

Rok Andres

IGRA O SVETU

Škofjeloški pasijon kot predloga za uprizoritev

Zgodovina slovenske uprizoritvene umetnosti je sicer kratka, a vendar prelomna, konkretna in intenzivna. Pomemben del njene geneze zavzema besedilo Škofjeloškega pasijona. V množici potiskanih avtorskih pol, ki so se v zadnjih letih bolj intenzivno kot kdaj prej ukvarjale z vsemi možnimi razumevanji tega besedila, se prepozna željo raziskovalcev, da bi ga čim bolj natančno umestili v literarno-teoretski-zgodovinski kontekst, lingvistično analizirali, ga primerjali s sorodnimi pisanji tedanje srednje Evrope, spoznavali duhovno življenje slovenskih ljudi, a relativno malo zgoraj navedenega se ukvarja s samo režijsko, uprizoritveno, gledališko naravo Škofjeloškega pasijona.

I.

V začetku tega pisanja je treba ponovno razkriti dejstva o slovenski gledališki poti, četudi so (po)znana. Če se ozremo na pisanje Antona Trstenjaka in Filipa Kalana, se nepoznavalec lahko upravičeno čudi razgibanosti gledališke umetnosti od prihoda jezuitov v Ljubljano dalje. Umeščanje Škofjeloškega pasijona kot prvega v celoti ohranjenega dramskega besedila v slovenskem jeziku v zgodovinski prostor-čas ne more mimo omembe nekaj drugih prelomnih dogodkov, ki so tlakovali dediščino, iz katere je p. Romuald Marušič spisal dramsko predlogo za uprizoritev pasijona na mestnih ulicah Škofje Loke.

Ne sme biti odveč opozarjanje na pomembnost verskih (in posvetnih) iger, ki jih je na Kranjskem začela, najprej kot del pedagoškega procesa pri učenju jezikov, uporabljati Družba Jezusova. Ohranjene so zgodbe, ki opisujejo prvo znano gledališko predstavo v slovenskem jeziku in celo zelo posvetne zgone in nezgone okoli nje, saj je *Igra o paradizu* obiskovala podeželje in bila igrana (tudi) po različnih vaških gostilniških prizoriščih. Izmed vseh okoliščin gledališkega zgodovinopisja je morda malo odrinjen podatek, da se je grof Franjo Krsto Frankopan, čakajoč na obglavljenje v dunajskih ječah, lotil prevajanja Molièrove komedije *George Dandin* in to samo dve leti po njeni prvi uprizoritvi v Parizu. Ostanek tega prevoda je fragment (hrani ga Haus-Hof-und Staatsarchiv na Dunaju) v komaj štirih prizorih, a je zadosten dokaz za obstoj želje po gledališki umetnosti

v našem prostoru. Zanemarljive niso niti ruške igre in končno pojav veličastnih procesij bratov kapucinov najprej v Ljubljani, nato še v drugih krajih.

Dediščina, iz katere je p. Romuald lahko zajemal navdih in reference za svoje pisanje, je, neozirajoč se na druge gledališke tradicije širom Evrope, pomembno vplivala na kapucinskega redovnika, ki mu je bila zaupana naloga, da s pomočjo uprizoritve verno ljudstvo duhovno pripravi na največji krščanski praznik in ga mimogrede še nagovori k bolj poštenemu in zglednemu življenju. Filip Kumbatovič poudari, da se je zaradi širše dostopnosti in razumljivosti nujnost uporabe slovenščine »lahko uveljavljala v tako obsežni, množični, učinkoviti gledališki manifestaciji, kakršna je Slovenski pasijon v letu 1721, ki ni le največji dogodek te vrste v dveh stoletjih baročnega teatra na ozemlju med Jadranskim morjem, Alpami in Panonsko nižino, temveč pomeni originalen doprinos k vsej evropski kulturi« (Kumbatovič 1948, 85).

II.

