

DRAMSKA IRONIJA V MIRAKLU IN MORALITETI

Špela Žakelj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Dramska ironija je nadtemporalen in žanrsko neomejen pojav, zato jo je mogoče najti tudi v srednjeveški dramatiki, kjer je sicer v ospredju moralni nauk, ki temelji na verskih resnicah. Ironični elementi se v uprizoritev vključijo v procesu postopne sekularizacije prvotne liturgične drame in se kažejo bodisi kot prekinjanje odrske iluzije v prologu ali epilogu, bodisi kot situacijska ali besedna ironija v samem dramskem dogajanju.

Dramatic Irony in Middle Age Miracle and Morality Play. *Dramatic irony is not limited by historical period or particular literary genre, therefore it can also be found in medieval drama, which focuses mainly on moral principles based on religious beliefs. With the progressive secularisation of original liturgical drama, ironic elements are slowly introduced into performances. These elements can be observed either as interruptions of the stage illusion in prologues and epilogues, or as situational and verbal irony within the dramatic action itself.*

Ironija je bila v literarnih delih prisotna, še preden je bila podana njena definicija, kar pomeni, da je tudi »beseda obstajala, še preden se je povezala s pojavom« (Muecke 14). Homer se v *Odiseji* na nobenem mestu ne poslužuje besede *eironeía*, niti besede *sarkasmos*, toda kljub temu opisuje situacije, ki bi jih lahko označili za ironične. Antika prav tako ni poznala termina *dramska ironija*, saj se je ta prvič pojavil šele v devetnajstem stoletju, kar pa še ne pomeni, da se v dramskih delih tega obdobja ironija ne pojavlja; nasprotno, definicija dramske ironije je nastala prav na podlagi značajev in situacij iz antične dramatike. Torej ironijo v liriki in epiki ter dramsko ironijo povezuje podobno nesorazmerje med samim pojavom oziroma prisotnostjo ironije v besedilu in definicijo tega pojava, zato je smiselno uvodoma osvetliti pojav in razvoj same besede ironija.

Pojem ironija izhaja iz grške besede »*eironeía*« (Platon 13), ki se prvič pojavi v Platonovi *Državi*, in pomeni »spraševanje, ob katerem hlinimo nevednost« (Lalande 544), kar kaže na to, da je bil prvi koncept ironije filo-

zofskega izvora. Platonova definicija ironije ne izhaja iz opisa določenega literarnega sloga ali retoričnih figur, temveč se umešča v okvir sistematične analize temeljnih človekovih lastnosti. *Eironēia* kot način obnašanja se povezuje s Sokratovim življenjem, saj mu služi za dialektično sredstvo oziroma način filozofskega razglabljanja. Sokrat je svojim sogovornikom postavljajl vprašanja, da bi prišel do resnice ali da bi jo relativiziral. Od tod tudi termin *Sokratova ironija*, ki označuje načelo filozofske majev-tike. Zgodovinsko gledano je Sokratova ironija najpomembnejša, ker je »matrika vseh oblik ironije, ki so jih razvili romantiki 18. in 19. stoletja« (Sedgewick 10).

V nasprotju s Platonom pa Aristotel v *Retoriki* odvzame ironiji vsakršno možnost, da bi dosegla filozofsko resnico, in jo pojmuje v etičnem smislu kot pomanjkanje kreposti. Ironija je »pačenje v smeri pomanjšanja« (Aristoteles 89), zato je vredna prezira, čeprav je zmerna uporaba ironije včasih dopustna. Kdor namreč »zmerno uporablja ironijo, in to v stvareh, ki niso povsem otipljive in znane, je lahko simpatičen in duhovit« (Aristoteles 149), medtem ko »preveliko podcenjevanje ni nič manj bahavo kot pretiravanje« (Aristoteles 149). Po Aristotelu je »skrajna oblika ironije *alazoneia* ali bahaštvo« (Jankélévitch 86).

V smislu retorične figure ironijo obravnavajo šele latinski retoriki. Pod Aristotelovim vplivom Kvintilijan v svojem delu *Institutio oratoria* razlaga ironijo kot figuro, ki izhaja iz alegorije in »se lahko nanaša tako na osebe kot tudi na stvari« (Quintilian 402 isl.). Ker ironija skriva pomen, ki je v nasprotju z izraženim, se lahko imenuje tudi »iluzija« (Quintilian 333). Podobno so ironijo definirali tudi ostali latinski retoriki.

Srednji vek pozna tako grški kot tudi latinski koncept ironije in ju na nek način združuje. Srednjeveška ironija je predvsem *dissimulatio*, neke vrste prikrivanje, ki preko *inversio verborum* sporoča nasprotno, kar misli v resnici. S formalnega vidika je torej ironija »govorni način (*eine Redeweise*), v katerem obstaja bistvena razlika med tem, kar je dobessedno povedano (*dem wörtlich Gesagten*), in tem, kar je resnično mišljeno (*dem eigentlich Gemeinten*)« (Alleman 388). V najpreprostejšem primeru ta razlika pri-vzame obliko nasprotja. Toda bolj kot govorni način je ironija v srednjem veku prisotna kot način mišljenja, ki so ga srednjeveški avtorji prevzeli od antičnih mislecev, kar pomeni, da srednji vek pojmuje ironijo predvsem v smislu miselne in ne retorične figure. Nekateri avtorji so se posluževali tudi avtoironije, ki zahteva visoko stopnjo individualizirajoče zavesti, in so jo vključevali tako v lirski kot tudi v epska dela. Vprašanje pa je, ali se ironija pojavlja tudi v srednjeveški dramatikii s pretežno versko vzgojnim namenom.

Ironija postane specifično literarni pojav šele kasneje, z Goethejem in Schillerjem, posebej pa v času nemške romantike z bratoma Schlegel in s Solgerjem. Kot »govorica dvojnega pomena« (Sedgewick 23) pa se ironija v vseh obdobjih kaže kot neke vrste »pretvarjanje« (Sedgewick 5), izhaja-joče iz »sopostavljanja Videza in Resničnosti« (Sedgewick 5).

Dramska ironija

Leta 1833 je škof Conop Thirlwall analiziral Sofoklejeve tragedije in prvič uporabil pojme »Sofoklejeva, tragična, dramska« (Sedgewick 19) ironija, ki so se dokončno uveljavili v drugi polovici 19. stoletja. Dramska ironija je torej nadtemporalen pojav, saj se pojavlja v dramah vseh časovnih obdobjih. Najizraziteje se kaže prav v antični dramatiki, pa tudi v dramah devetnajstega in dvajsetega stoletja, kjer dobi nove razsežnosti (predvsem pri nemških romantikih, kasneje pa tudi pri Ibsenu, Strindbergu, Čehovu, Brechtu idr.). Prav tako dramska ironija ni omejena žanrsko, saj jo je mogoče zaslediti tako v tragediji kot tudi v komediji. Thirlwallov pojem *Sofoklejeva ironija* je zato verjetno izbran naključno, saj se ironija v antični dramatiki v enaki meri pojavlja v Sofoklejevih, Evripidovih in Ajshilovih tragedijah kot tudi v Aristofanovih komedijah.

