

KAKŠNO VEDNOST PODARJA ŠKOFJELOŠKI PASIJON?

Komajda se lahko v polni meri zavedamo daljnosežnosti, globine in širine ugotovitve, da premorejo ljudje, ki poznajo določeno besedilo, nekaj skupne vednosti. Ko se seznani s tekstom – ali celo samo z njegovim delom oziroma elementom, npr. s temo, zgodbo, osebami itd. –, dobijo izkušnjo, ki hkrati je in ni ekskluzivna. Posebna oziroma edinstvena je zaradi njih samih: kot neponovljive osebnosti premorejo zelo raznolike sposobnosti, izkušnje, zanimanja in namene. Vsega tega ne morejo v nobeni svoji misli ali dejanju docela postaviti v oklepaj. Po drugi strani je izkušnja ljudi, ki poznajo določeno (tako ali drugače objavljeno) besedilo, tudi splošn(ejš)a – pač zato, ker je vzpodbujena iz enega vira. Medsebojno povezanost jim podarja že sama »predmetna« vednost in ne šele njen način, tj. soglasje ali nestrinjanje. Kadar besedilo sprejemniško ni omejeno – kot npr. intimno pismo –, ima možnost oblikovati občestvo ali vsaj eno njegovo razsežnost, tj. javni prostor.

Skupni izvor izkušenj, ki daje ljudem opredelljiv prostor referenc, ne omogoča zgolj intenzivnejših stikov med njimi, marveč jih naravnost zapreda v medsebojne vezi. Ta možnost je dokazljivo uresničena, ko pride do dejavnosti na podlagi vednosti, ki si jo posamezniki delijo – pa naj gre za izmenjavo mnenj, kritiko, izvajanje (recitiranje, sodelovanje v uprizoritvi) ali za kaj drugega. Prostor referenc, ki ga razpira določeno delo, se more širiti do naravnost neslutene obsega. Teksti lahko vzpodbudijo nastanek najrazličnejših interpretacij – od afirmativnih in parafraznih do plemičnih in zavračajočih ali celo izbrisujočih. Človek, ki je bolj kot kar koli drugega interpretativno bitje, si tako sam kot v izmenjavi mnenj oblikuje pomen in smisle določenega besedila. V okviru tega procesa pa slednjega prepleta tudi z drugimi teksti.

Tisti ljudje, ki poznajo določeno besedilo, na pravkar opisani način postanejo svojevrstna skupnost. Pri tem je vednost njen združevalni oziroma kohezivni element. Različnosti interpretacij, ki se pojavijo v okvirih skupnosti, slednjo opredelijo kot bodisi dejansko bodisi potencialno v različnih dimenzijah – v daljnosežnosti, globini in širini. Pri tem gre za časovne in prostorske količine oziroma kvalitete.

Vednostna skupnost, temelječa na poznavanju določenega dela, ni izolirana oziroma »otoška«. Prek seznanjenosti z drugimi besedili pri ljudeh, ki so vključeni vanjo, se razširja v vse smeri. Prav zato nima jasnih meja ali robov. Dejansko se vnaprej nepredvidljivo in nenadzorljivo prepleta z drugimi vednostnimi skupnostmi in oblikuje kulturno-civilizacijsko mrežo. Njene omejitve si je komaj mogoče predstavljati – saj posamezni pripovedni in lirski motivi presegajo ne samo območja jezikov, ampak tudi prostore kontinentov.

Skupnosti, oblikovane na podlagi poznavanja določenih tekstov, niso samo recepcijske; prav nasprotno: so še kako tudi avtorske. Sleherno besedilo je na tak ali drugačen način vsaj za hip fiksirano in torej definitivno (izgovorjeno, zapisano, posneto) – zato, da bo lahko razširjano in razbrano ter po možnosti kar najbolj(e) razumljeno. Seveda ni nujno, da do recepcije oziroma sprejema dejansko tudi pride, saj more tekst takoj potem, ko je izrečen, izginiti za vedno. Izpolnitev njegovega komunikacijskega (sporočevalnega) poslanstva namreč ni tako gotova kot ekspresivistična (tj. izraziteljska) vloga. Prvo za besedilo ni neizogibno, medtem ko druga je. Pri tem pa je treba opozoriti, da ekspresivistična vloga teksta ni zmerom vezana na edinstveno osebnost. Mnogo besedil namreč ne nastane zato, da bi bila izraz človekove edninskosti (četudi to bodisi afirmativno bodisi *per negationem* vendarle so), temveč zato, da oblikujejo skupnosti. Za takšna besedila je recepcija smisel obstajanja. Njihovo sprejemanje od vsega začetka – se pravi že v intencionalni eksistenci avtorskega zametka – ni pogrešljivo. Kdor se loti ustvarjanja takšnega dela, njegovega (predvidenega) učinka niti za hip ne more postavljati v oklepaj.

Zaradi pravkar povedanega je bila estetika recepcije, ki je pred časom kraljevala v literarni vedi, zamišljena povsem nezadostno: komunikacijska vloga teksta močno presega obsege pomenov in smislov, ki jih zamejuje mišljenje in doživljanje lepega. Sprejemanje besedil je primarno vprašanje vednosti; ta tudi odločilno vpliva na njihovo usodo. Recepcijski problemi niso v prvi vrsti estetski. Knjige bi bile v človeškem življenju nebitvenega pomena, če bi bila njihova vloga samo – ali prvenstveno – v tej sferi. Eminentno literarna dela pravzaprav v nobenem zgodovinskem obdobju niso sodila med najbolj brana. Tudi umetniška besedila so (bila) le redko sprejemana najprej zato, ker so estetska vrednota.¹ Zgolj vednost o (konkretnem) izražanju lepote v določenem tekstu ne more zagotoviti ne njegove širše odmevnosti ne intimnega branja (marveč le pomen dela): za takšno ali drugačno recepcijo je potrebna celovita življenjska tehtnost zapisanega oziroma izgovorjenega. Da estetika ni v ospredju sprejemanja te ali one knjige, je navsezadnje mogoče opaziti na primeru skrajnosti v njeni usodi. Izdaje in izvedbe posameznih del niso bile prepovedane zaradi načina, kako so kaj izrazile, marveč zaradi svoje sporočilnosti. V povednosti in pomenljivosti najrazličnejših besedil so vprašanja estetike – v dobi, ki je še niso poznala, pa retorične umetelnosti – samo del oziroma sloj. Po drugi strani so se knjižne uspešnice tudi razširjale predvsem zaradi vednosti, ki je bila v njih. Estetika je v recepciji imela odločilen vpliv le pri »kvalificiranih« sprejemalcih, tj. pri tistih, ki se ukvarjajo s kritiko ali pri drugih ustvarjalcih (tekmecih, somišljenikih). V njihovem primeru bi lahko govorili o webrovskem idealnem tipu razbiralca teksta, ki se – vsaj načeloma – trudi ne samo registrirati, marveč tudi dojeti vse ravni besedila. Toda to je zgolj možnost, saj takšni sprejemalci praviloma prepotencirajo vlogo in pomen estetskih razsežnosti dela, ki pa so dejansko amalgamirane z drugimi.