Glavna lastnost verskih procesij/sprevodov je njihov množičen značaj, v 16. in 17. stoletju pa se je njihova gledališka forma močno razvijala in krepila. Največje znamenje njihovega razvoja je pravzaprav njihova ukinitve, saj so avtorji in nastopajoči v želji po čim večjem učinku padli v polje prepovedanega/amoralnega, saj naj bi se v prizorih pekla, kjer so igralci imeli precej manevrskega prostora za improvizacijo in v želji po čim večji avtentičnosti za svoje domišljijske slike, precej dejavno počelo stvari, ki jih je najprej cerkvena gosposka, kasneje pa še cesarska prepovedala. Procesije najdemo na Kranjskem (Škofja Loka, Kranj, Tržič, Novo mesto), Štajerskem (Ruše) in Koroškem (Trbiž). Brez težave lahko trdimo, da so kapucini prevzeli primat v uprizarjanju pasijonskih procesij, saj so jezuiti ostali pri prejšnji, srednjeveški, obliki uprizarjanja v cerkvah, v latinščini in deloma nemščini.

Enega prvih znanih pasijonskih sprevedov je kapucinska bratovščina *Redemptoris mundi* leta 1598 uprizorila v Ljubljani. To je bil v času kuge velik spreved s podobami križevega pota. Tudi ljubljanska procesija se je v gledališkem smislu razvijala: vedno večji obseg in s tem povezana organizacija, režijska inovativnost, vedno bolj komplicirane scenografske rešitve, priprava igralcev in nujnost improvizacije ... Zato se ljubljanski sprevedu štejejo za največje (in najdražje) prireditve baročne dobe na našem ozemlju.

Kot poroča Anton Trstenjak v svoji knjigi *Slovensko gledališče*, se je ljubljanski spreved izvajal ponoči, ob baklah in svečah. Prizori so se uprizarjali spotoma, med prizori se pomika duhovščina s kadilnicami, križi, banderami ... V različnih presledkih v procesiji sodelujejo meniški redovi, druge verske skupine, pripadniki ločin, eremiti (puščavniki) z dolgimi bradami, bičarji, nosači križev, pevci, najeti glasbeniki (godci) in deželni trobentači. Za razliko od Škofjeloškega pasi-

jona, ki že ima izrazito neliturgičen značaj, se je ljubljanska kapucinska procesija dogajala v občutju mistike in posvečenosti.

Prav neliturgična narava Škofjeloškega pasijona je tisti označevalec, ki to besedilo loči od ostalih besedil, uporabljanih pri procesijskih dogodkih. Za spokorniške procesije je bilo namreč značilno, da je bilo govorenega besedila malo, v kolikor je besedilo obstajalo, pa je služilo opisu in razlagi podob, ki so se pomikale mimo gledalcev ali gledalci mimo njih. Uprizoritvena predloga očeta Romualda pa že upošteva členitev besedila na glavno in stransko, torej na govorno besedilo in didaskalije, prehaja iz opisnega principa v dejansko dramsko akcijo, v dejavne prizore, ki so nadgrajeni z izvirnimi monološkimi replikami in dialogi. Če se naslonimo na Aristotela, tragedije ni brez posnemanja tesnobe in zaokroženega dejanja (praxis), za *mýthos* (dogajanje, zgodbo) je potrebno prav posnemanje dejanja in tako sta sestavna dela tragedije *pragma* (zgradba dogodkov) in *mýthos* (Kralj, 13). Besedilo pasijona, za razliko od drugih procesij, tako upošteva oboje: dogajanje in dejanje. Seveda moramo to trditev sprejeti z zadržkom. Dogajanje v pasijonskem besedilu poteka horizontalno, kot tudi sama uprizoritve. Besedilo dogajanje prizemlja in usmerja pogled (v spokorniški maniri) k tlu, le posamezni prizori – dogajanja – se uspejo orientirati kvišku, vertikalno, da se lahko vzpostavi tragična premica med božanskim in človeškim. In na ta način se nam v Pasijonu odpira dogajalna in čustvena vertikala prek nebes, k zemlji in v pekel. Ta dantejevska trojnost (kot je trojnost tudi Božje osebe) sporoča, da dogajanje ni enotno, temveč razčlenjeno. A po drugi strani je vsak prizor, ki ima vse komponente dramskega prizora (lik, govor, didaskalijo), sam zase enoten v dogajanju in se v nekaterih primerih tudi smiselno navezuje na prejšnjega in naslednjega. Če besedilo razdelimo na samostojne enote (kajti vsak prizor bi lahko stal tudi sam zase), vidimo, da je zaradi enotnega dogajanja znotraj vsakega prizora posebej mogoče, da bi se besedilo ne odigralo samo v pasijonski formi, temveč tudi v strogo gledališki ali kakorkoli drugače dramaturško utemeljeni obliki. Dokaz za to je uprizoritev Škofjeloškega pasijona v SNG Drama Ljubljana, v režiji Mete Hočevar v sezoni 2000/01.