Dramska ironija ima po Sedgewicku dve obliki, ki sta med seboj tesno povezani. Prva je besedna ironija, ki izhaja iz govora dramskih oseb, druga pa je situacijska ironija, ki izhaja iz samega dramskega dogajanja. Ironični diskurz se v dramatiki najpogosteje pojavlja tik pred pomembnimi preobrti v dogajanju, v tragediji na primer »tik pred katastrofo, ki jo gledalci poznajo ali pričakujejo, vendar je ta prikrita vsem ali vsaj nekaterim dramskim osebam« (Haigh 174). Tako se jasno izrišeta dve plati dramske ironije: »Prvič, razdor med videzom in resničnostjo v dogajanju ali govoru; in drugič, *po-men* tega razdora, ki ga zaznava dramatik ali gledalec« (Sedgewick 26).

Za udejanjanje ironije v drami morajo biti izpolnjeni trije pogoji. Prvi je »*konflikt* moči v drami« (Sedgewick 48), in sicer nesoglasje med protagonistom in antagonistom ali med protagonistom in zunanjimi silami, ki ga presegajo. Drugi pogoj je, da se vsaj ena od dramskih oseb ne zaveda dejanske situacije in se »situacija, kakršna *se ji zdi*, razlikuje od situacije, kakršna *je*« (Sedgewick 49). Dramska oseba torej ne loči konflikta med videzom in resničnostjo, saj bi v nasprotnem primeru ravnala drugače in bi situacijo obrnila sebi v prid, čeprav »dvojni pomen ni nujen za ironični učinek« (Sedgewick 63). Pomembno je, da ironija v drami »poudari pomen določene situacije in osvetli konflikt moči« (Sedgewick 69). Tretji pogoj pa je ta, da gledalec v gledališču prepozna tako navidezno kot tudi dejansko situacijo in lahko zato predvidi dejanja, ki jih bo storila dramska oseba, obenem pa se zaveda, kaj bi se zgodilo, če bi slednja poznala dejansko situacijo. Vsakršno uresničevanje ironije v drami tako »predvideva temeljno razmerje dramskih oseb in občinstva. Uprizoritev ni neodvisna od gledalca, ampak zahteva njegovo prisotnost« (Vellacott 23).

Dramska ironija je torej »*nasprotje v drami, ki ga občuti gledalec ob opazovanju dramske osebe, ki se ne zaveda svojega dejanskega stanja*« (Sedgewick 49). Pojavlja se v tistih dramskih delih, kjer gledalec oziroma bralec ve več o dogajanju kot dramske osebe same, in sicer zato, ker ga je avtor vzel za neke vrste zaupnika in ga je vnaprej opozoril na potek dogajanja ali na določene vidike, ki so se mu zdeli pomembni. Temeljna funkcija dramske ironije je usmerjanje gledalčeve pozornosti na dramsko dogajanje oziroma na konflikt.

Posledično ironija v drami prekinja *odrsko iluzijo*, »tj. gledalčev občutek, da neposredno prisostvuje dogajanju v njegovem nastajanju« (Kralj, *Teorija 27*), saj pri gledalcu vzbudi občutek superiornosti glede na dramsko osebo. V antični dramatikii ima zbor vlogo skupinskega fiktivnega pripovedovalca, ki komentira dogajanje in se v parabazi tudi neposredno obrača na gledalca, s čimer prekine *odrsko iluzijo*. Srednji vek je to vlogo prepustil tistim dramskim osebam, ki v neposrednem nagovoru občinstva interpretirajo same sebe. Pojavljajo se v vseh dramskih žanrih, večinoma v misterijih in moralitetah, deloma pa tudi v miraklih in v ostalih zvrsteh, največkrat v obliki *alegorije* oziroma personifikacije določene abstraktne ideje ali načela, ki ga udejanja dramski lik, opremljen z natančno določenimi atributi. »V alegoriji je nekaj bistveno gledališkega – uresničuje se v konkretnih podobah – in s sugestivno močjo za takratno publiko« (Mazouer 245). V srednjem veku je namreč gledališče povezovalo socialno in religiozno življenje in je s pomočjo vizualnih elementov k sodelovanju spodbujalo celotno občinstvo. Srednjeveški gledalec je lahko brez težav razbral abstraktna načela, ki so se skrivala za konkretnimi ponazoritvami, in sledil moralnemu nauku, ki ga je sporočalo alegorično delo.

Toda prav zato, ker so dramske osebe v moraliteti abstraktne in posplošene, »je avtor v nevarnosti, da bo ustvaril zgolj didaktično alegorijo z nedramatično vsebino in preveč poenostavljeno karakterizacijo« (Heilman VIII), kar ne omogoča uresničevanja dramske ironije. Slednje na splošno velja za dramatiko z versko vzgojnim namenom, vendar je v tovrstnih zvrsteh kljub temu mogoče zaslediti tudi dramsko ironijo, čeprav ta ni nikoli v ospredju in tako kot drugi postopki služi poučevanju publike.

Prvini, ki prekinjata *odrsko iluzijo* in obenem lahko omogočata dramsko ironijo, sta v srednjeveški drami predvsem prolog in epilog, prvi z napovedovanjem, drugi pa s povzemanjem vsebine igre. »Njun govorec, ki večinoma niti ne pripada dramskemu personalu, nastopa kot fiktivni pripovedovalec« (Kralj, *Teorija 27*), ki gledalcem vnaprej predstavi ali povzame dramsko dogajanje. Tudi v antiki so gledalci v večini primerov poznali fabulo določenega dramskega dela. V gledališče niso hodili zato, da bi videli novo zgodbo, ampak zato, da bi videli, kako je znana zgodba povedana na nov način. Razbiranje ironičnega smisla so jim omogočale nove podrobnosti v fabuli, ki jih je največkrat podal zbor. Podobno je v srednjem veku, le da gre v tem primeru za večkratno obravnavo religiozne in ne mitološke teme. Gledališka publika je pričakovala, da bo grešnik na odru na koncu deležen božjega usmiljenja. Srednjeveška drama zato »gledalcem ne ponuja presenečenj, temveč pričakovanje in zatem izpolnitev« (Barnet 69). Gledalci so bili tako glede na protagonista v nadrejenem položaju, saj so vedeli več od njega in so v določeni meri tudi poznali razplet igre. Toda to še ne pomeni, da je bil pogled srednjeveškega gledalca na dramsko osebo na odru objektivni in nepristranski. Čeprav sta prolog in epilog odpirala razmeroma široko polje uresničevanja besedne in situacijske dramske ironije, slednje vsi gledalci niso dojemali kot take. Položaj oziroma prisotnost ironije v srednjeveškem gledališču je razmeroma problematičen, saj so se gledalci življali v osebe ali situacije, ki so bile prikazane na odru, zato

je recepcija dramske ironije v srednjem veku neprimerljiva z recepcijo v kasnejših obdobjih.