Kaj torej hočemo (iz)reči? V prvi vrsti želimo opozoriti na ključni pomen oziroma utemeljitveno-izhodiščni zavedanja, da so problemi lepega vedno zaobseženi v vprašanjih vednosti. Estetika je le njihov pramen.² Konkretno utelesitve določenih načel oziroma vodil v ustvarjalni praksi, ki je vedno neponovljiva – paradoksalno tudi tedaj, ko se zgleduje oziroma posnema –, zmerom posegajo v območje vednosti. Brez slednje jih lahko štejemo tudi zgolj za bolj ali manj igrive oziroma domiselne besedno-pojmovne permutacije.³

Doslej zapisano je še posebej pomembno pri razmislekih o besedilih iz časov množične nepismenosti. Poznavanje tega ali onega dela je bilo tedaj rezultat določenih posebnih okoliščin. V dobi dejanske – ne zgolj deklarativne – polne pismenosti prebivalstva, ki na Slovenskem nastopi ob zori 20. stoletja, je seznanitev z določenim tekstom vprašanje, ki v prvi vrsti zadeva samega recipienta: če se temu zdi vredno oziroma potrebno »prebiti« do njega, ga bo prej ali slej dobil v roke – pa četudi mu pot zastavijo najtežje ovire. Usoda prepovedanih knjig, ki so bile v obdobju svetovnih vojn tu in tam prebirane celo množičneje kot dovoljene, kar najbolj nazorno dokazuje veljavnost te misli.

V dobi pred uveljavitvijo obveznega osnovnega šolstva in posledično uveljavitve splošne pismenosti, za kar lahko poskrbi samo državna politika, pa so stvari bistveno drugačne. Besedilo je tedaj imelo značaj in usodo nekakšne partiture: poleg avtorja in recipienta je neogibno potrebovalo še interpreta. V tej vlogi so lahko nastopali približno 4 odstotki pismenega prebivalstva (pridruževati sta se jim mogla še kakšna 2 procenta tistih, ki so znali zgolj brati).⁴ Širjenje tekstov je bilo tedaj navezano na človeški glas; tišina ni bila njegovo tipično ozadje. Intimna branja so bila redka. Tišina tedaj ni pospeševala koncentracije, kakor jo v obdobju širčega se hrupa (2. polovica 20. stoletja, milenijski prelom); prav nasprotno: v vsakdanjem življenju večine ljudi predmodernih časov je bila sinonim za nevednost. Edino menihi zgodnjih – kontemplativnih – redov, ki pa so bili v krščanskem okolju nosilci atipičnega ali celo alternativnega življenjskega sloga,⁵ in posamezni osamljeni cerkveni in posvetni učenjaki so okusili drugačno izkušnjo. Potemtakem gre posebej poudariti, da je imela tišina v svetu, ki ga modernizacijski procesi, zaznamujoči zgodovino vsakdanjega življenja v Srednji Evropi nekako od 18. stoletja dalje,⁶ še niso zajeli v svoje vrtince, povsem drugačno vlogo, kot jo ima dandanes. Celotne cerkvene slikarije, v katerih je mogoče videti svojevrstne knjige nepismenih, bi bile brez žive besedne interpretacije duhovnikov, ki so množice analfabetov vpeljevali v prostore krščanske duhovnosti oziroma pravo-vernosti, bodisi nepripovedujoči prizori bodisi napačno razumljene situacije.⁷

Pri odgovoru na vprašanje, kakšno vednost podarja oziroma izžareva *Škofjeloški pasijon* v čas in prostor svojega nastanka, posledično pa tudi v poznejšost, se vsekakor znajdevamo pred kopico vznemirljivih in še nikoli evidentiranih problemov. Nič manj vznemirljivi niso premisleki o posledicah te vednosti.

Za uprizoritev predvideno besedilo je bilo v dobi pred sprožitvijo globljih modernizacijskih procesov edino stikališče učene kulture, za katero je bila značilna zapisanost, in nosilcev njene ljudske (pol)sestre. Fiksiranost slednje je bila mnogo manj rigorozna. Zato se je ljudska kultura s prenašanjem skozi čas in prostor tudi spremenjala, saj mnemotehnična sredstva, kakršna so npr. verzna urejenost, melodija ter rima, niso izključevala variantnosti. Poseben položaj scenarični uresničitvi namenjenih tekstov pri ustvarjanju kar najširših vednostnih skupnosti je bil vse do konca 18. stoletja vsakomur očiten. Zato tudi ni naključje, da je Anton Tomaž Linhart svoje pero najvztrajneje prirezoval za dramatsko ustvarjanje. To velja tako za čas, ko se je skušal uveljaviti kot viharški avtor v nemškem jezikovnem prostoru (*Miss Jenny Love*, izgubljena tragedija o življenju in smrti pustolovskega majorja Johna Andréja⁸) kot za poznejšo dobo, ko je prisegel na razsvetljenska načela in pisal komedije v slovenščini (*Županova Micka*, *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*). Tudi njegova malce starejša duhovniška sodobnika Anton Feliks Dev in Jurij Japelj, ki sta se trudila za slovensko glasbeno gledališče (z *Opereto/Belinom* oziroma s prevajanjem Metastasievega *Artakserksa*), sta se zavedala veliko širšega recepcijskega dometa odrske umetnosti v primerjavi z drugimi – in to celo pri njeni najkompleksnejši in po splošnih predstavah tudi najelitnejši vrsti. Dejstvo, da teater ni terjal pismenih sprejemalcev, je bilo za kar najširše učinkovanje tekstov pomembno še globoko v 19. stoletje. Čitalnice so prav zato dramatiki namenjale posebno skrb, čeprav je bila zanje »tehnično« zelo zahtevna.