Teorijo, ki jo razvijamo, podpre tudi praktični uprizoritveni pogled na pasijonsko partituro, kjer je število likov (*dramatis personae*) tako veliko, da jih gledalec lahko spremlja samo za vsak prizor posebej, nikakor pa ne (z)more dramaturško povezovati likov, z izjemo Kristusa, iz prizora v prizor. Že tako naporno gledalčevo izkušnjo (in potrebo po logični sklenitvi celotne procesije v en sam zaokrožen moment) prekinjajo prizori, ki imajo razlagalno funkcijo, najsi bodo to monološke replike pojasnjevanja, pevski vložki za ustvarjanje vzdušja ali zgolj odводи baročnih pridig (npr. Hieronim). Torej je epizodnost v gledanju zaradi procesijske forme nujna in neizogibna. Fragmentarnost pa določa tudi sam način uprizoritve na loških trgih.

Če so se pri (spokorniških) procesijah prizori, z več ali manj akcije, zvrstili drug za drugim, se v našem primeru zgodi, da se prizor (voz, igralci) ustavi in se ga odigra/uprizori z vsemi opombami vred. Znotraj prve podobe najdemo dovolj raznolikega dogajanja: v njej nastopijo Adam, Eva, Hudič in trije Angeli, za njimi nastopi Smrt, njej pa sledijo Adamovi otroci, ki s palicami v rokah recitirajo, in Romualdova didaskalija: »Za Adamovimi otroki naj bi takoj sledila Smrt, toda prva in druga podoba prideta preblizu, zato je tukaj mogoče vstaviti bratovščine, denimo kovaško bratovščino.« Tej opombi šele sledi skupina dvanajstih angelov, ki nosijo različne attribute, ki so povezani s Kristusovim trpljenjem in jih predstavljajo. V prvem prizoru Pasijona lahko prepoznamo razčlenjenost dogajanja, različne poudarke, primitivno mizansceno in celo praktične režijske opombe v obliki didaskalij.

Tudi dejanje, ki je po Aristotelu (in drugih predmodernih gledaliških teoretikih) pomembno, se pri Pasijonu kaže v strukturi desetih govorjenih prizorov in treh nemih. Besedilo s trinajstimi prizori lahko razčlenimo v tri različne sklope, pogojno rečeno dejanja, ki bi se v popolni dramski strukturi delili 1. *Raj in Smrt* 2. *Gospodova večerja, Samson, Krvavi pot, Bičanje, Kronanje, Hieronim, Glej človek, Kristus na križu, Mati sedem žalosti* 3. *Skrinja zaveze, Božji grob, Ljudstvo*. S tako razčlenitvijo dobimo osrednji del, ki je bistveni del Pasijona, začetek ima (kot nekakšno dejanje-uvertura) nalogo uvajanja in predstavljanja, zadnji del, ko se v Pasijon vključi še prisotno ljudstvo, pa v prenesenem pomenu kliče *Ite, missa est!*, poslani ste, da videno preiščujete in o tem govorite še drugim.

Osnovna lastnost uprizoritvenih umetnosti je disciplinarnost. Ta se še posebej kaže v praksi, na primeru Škofjeloškega pasijona pa je gotovo, da brez poglobljene in natančne priprave ter koncentracije ne moremo udejanjiti dogodka v mistični obliki. Prav mistika pa je del gledališkega ustvarjanja (in rituala), ki zahteva izvajalčevo in gledalčevo čustveno navezanost na dogodek. Mistika posameznega gledališkega dogodka ustvarja vzdušje, ki gledalca omamlja in je zaradi učinkovanja na čute, čustva, nezavedno razumsko nedojemljiva, posledično pa vpliva tudi na izvajalce same.