Spektakelski elementi in ironija v neverbalnih delih srednjeveških uprizoritev

Liturgična drama v latinščini, ki se je razvila v desetem stoletju in so jo do sredine dvanajstega stoletja uprizarjali v cerkvah ali na notranjih dvoriščih samostanov, občinstvu še ni mogla nuditi ironičnih vložkov, saj je prikazovala verske resnice, njen namen pa je bil sprva izključno poučevanje vernikov. Genetično se liturgična drama deli v »obredje (officium, ordo) in v igro (ludus)« (Kuret 6). V trinajstem stoletju pa se od nje »ločijo in preselijo iz cerkve naslednje zvrsti: misterij ali misterijska drama, mirakel (po tematiki legendna drama), moraliteta (alegorična, semi-duhovna drama) in pasijon (pasijonska igra), ob njem pasijonska procesija (z vstavljenimi dramatskimi prizori)« (Kuret 6). Liturgijo je odslej dopolnjevala »njena neposredna 'imitativna dramatizacija', ki je vernikom vizualno nazorneje posredovala vsebino obredov, katerih jezika niso več razumeli« (Kuret 10).

Ironija se je v srednjeveški dramatikii najverjetneje pojavila šele s selitvijo uprizoritve iz cerkve na mestne ulice in trge, kar pomeni, da je njen pojav deloma tudi posledica vnosa profanih motivov v dramo. Večji pomen pridobijo tudi čutno-nazorni elementi uprizoritve, ki večinoma izhajajo iz ljudskega in deloma tudi še iz antičnega izročila. To tradicijo so razširjali potujoči pevci, žonglerji ter ostali predstavniki »narodne karnevalske kulture smeha« (Bahtin 10). Cerkev je tovrstne gledališke prakse sicer uradno obsojala, a karnevali in poulično gledališče so se kljub temu razvijali vzporedno z duhovno dramo. Svet karnevalov kot *theatrum mundi* je začasno ukinjal družbeno razslojenost, privilegije in prepovedi, v njem sta bila smeh in posmeh usmerjena na vse in nista izključevala tistega, ki se smeje ali posmehuje, zato tudi še ni mogoče govoriti o dramski ironiji. Slednja se lahko pojavi šele z ločitvijo gledalcev od nastopajočih, čeprav je bila meja med odrom in publiko v srednjem veku vselej precej ohlapna, saj so se gledalci vmešavali v uprizoritev s komentarji in včasih celo s fizičnimi obračuni.

Scena je bila v srednjem veku največkrat simultana. Ta koncept »ukine napetost med fiktivnim prizoriščem in realnim prostorom tako, da umesti kompletno gledališče v vsakdanjo realnost, npr. na obljudeno ulico ali na trg« (Kralj, »Drama« 78). Scena je v srednjem veku privlačila poglede, saj je občinstvo »rajši želelo *videti*, [...] kot pa *slišati*« (Craig 111), njena simultana zasnova, ki »zahteva dejansko spremembo prostora od ene epizode do druge, kar pomeni premeščanje nastopajočih, pogosto pa tudi gledalcev« (Klaić, »Srednjevekovno« 21), pa je hkrati brisala mejo med gledalci in igralci. »Pri tem se menjajo gledalčeve vizure ter stopnja intimnosti ali distance med gledalcem in nastopajočim« (Klaić, »Srednjevekovno« 21).

Poleg scene ima pomembno vlogo tudi igralčevo telo, saj se je srednjeveška literatura sprva uresničevala zgolj ustno, ne da bi bila prej zapisana,

zato ima v »objavljanju« (Zumthor 157) poetičnega sporočila pomembno vlogo gestika, ki »zavrača prisvajanje govora« (Zumthor 157) in si ga lahko do določene mere podreja, vendar ga ne duši, ampak ga nadgrajuje in vrednoti njegov pomen. Srednjeveške uprizoritve tako vključujejo pripravo in uprizoritev spektakla ter reakcije vključenega občinstva, pri čemer so pomembne tudi kulturne razsežnosti obdobja, v katerem so se razvijale. Uprizoritev kateregakoli srednjeveškega dramskega dela si je namreč težko predstavljati brez upoštevanja bistvenih kulturno-zgodovinskih razsežnosti, ki so zaznamovale to obdobje. Ker je bila srednjeveška dramska uprizoritev kompleksno dogajanje, je mnoge elemente, ki so izražali ironijo v uprizoritvah srednjeveških dramskih del in so bili dostopni zgolj takratnemu občinstvu, na primer gestiko ter nekatere glasovne poudarke, danes nemogoče rekonstruirati. Ironijo je lahko izražalo igralčevo telo oziroma »pisava telesa« (Zumthor 55), in sicer skozi vključevanje nosilca govora, glasu, v telesno prisotnost. Toda režijski napotki za uprizoritev srednjeveških dramskih besedil so se sčasoma izgubili ali pa sploh niso obstajali, saj je igra izhajala deloma tudi iz igralčeve improvizacije oziroma iz ustnega izročila.

Farse, sotije in podobne krajše komične zvrsti, ki izhajajo iz ljudske tradicije, so večkrat igrali med obsežnejšimi duhovnimi igrami, in sicer »z namenom, da bi razvedrili in sprostili gledalce in jih pripravili na bolj zbrano spremljanje osrednje predstave« (Kores 49). Te igre so na duhovit način večinoma neposredno kritizirale tako zasebno kot tudi javno življenje. V posameznih primerih je mogoče najti tudi ironične elemente, posebej, kadar je šlo za kritiko višjih instanc, na primer cerkvenih dostojanstvenikov ali posvetnih vladarjev, tako da se je odkrito norčevanje sprevrglo v prikrito, največkrat besedno ironijo.

V profani komični dramatiki pridobi ironija osrednje mesto šele, ko »določene okoliščine socialnega življenja omogočijo dramatizacijo subjektivnega izkustva« (Zink 60), pri čemer gre za »psevdo-zaupnost in uprizorjanje samega sebe« (Zink 61). Na ta način je lucidno kritiko vsakdanje realnosti v svoja dela vključeval tudi francoski pesnik trinajstega stoletja, Adam de la Halle, posebej v *Igri o uti (Jeu de la Feuillée)*, kjer se skozi subjektivno izkustvo na ironičen in satiričen način izriše podoba mesta Arras in avtorjevih sodobnikov.

Vzporedno z razvojem komičnih žanrov se postopoma preoblikuje tudi duhovna drama, ki prevzame nekatere elemente komedijskih žanrov in karnevalske tradicije in se, namesto da bi »s ponazarjanjem bibličnih abstrakcij služila izobrazbi krščanskega ljudstva, vse bolj nagiba k spektaklu« (Bossuat 283). Ironija je, podobno kot čutno-nazorni elementi, pripomogla k večjemu čutnemu ugodju gledalca, k njegovemu veselju do poslušanja in predvsem do gledanja. Načelo ironije je pravzaprav podobno načelu »smeha, ki organizira karnevalske obrede in slednje osvobaja vsakršnega religiozno-cerkvenega dogmatizma, mistike in strahospoštovanja« (Bahtin 13). Iz liturgične drame izhajajoči dramski žanri sicer ne gredo tako daleč v zanikanju cerkvenega kulta, vendar ne izključujejo principa smeha in ironije, kar jim omogoča delen odmik od cerkvenih dogem.