Scenskim uresnitvam namenjeni teksti, ki so bili odvisni od govorne realizacije, so v dobi stanovske razslojenosti nagovarjali ljudi, katerih koraki se morebiti nikoli niso križali. Zaradi dovolj rigoroznih oblačnih redov so se med seboj razlikovali že na prvi pogled. To seveda ne pomeni, da so omenjena besedila v življenju oziroma izkušnjah vseh svojih recipientov imela enako vlogo, zagotovo pa so jih povezovala. Doba pred razmahom modernizacijskih procesov, ki je svoj red utemeljevala na organski strukturi, v kateri imajo posamezniki strogo ločena življenjska poslanstva, ideale in obleke, ni poznala prav veliko takšnih situacij oziroma priložnosti. Zato tudi ni čudno, da je igralce čutila kot tujek: njihova večšina/umetnost je povezovala ljudi čez meje tradicionalnih korporacij (stanov), poleg tega pa so se pred očmi gledalcev kazali kot nekaj drugega od tistega, za kar so bili rojeni. Njihovo začasno privzemanje nesvoje identitete je vsekakor vnašalo zmedo v običajnost. Le bolj ali manj ponazarjalna »prikazovanja«, ki so uprizoritveno predočala uveljavljena razumevanja, so lahko postala element reda. Potemtakem ni presenetljivo, da so se slednja utemeljevala na svetopisemskih, mitoloških in zgodovinskih temah. Njihovo »prikazovanje« je imelo vero, moralo in (patriotično) tradicijo uzaveščajoče poslanstvo. Na tem temelječe povezave med ljudmi čez stanovske meje niso rušile obstoječega reda; ravno nasprotno: krepile so ga s ko-

hezivnostjo, ki se je raztezala v vse vrste človeškega življenja. In potem, ko je svet zaplaval v procese modernizacije ter svoje identitete ni več dojemal kot skupka nespremenljivosti, temveč kot izmenjavo stalnic in prelomov, tj. kot igro kontinuitete in inovacije, so avtorji prav tako predvsem z uprizarjanju namenjenimi teksti hoteli okrepiti vednost o duhu časa. Anton Tomaž Linhart je bil v svojih slovenskih komedijah dovolj prodoren – a tudi kar tipičen – predstavnik (inteligentno) agitirajočega razsvetljenstva, ki je širilo moralistično⁹ zavest o naravnem človeku. Kot takšen je močno presegel prosvetljenske okvire večine svojih sodobnikov.¹⁰

Škofjeloški pasijon je besedilo, ki ni imelo namena vpeljevati ljudi v novo vednost. Ravno narobe: njegovo hotenje je bilo razkriti kar največjo širino in globino tistega, kar jim je v osnovi že bilo znano. Toda plastično »prikazovanje« svetopisemskih dogodkov, ki ostaja v okvirih usode kristjana v svetu, ni bilo zamišljeno kot opomin, ki temelji na prepoznavanju bibličnih situacij in potemtakem na njihovem obnavljanju oziroma fingirani ponovitvi, ampak kot samostojna variacija na znano temo. Gre za ustvarjanje polnega doživetja in ne zgolj za repeticijsko podoživljanje vednosti oziroma za njeno podvojitve. Gledališkost teksta se kaže predvsem v njegovi razčlenjenosti na »figure«/»podobe«, ki se izmikajo narativni premočrtnosti: na mesto slednje stopajo »prikazovanja« ključnih dogodkov velike svetopisemske zgodbe. *Biblija* – predvsem *Nova zaveza* – torej zares ni ponovljena, marveč scensko interpretirana; njena intenca je predstavljena v okviru, ki je bistveno drugačen od izvirnega. Pretežno pripovedni oziroma poročevalski prostor *Svetega pisma* je nadomeščen z uprizarjalnim.

S premikom od epskosti k dramskosti ne pride le do posledic na »tehnični« ravni, tj. v načinu predočanja besedila in predstavljanja njegove tematike, marveč tudi v prostoru referenc. Tekst, ki računa na izvedbo v kateri koli sedanosti, se ne more v vsem sklicevati samo na stvarnost, ujeto v naracijo knjige, ki opredeli čas dogajanja enkrat za vselej. To v primeru *Škofjeloškega pasijona* dokazujejo že navodila za izvedbo, ki predpisujejo celo višino izdatkov (tudi ob morebitnih dopolnitvah; a še pomembnejša in pomenljivejša je prepoved kakršne koli okrnitve) – 50 goldinarjev nemške veljave oziroma 59 fl. in 15 krajcarjev kranjske.¹¹ Upriporjeni tekst, pa naj se trudi še tako verodostojno izražati določen čas in ostalo besedilno stvarnost, se v realizaciji vedno dogaja v sedanosti. Vsa druga temporalnost je v tem primeru fingirana. To pa ima pomembne posledice pri »proračunskem« sklicevanju na denarne enote (nujne so tiste iz uprizarjalne sodobnosti) ter pri predstavah o tem, kaj je veliko in kaj malo, kaj razsežno in razkošno, kaj pa drobno in skromno itd. Izvedbi namenjeni teksti s svojo uprizoritveno intencionalnostjo vstopajo v sodobnost »igralcev« oziroma »ponazarjalcev« in gledalcev.

Naslednja pomembna ugotovitev, ki je s pravkar povedanim v najgloblji zvezi, je, da nedramatsko zasnovano *Sveto pismo* ni popolno referencialno okolje *Ško-*

fjeloškega pasijona niti v ožjem smislu, se pravi v tekstu replik, ki so izgovorjene v okviru njegove scenske predstavitve. O tem se lahko prepričamo v deseti »figuri«: v njej namreč nastopa *America*¹² – se pravi alegorija kontinenta, o katerem *Biblija* ne poroča. Tudi naslednja »figura« dá govoriti liku, ki ga *Sveto pismo* ne pozna: tu se srečujemo s poganskim božanstvom ljubezni oziroma erotike *Cupidom*.¹³ Mogoče je ugotoviti, da že samo računanje na izvedbo oziroma celo njeno »predpisovanje« pomeni tako temeljito menjavo konteksta, da niti replike ne morejo popolnoma slediti (glavnemu) viru – čeprav izražajo tako njegov pomen kot tudi smisel. Nastop alegorij kontinentov in pogankega božanstva je najočitnejši »davek« *Pasijona* ne preveliki oddaljenosti od sočasnega baročnega gledališkega odra.