Zakaj je ritual bistven za uspešnost Škofjeloškega pasijona? Ritual je dogodek, akcija, delovanje, ki ga je homo sapiens prevzel že od svojih prednikov, gre za nepogrešljiv del človekove stvarnosti, ko se v točno določenem trenutku s točno določenimi gestami, besedami, zvoki, gibi itd. zgodi stik s presežnim ali se skozenj zgolj potrdi tukajšnja stvarnost. Ker gre za pojem, ki je bil že nešteto krat obravnavan, poudarimo, da gre za proces, ki je strogo predpisan in deluje po pravilih, ki veljajo za vse udeležence. Tako se kolektiv (občinstvo, občestvo, verujoči) poenoti, da lahko stopi v stik s transcenco. Torej ima enak temeljni obrazec, ki je določen »od vedno« in se ravna (poleg človeških pravil) tudi po pravilih narave, ki se ciklično ponavljajo (Andres 13).

Besedilo Škofjeloškega pasijona je zapis tovrstnega rituala oz. navodila za njegovo izvedbo. Prvi krščanski vzori, iz katerih vzniknejo pasijonske igre, so raznovrstne ljudske pobožnosti, kot na primer molitve križevega pota, v srednjeveški liturgiji pa tudi uprizarjanje svetopisemskih dogodkov v sklopu liturgije večjih praznikov.¹ In prav s kultivacijo, standardizacijo ljudskih pobožnosti, selekcijo in uvrstitvijo v kanon se zgodi dramaturška preverba in izbor, da iz preprostih ritualnih okoliščin lahko nastane vzvišena uprizoritev, ki je vsa usmerjena v presežno. Kaj je torej pionirsko delo p. Romualda, če sploh je?

Glede na dejstvo, da so nekateri predhodniki škofjeloške igre znani, njihovi zapisi (z izjemo ustnih pričevanj) niso ohranjeni, si lahko pripravimo le delno rekonstrukcijo pasijonskih dogodkov. Gotovo se Pasijon ne razlikuje dosti od svojih sodobnikov, niti od katerih drugih nemških sorodnikov, je pa treba poudarjati, da gre za slovensko (!) zgodbo, ki izhaja iz dediščine Brižinskih spomenikov in Jurija Dalmatina in v lokalizirani maniri daje slutiti odsvit časa, podob in običajev. Prava vrednost Marušičevega dela je prav jezik, da je imela uboga slovenščina, v tistih časih odrinjena s strani birokratske nemščine in religiozne latinščine, možnost potrditve v uprizoritvi – torej dejanski, javni, necenzurirani, dostopni rabi – in se na ta način (popolnoma znanstveno) uvrstila med velike evropske jezike.

Kot pravi podnaslov tega pisanja, se bomo v razmišljanju obrnili k vprašanju uprizoritvenih lastnosti in v ta namen pogledali, koliko je Pasijon dramsko besedilo in koliko režijska knjiga. Igor Lampret izpostavi pomenljivo dejstvo, ko zapiše: »Pasijoni so bili vprašanje obvladovanja zvrsti oziroma obrtno vprašanje, kdo zna najbolje. Ne umetniško, temveč rokodelsko, cehovsko vprašanje. Seveda tudi, najprej in predvsem: organizacijsko. In šele potem vprašanje dramaturške predvidljivosti. Vsi so vedeli, kako se bo zgodba začela in kako se bo končala. Kaj je bilo potem sploh zanimivo? Vse tisto, čemur, skupaj z Aristotelom, ob sporočilu uprizarjanja rečemo spektakel, sama uprizoritev.« (Lampret 10). In še kako prav ima, da celotno besedilo sili k realizaciji, k upodobitvi v dihaajočih podobah, z resničnim čustvovanjem, v živo in neposredno.

Ena glavnih lastnosti, ki naj prevladuje v dramskem besedilu, je napetost. Napetost med liki, med uprizoritvijo in gledalcem, likom in njegovo usodo, kar ustvarja možnost identifikacije in predvsem besedilo dela živo, ga spravlja v gibanje in mu polaga uprizoritveno težnjo. Andrej Inkret poudari to lastnost, ko pravi, da je bistvena morfološka značilnost dramskega besedila neposredno predstavljanje človekove dejavnosti v obliki dramatičnih napetosti, nasprotij, sporov in spopadov. In v skladu s tem je tovrstni umetniški zvrsti lastna teatralnost.² In kaj drugega vsebuje poročilo Kristusovega trpljenja v verzih p. Romualda. Zadnji tre-

¹ O tem je za to publikacijo pisal že Robert Podgoršek *O pasijonskih igrah in procesijah na Slovenskem*, Pasijonski doneski, 2010.

