni bomo šteli liturgično dramo, pa tudi misterij in mirakel, k posvetni pa farso, priložnostno dramatiko in moraliteto. Mnogi izmed teh žanrov pa imajo še različne nacionalne oblike in poimevanja, ki jih bomo kot žanre same natančneje definirali v nadaljevanju.

Duhovna drama

Bistvena razlika med tremi zvrstmi duhovne drame – liturgičnimi dramami, mirakli in misteriji – je ne glede na variante žanra kontekstualna: liturgična drama je del cerkvenega obredja in se odvija v cerkvi, mirakel in misterij pa sta dramski zvrsti, osvobojeni neposredne obrednosti in se odvijata izven cerkve.

Mirakli in misteriji pa se medsebojno razlikujejo po vsebini. Mirakli so – kot jih je definiral tudi J. Kos – »[igre], ki so po legendah, pripovedkah in eksemplih prikazovale zgodbe o čudežih, storjenih na priprošnje svetnikov in zlasti matere božje.« Misteriji pa so »dramatizacije sveto-pisemskih zgodb« (Kos 1991, 95).

Pri tem sta se zvrsti v posameznih nacionalnih literaturah uveljavili različno. Misteriji so se v nemškem prostoru, pa tudi na Holandskem, Češkem in Poljskem, prikazovali predvsem kot pasijonske igre, v Franciji kot misteriji iz nove in stare zaveze, v Angliji kot cikli, v Italiji kot *sacre rappresentazioni*, v Španiji kot *autos sacramentales*. Mirakle pa na Nemškem poznajo večinoma pod imenom legenda (*Legendenspiel*), v Franciji bodisi kot mirakle bodisi kot misterije, kot mirakli pa se nadalje pojavljajo še v Angliji in – šibkeje – še v mnogih drugih evropskih deželah.

Dramske in uprizoritvene tehnike obeh zvrsti duhovne drame za njuno razmejitev ne morejo biti merodajne, saj nobena nima zgolj ene. Misteriji so se igrali tako v procesijski obliki kot tudi v statični. Za procesijsko obliko morda najbolj reprezentativni so angleški cikli, na primer yorški. Tega je od poznega štirinajstega do srede šestnajstega stoletja sestavljalo okoli dvajset prizorov, ki so jih po mestu vozili na posebnih vozovih. Statični misteriji pa so seveda predvidevali prizorišče, vezano na en del mesta, največkrat trg. Pri tem je bilo prizorišče običajno več, ponazorili pa so jih z različnimi odri ali scenskimi elementi, kot na primer v Valencienu.

Tudi miraklom ni moč pripisati zgolj ene uprizoritvene oblike; v splošnem naj bi se igrali sicer statično, vendar v najrazličnejših oblikah. Skupna lastnost misterijev in mirakljev glede na njihovo uprizoritveno tehniko pa je v tem, da sta obe zvrsti igre skupnosti. To se je kazalo že v načinu vzdrževanja in uporabe scenskih elementov, za katere so skrbeli cehi ali kakšna druga skupina skupnosti, v kateri se je odvijala. Tudi igralci niso bili profesionalni, temveč so bili izbrani iz te skupnosti, pri čemer so važnejše vloge običajno dobili tudi pomembnejši predstavniki.

Po svoji motiviki in tematiki tovrstna dramatika ne more biti izrazit vzor Strniševim dramam, čeprav se ji posamezne vendarle približajo. Motivi, ki so sorodni tistim iz miraklov, se pojavljajo v *Žabah* in *Ljudožercih*. Vendar so večinoma zgolj spremljevalni. Tako se v *Žabah* pojavlja predelana legenda o svetem Juriju, ki je ubil zmaja. V *Ljudožercih* pa se pojavlja pripoved o dvoglavem Komturju, ki je predstavljena kot krščanska legenda. Oba primera predstavljata v dramah stransko temo in z njunim pojavom nikakor ne prevladuje tematika miraklov.

Drugače je v večini dram s tematiko misterijev, torej biblično tematiko; že v *Samorogu*, pa številnih kasnejših Strniševih dramskih delih se pojavljajo posamezni motivni in tematski drobci, katerih izvor je *Biblija*. Vendar ima tovrstna tematika središčno vlogo le v *Žabah*. Tu se namreč kot centralni temi pojavljata zgodbi o *Bogatinu in revnem Lazarju* (Lk 16,19-31) ter *Lazarjevem vstajenju* (Jn 11).

Resda srednjeveška dramatika tovrstnih bibličnih motivov in tem ni tako svobodno predelovala. V biblijski zgodbi Bogatin in revni Lazar nastopata ločeno, kot dve osebi. Bogatin konča v peklu, revni Lazar pa v nebesih. Pri Strniši pa sta obe osebi, tako bogati Lazarus kot revni Lazar, v peklu, s čimer je sporočilo svetopisemske prilike – revne čakajo nebesa, bogate in ošabne pa pekel – spremenjeno: tako revne kot bogate čaka pekel.

Za srednjeveške razmere še manj verjetna je predelava zgodbe o Lazarjevem vstajenju. Spomnimo se, da v *Bibliji* Lazarja na Jezusovo posredovanje od mrtvih obudi bog. V Strniševih *Žabah* to opravi hudič. S tem pride do podobnega obrata sporočila izvirne prilike: nad bibličnim Lazarjem bedi božja dobrot, s Strniševim se poigrava hudič.

V *Žabah* torej ne gre za prevzemanje biblične dramatike, temveč za predelovanje. Po eni strani se drama zato vsaj nekoliko oddalji od srednjeveških misterijev, ki do tovrstne tematike gojijo bolj ortodoksen odnos. Po drugi strani pa se ji kot prenovitev tudi bliža. Strniša namreč nauka obeh prilik ne zanika, temveč ga z opisanim obratom prej podkrepí.

Biblična prilika o *Bogatinu in revnem Lazarju* vsaj s stališča krščanske ideologije velja za vsakogar. Strniševa Lazar in Lazarus pa sta poseben tip človeka, ki je »ves od tega sveta« (Strniša 1988, 157), torej zagledan v tostransko, fizično ali snovno. Prav zato se tudi s takimi ljudi »rad hudič igra« (Strniša, isto). Tako Lazarus kot Lazar s tem pri Strniši igrata negativno vlogo, torej podobno Bogatinovi v biblični priliki o *Bogatinu in revnem Lazarju*. Zato Lazarja in Lazarusa čaka isto kot svetopisemskega Bogatina – pekel – s čimer pa nauk Strniševega besedila nauk bibličnega samo še podkrepí.

Končno ne moremo mimo vprašanja, koliko se Strniševa dramatika bliža eni izmed posebnih oblik misterija, pasijonu. Predvsem zato, ker je eno najpomembnejših tovrstnih dramskih del slovenske književnosti *Škofjeloški pasijon*, bi morda pričakovali, da se Strniša naslanja tudi na to obliko. Kajti Strniša se močno zgleduje pri tradiciji slovenske literature, na primer v verzú (glej Pretnar 1988) in jezikovnih prvinah (glej Kržišnik 1988). Vendar je za njegovo dramatiko odločilnejše bližanje anglosaksonski literarni tradiciji, in že zato bi zaman iskali podobnosti s *Škofjeloškim pasijonom*, pa tudi njegovimi nemškimi vzori. Nenazadnje je – kot smo že pokazali – za pasijon bistvena tematika Jezusovega trpljenja in vstajenja, te pa pri Strniši ni.

Po uprizoritveni in dramski tehniki mirakla in misterija lahko s Strniševó dramatiko potegnemo zgolj eno, pa še to šibko vzporednico. *Samorog* namreč napravi jasno mejo med odrom in dvorano, obenem pa dramski prostor prikazuje več simultanih prizorišč. S tem dramski prostor in prostor uprizoritve v *Samorogu* močno spominjata na podobne prostore srednjeveških miraklov in misterijev, tudi že omenjenega, Valencienskega. Vendar v nasprotju s tem in drugimi dramskimi prostori misterijev in miraklov oder *Samoroga* ne nosi prizorišč krščanskega srednjega veka (nebesa, Oljska gora, raj, itn.), temveč izrazito posvetna: hiša Axtlingov, taberna, mučilni stolp in trg.