Tudi nastop *Longin(us)a* – vojaka, ki je po poročilu *Janezovega evangelija* (Jn, 19, 34) zasadil (sveto) sulico v Jezusovo stran in v *Bibliji* nima imena (zato pa je z njim izpričan v apokrifnem *Nikodemovem evangeliju*) –, *Veronice* (pojavlja se v istem viru) ter alegorij *Duše* in *Smrti* poudarja bližino teatralnemu »prikazovanju«. Toda teh oseb v *Škofjeloškem pasijonu* nikakor ni mogoče razumeti kot »davka« tedanjemu, tj. baročnemu gledališču (kakor npr. *Europo*, *Americo*, *Asio* in *Affrico* in *Cupida*), temveč kot dolg starejši tradiciji duhovne dramatike. Apokrifi so kljub svoji neuradnosti igrali v konkretnem življenju vere precejšnjo vlogo. Slednja je bila še večja v primeru enega ključnih stvariteljev cerkvene tradicije na evropskem Zahodu, tj. svetega *Hieronim(us)a*, ki se prav tako pojavlja v besedilu patra Romualda.

Že ta ne posebej minuciozna analiza opozarja, da je *Škofjeloški pasijon* tekst, ki povezuje več izročil. Jedrna je zanj kulturno-civilizacijska tradicija, ki izvira naravnost iz *Biblije*. Drugi prameni *Pasijona Svetemu pismu* seveda niso nasprotni, vendar pa je pomenljivo, da izhajajo z različnih ravni. Po eni strani gre, kot smo videli, za apokrifno besedilo – konkretno za *Nikodemov evangelij* oziroma za njegovo izročilo – in za cerkveno tradicijo (*Hieronimus*), po drugi pa za več teatralnih plasti. Potemtakem je *Biblija* sicer res predloga jedra *Pasijona*, ni pa v strogem smislu izvirnik. Tekst, ki ga je zapisal pater Romuald, je do *Svetega pisma* v jasno opredeljivem navezovalnem razmerju, vendar kljub temu ohranja samosvoj značaj. Na to poleg že omenjenih sledov apokrifnega slovstva in čisto teatrskih tradicij kaže možnost dopolnjevanja oziroma pomnoževanja »figur«, ki je eksplicitno vpisana v uvodne napotke k izvedbi.¹⁴ Dejansko gre za besedilo, ki temelji na temi z variacijami, se pravi na modelni konstrukciji, ki je bila posebej produktivna v baroku – tako v glasbeni in likovni umetnosti kot v besedilnem oblikovanju. Na tak značaj *Škofjeloškega pasijona* opozarjajo tudi sledovi krajsanja obsežnejšega prvopisa (zaradi finančnih danosti: ker je – kot smo že videli – pojasnjeno, da smejo celotni stroški segati le do višine 50 fl. nemške veljave) ali celo zajemanja iz več neposrednih virov, ki jih z dobrimi razlogi domneva Matija Ogrin.¹⁵ Pater Romuald, ki se je z zapisom do danes ohranjene verzije teksta očitno poslavljaj od vodenja izvedb(e), je svojim

naslednikom zapustil delo v predvidljivem obsegu in z vnaprej določenimi izdatki. Tako učinek besedila kot »proračun« je mogel predvideti edino prekaljen praktik. Poslovitev patra Romualda od položaja vodje procesije – *magister processionis*¹⁶ – je bila dober razlog za to, da je bil *Škofjeloški pasijon* fiksiran v takšni obliki, kot se nam je ohranila do danes. Vsega tega, kar najdemo v njej – besedilo replik, natančne »režijske« napotke in opazke o finančni plati izvedbe –, bi človek, ki ne bi imel za seboj izkušenj z »uprizoritveno« prakso, ne mogel podati.

Po kratkem orisu virov teksta in predstavitvi profilne skice njegovega zapisovalca se lahko usmerimo k izvajalcem in recipientom. Odgovor na vprašanje, kaj je njim povedal *Škofjeloški pasijon*, je zelo težavno. Znano nam je, kaj jim je pripovedoval skozi uprizoritev, toda o tem, kakšen je bil učinek tega, je mnogo težje soditi. Gotovo je besedilo ljudi obogatilo z referencami, ki jih bodisi do izvajalskega bodisi do sprejemalskega doživetja *Pasijona* niso imeli. Vzpostavljene so bile njihove – resda lahne, vendar nikakor ne nepomembne – zveze s svetom baročne gledališke tradicije. Učena kultura, ki je bila značilna za klerike in plemiče, se je tu nekoliko razodela tudi očem in ušesom nosilcev njene ljudske (pol)sestre. Ni mogoče natančno vedeti, kako so si slednji predstavljali *Cupida*, toda pomembno je bilo že to, da je ta prihajal mednje vsaj kot ime. Preprosti ljudje so se šele potem mogli sploh začeti vpraševati, kaj pravzaprav pomeni in zakaj se pojavlja v tekstu, ki ga je zapisal pater Romuald. Vrhu vsega *Cupido* v *Pasijonu* podaja dovolj zanimivo razlago svoje moči:

Kdo je biu vojšak letta,
katere je premagou Boga,
Boga taku močno raniu?
Nobeden ni toko močen biu
koker ta lubezen velika;
je zvezalla brez vsega štrikha
tega, kter na more ranen bitte.
Se je pustou od mene svezatte jeno ranitte,
za ta greh zadoste strite,
tega zvezanga odrešite.¹⁷

Krščanska izkušnja vsemogočnega Boga, ki si dá skozi eno svojih oseb okusiti tudi človeško nemoč, bedo in smrt, je v *Škofjeloškem pasijonu*, kakor vidimo, razložena brez sence dvoma v pravovernost: to se zgodi zaradi (svete) ljubezni.¹⁸ Nekoliko presenetljivo pa je slednja utelešena v starorimskem, se pravi poganskem liku – *Cupidu*. V tem gre, kot smo že rekli, videti izraz teatarske manire baročne dobe, ki se ni izogibala živopisnosti in slikovitosti. Zagotovo bi (sveta) ljubezen v *Škofjeloškem pasijonu* mogla biti poosebljena tudi v manj spektakularnem liku – kakor je npr.