² Enciklopedija Slovenije.

nutki življenja Božjega sina so prepolni napetosti, nasprotij, sporov in spopadov, ki že ob tihem branju ustvarjajo tesnobo, ob interpretativnem pa ponujajo vernim in nevernim pogled, ki je usmerjen v večnost. Dramska struktura v Pasijonu (in v evangelijih) se sklada z Aristotelovim priporočilom, naj se zgodba zgosti tako, da bo čim bolj kavzalna in bo kar najbolj usmerjena h koncu. Zasnova je pripravljena, da gledalcu zgodbo stopnjuje od počasnejšega začetka, ki ima upočasnjeno dinamiko in daljše monološke replike (Smrt, Duša, Lucifer ...), k postopnemu ritmiziranju, ki se kaže v vedno hitrejših prizorih, krajših replikah, zgoščenih monologih in strnjenih dialogih (z izjemo Judeževega monologa), k vrhu, ki ga uvaja Longinusov monolog, Kristusu na križu, kjer se poklonijo vsi deli sveta, in v skoraj prehter konec žalostinke s kraljem Davidom v dve nemi, a simbolno najmočnejši podobi. Struktura, ki se jo je uprizoriteljsko treba lotiti premišljeno in neihtavo, že z zapisom p. Romualda kaže na skoraj katarzičen učinek, ki ga je mogoče doseči le s strogo ritmično in interpretativno izvedbo. Kaj to pomeni v praktičnem smislu? Odgovor je preprost: če je Pasijon oporoča, je uprizoritev njeno izvrševanje. Značilnost pasijonskih iger in duhovnih dram je, za razliko od večine dramskih besedil (morda z izjemo grške tragedije), v neposrednosti sporočila. Jasnost in s tem povezana predvidljivost imata dramaturško funkcijo v tem, da se narava spokorniške procesije, ki ima lastnosti miraklov neke druge dobe in bogato besedišče (prav kot Svetokriški), lahko v uprizoritvenem smislu v svoji polnosti razgrne le verniku ali gledalcu, ki prostovoljno (in popolnoma) vstopi v iluzijo prikazovanega. A katarzičnost s tem ni pridržana samo določenemu spektru gledalcev, saj gre pri uprizarjanju pasijona, ali vsaj nekoč je šlo, za najprej spokorniško gesto v pripravi na praznik in nato za oznanjevanje. Ena glavnih nalog, ki so jo kapucini zavzeli ob prihodu v naše kraje, je bilo pridiganje in s tem povezano oznanjevanje. Pater Romuald je karizmo svojega reda ubesedil v skoraj devetsto verzih, a morda najbolj v alegoričnih podobah štirih celin, ki se pridejo poklonit in izrečejo zahvalo za oznanjeno Besedo. Kar je pri tem nenavadno, je, da so to edine štiri alegorične figure v celotnem besedilu, vse ostalo so liki, kar daje potrditev dramski razsežnosti besedila, ki se odmika od striktnih tradicij duhovnih iger ali miraklov.

III.

Morda bi se zdelo, da je problem zvrstnosti na primeru Pasijona zanemarljiv ali celo enostavno rešljiv. Dejansko pa se ob razmišljanju o pravilni umestitvi med parametre zvrstnosti hitro najdemo v položaju, ki mu sodobna teorija drame pravi »mešane zvrsti«. Čemu? Obravnavano delo ni zgolj režijska predloga za procesijo, prav tako ne samo duhovna igra, saj se ukvarja tudi z zelo posvetnimi temi, niti ne gre za goli pasijon, kjer bi se druga za drugo zvrstile podobe križevega pota. Problem umeščanja se kaže, ko gre pri očitni zaprti formi, kjer so (oz. naj

bi bila) razmerja znotraj besedila jasna, za popolnoma odprto polje interpretacij, saj je Romualdovo besedilo v svoji fragmentarnosti zvrstno neulovljivo. Ker se v besedilu mešajo različni principi, vplivi in funkcije, je sodobna teorija o mešanih zvrsteh zelo priročna. A zaradi neulovljivosti definicije, h kateri stremimo, se je treba ozreti še bolj v konkretno.