Tudi oder z več simultanimi prizorišči ni zgolj lastnost tovrstne srednjeveške dramatike, temveč se prek elizabetinske prenese vse do današnjih dni. Strniša bi se nenazadnje lahko zgledoval tudi v novejši slovenski dramatikí, pri Grumu. Zato je najbolje skleniti, da se z dramskim prostorom in prostorom uprizoritve *Samorog* navezuje na tradicijo tovrstnih prostorov, ki se je v postantični Evropi začela s srednjeveškimi mirakli in misteriji.

Liturgična drama

Liturgična drama je domala povsod nastopala kot božična in velikonočna igra, v posameznih nacionalnih literaturah pa so se pojavljale tudi specifične oblike. Tako najprej v francoski, kasneje pa še v nemški in španski literaturi najdemo mrtvaški ples, ki ga bomo zaradi njegovega pomena v Strniševi dramatiki opisali nekoliko podrobneje.

Sicer redka in največkrat zgolj fragmentarno ohranjena besedila mrtvaškega plesa najprej označujejo splošne poteze liturgične drame. Mrtvaški ples je bil poldramska oblika, ki se je odvijala v cerkvi, najverjetneje kot del obredja. Vendar je bila od maše bolj ločena kot večina drugih liturgičnih dram. Te navadno delimo na obredje in igro, pri čemer je obredje daljši in neločljiv del običajne liturgične drame. Pri mrtvaškem plesu pa je v obredje spadal le krajši uvodni del, občasno pa tudi zaključek; krajša pridiga, v kateri je duhovnik svaril pred gotovostjo smrti.

Glavna tema mrtvaškega plesa se tudi ne naslanja na biblične zgodbe, kot se večina drugih liturgičnih dram, na primer božična in velikonočna igra. Slednji imata za glavno temo Jezusovo rojstvo oziroma njegovo smrt in vstajenje, tema mrtvaškega plesa pa je človeška smrt. Odkod izhaja razlika in čemu se je ta oblika liturgične drame sploh razvila, še ni pojasnjeno. Kakorkoli že, najzgodnejši primerek zvrsti je po W. Seelmannu *La Danse Macabre*, ki je verjetno nastal že v 14. st. Tipičen potek mrtvaškega plesa naj bi bil takle: po že opisanem uvodu se začne igra odvijati v delu cerkve, ki je nekoliko dvignjen, torej običajno bodisi pred glavnim ali stranskim oltarjem. Na takšno prizorišče pride smrt, oblečena kot okostnjak ali mrlič in poziva k sebi predstavnike človeštva. Začne z najpomembnejšimi – papežem, cesarjem in kraljem – nato pa nadaljuje do konca srednjeveške statusne lestvice. Z vsako osebo, ki jo pokliče, ima vsaj krajši dialog o njenem življenju. Ko je ugotovljeno, kakšni grehi osebo bremenijo in katere kreposti si lahko šteje v dobro, jo Smrt med plesom odvede skozi vrata, ki so največkrat vrata cerkvene kripte.

Mrtvaški ples torej vključuje impersonacijo, dialog, deloma pa tudi dejanje, vendar v tako šibki meri, da gre vendarle za poldramsko obliko.

Močne povezave s tovrstno liturgično dramo pri Strniši najdemo seveda prav v *Ljudožercih*, ki so podnaslovljeni kot mrtvaški ples. Začnimo s formalnimi: prizorišče mrtvaškega plesa in *Ljudožercev* je ne le cerkev, temveč tudi prostor pred enim izmed cerkvenih oltarjev. Vendar je v liturgični drami dramsko prizorišče identično z dejanskim prostorom, pri Strniši pa je za uprizoritev najbrž najprimernejše gledališče baročnega tipa, čeprav ne gre izključevati možnosti uprizoritve na drugačnem prostoru, lahko tudi v pravi cerkvi. Vendar tudi v tem primeru vseeno nastopa razlika med Strniševim in srednjeveškim dramskim prizoriščem – tako kot drugi elementi srednjeveške drame je tudi slednji namenjen dramski prezentaciji (glej Potter 1975, 184) in ne, kot pri Strniši, dramski iluziji oziroma prikazovanju.

Strniševo dramsko prizorišče ima s srednjeveškim tudi druge sorodnosti. Obe imata vhod v podzemno kripto, kamor izginjajo živi ljudje in

se iz nje ne vrnejo več. V Strniševem vzoru sicer ljudi vodi skozi to odprtino na drugo stran Smrt, v *Ljudožercih* pa je smrt ob tem le dejstvo, ki doleti Pajotove in Falacove žrtve.

S tem smo že pri dramskih osebah. Te so v mrtvaškem plesu abstraktne in ne predstavljajo zgolj samih sebe, temveč so alegorična prisposoba za različne stopnje na srednjeveški lestvici. Pri Strniši so v prvi vrsti tisto, kar naj bi dejansko bile: Pajot je mesar, As je kvartopirec, Goščarka upornica, Major vojak in tako dalje. A obenem so te osebe tudi nekaj več, vendar nikakor v preprostem, alegoričnem srednjeveškem smislu. Zato na primer Major ni le simbol nemške okupacijske vojske, temveč vsaj še simbol skrajnega materialistično-nihilističnega pogleda na svet (spomnimo se verzov: »Kaj vemo mi o prostoru! / Kaj, o njegovi majhnosti – / dobro vemo samo eno: / vesoljni zakon je zakon snovi« [Strniša 1988, 266]).

Takšne simbolne pomene bi lahko navajali za domala vse osebe. Pomembno pri tem je, da najrazvidnejši, prvi simbolni pomen oseb (Major – nemška vojska), tudi ni tako vrednoten, kot je alegorični pomen oseb v srednjeveškem mrtvaškem plesu. Osebe slednjega so – kot smo že pokazali – alegorije za določene srednjeveške vrednostne stopnje. Osebe *Ljudožercev* pa po svojem prvem simbolnem pomenu merijo preprosto na različne sloje časa, v katerem se odvija dogajanje. Pri tem *Ljudožerci* – tako kot srednjeveški ples smrti – zajamejo vse sloje svojega časa.

Dramski čas Strniševih *Ljudožercev* se sicer močno razlikuje od iste kategorije v srednjeveški drami. V tej je čas sedanost, vendar v nadčasovnem, brezčasnem smislu. Pri Strniši pa gre za konec druge svetovne vojne, torej preteklost v fiksnem smislu. Resda vsaj deloma čas Strniševe drame lahko razumemo tudi kot nadčasovnega, vsaj če si dramsko dejanje razlagamo kot priliko, ki govori o nadčasovni resnici in ima nadčasovno sporočilo o dobrem in zlem. Takšna interpretacija pa je samo ena izmed možnih.

Podobno slabotna je povezava med dramskim dejanjem srednjeveških iger in Strniševe. Razsekanost med prizori, značilna za srednjeveški mrtvaški ples, naj bi bila značilna tudi za *Ljudožerce* (Javoršek 1968, Kejžar 1984). Vendar je zgolj navidezna in prej plod slabega razumevanja vpisane spektakelske funkcije *Ljudožercev*. V nasprotju z mrtvaškim plesom Strniševi *Ljudožerci* nikakor niso zgolj niz prizorov, kaj šele statičnih. Spomnimo se samo na trimalhionovsko pojedino, ki jo *Ljudožerska* družina na koncu drugega dejanja uprizori skupaj z okupatorjema; razuzdana živahnost prizora je vse prej ko statična. Posamezne prizore pa ne povezuje le logika časovnega in dogajalnega sosledja, temveč tudi napeta in zapletena kriminalna ter vojaška zgodba, resda težje razumljiva in prikrita zaradi težnje po čimvečji estetizaciji in intelektualizaciji besedila.

V *Ljudožercih* je torej dejanje za razliko od naše srednjeveške dramske oblike večinoma dramatično in nikakor statično. Izjema pri tem so nekateri monologi, predvsem tisti, ki vsebujejo vstavljene pesmi ali tisti, ki izražajo določen svetovni nazor ali etično stališče. Opozorimo še, da to ne velja za podobne dialoge, ki v drami prevladujejo. Običajno so grajeni kot dialog med dvema različnima nazoroma ali etičnima stališčema in so zato vsekakor dramatični.