Duša –, toda to bi zmanjšalo efektnost celote. Vendar pri tem ne gre misliti samo na živopisnost, marveč predvsem na sporočilno širino in globino, ki jo je scenska vpaddljivost samo dodatno poudarjala. Iz vključitve *Cupida*, ki je moral biti gledalcem oziroma poslušalcem primerno predločen (tudi kar zadeva opravo), v svetopisemski oziroma krščanski svet so prebivalci 18. stoletja gotovo razbrali vserezsežnost oziroma univerzalnost vere. Slednja je tako močna, da more posrkati vase tudi metaforiko in realije poganske dobe (kakor je v Dantejevi *Commedii* uvedla v raj celo dva poganca). To je v *Pasijonu* pokazano povsem nedvoumno: *Cupidovi* repliki sledi *Joannesov* nagovor, se pravi besede, ki so položene v usta evangelistu Janezu,¹⁹ tj. ljubezen še posebej poudarjajočemu Jezusovemu učencu. Prav tako je pomenljivo, kako se pogansko božanstvo pojavi pred očmi gledalcev. V svet *Pasijona* povsem neslučajno vstopi »unter dem Creuz«, se pravi »pod križem«.²⁰

Čisto gotovo so preprosti ljudje, ki so se skozi tekst, zapisan s strani patra Romualda, seznanili vsaj z drobcem baročne teatarske kulture in s sporočilom (tradicije) *Nikodemovega evangelija*, vedeli več kot tisti, ki jim »predstave« v Škofji Loki ni bilo dano doživeti. Da sta se tako njihov idearij kot imaginarij nekoliko prepletla z vsebinami, ki so zaposlovale tedanje elite, smo že omenili. Recepcija je bila pri trumah izvajalcev in množicah gledalcev zagotovo kar globoka. Nastopajoči so si namreč morali zapomniti precejšen del besedila – četudi ga sami niso izgovarjali –, saj je procesijski značaj *Pasijona* zahteval medsebojno usklajeno delovanje »igralcev«, nosačev, vodnikov konj idr. Priprave na izvedbo so zaradi kompleksnosti »predstave« terjale precej časa; nepismenost mnogih ljudi, ki so bili pritegnjeni v prikaz Kristusovega trpljenja, ga je le še podaljševala ... Zapomnjenje teksta, ki je bilo ključnega pomena za samo »uprizoritev«, nikogar ni puščalo ravnodušnega: pomenilo je velik duhovni in siceršnji angažma. Gledalci oziroma poslušalci pa so si *Pasijon* vtisnili v spomin (vsaj) zaradi spektakularnosti. Tako v prvem delu reprezentativne *Zgodovine slovenskega slovstva*, ki je izšla pri Slovenski matici sredi 20. stoletja, torej v času, ki ni bil niti malo naklonjen poudarjanju pomena versko intonirane književnosti, beremo:

Žive podobe na odrih in vozovih so predstavljali Ločani in prebivalci okoliških vasi. V sprevodu so šli tudi cehi kovačev, lončarjev in zidarjev, čevljarjev, pekov, mesarjev in krojačev. To je bil velikanski sprevod, saj so samo za igralce imeli pripravljenih 278 kostumov. V temnih večernih urah ob svitu plamenic in sveč je sprevod moral napraviti silen vtis. Naravnost strahotno je moral vplivati na gledalce drugi prizor [tj. »figura]: Spredaj jaha zmago-slavna [S]mrt na belcu z lovorovim vencem [tu gre spet za »davek« spektakularni teatarski kulturi baročne dobe!] in dolgo puščico; za njo dve krdelci na konjih. V prvem, ki ga vodi Smrt s peščeno uro, so duhovniki od papeža, kardinala, škofa itd. do kaplana; drugemu krdelu poveljuje Smrt z zastavo;

tu sta cesar in kralj, oba s spremstvom, nadvojvoda, dva volilna kneza, grof, baron, plemiči, meščan, župan, kmet in berač. [...] Prizor živo spominja na mrtvaški ples, kakor so ga od 14. stoletja radi upodabljali.²¹

Nekaj podobnega kot o pojavljanju *Cupida* (in *Smrti* z lovorjevim vencem) v *Pasijonu* je mogoče reči tudi o bežno že omenjenem nastopu alegorij štirih kontinentov.²² Zemljepisna obzorja neelitnih prebivalcev slovenskega 18. stoletja, ki se zaradi romanj na veliko daljavo in živosti novičarskega pesništva²³ (z verskopoučno oziroma moralistično poanto) – predstavnik slednjega je verzifikacija o velikem lizbonskem potresu 1755²⁴ – nikakor niso končevala pri sosedovem plotu, se gotovo niso posebej intenzivno (če so se sploh) raztezala do Amerike. Duhovniki so zaradi misijonarjenja zanjo kajpak vedeli; tudi plemiškim bralcem knjig in časnikov ni mogla ostati povsem neznana ... Čeprav je jasno, da nastop alegorije Novega sveta, ki se v *Škofjeloškem pasijonu* pojavlja na enaki ravni kot poosebitve Evrope, Azije in Afrike, ljudem brez posebnosti ni prinesel kakšne globlje vednosti o kopnini onstran Atlantika, je treba reči, da je že zgolj opozorilo nanjo pomenilo zelo veliko. Posebej gre poudariti, da recepcija dotlej (pretežno) neznane geografske stvarnosti ni bila odklonilna, marveč afirmativna (pač zaradi verskega oziroma misijonarskega konteksta). Če upoštevamo, da je začetek 19. stoletja prinesel že prve slovenske prevode (prek nemščine) iz ameriške književnosti – neutrudni Janez Nepomuk Primic je rojakom spomladi 1812 omogočil branje *Prave poti k dobremu stanu* Benjamina Franklina –, dobiva pasijonska pozitivna umestitev Novega sveta na duhovni zemljevid preprostih Slovencev dolgoročnejši pomen.

Impresivna razsežnost izvajalskega aparata je tekstu, ki ga je zapisal pater Romuald, čisto gotovo dajala pečat izjemnosti. Besedila še zdaleč ni bilo mogoče »uprizoriti« kjer koli, saj je zahtevalo toliko »predstavljalcev«, da so ga zmogla samo (tedanja) mesta. Potrebna pa je bila tudi določena intelektualna oziroma duhovna kritična masa. Na to *per negationem* opozarja usoda *Loškega pasijona*, katerega uprizorjanje so 1790 zaradi »izrojenja« prejšnjih izvedb oblastno prepovedali.²⁵ Onemogočitev v letu, ko je odločnega razsvetljenca Jožefa II. na prestolu zamenjal precej zmernejši – a vendarle somišljeniški – brat Leopold II., govori o tem, da razlogi za zatrtje prikazovanja Kristusovega trpljenja niso bili primarno svetovnonazorski (v smislu promocije skrajnega racionalizma).²⁶ »Igralci«, ki jih je pasijon povezoval v vednostno skupnost – ta pa se je ob uprizoritvi razširila še na gledalce –, so za oblast očitno postali moteči zaradi oddaljitve od pravovernih krščanskih pojmovanj oziroma zaradi posvetnjaštva.²⁷ Dvorno razsvetljenstvo, ki je omejevalo, reguliralo in nadziralo dejavnost cerkve, veri gotovo ni bilo nasprotno²⁸ – zato pa toliko bolj ljudskim polpobožnostim ali celo družabnemu zbiranju pod krinko manifestacij religioznosti.