Najbolj primerno bi bilo Pasijon zvrstno opredeliti glede na njegovo funkcijo. Po funkciji je obravnavano besedilo spokorn(išk)a moraliteta, a vsebuje elemente, ki brišejo jasne meje med različnimi konteksti v zapisani strukturi. Ne smemo se torej omejiti zgolj na srednjeveške oblike gledališke prakse, saj na primer liki Samsona, Davida, Hieronima, pa dodani nemi prizori božjega groba in skrinje zaveze, konec koncev pa tudi sam mrtvaški ples niso striktno elementi moralitet. Še posebej, če vzamemo v ozir podobo Marije Magdalene in Kupida kot lika, ki predstavljata drugi pol omnipotentne božje ljubezni – posvetno, človeško ljubezen. Zato zapiše France Koblar, da Romualdova igra »združuje vse dramske prvine od starih zborov, dramskih epizod, individualnih in alegoričnih samogovorov« (Koblar, 151).

Središče dramskega dogajanja še vedno zavzema sam pasijon, torej evangelijsko poročilo o Kristusovem trpljenju. Avtorski pristop k obravnavani temi je (po Andreu Bazinu) trenutek v procesu ustvarjanja, ko vsebina determinira formo. V primeru Pasijona pa se preliva v obe smeri. Romuald kot dramatik (ali samo zapisovalec dramske strukture po uprizoritvi) vsebino določi glede na formo in vsebina istočasno utemeljuje pasijonsko strukturo kot dramski in gledališki (uprizoritveni) format.

Če se ozremo k sodobnejšim teoretikom, prepoznamo, da so pri Volkerju Klotzu lastnosti odprte forme v drami jasne: obseg prizorov nenavadno različen (od zelo dolgega do zelo kratkega), število prizorov neekonomično visoko, grajena je od spodaj navzgor (od delov k celoti) ... (Kralj, 135). Dobro pa se zavedamo dejstva, da ima Pasijon lahko samo nekaj lastnosti odprte drame, na primer dramaturško sestavljanje prizorov, del po del, ki pripelje k celoti.³ Romuald zasnuje svoje pisanje tako fragmentarno, kot je nato fragmentaren sam končni izdelek. Prizori so napisani v različnih časovnih razmikih in pod različnimi vplivi, bistvena lastnost pa je, ko se na videz nepovezani deli na koncu procesije združijo v celoto. Torej: celoto (in veličino) besedila lahko občutimo šele, ko se nam na linearni ravnini pred očmi odvrti celotno sosledje prizorov. To pa je potrditev, da je dramsko besedilo namenjeno uprizoritvi in ne glede na asociativno branje Pasijonskih vrstic, pravo vrednost, pomen in učinek besedilo dobi, ko se zgodita igralec in besedilo naenkrat, v živo.

³ Sicer pa gre za očitno zaprto formo, saj Pasijon nosi tudi te lastnosti: logično sosledje prizorov, ki so med seboj povezani in pripeljejo do jasnega konca. Kar v našem primeru velja za osrednji del besedila – sam pasijon, ne pa tudi za vmesne avtorsko-interpretacijske dodatke.

Ko govorimo o vprašanju zvrstnosti Škofjeloškega pasijona in vplivih nanj, nam dvome o neinovativnosti ali celo banalizaciji besedila na srednjeveško-baročni standard, ki je po spletu okoliščin ostal ohranjen, ovrže Filip Kalan:

»Romualdovo besedilo nikakor ni literarno besedilo, marveč izrazito gledališki scenarij, ki bogati nekdanjo spokorniško osnovo kapucinskih procesij z raznorodnimi prvini evropskega posvetnega in cerkvenega gledališča od mrtvaških plesov, v gotiki spočetih, mimo sprevodnih zanimivosti renesančnih triumfov, z antičnimi simboli prepletenih, do mešanih alegoričnih prizorov, nasičenih z moralistiko baročne retorike.« (Kalan 1967, 228)