Dramsko dejanje posega že na motivno-tematsko področje, kjer se kažejo še druge sorodnosti. Iz dramskih oseb in dejanja je razvidno, da podobno kot pri mrtvaškem plesu tudi pri *Ljudožercih* spoznavamo različne sloje družbe, ki nato izginejo v kripto; podobno v srednjeveškem mrtvaškem plesu Smrt odpelje v kripto predstavnike srednjeveške družbe. Resda je pri mrtvaškem plesu število mrtvih nastopajočih manjše kot pri Strniši. V srednjeveškem mrtvaškem plesu je mrtva le Smrt, pri Strniši je mrtvih oseb kar osem (šest mrtvih Redovnikov, Komtur in Smrt). Dalje v Strniševem srednjeveškem vzoru umrejo vsi razen Smrti, pri Strniši le polovica; od štirinajstih živih oseb jih umre natanko sedem.

Najpomembnejša vsebinska povezava med *Ljudožerci* in srednjeveškim mrtvaškim plesom je v tem, da tudi Strniševo besedilo pred nami razgrinja najprej življenje dramskih oseb, njihovih pregreh in kreposti, te osebe pa nato umrejo. To Strniša prikaže na veliko bolj zapleten in dramsko utemeljen način. Življenjske zgodbe se prikažejo postopoma iz mreže različnih izjav različnih oseb in ne v konstruiranem dialogu.

Strniševi *Ljudožerci* vsebujejo tudi uvod in zaključek, ki sta glede na podobna dela mrtvaškega plesa iz srednjega veka predelana. V Strniševi drami imata sicer enako glavno funkcijo – opozorilo na neizogibnost smrti. Vendar nas na to ne opozarja duhovnik s pridigo, temveč kar Smrt sama. Menjava govorca pa ni le površinska sprememba. S tem ko nas na neizogibnost srečanja opozarja Smrt, torej dramski karakter, dobita uvod in zaključek tudi drugačno vlogo. Nista več pridiga, del krščanskega obredja, temveč postaneta dramski prolog in epilog, torej neločljiva dela drame.

V splošnem lahko zato rečemo, da Strniša v *Ljudožercih* povzema in predeluje številne elemente mrtvaškega plesa: vsebinske (uvod in zaključek, pregled življenja, umiranje) in formalne (deloma dramski govor, dejanje in čas, predvsem pa dramski karakter in prostor). S tem *Ljudožerce* lahko označimo za sodobno predelavo mrtvaškega plesa, predvsem pa za dramizacijo tega poldramskega žanra.

Posvetna drama

Podobno kot smo razdelili duhovno dramo srednjega veka, lahko tudi posvetno. Sem najbolj upravičeno štejemo farse, ki so se uveljavile najprej, pa tudi najmočneje v Franciji. Tu so se pojavile najverjetneje že konec 14. stoletja, saj prvi zapis njihovega imena izhaja iz leta 1398. Najpomembnejše so nastale sicer šele v drugi polovici 15. st., tako tudi *Burka o jezičnem dohtarju*. Kot poroča Kindermann, so se sprva igrale na pustni torek in odtod tudi teorija, da so nastale iz poganskih običajev. Vendar so to navado kmalu opustili in igrali so jih ob različnih priložnostih, zato naj bi imeli za nastanek farse veliko večjo vlogo dramski poskusi špilmanov in žonglerjev, pa tudi potujočih klerikov, vagantov, mojstrov in študentov (Kindermann 1957, 411–413). Ob možnih izvirihi farse ne smemo zanemariti tudi antične tradicije mimov, ki se je vsaj deloma obdržala tja do 14. st. A ne glede na to, kaj je dejansko pogojevalo nastanek in razvoj

farse, je najpomembnejše dejstvo, da se je v svojih najboljših primerkih uspela ločiti od krščanske ideologije. Kot takšna pomeni tudi najbolj tipično obliko srednjeveške posvetne dramatike.

Bolj jasna izhodišča ima srednjeveška dramatika, ki jo bomo označili z izrazom srednjeveška priložnostna dramatika. Tako anglosaksonske maske v vseh različicah (*mask*, *mummerie* ali *mummer's play* in *morris dance*), nemške pomladne igre (*Fühlingsspiele*), skandinavske in nemške pustne igre, nizozemske soternije kakor tudi italijanske kmečke igre v svojih izvornih oblikah imajo namreč korenine v poganskem obredju, ki je predelano toliko, da postane sprejemljivo za srednjeveške razmere. Ena izmed pogostih značilnosti dramskih ali poldramskih priložnostnih oblik je tudi ta, da imajo mestoma komičen značaj in se s tem približujejo farsu.

Končno k posvetni drami lahko prištevamo še moraliteto. Vendar je že njena pripadnost tej skupini poseben problem. Zato bomo moraliteto obravnavali v ločenem razdelku, v tem pa naj pokažemo stične točke opisanih oblik posvetne dramatike s Strniševo.

Šibek odsev priložnostne dramatike je zaznati v *Žabah*, saj se odvije na prvi pomladni dan, natančneje v prvi pomladni noči. Vendar to okoliščino lahko pripišemo tudi drugemu viru Strniševega opusa, ljudskemu izročilu, na katero se pravzaprav naslanjajo tudi priložnostne igre. Slednje s tem za Strniševo dramatiko nimajo večjega pomena.

Nekoliko močnejša je povezava med *Driado*, ki je podnaslovljena kot burka, in istoimensko srednjeveško obliko. Tako kot se od vseh srednjeveških dramskih oblik le v farsu oziroma burki krščanstvo in njegova ideologija popolnoma umakneta, je tudi *Driada* eno redkih Strniševih dramskih del, ki ne zajema iz krščanstva. Že tema driade izvira iz predkrščanske, keltske tradicije, in se je ohranila prej v ljudskem kot krščanskem izročilu.

Vendar za burko velja, da opisuje ljudi in čas, v katerem je nastala, za *Driado* pa to velja le deloma. Prvi del se namreč odvija v polpretekli zgodovini, leta 1930. Drugi je času dela že bližji – odvija se v letu 1959 – tretji pa je resda docela vezan prav na leto nastajanja besedila, vendar vsebuje tudi prizor iz kamene dobe. Končno *Driada* kljub podnaslovu ne izpolnjuje osnovne zahteve katerega koli komičnega žanra – komičnosti. Besedilo je resda mestoma komično prav na način burke, torej s preprostimi, včasih erotično pomenljivimi dovtipi in akcijsko komiko, toda v splošnem ponuja malo zabave in več moralične angažiranosti, zato jo lahko prej uvrščamo v tradicijo moralitete.

Moraliteta

Da bi pokazali, čemu lahko moraliteto uvrščamo v posvetno dramatiko, si najprej ogledimo njen razvoj in bistvene značilnosti. Prva ohranjena moraliteta – *The King of Life*, v tem stoletju sicer prvič objavljena z naslovom *Pride of Life* – je otoškega porekla. Fragmenti, ki so se ohranili, nakazujejo, da je bila napisana v sredini 14. st. na Irskem.

V 15. st. so se moralitete uveljavile po vsej Evropi, razen na nemškem govornem področju. Še najbolj se je moraliteta v kontinentalni Evropi vkoreninila na Nizozemskem, kjer je bil posebej močan osnovni pogoj zanjo, nagnjenost k moralčnosti. Vendar pa so holandske moralitete – denimo *Slehernik* – že preveč moralične, da bi bile tudi najbolj tipične. Angleške, španske in italijanske moralitete so namreč polne akcijske in besedne komike, v nekaterih moralitetah precej krepke, mestoma pa že drzno obscene. Tako se že v najzgodnejšem, v celoti ohranjenem besedilu – *Trdnjava stanovitnosti* – pojavijo številni cirkusantski prizori. Ko pregrehe napadajo trdnjavo, obdano z obrambnim jarkom, se ena izmed njih odloči izprazniti vodo iz jarka kar z lopato. Tako kot moralitete iz romanskih dežel tudi angleške namreč združujejo navidez nespojljiva elementa – moralično in šaljivo.