Glede na izpričano prepovedovanje pasijonskih »prikazovanj« v slovenskem prostoru si je mogoče predstavljati vso težavnost naloge, ki so si jo zadali iniciatorji in »uprizoriteljski« voditelji *Škofjeloškega pasijona*, zlasti pater Romuald. Najmanj toliko ljudi, kot so jih predvidele replike njegovega teksta, je bilo – kakor smo že opozorili – treba naučiti na pamet kar precejšnjega števila verzov. (Nemara so poskrbeli celo za kakšne podvojitve v »zasedbi« – za primer bolezn govorečih »protagonistov«.) Prav tako ni bilo lahko zagotoviti primerne predstavljalnega izgleda sugestivno učinkujoče celote. Uskladiti je bilo treba delo nosačev podob, ki so prihajali iz loške okolice,²⁹ in »igralcev« (očitno iz mesta). Voditelj procesije je bil v pravem pomenu besede ustvarjalec vednostne in siceršnje skupnosti, ki nikakor ni bila majhna ne v izvajalskem ne v recepcijskem pogledu. Če upoštevamo, da je bilo sredi 18. stoletja na območju Škofje Loke le 135 v obrteh delujočih hišnih lastnikov³⁰ – ne pozabimo, da je prav iz njihovih vrst izhajal največji posamični delež »igralcev«!³¹ –, si lahko predstavljamo, za kako velik odstotek prebivalstva je dejansko šlo pri udeležbi v *Pasijonu*. V posameznih slojih so bili s procesijo zaposleni malone vsi stanovalci mesta ob sotočju Sor.

Vrhu vsega pa je treba upoštevati, da so priprave na izvedbo terjale še precej več sodelujočih kot nastopajočih (tesarji za izdelavo in popravo odrov, »rekviziterji« itd.). Nikakor ni preveč drzna misel, da je bil *Pasijon* eden od pomembnejših kohezijskih elementov škofjeloškega področja v 18. stoletju. Po takšnem ali drugačnem sodelovanju v njem so se prebivalci mesta ob sotočju Sor bistveno razlikovali od ljudi, živečih v sosednjih – ne samo bližnjih – urbanih središčih. Tega pa se gotovo niso zavedali samo oni, saj so gledalci k prikazovanju Kristusovega trpljenja navreli od blizu in daleč. Tudi ljudje od drugod so si Škofjeločane in najbližje okoličane vtisnili v spomin kot izvajalce *Pasijona*. Najbrž nič ne pretiravamo, če rečemo, da je praktično vsaka hiša na območju freisinškega gospostva v Poljanski in Selški dolini, pa tudi na širšem ozemlju zahodne Gorenjske vedela za to veliko posebnost. Identiteta, ki se je izražala v kontinuiteti izvedbe *Pasijona*, je morala biti trdna. Po vsej verjetnosti se ob njej tudi ni zastavljalo najbolj slovensko med vsemi vprašanji – *Kdo bo pa to plačal?* V 18. stoletju ni bila zastoj (kakor pozneje) samo neumnost, marveč tudi prenekatero delo.

Vsekakor ni pretirana ugotovitev, da se je po širini vpliva s patrom Romualdom ter njegovimi predhodniki in neposrednimi nasledniki pri vodenju škofjeloškega *Pasijona* tudi pozneje moglo meriti le malo slovenskih piscev oziroma kulturnih delavcev. Branje je v 19. stoletju pač postalo intimno opravilo; kot takšno je bilo navezano na posameznika in njegovo pripravljenost, da se potopi v globino določenega teksta ali pa ostane na njegovi površini. Vplivajska moč besedil je tako postala skoraj povsem odvisna od recipienta. V predmoderni dobi je bilo drugače, saj je bil stik s tekstom pri množicah preprosti ljudi nekaj izjemnega in je že zato pritegoval njihovo pozornost. Tedaj je bilo veliko več kot pozneje odvisno od posameznikov (duhovnikov, igralcev), ki so legijam analfabetov omogočali sprejem zapisanih besedil.

Opozorilo na upore med ljudstvom ter razširjanje tesnobo vzbujajočih vesti o (španski nasledstveni) vojni v pismu iz leta 1713,³² ki je pridano kodeksu s škofjeloškim *Pasijonom*, med vrsticami govori o precejšnji tveganosti organiziranja velikega »prikazovanja«: res je bilo slednje usmerjeno h krščanski viziji sveta, ki v prvi vrsti zagovarja mir na zemlji, toda pojavitev protestniškega razpoloženja bi bila med pripravljalci »uprizoritve« Kristusovega trpljenja lahko zelo nevarna. Slehera iskra bi mogla zanetiti velik ogenj – če ne kar kresa ... Gotovo bi sama tematika *Pasijona* težko koga pripravila do nepokornosti obstoječemu redu, toda skupino, ki prerašča v skupnost, je marsikdaj nemogoče voditeljsko obvladovati. Predmoderni svet je pač bil za marsikoga tako brezupno nevzpodbuden, da morebitnega nezadovoljstva oziroma upornišva ne bi bilo mogoče odpraviti brez velikega napora. Stanovsko nerazpoloženje je bilo latentno, na kar v slovenskem prostoru opozarjajo številni kmečki upori. Duhovniki po drugi strani tudi niso bili zmerom povsem na strani obstoječega reda (saj so mnogi izhajali iz vrst nepriviligirancev) – kar se je jasno pokazalo pri tolminskem puntu 1713. Značilno je le leta 1635, ob velikem upor na slovenskem Štajerskem in Kranjskem, prišlo do radikalnega spora med osamljenim posvečencem – župnikom v Sv. Juriju (Šentjurju) – in kmeti, ki se je končal z umorom Božjega služabnika.³³ Potemtakem lahko rečemo, da je organizacija *Škofjeloškega pasijona* in podobnih procesijskih »prikazovanj« terjala zvrhano mero senzibilnosti pri njihovih voditeljih. Vpliv na množice izvajalcev in recipientov jim ni bil kar avtomatsko zagotovljen. Vsekakor pa je bil velik – in glede na to, da so se pasijoni marsikje organizirali kontinuirano, poudarjeno dolgotrajen. Tudi po tem se jim je lahko postavljalo ob bok le malo slovenskih avtorjev.