France Koblar poudarja, da bi šlo pri določitvi zvrstnosti lahko za spokorno moraliteto z značajem igre o svetu – Weltspiel (Koblar, 150), a je še kaj več od tega, saj tudi Kalan zapiše, da gre za bolj komplicirano definicijo. Škofjeloški pasijon je bil razumljen kot naslednik spokorniških procesij in le sinteza dvestoletnega razvoja srednjeevropskih pasijonskih iger, po drugi strani pa je že prerasel te oblike spokorniške tradicije in nosi že sporočilo (in dramske prvine) razvite igre o svetu (Kalan 1967, 229). V besedilu se resda nakazujejo prvine tako igre o svetu kot ostanki srednjeveških pobožnosti, a jih je Romuald slikovito nadgradil, lokaliziral govorico in z uprizoritvenimi napotki poskrbel, da je Škofjeloški pasijon postal tako kvalitetna dramska umetnina kot tudi odsvit časa, ki se je realiziral v uprizoritvi. Bistveni poudarek je, da je besedilo pisano z mislijo na uprizoritev in tej ideji je avtor podvrigel vse ostale izrazne potenciale, saj je očitno, da je prvi in edini namen Romualdovega večletnega pisanja realizacija v pasijonski procesiji.

Zato lahko skupaj z drugimi raziskovalci pritrdimo, da je Škofjeloški pasijon tudi prva ohranjena režijska knjiga v zgodovini slovenskega gledališča. Režijska knjiga je danes, v post-postdramskem obdobju, anahronizem, znamenje meščanskosti gledališča, saj je za fluidno naravo ustvarjanja uprizoritve v sodobnosti enostavno preveč klasična, torej zaprte forme. A vendar so režijske knjige zeitgeistovski pokazatelj videnja uprizoritvene umetnosti v nekem času, še posebej, če ni na voljo video ali fotografskih materialov. Večino gledališke zgodovine pred 20. stoletjem tako lahko rekonstruiramo na podlagi dramskih besedil in režijskih knjig, mestoma tudi spominov in zapisov v različnih zgodovinskih knjigah. Kaj lahko izvemo o sami uprizoritvi iz Romualdovih opomb in didaskalij?

IV.

Dramsko besedilo ni namenjeno tihemu branju, ampak za popolno ubesediljenje potrebuje uprizoritev, saj se šele takrat v gledalcu zgodi močna imaginacija in podobe, ki so naznačene v besedilu, dobijo svojo pravo osebnost, ton, barvo in pomen. Besedilo Škofjeloškega pasijona ni bilo za časa nastanka nikoli namenjeno tihemu branju (pustimo na strani ljudsko nepismenost), temveč zgolj in samo

dejanskemu uprizarjanju, da so se zapisane črke lahko realizirale v prostor-času in šele v trenutku samega uprizarjanja uresničile svoj namen. Vsaka uprizoritev ima v svojem ustvarjalnem genomu željo (in namen) po učinku. Učinek je lahko marsikaj in je vedno odvisen od naslovnika. V uprizoritveni umetnosti so to estetika, izvajalske bravure, režijski koncept; pri Škofjeloškem pasijonu prav tako učinki estetike in drugi elementi gledališke umetnosti, z dodatnimi željami pri učinku v utrditvi vere, edukacije ... V ta namen je p. Romuald popisal okoliščine, rekvizite, scenografske elemente, kostume, mestoma tudi glasbo, da bi se vsakokratna ponovitev izvršila s kar se da enako silovitostjo – učinkovitostjo.