Karnevalska kultura je bila namreč prisotna na vseh področjih ustvarjanja v srednjem veku, najbolj neposredno pa se povezuje prav z dramatiko. »V večji ali manjši meri so karnevalizirani mirakli in moralitete. Smeh pa je prodril tudi v misterije« (Bahtin 23).

Srednjeveška drama tako »izhaja iz spektakelskega načina uprizarjanja« (Cohen 5), ki pred besedno sporočilo postavlja vizualne elemente, v dramsko dogajanje v razmeroma visoki meri vključuje publiko in zato presega meje dramatike v tradicionalnem pomenu besede, vendar pa postopoma pridobiva tudi elemente, ki so značilni za novodobno dramo, na primer dialog, zasnitek dramskega dogajanja in v nekaterih primerih tudi didaskalije ter delitev na prizore. Nastopajoči v srednjeveški dramatiki sicer še nimajo specifičnih lastnosti, zaradi katerih bi se lahko imenovali *dramske osebe*, saj imajo status personifikacije, ki jo je mogoče razlagati ali razumeti »samo s pomočjo religiozne podobe sveta, v katerega je postavljena« (Kralj, *Teorija* 67). Personifikacija »nima lastnih odločitev, saj se ravna po višji logiki« (Kralj, »Drama« 84), poleg tega pa so odnosi med nastopajočimi v večini primerov »izrazito alegorizirani, kar pomeni, da so očiščeni vseh tistih izkušnjskih primesi, ki bi odvrčale pozornost od bistvenih moralnih razsežnosti, kakršne določajo njihovo ravnanje« (Grafenauer 80). Šele povezava vseh elementov, poetičnega sporočila, igralčevega glasu, gestike, kostumov in scene, je postopoma pripeljala srednjeveško dramatiko do približevanja novodobni drami v smislu »totalizacije prostora nekega dejanja« (Zumthor 205).

Dramska ironija v Rutebeufovem *Miraklu o Teofilu* in v *Sleherniku*

Rutebeufov *Mirakel o Teofilu* (*Le Miracle de Théophile*) je nastal v Franciji leta 1263 ali 1264 po naročilu pariškega škofa. Od *Slehernika* (*Everyman*), alegorične moralitete anonimnega avtorja, ki je bila zapisana v Angliji konec petnajstega ali na začetku šestnajstega stoletja, domnevno kot prevodna različica flamskega *Elckerlijca*, ga loči več kot dvesto let. Žanrsko je Rutebeufovo delo mirakel in pripoveduje o življenju grešnika, ki ga reši devica Marija, medtem ko je *Slehernik* moraliteta, alegorična dramska zvrst, ki prikazuje bistven eksistencialni položaj človeka pred smrtjo ter duhovno potovanje njegove duše k Bogu.

Ne glede na časovno, prostorsko in žanrsko oddaljenost pa sta obema deloma skupna spektakelski način uprizarjanja ter zasnitek drame v novodobnem pomenu besede. *Mirakel o Teofilu* in *Slehernik* tako predstavljata »neke vrste vmesno stopnjo med zgodnjo liturgično dramo in dokončno razvito dramatiko Shakespearovega časa« (Heilman VIII). Obe deli izhajata iz liturgične igre in se dopolnjujeta s profanimi elementi, da bi širokim plastem prebivalstva lažje približali moralne in verske vrednote, ki so na začetku in na koncu igre posebej izpostavljene.

V obeh delih se pojavlja tudi ironija. V francoski srednjeveški literaturi so se ironični elementi dejansko pojavili že v dvanajstem stoletju, in

sicer v delih Chrétiena de Troyesa, v največji meri pa se izražajo v delih Françoisisa Villona, ki je ironijo in avtoironijo vključil v sam slog svoje poezije. V trinajstem stoletju sta poetiko avtoironije uresničevala Jean Bodel in Rutebeuf, pri čemer jo je slednji vpeljal tudi v dramatiko. V *Miraklu o Teofilu* je več situacij, ki jih je mogoče interpretirati kot ironične, in sicer uvodni prizor, v katerem je prikazan Teofilov obup in njegovo obotavljanje pred podpisom pogodbe s hudičem, poleg tega pa še hudičeva navodila, preobrat moralnega zakona po sklenjeni pogodbi in Teofilovo kesanje, ki povzroči končni preobrat v miraklu.

Moraliteti je, podobno kot farsi, dostopna širša motivno-tematska izbira kot miraklom ali misterijem, ki so večinoma črpali iz biblične tematike, morda pa tudi sorazmerno širše polje uresničevanja ironije. »Moraliteta običajno obravnava zgodbo, v kateri osrednja personifikacija, protagonist, ki se imenuje Slehernik ali Človeštvo ali *Humanum Genus* ali *Infans*, zaide v skušnjavo, pade in se potem spet vrne h kreposti« (Kralj, »Drama« 85). Toda čeprav so dramske osebe v moraliteti zgolj personifikacije, lahko omogočajo vzpostavitev ironičnih situacij, če le niso v preveliki meri abstrahirane. To pomeni, da morajo biti v osnovni abstraktni model neke personifikacije »vcepljene prepoznavne poteze ljudske neposrednosti, prisrčnosti, prostodušnosti in celo grotesknosti, ki učinkujejo nenavadno sveže in tudi ganljivo« (Kralj, »Drama« 84). V *Sleherniku*, kjer so dramske osebe »veliko več kot gole abstrakcije« (Heilman IX), je mogoče zaslediti »humor [...] in celo ironijo – ob samem grobu namreč izkušnja privzame nasprotno obliko od tiste, ki jo pričakuje Slehernik« (Heilman IX).

Prisotnost dramske ironije v *Sleherniku* na prvem mestu dokazuje razmeroma pogosto prekinjanje odrske iluzije. Prvi, ki s prologom prekine odrsko iluzijo in napove dogajanje, je Glasnik. Gledalce prosi za pozornost in jim razloži, da bo prikazana igra o Sleherniku, ki ponazarja nauk o pravilnem krščanskem življenju. Obenem izriše tudi vsebino in konec uprizorjenega dela:

Here shall you se how Felawshyp and Iolyte,
Bothe, Strengthe, Pleasure and Beaute,
Wyll fade from the as floure in Maye;
For ye shall here how our heuen Kyнге
Calleth Eueryman to a general rekenyнге. (*Everyman* 1)

Zdaj boste videli, kako Prijateljstvo in Zvestoba,
Kakor tudi Moč, Radost in Lepota
Zbledeli bodo kakor cvetje v maju;
Saj boste slišali, kako je naš nebeški Kralj
Poklical Slehernika k poslednji sodbi. (Prevod Š. Ž.)

Glasnikova napoved je namenjena samo občinstvu in ima funkcijo vnaprejšnje predstavitve dramskega dogajanja. Gre za t. i. »ironijo po anticipaciji« (Sedgewick 44) ali po pričakovanju, ker gledalec po tovrstni napovedi pričakuje oziroma predvideva razplet dogajanja na odru. Gledalec torej pozna Slehernikovo usodo, še preden se ta pojavi na odru.