Druga nespregledljiva posebnost moralitet je njihov zunanji obseg. Z izjemo *Trdnjave stanovitnosti* moralitete namreč družijo manjši zunanji obseg, ki le redko seže prek 1500 verzov, najpogosteje pa angleške moralitete obsegajo okoli 1000 verzov. Že s tem se razlikujejo od večine misterijev, od katerih imajo nekateri kar 60000 verzov in več (npr. *Les Actes des Apôtres*), pa tudi od večine miraklov. Vendar zunanji obseg ni ena izmed najpomembnejših lastnosti moralitete. Da bi se dokopali do teh, si oglejmo predhodnike te zvrsti.

Glede teh so mnenja sicer deljena. Harris je najsodobnejši predstavnik tistega stališča, ki najde prve izvire že v antičnem delu iz četrtega stoletja, Prudencijevi *Psihomahiji*. Sedmerica smrtnih grehov se v tem besedilu odloči napasti mesto Psychia, ki ga varuje sedem kreposti. Tako pride do spopada, ki je v nekaterih posebej krvavih in grozljivih prizorih že kar grotesken. Potter pa ugotavlja, da takšni prizori in tako skrajno bojeviti junaki nikakor niso tipični za moraliteto in opozarja, da funkcija skušnjavcev v moraliteti ni bitka za človeka ali človeško dušo, temveč da ga skušajo. V tej trditvi ga posredno podpre tudi H. Craig, ki o *Trdnjavi stanovitnosti* pravi: »Ko tako *Skušnjava* povabi *Humanum Genus* na svojo stran, se ji ta vda brez zunanjega upora, pač zato, ker njegov genus to kar naprej počenja; in ko ga *Spokora* prosi, da bi se vrnil k vrlinam, se ta abstraktni lik takoj spokori« (Craig 1960, 341-2). Craig torej želi povedati, da je lik *Humanum Genus* v tej moraliteti abstrakcija celotnega človeštva in se zato tudi obnaša abstraktno: tako kot se obnaša večina ljudi oziroma kot bi se večina morala; tako kot večina ljudi hitro podleže skušnjavi in tako kot bi se večina morala, se tudi hitro spokori za svoje grehe.

To je tudi v skladu s temeljno strukturo vseh moralitet, kakor jo opiše Potter: »Struktura teh dram [moralitet] ni boj, temveč zaporedje nedolžnost / padeč / odrešitev« (Potter 1975, 8). Človek je ob rojstvu nedolžen. Ker pa ima svobodno voljo, je nagnjen h grehu, od katerega se lahko reši le s pokoro. To je dejansko sporočilo vseh zgodnjih moralitet, tudi manj tipičnih v celinski Evropi, vsebinska struktura, vendar brez krščanskih konotacij, pa je značilna tudi za poznejše moralitete. Od začetka 16. stoletja se namreč moralitete vse bolj oddaljujejo od svojih izvirov in vsebujejo vse več novih, humanističnih in renesančnih tem in motivov. Tako

moraliteta *The Marriage of Wit and Science* zagovarja univerzitetne vrednote, *Kynge John* pa politične vrednote angleške protestantske skupnosti.

Z drugačnimi, od srednjega veka popolnoma ločenimi etičnimi merili pa moralitete deloma že v 15., povsem pa v 16. st. nikakor ne spadajo v območje duhovne drame. Glede na njihove začetke bi jih tja vendarle lahko šteli. Tako neodločna in deljena je tudi Kindermannova ocena moralitete, čeprav jo obravnava kot posvetno dramo. Bolj odločen je Potter, katerega delitev med moraliteto na eni ter misterijem in miraklom na drugi moramo razumeti takole: v nasprotju z duhovno dramo celo pri zgodnjih moralitetah v središču pozornosti ni zgodba ali oseba iz krščanskih legend in svetih spisov, temveč človek. Moraliteta torej predstavlja obrat od abstraktnih krščanskih norm k posamezniku. Slednje pa skupaj z obratom od krščanske dogmatike pri poznejših moralitetah in končno še z napredno uprizoritveno formo, ki jo bomo še opisali, pomeni, da jo vendarle lahko razumemo ne le kot prehodno obliko med duhovno in posvetno dramo, temveč predvsem kot eno izmed posvetnih dramskih oblik poznega srednjega veka.

Končno se lahko lotimo tudi vprašanja, v kolikšni meri in v katerih Strniševih dramah najdemo elemente tako definirane moralitete. Posamezno se pojavljajo v številnih Strniševih dramah. Predvsem kot poseben tip dramskega karakterja, ki smo ga opisali že v *Ljudožercih* – alegoričnost dramskih oseb torej pri Strniši zamenja simboličnost. Takšni dramski karakterji so značilni tudi za *Driado* in *Žabe*, še najbolj očitni pa so v *Samorogu*, kjer ima simbolnost dramskih karakterjev bogat in zapleten pomen. Prav s tem pa je nasprotna pomenu večinoma enoznačnih alegorij, kakršne se pojavljajo v srednjeveških moralitetah. Osebe v teh so največkrat preprosto to, kar pogosto izvemo kar iz dobesednega pomena njihovih imen (Človeštvo je tako človeštvo, Zdravje je zdravje, itn.)

Tudi moraličnost je močan element Strniševih dramskih besedil. Pri tem ne gre za moraličnost *Slehernika*, kakor ga je razvila nizozemska literarna tradicija, kasneje pa predelal Hofmannsthal, ki je zgolj moralična. S Hofmannsthalovim in holandskim *Slehernikom* zato Strniševe dramatike ne moremo povezovati, pač pa jo moramo navezati na angleške moralitete, ki moraličnost združujejo s humorjem. Tovrstna moraličnost se v manjši meri pojavlja že v *Mavričnih krilih*, močneje pa v kasnejših – *Žabah*, *Ljudožercih* in *Driadi*.

Kot je zapisala Malina Schmidt-Snoj, se že v *Mavričnih krilih* pojavlja »za Strnišo tipičen dualizem, čeprav tu še ni tako izrazit kot v kasnejših dramah« (M. Schmidt-Snoj 1977, 729). Ne gre še za nasprotje med tem in onim svetom, materialnim in transcendentnim oziroma fizičnim in metafizičnim, temveč za nasprotje med realističnim in fantastičnim. Ta delitev je razvidna predvsem iz oseb: prve so sposobne videti zgolj pojave v njihovi vsakdanji, stvarni razsežnosti, druge pa v stvareh in za njimi vidijo več.

Mestoma besedilo resda kaže moralično negativen odnos do realitov in se na njihov račun pošali; posebej mladi Asistent v svojem empirično-eksaktnem zanosu učinkuje precej bebavo. A vendar sta tako moraličnost

kot tudi z njo povezan humor šibkejša, saj tudi polarizacija oseb ni tako močna kot v kasnejši dramatik. Tako je večina oseb nekje vmes med obema poloma, deloma celo tiste, ki smo jih navedli kot izrazite predstavnike določenega pogleda na svet. Ravnatelj je resda izrazil realist; dekletu, ki se razvije iz bube, bi najraje kar odrezal krila, češ da takšna ni za med ljudi. Obenem pa ni neobčutljiv za njeno skrivnostno lepoto.

Podobno zastrti sta moraličnost in humor v *Samorogu*. Številne osebe so sicer vsaj nekoliko negativne in zato podvržene avtorjevemu moralizmu. Vendar je obenem njihova negativnost takšna, da se ji nikakor ne moremo smejati. Tako ima Margarita nekaj negativnih lastnosti, načeloma primernih za smešenje: hladna in ohola je. Vendar je tudi Bertramova žrtev, kot takšni pa se ji nikakor ne moremo smejati. Drugače je v *Ljudožercih*, kjer se vsekakor pojavljajo osebe, primerne moralni obsodbi in hkratnemu smešenju. Umori mesarja Petra in kuharja Florijana so okrutni; torej sta grozljiva, vredna moralne obsodbe, obenem pa vendarle klovna. Podobno je tudi v *Driadi*, kjer so izvor smeha predvsem Pimpeki. V vseh dogajalnih časih *Driade*, ki smo jih že opisali, se pojavljajo člani rodbine Pimpekov, ki so ne glede na čas vedno mali in zato komični zločinci. A ker vedno grenijo življenje pozitivnim osebam drame, je *Driada* moralična tudi v sicer komičnih prizorih. Tudi to je eden glavnih razlogov, da se *Driada* od burke oddalji, približa pa se s tem moraliteti.