Ob koncu pričujočega razmišljanja si ne moremo delati utvare, da smo »brez preostanka« odgovorili na vprašanje, ki smo si ga zastavili v njegovem naslovu; le odpravili smo se na pot, ki je še nihče ni ubral ... Dejansko smo tu šele na začetku (in tako bi bilo tudi v primeru, če bi sledili klasičnim raziskovalnim smerem) – kakor pri pretresu slehernega človeško celovito pomembnega teksta. Vsako branje *Škofjeloškega pasijona* je lahko poudarjeno novo, in to brez kakršnega koli hlastanja po recepcijski ekstravagantnosti. V tem smislu se tudi nikoli ne moremo povsem odlepiti od temeljnih vprašanj, ki jih poraja tekst patra Romualda – tako s svojim obstojem kot nenehnimi izvedbami.

Opombe

¹ To še posebej velja za vsaj malo angažirana literarna dela – od prorazsvetljskih v obdobju luči (in) razuma do disidentskih v 20. stoletju.

² Omejitev estetike recepcije in usmerjenosti k webrovskemu idealnemu tipu sprejemalca ni povsem odpravil niti ontološki strukturalizem. Stanko Lasić, ki je oče te obetavne paradigme, je njen domet predstavil oziroma demonstriral v svoji monumentalni *Krležologiji I–VI*, Zagreb 1989–1993. Estetskemu kriticismu je v omenjeni izjemno obsežni študiji pridružen še politični, vendar tudi tu ne gre za obravnavo vednostne celovitosti: druge navezovalne (tako primerjalne kot filozofske in vsakdanjo-

stne) razsežnosti posameznih del, opusa in ustvarjalca so v primerjavi z njima zanemarjene. Lasič se je tega problema očitno zavedal in ga je na načelni ravni skušal rešiti v študiji *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam*, ki je izšla v Zagrebu 1994.

- ³ Teorija, ki umetnost razlaga kot igro, je nezadostna. Mogoče ji je očitati predvsem spregledovanje nadkonvencionalistične narave vsake zaresne ustvarjalnosti. Igra ima vnaprej dana pravila; vsaka pristna umetnina pa je zunajserijska in nezavezana k upoštevanju kakršnih koli zapovedi. Celo žanrska literatura jih v svojih vrhovih krši. Tako so za osrednje detektivke Agathe Christie znamenita pravila S. S. Van Dineja povsem nepomemben teoretični balast.
- ⁴ Računati gre še na nepismene prenašalce tradicionalne slovstvene tvornosti; toda že v 18. stoletju, ko pri nas nastopi obdobje t. i. ljudske knjige (najprej s pratikami), se uporaba črk razširi tudi med kmete (zlasti na Koroškem – bukovniki).
- ⁵ Krščanstvo kot misijonska vera za vse in vsakogar svoje pripadnike zavezuje k širjenju; značilno so puščavniki in redovniki, ki so se umikali pred šumom sveta, šele sčasoma dobili prostor v njenem okviru. To je bilo mogoče ob uveljavljanju organicističnega pogleda na človeštvo, ki ni zaznamoval samo srednjega veka, marveč tudi že pozno antiko. Položaji in vloge v javnem prostoru so bili/e tedaj vse manj zamenljivi/e. Na to so gotovo vplivali vdori germanskih ljudstev čez meje rimskega imperija: ko so se prišli »homologizirali«, so v opotekajoči se državi prevzeli velik del vojaških funkcij, druge pa so ostajale v rokah staroselcev. Tako so se zlahka porajale predstave o različnosti namenov bivanja posameznih ljudi. Srednji vek je takšno dojemanje samo harmoniziral v doktrino treh redov, ki se medsebojno dopolnjujejo: eni molijo in skrbijo za pravovernost vseh (duhovniki), drugi vpeljujejo in vzdržujejo red za slehernika (vojaški – plemiči), tretji pa s svojim delom zagotavljajo preživetje sebi in drugim (sprva predvsem kmetje, potem tudi ostali producenti in trgovci).
- ⁶ V slovenskem prostoru so modernizacijski procesi (edukalizacija, urbanizacija, deagrarizacija, higienizacija itd.) začeli polagoma vplivati na življenje slehernika z reformami Jožefa I. (1705–1711), ki so imele namen povečati vojaško moč avstrijske monarhije. Karlinska doba (1711–1740) se je potem usmerila v pospeševanje trgovine (prodor merkantilistične miselnosti in institucij). Veliko krizo ob zasedbi prestola s strani ženske (1740) je habsburška monarhija v boju z modernizirajočo se Prusijo (in njenimi zaveznicami) lahko preživela edino tako, da se je tudi sama korenito reformirala. Prav zato predstavlja terezijanska epoha (1740–1780) pravi mejnik pri vstopanju velikega dela slovenskega prostora (z izjemo Benečije in severne Istre) v modernizacijske procese: ti tedaj postanejo nepovratni.
- ⁷ Neseznanjenost s standardnimi razlagami bibličnih prizorov še danes – toliko in toliko let pozneje – vodi k čudaskim interpretacijam posameznih (zlasti v cerkveni prostor umeščenih) umetnin. Čeprav so razlogi za nevednost v našem času drugačni od tistih v nekdanjosti, pa so posledice podobne: pride do nerazumevanja ne samo intenc dela, marveč tudi njegove celote.
- ⁸ Prim. M. Zupančič, *Literarno delo mladega A. T. Linhart*, Ljubljana 1972, 98.
- ⁹ Ta oznaka je tu rabljena v pomenu, kakršen je bil običajen med razsvetlenskimi filozofi. Njihova misel, ki se je odvrčala od metafizične sistematike (ne pa tudi od transcendence), je v svoje središče postavljala moralo kot vodilo ne zgolj krepstnega, marveč tudi naravnega življenja.
- ¹⁰ A. T. Linhart je bil – kot neskrivani Montesquieujev občudovalec – načelni razsvetljenec. Mnogi njegovi sodobniki, s katerimi se je srečeval v Zoisovem salonu, so bili samo prosvetlenci: zavedali so se pomena ekspanzije vednosti in so z vsemi močmi pospeševali poglobljanje ter širjenje znanja na najrazličnejših področjih, niso pa nastopali v vlogi zagovornikov filozofije, ki se je v 18. stoletju vzpostavila kot konkurenca veri cerkve. Razsvetlencem je v avstrijski monarhiji dejansko pripadalo samo desetletje samostojne vlade Jožefa II. (1780–1790) – z delnim podaljškom v čas Leopolda II. (1780–1792). Obdobje Marije Terezije so obvladovali praktični prosvetlenci.
- ¹¹ M. Ogrin (ur.), *Oče Romuald: Škofjeloški pasijon. Znanstvenokritična izdaja*, Celje–Ljubljana 2009, 14–17.
- ¹² M. Ogrin (ur.), n. d., 106.
- ¹³ M. Ogrin (ur.), n. d., 114.
- ¹⁴ M. Ogrin (ur.), n. d., 17.
- ¹⁵ Prim. M. Ogrin (ur.), 255, 256; 355–364.