Glasnikovemu nastopu sledi monolog Boga, ki deloma spada še v prolog, saj Bog še podrobneje kot Glasnik napove vsebino igre. Gledalcem razloži, da bo poslal Smrt po Slehernika, ki ga je popolnoma pozabil in se je preveč posvečal materialnim dobrinam. Njegova napoved je tudi opozorilo gledalcem, naj se ne ukvarjajo preveč s posvetnim življenjem in naj se začnejo pripravljati na smrt, ne glede na to, ali so mladi ali stari, zdravi ali bolni. Bog se v srednjeveški dramatiki pojavlja le na začetku ali na koncu drame in mu v večini primerov pripada ironični diskurz, ki bodisi napove, bodisi povzame dramsko dogajanje. Povzetek dogajanja je obraten postopek od ironije po anticipaciji, imenovan tudi »ironija po reminiscenci« (Sedgewick 44) ali po spominjanju, ker poudari bistvo dramskega zapleta in gledalcu omogoči podoživljanje dramskega dogajanja od začetka pa vse do vrha ali do končnega razpleta. V antični dramatiki se ironija po reminiscenci pojavlja tik pred katastrofo, v srednjeveški dramatiki pa običajno šele v končnem epilogu, ki poudari moralni nauk. V *Sleherniku* se v epilogu pojavi učeni Doktor, ki ponovno opozori gledalce na moralno intenco igre:

This moral men may haue in mynde.
 Ye herers, take it of worth, olde and younge,
 And forsake Pryde, for he deceyueth you in the ende:
 And remember Beaute, V. Wittes, Strength, & Dyscrecyon,
 They all at the last do Eueryman forsake,
 Saue his God Dedes there dothe he take. (*Everyman* 27)

Ta nauk si velja zapomniti.
 Ne spreglejte ga, vi poslušalci, stari in mladi,
 In pozabite na Ponos, saj vas bo na koncu prevaral:
 In zapomnite si, da Lepota, pet Čutov in Preudarnost
 Nazadnje pozabijo na Slehernika,
 Ki lahko le svoja Dobra dela vzame s seboj. (Prevod Š. Ž.)

Poleg govorcev v prologu in v epilogu izvajajo prekinjanje odrske iluzije v *Sleherniku* tudi nekatere dramske osebe, ki se pojavljajo v obliki alegorije ali personifikacije in razlagajo same sebe v neposrednem nagonu občinstva. Najbolj značilen primer je samopredstavitelj Smrti, ki se pojavlja tudi v miraklih in v pasijonskih igrah. V *Škofjeloškem pasijonu*, na primer, se Smrt »z didaktičnim govorom obrne naravnost na občinstvo in tako poruši načelo absolutnosti drame« (Kralj, *Teorija* 68); podobno je v *Sleherniku*:

I am Dethe that no men dredeth –
 For euery man I reste – and no man spareth;
 For it is Goddes commaundement
 That all to me sholde be obedyent. (*Everyman* 4)

Jaz sem Smrt, ki se nikogar ne boji –
 Čakam vsakogar – in nikomur ne prizanesem;
 Saj je Bog ukazal,
 Da mi morajo biti vsi pokorni. (Prevod Š. Ž.)

Vloga Smrti ima v *Sleherniku*, podobno kot vloga Boga, versko vzgojno in napovedovalno funkcijo. Smrt in Bog se namreč v nadaljnjem dogajanju ne pojavita več, zato tudi dialog med njima zgolj napoveduje dogajanje, čeprav je Bogov ukaz Smrti, naj mu pripelje Slehernika, že sprožilni moment moralitete. Gledalci iz dialoga med Smrtjo in Bogom izvedo, da bo dramsko dogajanje usmerjeno na Slehernikovo pripravo na smrt, pri čemer bo element konflikta med dobrim in zlim obrobnega pomena.

Primer situacijske ironije v *Sleherniku* prikaže prizor, v katerem na oder prvič stopi Slehernik. Ker ne pozna predzgodbe oziroma dogovora med Bogom in Smrtjo, je njegova brezskrbnost ironična. Smrti se na začetku ne boji, ker je ne pozna, in celo v trenutku, ko se mu ta predstavi, ga ne prevzame obup. Skušaja jo podkupiti in jo prosi, naj odloži svoj namen še za nekaj časa, toda zaman. Ko uvidi, da se bo moral podrediti njenemu oziroma božjemu ukazu, se zave prejšnje zmote in skuša na svojo stran pridobiti kogarkoli, ki bi bil pripravljen iti z njim na duhovno potovanje do groba. Toda po vrsti ga zapuščajo Prijateljstvo, Sorodstvo in Imetje. »Slehernik je kar naenkrat osamljen, zapuščen in izdan in to je v drami prikazano kot naravno stanje človeške eksistence« (Kralj, »Drama« 86). Tudi ostale alegorije posvetnih lastnosti in dobrin, Lepota, Moč, Preudarnost in pet Čutov, ki so mu sprva obljubliale, da ga bodo spremljale do konca, ga zapustijo, pa tudi Spoznanje ga ne more spremljati v onstranstvo. Njihova drža do Slehernika je ironična, saj so mu najprej obljubile svojo pomoč, nato pa ga kar naenkrat zapustijo. Slehernik se pred grobom znajde sam, le Dobra dela mu obljubijo, da ga bodo spremljala tudi po smrti. Čeprav si ves čas prizadeva, da bi spremenil svojo usodo, Slehernik ne more vplivati na potek dramskega dogajanja, ker je nad njim višja sila, Bog. Njegov položaj je skoraj vse do končnega prizora ironičen, ker ni sposoben uvideti resnice oziroma svoje nemoči.

V nasprotju s *Slehernikom* pa »večina angleških moralitet ne obravnava smrti ali priprave na smrt, ampak predvsem praktične nasvete za boljše življenje na tem svetu« (Cawley XIV), pri čemer je v ospredju prav konflikt med dobrim in zlim. Motiv boja za človekovo dušo med dvema nasprotujočima si silama se pojavlja tudi v nekaterih miraklih, med drugim tudi v *Miraklu o Teofilu*.

Rutebeufov mirakel nima prologa, kar je morda posledica dejstva, da se zapis ni ohranil v celoti in je bil prolog izgubljen. A že sam pomen besede *mirakel* je takratnim gledalcem sporočal, da se bo v igri zgodil ključni preobrat, čudež, ki bo spremenil protagonistovo usodo. *Mirakel o Teofilu* se torej začneja *in medias res*, namesto prologa z glasnikovo napovedjo dogajanja pa je podan monolog, v katerem protagonist predstavi samega sebe in situacijo, v kateri se je znašel. Uvodna situacija je ironična: Teofil je živel življenje zglednega kristjana, zato je razdelil vse svoje bogastvo revnim, toda škof ga je odpustil in sedaj mu grozita revščina ter javno ponižanje:

Ahi! Ahi! Diex, rois de gloire,
Tant vous ai eü en memoire
Tout ai doné et despendu
Et tout ai aus povres tendu:
Ne m'est remez vaillant un sac. (Rutebeuf 22)

Joj! Joj! Bog, kralj nebeške slave,
 Tako sem mislil na vas,
 Da vse sem dal in porabil,
 Vse sem revnim razdelil
 In sam zdaj nimam kaj obleči. (Prevod Š. Ž.)