Večino temeljnih potez moralitete pa najdemo v *Žabah*. Tako kot se moraliteta po svojem manjšem zunanjem obsegu razlikuje od večine drugih srednjeveških zvrsti, so tudi *Žabe* za poetično dramo relativno kratke. Z okoli 1500 verzi so prav tako eden najkrajših Strniševih tekstov – *Ljudožerci* in *Samorog* jih imata skoraj trikrat več.

Dramske osebe *Žab* so tudi simbolične. Vendar simboličnost oseb v *Žabah* ni tako mnogopomenska, zapletena in bogata kot v *Samorogu*, s tem pa bližja enoznačnosti alegorike v moralitetah.

Simbolnost Lazarja je preprosta: povprečen, manj premožen človek. Še bolj simbolnost Lazarusa van Guldenmeera: bogataš. A ker sta ti različni dramski osebi pravzaprav dve plati ene osebe, Lazarja / Lazarusa, se njun pomen razširi; sta simbol za ljudi, ki so povsem usmerjeni v materialno, fizično ali posvetno in se ne zmenijo za drugi pol že omenjenega dualizma zrelega Strniša – transcendentno ali metafizično. S tem ko dramski karakter *Žab* meri na posebno skupino ljudi in ne na vse, ustreza karakterju kasnejših moralitet. Opozorimo za primer na Brihto iz *Poroke Brihte in Znanosti* – tudi ta meri na posebno skupino ljudi, bruce.

Tudi tretja vsebinska poteza moralitet, moraličnost, povezana s humorjem, je v *Žabah* močnejše prisotna kot v drugih Strniševih igrach. Kot je bilo razvidno že iz opisanega, sta grozljiva klovna Peter in Florijan, naj ju poskusimo še tako opravičiti, vendarle serijska morilca. Oseba Lazar / Lazarus pa je pravzaprav neškodljiv prestopnik, ki ni niti pravi samomrilec. Lazar namreč najprej ubije sebe, a s tem prebudi le drugo plat svoje osebnosti, Lazarusa. Slednji nato zaradi strahu pred lastno nemočjo zakolje Evico, a zgolj navidezno. Že čez nekaj trenutkov se ta popolnoma nepoškodovana spet pojavi na prizorišču, bodisi zato, ker je kot hudičevka neumrljiva, bodisi zato, ker se je Lazarusu samo dozdevalo, da jo je ubil. V obeh primerih je bil uboj torej neuspešen.

Takšni kvazizločini pa iz Lazarja in Lazarusa napravijo idealni osebi za moralčno obsodbo, pomešano s humorjem. Moralčnost je v obsodbi njune zaverovanosti v tuzemsko, v erotično in materialno. Prav zato, ker Lazar in Lazarus ne vidita v svetu več od tega, se izmenjujeta v nikoli izpolnjenem in morda večnem krogu hlastanja za tuzemskimi dobrinami.

Končno je v *Žabah* uveljavljena tudi tridelna členitev vsebine. Zaporedje nedolžnost/padec/odrešitev lahko sicer zagovarjamo tudi v nekaterih drugih Strniševih besedilih. Vendar je v teh zaporedje težko nepri-siljeno utemeljiti in tudi nikdar ne predstavlja zaporedja glavnega toka vsebine. V *Žabah* pa je ta struktura centralnega pomena. Obenem je predelana, pač v skladu z nekoliko drugačno vlogo metafizike. V tradicionalni moraliteti je namreč prisotno tako slabo, raznovrstni skušnjavci, kot tudi dobro, alegorične osebe, ki glavnega junaka spet spravijo na pravo pot. V *Žabah* pa je neposredno prisotna samo negativna metafizika, zgolj skušnjavci. Sprva nedolžnega, revnega Lazarja tako hudičevska Točaj in Evica zavedeta v padec, ga spremenita v bogatega Lazarusa. Podobno tudi skušnjavci v moralitetah srednjega veka nedolžnega junaka zavedejo v padec, bodisi greh ali pregreho. A v tej moraliteti ga slejko-prej spustijo iz svojih krempljev in odidejo, v *Žabah* pa ne. Lazar/Lazarus zato nima možnosti, da bi se spokoril, razen če bi se sam odločil za to. Toda tega ne stori, ker možnosti pokore sploh ne priznava, s tem ko sploh ne priznava metafizike in je 'ves od tega sveta'. Srednjeveškemu junaku pa je povsem jasno, da obstajata tako negativna metafizika kot pozitivna, in ko se pojavi slednja, se zateče k njej brez pomislekov.

Kljub temu Strniševe *Žabe* izpolnjujejo tudi tretji člen vsebine, vrnitev v nedolžno stanje. To pa ravno zato, ker skušnjavci *Žab* ob Lazarusovem padcu ne odnehajo in s tem pokažejo podrejenost pozitivni metafiziki in svojo nemoč. Kajti ko Lazarusa še naprej skušajo, ta spet umre in se prelevi v svojo osnovno podobo – revnega, naivnega in nedolžnega Lazarja, ki se svojih zločinov sploh ne spominja. Skušnjave negativne metafizike se tako izkažejo za nične – hudičevka Evica in Točaj se lahko le igrata z lazarčki in jim življenje zagrenita, dejansko pridobiti pa jih ne moreta. Da sta kot polovici razklanega hudiča podrejena pozitivni metafiziki, je razvidno nakazano na več mestih. Strah ju je že njene omembe; ko Lazar mimogrede vzklikne 'O, moj bog!', krčmo, v kateri dogajanje poteka, pretrese niz sunkov (padajo steklenice, ugašajo luči, pokajo žarnice, itn.) Pozitivna metafizika kaže svojo superiornost nad negativno tudi v sami zgodbi o hudičevem razkolu. Ko se je hudič odvrnil od boga, ga je ta – prek svetega Jurija – razklal in ustvaril hudičevo večno hrepenjenje po enotnosti. Tako kot se torej negativna metafizika igra z lazarčki, se tudi pozitivna poigrava z negativno.

Prav z zamenjavo pomena Lazarja/Lazarusa, ki je posebne vrste slehernik, se torej zamenja tudi funkcija pozitivne metafizike, ki ne posega v dogajanje aktivno. Razširi se funkcija negativne metafizike, saj funkcijo pozitivne prevzame skušnjavec, ki lazarčka vrne v stanje nedolžnosti. S tako variacijo srednjeveških dramskih likov Strniša vendarle uveljavlja celotno vsebinsko strukturo.

Žabe torej utelešajo vse štiri glavne poteze moralitete, celo najpomembnejšo, tripartitno obliko členitve vsebine. Ta in vse ostale poteze so

sicer predelane, vendar največkrat v manjši meri, kot v številnih drugih Strniševih dramah. S tem pa *Žabe* že po svoji vsebini neizpodbitno postanejo sodobna obdelava tega srednjeveškega posvetnega žanra. Da je to res, nas bo še bolj prepričala navezava dramske in uprizoritvene tehnike *Žab* na tehniko, ki jo je razvila srednjeveška moraliteta.

Dramska in uprizoritvena tehnika moralitete

Duhovna drama – kot že pokazano – je v celoti slonela na kolektivni uprizoritveni tehniki, isto pa je do nedavnega veljalo tudi za moraliteto. V podporo takšnemu prepričanju je literarna veda promovirala moralitete 15. st., ki so takšne večinoma tudi bile, kasnejšim pa je nadela ime interludiji, čeprav izpolnjujejo vse bistvene poteze moralitet, le da se nekatere izmikajo krščanski ideologiji. Ker ni bilo mogoče prezreti, da so se vendarle že v 15. st. uveljavile tudi krščanske moralitete z drugačno tehniko, so slednje pretežno ocenjevali kot manjvredne.

Moraliteta se je glede na nova spoznanja o uprizoritveni tehniki res začela kot kolektivna, celo procesijska, o čemer pričajo dramsko tehnične zahteve prvih ohranjenih moralitet. A že moralitete iz sredine 15. st. so bile namenjene drugačni uprizoritveni tehniki. Prva ohranjena moraliteta z novo tehniko je bila *Človeštvo*. To in njej podobne moralitete so po Harrisu igrale profesionalne skupine, ki so imele od štiri do šest igralcev, igrali pa so jih najverjetneje v različnih okoljih, pri čemer naj bi bile primarno napisane za igranje po t. i. great halls. Pri tem je bila celotna dvorana, prirejena za moraliteto, v marsičem podobna sodobni gledališki dvorani, čeprav je bila primarna naloga dvorane seveda zbirališče, javen ali glavni hišni prostor in ne gledališče.