- ¹⁶ M. Ogrin (ur.), n. d., 364.
- ¹⁷ *Cupidovo* repliko navajam v kritičnem prepisu, ki modernizira stavo ločil, velikih začetnic, distribucijo i in j oziroma u in v ter zapis sičnikov in šumnikov. Polglasnik v izglasju (bitte, ranitte, strite, odrešite) je, kakor v izvirniku, zapisan z e. Osnova za to verzijo je diplomatski prepis M. Ogrina; slednji je dosegljiv v: M. Ogrin (ur.), n. d., 114.
- ¹⁸ O tem, da je na tem mestu mišljena sveta ljubezen, glej v: M. Ogrin (ur.), n. d., 151.
- ¹⁹ Da je *Joannes* iz *Škofjeloškega pasijona* Janez Evangelist (in ne morda Janez Krstnik), je jasno iz njegovega nagovora Jezusa: »O, moj Mojster«. Glej v: M. Ogrin (ur.), n. d., 114. Tudi prikaz prebodenja Kristusove strani, ki je izpričano v *Janezovem evangeliju*, kaže na posebej izpostavljeno vlogo tega Jezusovega učenca v imaginariju in ideariju *Škofjeloškega pasijona*. Glej v: M. Ogrin (ur.), n. d., 102.
- ²⁰ M. Ogrin (ur.), n. d., 105.
- ²¹ L. Legiša, A. Gspan (ur.), *Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike*, Ljubljana 1956, 306.
- ²² V 18. stoletju se je počasi poslavljajal mit o veliki južni celini; starodavna zemeljska številka 4, ki je »pokrivala« tako tradicionalne elemente kot strani neba in temperamente, je potemtakem (začasno) veljala tudi za kontinente (Evropa, Afrika, Azija, Amerika).
- ²³ Novičarsko pesništvo je neelitne prebivalce predmodernega dela novega veka seznanjalo s posebej pomembnimi oziroma usodnimi dogodki (npr. z vojnami, prevrati, naravnimi katastrofami ipd.). Plemiči in višji meščanski sloji so tedaj že prebirali časnike. Tako je v Ljubljani od začetka 18. stoletja dalje izhajal *Wochentilche Ordinari*, včasih pa tudi *Extra-Ordinari*.
- ²⁴ Prim. »Pesem od groze tega potresa inu potopa«, v: A. Gspan, *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja. I. knjiga*, Ljubljana 1978, 135–137. Lizbonska katastrofa 1755 je zapustila močno sled ne samo pri kristjanih, ampak tudi pri razsvetljskih filozofih, zlasti pri Voltairu, ki jo je nemudoma upesnil (*Poème sur le désastre de Lisbonne*). Mimo nje znameniti pisec ni mogel niti v svoji največji uspešnici – v *Kandidu* oziroma romanu o optimizmu iz leta 1759.
- ²⁵ Gre za pasijon, ki so ga izvajali na Štajerskem, v Loki pri Zidanem mostu. Tamkajšnje izvajalsko in recepcijsko zaledje je bilo veliko skromnejše od tistega, na katerega je lahko računal pater Romuald.
- ²⁶ Ob koncu svoje vlade – 1789 in 1790 – je Jožef II. najradikalnejše razsvetljske ukrepe, ki jih je razglasil v prejšnjih letih, že začel dajati v oklepaj; mrmranje zaradi njegove reformne ihtе, ki je bilo najbolj zlovesče na Ogrskem, ga je sililo v ponovno vzpostavitev kolikor mogoče dobrih odnosov s katoliško cerkvijo.
- ²⁷ Na nevarnost vdora posvetnjaštva v izvedbo pasijona opozarja pismo poimensko neznanega voditelja ljubljanske procesije, ki se je skupaj s še nekaterimi dokumenti ohranilo v obliki vložka v kodeks s tekstom patra Romualda. Glej v: M. Deželak Trojar, »Gradivo o pasijonu v Škofji Loki« in »Listi ob kodeksu Škofjeloškega pasijona«, v: M. Ogrin (ur.), n. d., 294; 366; 383.
- ²⁸ Razsvetljenci so večinoma bili deisti; ateizem je bil med njimi redek. V pretežni meri so si predstavljali, da je Bog kozmos ustvaril in ga pognal v naravni tek, nato pa vanj ni več posegal. Veliko, celo ključno vlogo krščanstva v duhovnem življenju preprostih ljudi so razsvetljenci večinoma ne samo priznavali, marveč tudi pozdravljali.
- ²⁹ Pred samim tekstom *Pasijona* se govori o tem, da se naj pridigar na veliko noč zahvali »okoličanom za nošnjo podob in drugih bremen[.]« Prim. M. Ogrin (ur.), n. d., 21.
- ³⁰ P. Blaznik, *Škofja Loka in Loško gospostvo (973–1803)*, Škofja Loka 1975, 234.
- ³¹ Vsaj za nosilce likov, ki so govorili tekst, je bila sposobnost branja zelo koristna, če že ne kar potrebna; mestni obrtniki so zaradi svojih poklicnih opravkov bili pismeni v veliko večjem odstotku kot drugi ljudje iz vrst tretjega stanu.
- ³² Kmečki uporniki na Tolminskem so 1713 terjali, da se povežejo s Kranjsko, kar pomeni, da so bili zanje stiki s škofjeloškim območjem in drugimi deli Gorenjske zelo važni. Samozavestno so menili, da je cesar samo njihov služabnik ter mora zato poslušati in uresničevati želje, ki so mu jih naznanili. Glej v: B. Grafenauer, *Kmečki upori na Slovenskem*, Ljubljana 1962, 315–327.
- ³³ B. Grafenauer, n. d., 299.