Teofil je prepričan, da se Bog iz njega norčuje, zato obtoži njega in ne škofa, da ga je pahnil v revščino. Verna publika je vedela, da Bog ni kriv za zemeljske krivice in je situacijo lahko sprejemala kot ironično. Nesoglasje med protagonistom in zunanjo silo, ki ga presega, je Rutebeuf poudaril še z naslednjimi Teofilovimi besedami:

Diex m'a grévé: jel greverai,
 Ja més jor ne le servirai!
 Je li ennui. (Rutebeuf 30)

Bog me je prizadel: jaz bom pa njega,
 Nikdar več mu ne bom služil!
 Vseeno mi je zanj. (Prevod Š. Ž.)

Teofil ni sposoben uvideti dejanske situacije in je prepričan, da se bo Bogu maščeval, če ga ne bo ubogal, publika pa je vedela, da to ni mogoče. Teofil se nato odloči, da bo s pomočjo juda Salatina sklenil pogodbo s hudičem, ki mu bo omogočil zemeljsko blagostanje. Tudi v tem primeru so gledalci vedeli, da je njegova odločitev napačna, pričakovali pa so tudi čudežno posredovanje višje instance, ki bi grešnika rešila pred pogubo, zato so bili v superiornem položaju glede na protagonista, ki je zaslepljen s hudičevimi obljubami.

Šele po sedmih letih, kakor Rutebeuf določi fiktivni čas dramskega dogajanja, se Teofil pokesa svojih preteklih dejanj in prosi devico Marijo, naj hudiču vzame pogodbo, ki jo je podpisal. Teofil s tem sicer aktivno ne pripomore k spreminjanju dramskega dogajanja, ker o tem v vsej srednjeveški dramatiki odloča Bog. Protagonist mirakla je le zato, ker je, tako kot Slehernik v moraliteti, v središču večine prizorov. Osebo, ki je v srednjeveški dramatiki v središču dogajanja, morda pravilneje označuje Klotzev termin *centralni ego*, saj ta »ne poganja dejanja naprej, temveč se ji stvari kar dogajajo« (Kralj, *Teorija* 94), zato tudi ni sposobna razbirati ironičnih situacij, katerih skrivne niti v resnici vodi Bog, prepoznavna pa jih lahko avtor in kvečjemu še gledalci.

V *Miraklu o Teofilu* se dramska ironija ne kaže toliko v prekinjanju odrske iluzije kot v samih dramskih situacijah in z njimi povezanem dramskem diskurzu. Odrsko iluzijo prekine šele zaključni škofov nagovor, ki je namenjen publikli in ima vlogo epiloga:

Oiez, por Dieu le Filz Marie,
 Bone gent, si orrez la vie
 De Theophile
 Qui Anemis servi de guile. (Rutebeuf 64)

Poslušajte, v imenu Boga, Marijinega Sina,
Dobri ljudje, slišali boste
O življenju Teofila,
S katerim se je poigral Nasprotnik. (Prevod Š. Ž.)

Škofov končni nagovor uresničuje ironijo po reminiscenci, saj »sproži spominjanje prejšnjih besed in dejanj, ki jim zdaj kljubujejo nove besede in dejanja« (Sedgewick 53). Škof prebere pogodbo, s katero se je Teofil zavezal hudiču, in povzame vsebino mirakla, da bi posvaril publiko pred tovrstnimi skušnjavami. Mirakel se zaključi z glasbo, ki ima v srednjeveški dramatiki pomembno funkcijo in v tem primeru dokončno izbriše mejo med publiko in igralci: *Te Deum* so namreč peli nastopajoči skupaj z gledalci.

Vdor strahu pred smrtjo in različni pristopi k uporabi dramske ironije

Mirakel o Teofilu in *Slehernik* vsak na svoj način dramatizirata prihod smrti in se ukvarjata z vprašanjem, kako pravilno živeti oziroma umreti. Vendar se vsako dramsko delo loteva te tematike na svoj način, kar jima omogoča tudi različen pristop k uporabi dramske ironije.

V času nastanka Rutebeufovega mirakla se smrt še ni usidrala v zavest srednjeveške publike kot nekaj strašnega in grozljivega. V trinajstem stoletju je bila smrt nekaj samo po sebi umevnega, zato tudi ni glavna tema *Mirakla o Teofilu*. Teofilova smrt na koncu igre je prikazana zgolj kot logična posledica konca njegovega življenja. Ker Teofil umre kot kristjan, ki se je spovedal svojih grehov in s pomočjo device Marije ušel hudičevi oblasti, njegova smrt ni nič tragičnega, celo nasprotno: občinstvo je s petjem *Te deum* poudarilo srečen iztek igre, v kateri je grešnik čudežno rešil svojo dušo in umrl spravljn z Bogom. Poleg tega se personifikacija smrti v Rutebeufovem dramskem delu sploh ne pojavi in če jo gospodar pekla, hudič, vsaj deloma nadomešča, je ta prikaz prej komičen kot pa grozljiv. Premoč božjih sil je namreč absolutna, zato lahko devica Marija ob spustu v pekel brne hudiča v trebuh in mu brez težav iztrga pogodbo, ki jo je podpisal Teofil. Fizični obračun s hudičem je farsični element v miraklu in se povezuje tudi z nekaterimi drugimi prizori, v katerih nastopajo hudiči, imenovanimi *diablerie*, ki so imeli »na francoskem simultanem prizorišču podobno vlogo kot klovni v cirkusu, s to razliko, da so v nekaterih tekstih v resnici del dramskega dogajanja ali parodije prejšnjih prizorov« (Muir 50). Hudičeva podoba je včasih podana celo z določeno simpatijo in ne z odporom, kot bi bilo pričakovati.

Že v *Igri o Adamu* (*Jeu d'Adam*) anonimnega avtorja iz dvanajstega stoletja ima hudič podobo »prijetnega osvajalca, peklenskega Don Juana« (Cohen 51). Čeprav je hudičeva groteskna maska pri gledalcih vzbujala tudi strah, je bil ta lik na odru predvsem predmet posmeha in glavna tarča ironije. Komični in ironični elementi se torej v miraklih in moralitetah,

deloma pa tudi v misterijih, vežejo prav na hudičevo podobo. Trinajsto stoletje je namesto smrti na oder pogosto postavljalo hudiča, ki je sicer predstavljal določene vrste groznjo, vendar se je bil takratni avtor, pa tudi gledalec, od njega sposoben ironično oddaljiti. Način ironičnega oddaljevanja v srednjeveški dramatik je bil v trinajstem stoletju veliko manj obremenjen s temeljnimi eksistencialnimi vprašanji, zato je bil lahko tudi del komičnih prizorov ali humornih insertov, ki so publiko zabavali in ne ustražovali.