Za primerjavo s Strniševimi dramskimi besedili je tudi pomembno, da so moralitete imele veliko večje število dramskih karakterjev, kot je bilo članov igralske skupine. Igralci so torej morali upodabljati tudi po več dramskih oseb. Pri tem je zanimivo, da so največkrat dublirali povsem nasprotno dramske like. Tako Harris zagovarja tezo, da je moral v moraliteti *Mankind* isti igralec igrati Usmiljenje (glavni pozitivni lik) in Titivillusa, ki smo ga že opisali kot glavnega skušnjavca. Vmes je potreboval čas, da se je preoblekel. Priskrbeli so mu ga drugi akterji, ki so dogajanje zaustavili in zahtevali plačilo za predstavo. Kasneje so gledališke skupine očitno iznašle bolj prijazne oblike pridobivanja denarja, kajti tovrstnih zastranitev dogajanja ni več. Pač pa se zaradi potreb dubliranja, s tem pa menjave kostumov, dramsko dejanje vendar ustavlja z različnimi vložki tudi v kasnejših moralitetah. Pri tem so najpogostejše vložne pesmi in humorni komentarji trenutne družbe.

Tovrstni komentarji že opozarjajo na poseben dramski čas profesionalne moralitete, ki je v prvi vrsti sedanost. Moralitete, pa tudi farse se namreč naslanjajo na družbo svojega časa, kar se najbolj kaže v dramskih karakterjih. Poglejmo si primera. V *Burki o jezičnem dohtarju*, ki je bila prvič izvedena kot *Človeštvo* – okoli leta 1465 – so dramski karakterji sami znani obrazi sočasne družbe: advokat, krojač, sodnik, pastir, itn. V

moraliteti *Človeštvo* pa nastopajo popularne figure sočasnega krščanstva: hudič Titivillus, Usmiljenje, Nagajivost, Dandanašnji itn.

Že iz zgoraj navedenih oseb je razvidno, da se dramske osebe moralitete in farse razlikujejo. Videti je, da so osebe fars iz najrazličnejših slojev svojega časa, osebe moralitet pa so povezane s sočasnimi ideologijami, tako v času *Človeštva* še krščanstva, kasneje pa politike (*Kralj John*), univerze (*Poroka Brihte in Znanosti*) itn. Prav zaradi navezave na določene ideologije svojega časa – nasprotno od farse, ki smeši vsevprek – moraliteta svoji ideologiji vséčne karakterje ali dejanja podpira z moralinim podukom in smeši le njihove nasprotnike. Odtod tudi abstraktnost oseb moralitete, saj ne gre za konkretne osebe, temveč za abstraktne predstave, vezane na različne ideologije. Kot takšne podpirajo tudi posebnost dramskega časa moralitet. Ta za razloček od farse namreč ni le sedanost, temveč sedanost v posebnem, nadčasovnem smislu.

Za profesionalno moraliteto sta značilna še poseben dramski govor in dejanje. Da bi razumeli njune posebnosti, moramo najprej opozoriti, da je bila moraliteta v ekonomskem smislu podrejena zadovoljstvu publike. Zato je niti v dramskem dejanju niti v govoru ni smela razočarati, saj je bila razen kostumografije v drugih elementih uprizoritve vse prej kot spektakularna.

Zadovoljstva dramski govor in dejanje pri občinstvu nista povzročala z moralno didaktiko, čeprav tudi ta ni bila zanemarljiv dejavnik. Povprečni gledalec poznega srednjega veka in zgodnje renesanse je že zaradi tradicije verjetno vendarle pričakoval določeno mero poduka. Ta je bil izražen tudi v celotni vsebinski strukturi nedolžnost – padec – odrešitev, ki smo jo že opisali, pa tudi v mnogih didaktičnih dialogih in monologih. Posebej slednji so uveljavljali tip dramskega govora, ki je bil instruktiven in/ali deskriptiven ter usmerjen na publiko, zato pa tudi dostikrat recitativen in nedramatičen. Hkrati s takim govorom je zamrlo tudi dramsko dejanje.

Tovrstna govor in dejanje sta bila nezadostna že v zgodnejših moralitetah, npr. *Trdnjavi stanovitnosti*, kjer je bila moralnemu poduku pogosto že dodana humorna ilustracija v obliki dramskega dejanja. Vendar zgodnje moralitete misli največkrat ilustrirajo le s humornim dejanjem, saj dramsko dejanje sledi poduku po logiki prilike, kjer sta poduk in ilustracija poduka ločena, ne pa pomešana v dramatično gradnjo dejanja. Dramski govor je temu primeren. Na mestih, kjer gre za poduk, je recitativen, nedramatičen. Ob dejanju pa bodisi deskriptiven bodisi dejanje le spremlja v obliki različnih vzklikov, redko pa je tudi pravi dramatični dialog.

V poznejših moralitetah je drugače. Moralni poduk v monologih se sicer še vedno pojavlja, čeprav je največkrat izrinjen na začetek in konec drame. Pa tudi tu je dostikrat onemogočen in postaja komičen. Tako že v *Človeštvu* na začetku nastopi Usmiljenje, ki po Harrisu gledalcem nameri »namenoma dolgočasno pridigo« (Harris 1992, 163), vendar kaj kmalu nastopi tudi Nagajivost, ki pridigo prekinja z nesramnimi opazkami. Še hujši za Usmiljenje postane položaj, ko se Nagajivosti pridružijo tudi druge skušnjave in šele ko pridigarja dodobra obdelajo, se mu posreči poduk tudi dokončati.

Moralitete s profesionalno tehniko so torej še vedno stregle potrebi po moralčnosti, vendar tudi to že napadale s humorjem. Toda ta ravno s svojo preproščino, akcijsko komiko in prevračanjem besed vnese v dramski govor in dejanje izrazitejšo dramatičnost. Humorni govor in dejanje pa nista nujno dramatična, saj se na številnih mestih obračata naravnost na publiko ali pa sta opisna.

Zato je v moralitetah s profesionalno uprizoritveno tehniko dramski govor dramatično-statičen, torej deloma dramatičen, deloma instruktiven ali deskriptiven. Dejanje pa nikakor ni zgolj ilustracija vzgojnih monologov, temveč največkrat pravo dramsko prikazovanje.

Številna Strniševa dramska dela vsebujejo vsaj nekatere poteze tovrstne uprizoritvene in dramske tehnike. Tako se že v *Samorogu*, kasneje pa tudi v *Ljudožercih*, pojavljajo vložne pesmi. Vendar v teh dramah vložna pesem nima iste funkcije kot v moralitetah, kjer zaustavljajo dejanje za potrebe dubliranja ali pa v tehniki kasnejšega varieteja zabavajo publiko.

Podobno šibke so vzporednice med prostorom uprizoritve moralitet in Strniševih dram. *Samorog*, *Žabe*, *Ljudožerci* in *Driada* vsekakor predvidevajo zelo podoben prostor uprizoritve – dvorano, ki ima ločen prostor za oder, pri čemer je med obojima t. i. nevidna četrta stena. Moralitete s profesionalnim uprizoritvenim tipom so tovrsten prostor uprizoritve šele začele uveljavljati in tako stojijo na začetku novodobne tradicije dvoranskega gledališča, ki ga je dokončno uveljavil šele barok in se je nato obdržal vse do današnjega časa.

Za primerjavo z moraliteto bolj pomembni potezi Strniševih dram sta dramsko dejanje in govor. Tako smo za pozne moralitete v splošnem ugotovili, da imajo pretežno dramatično dejanje, kar velja tudi za večino Strniševih dram. Tako kot *Ljudožerci*, ki smo jih s tega zornega kota že opisali, imajo tudi druge drame jasno, največkrat zapleteno in napeto zgodbo, ki jo prekinjata in zakrivata težnji po estetizaciji ter sporočilnosti. Pri tem dramatičnost dejanja med deli vendarle niha. V *Ljudožercih* je največja, najmanjša pa v *Samorogu*. V slednjem zato, ker sta tudi omenjeni težnji najmočnejši; moč sporočilnosti je najbolj izražena v že opisani mnogopomenski simbolov, ki je ne preseže nobena druga Strniševa drama, estetizacija pa je najbolj razvidna iz množice vstavljenih pesmi, s katerimi se ta drama že približuje liriki.

Iz podobnih razlogov je tudi dramski govor *Samoroga* najmanj dramatičen, saj imajo celo številni dialogi predvsem deskriptiven značaj s šibko sekundarno funkcijo. Sploh pa je to značilno za monologe; tako imajo različna Uršulina videnja resda tudi posredno funkcijo – obveščajo nas o njeni norosti. Bistvena v takšnih monologih pa je vendarle deskripcija tistega, kar Uršula v svoji norosti vidi: transcendence. Manj statičen je dramski govor v ostalih dramah, kjer prevladuje tudi bolj dramatično dejanje, predvsem v *Ljudožercih*.

Ob takšnem dramskem govoru in dejanju, ki sta značilna za Strniševa dramatika v celoti, se *Driada* s profesionalno moraliteto ujame še v tipu dramskega prizorišča. Iz drame razvidna uprizoritev namreč na način prikazovanja enači dramski prostor, oder, z nizom dramskih prizorišč, ki

se pojavijo eno za drugim. *Driada* torej predvideva en oder, na katerem se zvrsti kar deset različnih prizorišč. Prav zaradi tega ima *Driada* še eno podobnost s profesionalno moraliteto: poudarek ob gledališki uprizoritvi je zaradi nenadnih prostorskih preskokov (kar štirinajst jih je) prej na kostumih kot na scenografiji.

Za *Driado* je torej značilen dramski prostor in deloma uprizoritvena tehnika moralitet, z moraliteto pa jo povezuje tudi pretežno dramatično dramsko dejanje in deloma dramatičen, deloma statičen dramski govor. Ob vsebinskih povezavah, ki smo jih že opisali, se *Driada* torej približuje moraliteti močneje od drugih Strniševih dramskih del, ki spet povzemajo samo nekatere lastnosti moralitete.

Še bolj od *Driade* se tudi po uprizoritveni in dramski tehniki moraliteti približajo *Žabe*. Te imajo resda na odru zgolj eno dramsko prizorišče. Zato pri uprizoritvi scenografija lahko nastopa enakovredno s kostumografijo ali ima celo večji pomen. Vsaj besedilo z natančnim opisom scene daje večji poudarek prav tej.

Vendar besedilo predvideva uprizoritev, ki je na drugačne načine podobna uprizoritvi moralitete. Najprej se spomnimo, da imajo *Žabe* le pet dramskih oseb, pri čemer je nujno, da osebi Lazarja in Lazarusa ter Babice in Evice igrata ista igralca. Ne le zato, ker tako predvideva besedilo, temveč je s tem izrecno poudarjeno, da sta para dramskih oseb pravzaprav ista oseba. Da pa isti igralec lahko odigra dve tako različni vlogi, potrebuje kar nekaj časa za menjavo kostuma in maske. Predvsem menjava med Babico in Evico zahteva večji napor, saj je prva krstačasta babura, druga pa mlada zapeljivka.

Kot je razvidno že iz tega opisa, ista igralka dublira izrazito nasprotni dramski osebi. Podobno je tudi z dubliranjem Lazarja in Lazarusa – prvega smo opisali kot revnega in ponižnega, drugega kot oholega in nesramno bogatega. Tako kot v srednjeveški moraliteti, tudi igralci Strniševe dublirajo diametralno nasprotné vloge, pri čemer pa Strniša preprosto dihotomijo nadgradi z že opisano povezavo nasprotij, kar je pri njem pogost postopek, vsaj v prikriti obliki pa ga lahko zasledimo tudi v srednjeveški moraliteti. Usmiljenje in Titivillus, ki ju dublira igralec v *Človeštvu* sta pravzaprav skrajni nasprotji iste, krščanske ideologije.

Dramski karakterji *Žab* dalje v nasprotju z osebami drugih Strniševih dramskih del niso le simbolični, temveč vsaj deloma navezani tudi na sedanost. To velja predvsem za Lazarja, ki kot poštar vsekakor konotira takšno sedanost, čeprav ne povsem določeno. To pa ustreza nadčasovnosti take sedanosti, ki se najbolj izraža s ponavljanjem iste zgodbe, pa tudi z likom Točaja ter Babice in z dramskim prizoriščem. Ponavljanje zgodbe smo že opisali. Za lika in prizorišče pa najprej izvemo, da sta nedvomno tu in zdaj. Obenem Točaj zatrjuje, da njegova krčma stoji že od domala prazgodovinskih dob, skupaj z Babico pa zatrdita, da je Točaj star najmanj toliko kot svetloba, Babica pa še precej več (Strniša 1988, 134).

Tovrsten čas in karakter deloma vplivata tudi na poseben dramski govor *Žab*. Kot smo že omenili, so za to besedilo kot tudi za nekatere druge Strniševe drame značilne vložne pesmi, le v *Žabah* pa so prisotni tudi

komentarji sočasne družbe. Celo zadnji verz je takšen komentar (»Z ljudmi je danes res hudič«). Razlagamo si ga sicer lahko v prenesenem pomenu (z ljudmi je danes težko) ali pa v humorno namigujočem dobesednem (dandanašnji se ljudje pajdašijo s hudičem), v obeh primerih pa je poudarek na komentarju sodobnega časa.

Glede dramskega govora in dejanja je za *Žabe* v splošnem značilno to, kar smo povedali že za ostale drame. Pri tem so *Žabe* nekje vmes med poloma dramskega govora in dejanja *Ljudožercev* in *Samoroga*. Dramski govor je v monologih in vložnih pesmih deskriptiven, vendar nikoli tako naravnost instruktiven kot v moralitetah. Po drugi strani pa so številne vložne pesmi *Samoroga* izrazito lirične (tako tudi že deloma citirana *Pesem v kletki* in še številne druge). V *Žabah* je vanje – z izjemo pesmi *Nožu* – vedno primešan del humorja. Vendar po drugi strani spet niso tako izrazito dramatične kot številne vložne pesmi v *Ljudožercih*.

Dramski dialog *Žab* je na nekaterih mestih deskriptiven in ima le šibko sekundarno funkcijo. Tako se pred koncem pogovarjata Točaj in Evica o svoji večni razklanosti in nesreči, pri čemer gre za deskripcijo že opisane razkola znotraj negativne metafizike. Nenazadnje ima dialog značaj monologa, saj se Točaj in Evica v svojih izjavah dopolnjujeta, kot da bi govorila ena in ista oseba. Takšni dialogi so vendarle redkejši kot sorodni v *Samorogu* in spet pogostejši ali vsaj manj dramatični kot v *Ljudožercih*. Z vsem tem *Žabe* še najbolj od vseh Strniševih dramskih besedil ustrezajo modelu statično – dramatičnega dramskega govora, kakršnega so uveljavile moralitete s profesionalnim tipom uprizoritve.

Podobno se *Žabe* tudi približajo modelu moralitet v dramskem dejanju, saj je z redkimi zastranitvami v glavnem dramatično, pač zato, ker celo ob pretežno statičnih monologih in dialogih dejanje ne preneha. Tako je na primer za večino vložnih pesmi v *Žabah* predpisano tudi spremljajoče dramsko dejanje. Točaj *Pesem žabjega lovca* odpoje, medtem ko se opremi za lov na barjanske žabe. V *Samorogu* pa je večina vložnih pesmi izrazito lirski in že zato med izvajanjem zahteva statično dramsko dejanje. Spet pa *Žabe* vendarle sem ter tja od dramatičnosti odstopajo in se zato ločujejo od domala čiste dramatičnosti *Ljudožercev*. Večina monologov in vložnih pesmi v *Ljudožercih* je namreč v svojih opisih nasilja dramatična in obenem predpisuje tudi spremljevalno dramsko dejanje ali ga zahteva.