Na koncu srednjega veka, v času, ko je nastal *Slehernik*, pa je bila Zahodna Evropa obsedena s podobo smrti, ki se je pojavljala tako v literaturi kot tudi v upodobitvenih umetnostih. »Obsedenost s smrtjo, ki jo zgodovinarji opažajo v času petnajstega stoletja, izhaja iz razumevanja smrti kot ključnega trenutka za dušo« (Klaić, »Svako« 169). V petnajstem stoletju se pojavi tudi znana alegorija plesa smrti, ki prikazuje žive in mrtve, kako se z roko v roki bližajo grobu. Poleg tega je bila v drugi polovici tega stoletja razširjena ilustrirana anonimna pobožna knjižica *Ars moriendi*, ki jo je mogoče umestiti v »območje nove evropske senzibilnosti« (Tenenti 89) in predstavlja »poseben izraz mnogo obsežnejše religiozne drže: iskanje pravega življenja v luči pravilne smrti. Z drugimi besedami, to iskanje je eden od poglobitvenih vidikov spremenjene senzibilnosti, ki se zgošča v občutju smrti in časa« (Tenenti 89). Tako moraliteta *Slehernik* na svojevrsten način razvija »subtilnost *ars moriendi*, večšine umiranja oziroma priprave na smrt« (Klaić, »Svako« 169), pri čemer poudarja pomembnost individualnega odrešenja. Glasnik na začetku igre ne nagovarja le tistih, ki se bližajo koncu svojega življenja, bolnih in ostarelih, temveč moralni nauk, ki ga sporoča, uči vse, tudi mlade in zdrave, kako je treba živeti in se obenem pripravljati na prihajajočo smrt. Moralno poanto drame, ki človeka opozarja, naj bo vedno pripravljen, »da bo stopil pred Boga in mu položil moralni račun« (Kralj, »Drama« 86), na koncu še enkrat izpostavi učeni Doktor. »Lastnina in socialni status torej človeku prav nič ne pomagata ob soočenju s smrtjo, prav tako ne razum ali telesne odlike. Šteje samo moralna drža in ta se kaže v dobrih delih, samo ta lahko človeka odrešijo« (Kralj, »Drama« 86). *Slehernik* obravnava duhovno romanje vsakega človeka do groba in postopno izgubljanje vseh zemeljskih atributov. Kopičenje materialnih dobrin prikazuje kot zablodo, saj zemeljsko bogastvo človeku po smrti ne bo več koristilo. Slehernika na koncu zapustijo vsi, celo vrline, ki so del njega, zato »zgodba o Slehernikovem koncu govori o stopnjujoči se zapuščenosti in povečani osamljenosti, ne o konfliktu« (Cawley XV). V Rutebeufovem *Miraku o Teofilu* sta besedna in situacijska ironija v samem dramskem dogajanju obravnavani na bolj neobremenjen in humoren način kot v *Sleherniku*, ker v slednjem prevladujeta tema smrti in strah pred njo. Zaradi spremembe senzibilnosti na koncu srednjega veka se ironija kot besedno in situacijsko sredstvo včasih celo umakne iz dramskih besedil oziroma je, tako kot v primeru *Slehernika*, obravnavana na resen in neduhovit način.

Obe deli, *Mirakel o Teofilu* in *Slehernik*, podajata verske resnice in moralne nauke, zato dramska ironija ni v nobenem primeru glavni element besedila, niti ni ključna za sam razvoj dramskega dogajanja. V največji

meri se kaže s prekinjanjem odrske iluzije kot ironija po anticipaciji ali po reminiscenci, deloma pa je iz dramskega besedila mogoče razbrati tudi situacijsko in besedno ironijo.

Sklep

Eksplisitni namen srednjeveške dramatike je bil poučevanje vernikov, cilj pa odrešitev njihovih duš. Srednjeveški dramski žanri, ki izhajajo iz liturgične drame, prikazujejo, kako junaka iz popolne zmote, ki ga žene v pogubo, lahko odreši le božja milost. Prav zaradi moralne intence srednjeveške dramatike, pa tudi zato, ker se gledalci v večini primerov niso bili sposobni kritično oddaljiti od prikazanega dogajanja na odru, je prisotnost dramske ironije v teh delih vprašljiva. Toda postopna sekularizacija srednjeveške dramatike je v uprizoritev prinesla tudi čutno-nazorne elemente, ki so dajali večji poudarek scenski opremi in kostumom igralcev, pa tudi njihovi gestiki in glasu, ter so imeli funkcijo slikovitosti, kar pomeni, da so stregli predvsem gledalčevemu užitku. V nekaterih primerih je bila vizualna podoba uprizorjenega celo pomembnejša od samega sporočila drame. To dokazuje povezava s karnevalsko kulturo smeha, kakor je srednjeveško ljudsko kulturo imenoval Mihail Bahtin. Podobno funkcijo kot slikovitost je imela v teh uprizoritvah tudi dramska ironija, saj je lahko pripomogla h gledalčevemu večjemu ugodju.

Dramska ironija se v srednjeveških dramskih besedilih na prvem mestu kaže kot prekinjanje odrske iluzije, pri čemer gre za vključitev notranje komunikacije med dramskimi osebami v zunanjo komunikacijo med dramskimi osebami in gledalci, kar omogoča ironične komentarje o protagonistovem položaju. Gledalec občuti dramsko ironijo, »ko zaznava tiste prvine, ki so dramskim likom prikrite in jim preprečujejo delovanje, ker niso seznanjeni z vzroki« (Pavis 358). Gledalec je torej glede na protagonista v superiornem položaju, ker mu je vsebina dogajanja že vnaprej predstavljena.

Funkcijo neposrednega nagovarjanja publike in prekinjanja odrske iluzije imata dramski prolog, ki uresničuje ironijo po anticipaciji ali po pričakovanju, in epilog, za katerega je značilna ironija po reminiscenci oziroma po spominjanju. Ironija se s prekinjanjem odrske iluzije deloma lahko kaže tudi v monologu in v dialogu dramskih oseb. V *Sletherniku*, alegorični moraliteti poznega srednjega veka, Glasnik v prologu gledalcem predstavi vsebino igre, učeni Doktor pa v epilogu povzame celotno dogajanje. Toda v obeh primerih gre na prvem mestu za poudarjanje moralne intence drame, zato ni mogoče trditi, da je ironija glavni element tega dela. Podoben položaj zavzema dramska ironija v Rutebeufovem *Miraklu o Teofilu*, kjer odrsko iluzijo prekine končni škofov nagovor, ki ima funkcijo epiloga. V Rutebeufovem miraklu se dramska ironija pojavlja predvsem v obliki situacijske in besedne ironije. Prva prikazuje glavnega junaka, Teofila, ki ni sposoben prepoznati dejanske situacije, v kateri se je znašel, in je prepričan, da ima prav on, ne pa Bog, ki v resnici vodi dramsko dogajanje. V primeru besedne ironije pa gre za semantično dvoumnost diskurza, ki so

jo gledalci lahko prepoznali, ker so se zavedali moralnih vrednot in ker so spregledali junakovo zmoto.

Dramska ironija torej ni glavno vodilo srednjeveške dramatike, izhaja joče iz liturgije, saj je v ospredju njena versko vzgojna funkcija. Pojavlja se zgolj sporadično, in sicer vzporedno z vnosom profanih motivov in čutno-nazornih elementov v uprizoritve. V kasnejših obdobjih pa ponazarjanje verskih nauk ni več bistvo drame, zato lahko že v renesančni dramatikii ironija postane tudi bistveni element besedila, kar se jasno kaže v delih Christopherja Marlowa in Williama Shakespeara.