Zaključek

Številne Strniševe drame imajo skupne poteze z različnimi srednjeveškimi dramskimi formami. Navezava na mirakel in misterij je sicer slabotna; vsebinsko se pojavlja odsev teh dveh žanrov predvsem v *Žabah* in morda še *Ljudožercih*, formalno v *Samorogu*. Pri tem je biblična in legendska vsebina – razen v *Žabah* – postranskega pomena, dramski prostor *Samoroga* pa ni zgolj prostor teh dveh srednjeveških žanrov. Vendar nobena izmed Strniševih dram ne združuje vseh ali vsaj bistvenih formalnih in motivno-tematskih potez mirakla ali misterija. Zato je najboljši sklep, da se misteriju zgolj v enem aspektu literarnega dela, motivno-

tematskem, dejansko približajo *Žabe*. Drugih Strniševih dramskih del pa ne moremo šteti niti za delne predelave ali prenovitve teh dveh srednjeveških žanrov.

Bogatejše so povezave med Strniševó dramatikó in moraliteto. Vsebinska struktura nedolžnost-padeč-odrešitev se v enem glavnih tokov kaže tudi v *Samorogu*, docela pa jo uveljavijo *Žabe*. Nadalje *Ljudožerci*, še bolj pa *Žabe* in *Driada* po moralično-humorni vsebini in tudi dramskih karakterjih ustrezajo istima kategorijama moralitete. Dramske osebe številnih Strniševih besedil so tudi simbolične, pri čemer se z večjo zapletenostjo simbolov (*Samorog*) oddaljujejo od alegoričnosti dramskih karakterjev moralitet, z manjšo (*Ljudožerci*, *Driada*, *Žabe*) pa bližajo.

Najbolj se Strniševa dramatika v celoti približa moraliteti z dramskim govorom in dejanjem, čeprav se z izjemo *Žab* in *Driade* druge drame oddaljujejo od pretežno dramatičnega dejanja in statično-dramatičnega govora.

Samorog se torej z izrazitejšo simboličnostjo, statičnim dramskim govorom in dejanjem ter delnim izpolnjevanjem posebne vsebinske strukture moraliteti šibko približuje. Tej dramski zvrsti se močnejše bliža *Driada*: z moralično-humorno vsebino in karakterji, z manj pomenskimi simboli in moralitetam ustreznejšim tipom govora in dejanja, pa tudi dramskim prostorom.

Žabe so prava sodobna predelava poznosrednjeveške moralitete. Utelesšajo namreč vse štiri vsebinske poteze moralitete poznega srednjega veka, celo najpomembnejšo, tripartitno obliko členitve vsebine. Tako ta kot tudi vse ostale – humorna moraličnost, abstraktne, nebojevitve osebe, kratkost – so sicer predelane, vendar največkrat v manjši meri kot v številnih drugih Strniševih dramah. Za *Žabe* so značilni tudi močnejši stiki v formalnem območju: v dubliranju kot uprizoritveni tehniki; v preprostejših simboličnih dramskih osebah, ki so vezane tako na sedanost kot nadčasovnost; v dramskem času, ki je nadčasna sedanost; v dramskem govoru, ki je dostikrat komentar sedanosti in obenem statično-dramatičen; v dramskem dejanju, ki je pretežno dramatično.

Kot smo opozorili, *Ljudožerci* prevzemajo tudi nekatere tipične poteze moralitet: deloma ustrezajo njihovi moralični humornosti; z dramatičnostjo dejanja in pretežno dramatičnostjo govora se bližajo tema kategorijama v moraliteti; s preprostejšim simbolizmom pa korespondirajo z alegorijo moralitet. Vse to ne pomeni, da se *Ljudožerci* bližajo moraliteti, temveč dramski obliki iz njene tradicije. Mrtvaški ples, ki ga Seelmann, za njim pa tudi H. Craig in Harris, razumejo kot izvorno zvrst moralitete, namreč vključuje že alegoričnost dramskih oseb. Večjo stopnjo dramatičnosti v govoru in dejanju lahko pripišemo dejstvu, da Strniša to poldramsko zvrst liturgične drame preoblikuje v pravo, sodobno dramo.

V splošnem torej lahko rečemo, da Strniša v *Ljudožercih* povzema in predeluje številne elemente mrtvaškega plesa: vsebinske (uvod in zaključek, pregled življenja, umiranje) in tudi formalne (deloma dramski govor in dejanje in čas, predvsem pa dramski karakter in prostor). S tem

Ljudožerce lahko označimo za sodobno predelavo, predvsem dramatizacijo tega poldramskega žanra.

LITERATURA

- CRAIG, Hardin: *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- HARRIS, John Wesley: *Medieval Theatre in Context*. London, New York: Routledge, 1992.
- JAVORŠEK, Jože: *Ogledala*. Trst: Tržaški tisk, 1968.
- KEJŽAR, Franc: *Dramatika Gregorja Strniše med poetičnostjo in sodobnostjo. A diplomska naloga*. Ljubljana: filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1984.
- KEJŽAR, Franc: »Aktualnost Strniševih dram«. V: Gregor Strniša, *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988, str. 389–398.
- KERMAUNER, Taras: *Trojni ples smrti ali samorazdejnanje humanizma v povojni slovenski dramatiki*. Ljubljana: DZS, 1968.
- KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas. I. Band: Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Salzburg: Otto Müller, 1959.
- KOS, Janko: »Spremna beseda«. V: Smole, Kozak, Strniša, *Drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975, str. 254–261.
- KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987.
- KOS, Janko: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS, 1991.
- KRŽIŠNIK, Erika: »Kapica ima fantička«. Ljubljana: Slava plus, 1988, št. 1, str. 34–43.
- KURET, Niko: *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS, 1981. (Literarni leksikon 13.)
- POGAČNIK, Jože: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII: Eksistencializem in strukturalizem*. Maribor: Obzorja, 1972.
- POTTER, Robert: *The English Morality Play*. Routledge, 1975.
- PRETNAR, Tone: *Samorog. A diplomska naloga*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1970.
- PRETNAR, Tone: »Strniševa štirivrstičnica«. Ljubljana: XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1988, str. 143 – 155.
- SCHMIDT-SNOJ, Malina: »Realistično in fantastično doživljanje sveta«. Ljubljana: Sodobnost, 1977, št. 7, str. 729–738.
- SCHMIDT-SNOJ, Malina: *Intelektualec na preizkušnji*. Ljubljana: Mihelač, 1993.
- SEELMANN, Wilhelm: »Die Totentänze des Mittelalters«. Verein für niederdeutsche Sprachforschung, 1892, str. 24–34.
- STRNIŠA, Gregor: *Svetovje*. Maribor: Obzorja, 1989.
- WICKHAM, Glynn: *The Medieval Theatre*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1974.

■ GREGOR STRNIŠA AND THE GENRES OF MEDIEVAL DRAMA

The essay explores connections between medieval drama and the dramatic work of Gregor Strniša. For the purposes of comparison, it first focuses on the problems of classifying medieval drama and outlines its various genres, at the same time drawing numerous parallels with Strniša's plays.

It thus becomes apparent that the connections between Strniša's dramas and miracle and mystery plays are weak, since none of Strniša's plays combine all, or at least, the essential formal characteristics, motifs and thematic features of the miracle or mystery play.

The parallels between Strniša's work and the morality play are much stronger. The essential characteristics of the morality play are present in *The Unicorn (Samorog)*, *The Cannibals (Ljudožerci)*, *The Dyrad (Driada)*, and, above all, in *The Frogs (Žabe)*, which is a true contemporary remake of a late medieval morality play. The play embodies all four features of the genre in terms of content, including the principal one, the tripartite division of content. This characteristic of *The Frogs*, as well as all the other features – humorous morality, abstraction, non-bellucose characters, brevity – are, of course, adapted to contemporary circumstances, but less so than in Strniša's other plays. Furthermore, formal parallels with the morality play can be established: using doubling as a staging technique; simple symbolic characters tied both to the present and the extra-temporal; the time of dramatic action – the extra-temporal present; the dialogue, which is often a commentary on the present, and is static and dynamic at the same time; the action itself, which is mostly dramatic.

An additional important influence on the works of Strniša is the *danse macabre*, a special form of liturgical play. In *The Cannibals*, Strniša takes and remodels numerous elements of the *danse macabre*: content (introduction and conclusion, an overview of life, dying) and formal elements (partly dialogue, action and time, but above all, character and place). Thus *The Cannibals* can be characterised as a modern remake, but above all a dramatisation of this semi-dramatic genre.

November 1998