BIBLIOGRAFIJA

- Alleman, Beda. »De l'ironie en tant que principe littéraire.« *Poétique* 36 (1978): 385–398.
- Aristoteles. *Nikomahova etika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1994.
- Bahtin, Mihail Mihailovič. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea in narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Barnet, Sylvan. »Everyman.« *The Genius of the Early English Theater*. Ur. Sylvan Barnet, Morton Berman, William Bruto. New York: Mentor, 1962. 66–70.
- Bossuat, Robert. *Le Moyen Age*. Paris: Éditions mondiales, 1955.
- Cawley, A. C. »Introduction.« *Everyman*. London: Manchester University Press, 1961. IX–XXXI.
- Cohen, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. Paris: Champion, 1926.
- Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1995.
- Everyman*. London: Manchester University Press, 1961.
- Grafenauer, Niko. »Od posameznika do slehernika.« *Slehernik*. Hugo von Hofmannsthal. Ljubljana: Mihelač, 1993. 75–81.
- Haigh, Arthur Elam. *The Tragic Drama of the Greeks*. New York: Dover Publications, 1968.
- Heilman, Robert B. »Introduction.« *An Anthology of English Drama Before Shakespeare*. Ur. Robert B. Heilman. New York: Rinehart & Co., 1951. V–XVII.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ironie*. Paris: Flammarion, 1998.
- Klaić, Dragan. »Srednjevekovno pozorište i savremena scena.« *Pozorište i drame srednjeg veka*. Ur. Dragan Klaić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988. 9–24.
- »Svako.« *Pozorište i drame srednjeg veka*. Ur. Dragan Klaić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988. 169.
- Kores, Darinko. *Farsa*. Maribor: Subkulturni azil, 2004.
- Kralj, Lado. »Drama in prostor.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 75–96.
- *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.
- Kuret, Niko. *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS, 1981.
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 1985.
- Mazouer, Charles. *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris: Sedes, 1998.
- Muecke, Douglas Colin. *Irony*. London: Methuen, 1970.
- Muir, Lynette R. *The Biblical Drama of Medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

- Platon. *Rei Publicae Libri decem*. Leipzig: Teubneri, 1913.
- Quintilian. *Institutio Oratoria*. London: William Heinemann Ltd., 1953.
- Rutebeuf. *Oeuvres complètes*. Tome 2. Paris: Bordas, 1990.
- Sedgewick, Garnett Gladwin. *Of Irony. Especially in Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- Tenenti, Alberto. *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*. Ljubljana: ŠKUC & ZIFF, 1987.
- Vellacott, Philip. *Ironic Drama*. London: Cambridge University Press, 1975.
- Zink, Michel. *La subjectivité littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

■ DRAMATIC IRONY IN MIDDLE AGE MIRACLE AND MORALITY PLAY

Key words: medieval drama / liturgical drama / miracle play / morality play / irony

Medieval drama originated from liturgical ceremony, therefore its purpose was explicitly didactic. The presence of dramatic irony in medieval drama is questionable, because of its moral intent and because medieval audiences believed that the action taking place on stage was true. Nevertheless, the progressive secularisation of official liturgical drama added sensual elements into representation, the result being the spectators' pleasure. A similar result in medieval drama was obtained by using dramatic irony.

The most commonly used means of presenting dramatic irony in Middle Ages was the interruption of the stage illusion, which includes internal communication between dramatic personae and external communication between audience and dramatic personae. This procedure places spectators in a superior position by presenting dramatic action before it takes place on the stage. The interruption of the stage illusion is mainly achieved either in prologues, where there is an irony of anticipation, or by the irony of reminiscence in epilogues. Such interruptions can also appear in the monologues or dialogues of dramatic personae. Such use of dramatic irony can be observed in the anonymous morality play of Everyman.

In Rutebeuf's *Miracle of Theophile* dramatic irony is presented primarily in the form of situational and verbal irony. Situational irony is contrasts between a character's limited understanding of a situation in some particular moment of the unfolding action and the actual situation of which the audience is already aware. In the case of verbal irony there are double meanings in the dramatic discourse unknown to the protagonist, but understood by the audience.

Dramatic irony can not be considered as the main element of medieval drama, which focuses mainly on moral principles and religious matters. In later eras didactic purpose lost its importance, therefore dramatic irony could become an essential element of a dramatic text.

Oktober 2005

UDK UDK 821.112.2.09-1 Hölderlin F.
nemška poezija / Hölderlin, Friedrich / avtopoetika / literarni vplivi / Sapfo

Winfried Menninghaus: Hölderlinov sapfiški način: revizija mita o moškem pindarskem vidcu

Članek revidira prepričanje o Hölderlinu kot pindarskemu preroškemu pesniku in predstavlja sapfični nasprotak v njegovi poeziji, pri čemer osvetli izjemen pomen Sapfo tako za teorijo lirске poezije in politiko spola kot tudi za simbolni ugled žensk okrog leta 1800.

UDK UDK 821.163.6.09-1:2
literatura in religija / slovenska poezija / religiozna poezija / religiozne teme / krščanstvo

France Bernik: Mejni model v slovenski religiozni poeziji

Avtor problematizira posebno tematsko skupino slovenske pesniške umetnosti, religiozno poezijo, ki je bila doslej na obrobju zanimanja strokovne in širše javnosti, v zadnjem polstoletju celo odrinjena v pozabo ali zamolčana. Zanima ga raznovrstnost v izražanju religioznega čustva in zavesti, dinamika v načelu statičnega pogleda na svet, kakor se kaže v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja. Predvsem pa si avtor zastavlja vprašanje, katere so tiste religiozne pesmi, ki prihajajo s svojo izpovedno vsebino do roba lastne tematike, čez katerega ni bilo več mogoče.

UDK UDK 82.09-291
srednjeveška dramatika / liturgična drama / mirakel / moraliteta / ironija

Špela Žakelj: Dramska ironija v miraklu in moraliteti

Dramska ironija je nadtemporalen in žanrsko neomejen pojav, zato jo je mogoče najti tudi v srednjeveški dramatici, kjer je sicer v ospredju moralni nauk, ki temelji na verskih resnicah. Ironični elementi se v uprizoritev vključijo v procesu postopne sekularizacije prvotne liturgične drame in se kažejo bodisi kot prekinjanje odrske iluzije v prologu ali epilogu, bodisi kot situacijska ali besedna ironija v samem dramskem dogajanju.

UDK 82.09-31
821.133.1.09-31 Chrétien de Troyes
teorija romana / zgodovina romana / roman / ep / srednjeveška književnost / viteški roman / Chrétien de Troyes

Varja Balžalorsky: Romani Chrétiena de Troyes v luči treh modernih teorij romana

Namen razprave je na podlagi treh modernih teorij romana, v katerih se je nakopičila vednost o temeljnih elementih in razvojni zgodovini romaneskne zvrsti, preveriti romanesknost romanov Chrétiena de Troyes in na ozadju razlike, ki jih sodobne teoretične sheme rišejo med romanom in epom, osvetliti mesto srednjeveškega dvorskega romana sploh.