Za vsak prizor so, skupaj z dogajanjem, zelo natančno popisani kostumi in rekviziti, kar se režijskemu branju zdi nepotrebna navlaka, saj v sodobnosti v ospredje stopa režiser, v začetku 18. stoletja pa so se v skladu z začetkom Janezovega evangelija »v začetku je bila Beseda« branje uprizoritvene predloge, režijski razmislek in vizija, osredinjali na besedo in kako jo vsebinsko predstaviti nepismenim množicam. Poleg uvodnih didaskalij so najbolj zanimive tiste, ki jih avtor zapisuje na rob prizorov ali kar vmes. Najpogostejše so didaskalije, ki določajo ritem procesije, saj narekujejo zaporedje in so bistvenega pomena za samo uprizoritveno strukturo. Pri interpretaciji tovrstnih napotkov v sodobnih uprizoritvah Pasijona je treba vedno znova presojati odnos do tradicije, interpretacijska stališča, pa tudi zgodovinsko relativnost in razvoj uprizoritvene umetnosti skozi čas, posebej odnosno na razvoj pasijonskih procesij in iger v času njihovega nastajanja in uprizarjanja, do rekonstrukcije le-teh v sodobnosti, kjer nam didaskalije (ki so v bistvu tehnični napotki) služijo najprej kot orodje za rekonstrukcijo, nato pa za preizpraševanje njihove umestnosti za nove uprizoritve. Če bi denimo ohranili ogrodje besedila in se odločili, da bodo didaskalije kraja in časa nepomembne, bi še vedno gledali Škofjeloški pasijon, a z možnostjo avtorske (uprizoritelske) svobode. Prav to je omogočil p. Romuald, ki je besedilo zapisal, ko se je Pasijon praktično že izvajal in so možni šibkejši deli že umanjali v zapisu, nekateri pa še ostali. S takšno prakso je dosegel, da je besedilo živo, ima stik z realnim govorom in premikanjem, daje mu tudi določeno mistično ritualnost, ki se jo (ponovno) lahko doseže le s cikličnim ponavljanjem uprizoritve.

Če še naprej premišljujemo stransko besedilo, opazimo mnogo zanimivih napotkov, ki kažejo na precejšnjo praktično usposobljenost voditelja procesije. V petem prizoru didaskalije prekinejo verz (394) z interpretativnim napotkom »Judas caguje« in nato je osem verzov nižje, ko se približa procesija s Kristusom, zapisana dolga didaskalija, ki uvaja velikega duhovnika Kajfo. Da vse ritmično ohranja v maniri spreveda, se po vsakem monologu približa nov govorec in prejšnji nadaljuje svojo pot. Na tak način spoznamo Pilata in Heroda s spremstvom, a po Herodu sledi bolj zanimiva opomba, kjer avtor pušča prostor za in-

scenacijo že v samem zapisu: »Tukaj lahko pride 6 križenoscev in 6 spokornikov, če je mogoče tako izpeljati, vendar jih je bolje izpustiti.« Narava verskih iger, misterijev je dogmatična, puščala naj ne bi nobene odprte forme, niti prostora za svobodno interpretacijo, a Romuald v svoje besedilo dodaja opombe, ki imajo informativno funkcijo, a puščajo odprte možnosti za vse naslednje voditelje procesije. To se kaže tudi v napotkih, kot na primer »Fantje, kolikor jih je mogoče dobiti«, »v sorazmernem številu« ... A zgoraj omenjeni primer, na kakšen način naj igralec, ki igra Juda Iškarijota, interpretira besedilo, je precej osamljen. Večina konkretnih napotkov se nanaša na logistične, kostumske in scenske zahteve. Redko pa Romuald zapiše igralski napotek, z izjemo več zapisov, da lik »recitira«, kar kaže, da so bili igralci pripravljene po vnaprej poznanem sistemu in da za dejansko govorno realizacijo v umetniško-izrazni obliki ni bilo veliko manevrskega prostora. Po drugi strani pa ta odprtost, nezaznamovanost, pušča vsem naslednjim interpretom prostor za izum svoje, času lastne, govorne podobe in interpretativnih nians in poudarkov.

Že omenjene logistične opombe, kot na primer na začetku tretje podobe, kjer je zapisano »Konja je vselej dal na voljo strogi gospod pl. Khossen; njega je treba prositi zanju«, so seveda rezultat zapisovanja pasijona po večletni uprizoritveni praksi, torej gre za strogo inspiciensko opombo, teh pa najdemo skozi celotno besedilo precej. Podoben primer je tudi opomba o Longinusovem konju »Longinu je težko preskrbeti konja, zato je treba zanj prositi voditelja procesije«, kar samo kaže na (že tisti čas) težko uprizoriteljsko nalogo. Morda najkoristnejši oz. pomemben del k sami tehnični izvedbi je dodatek z imenom »Splošni spored celotne procesije za voditelja in njegove«, ki drugega za drugim naniza vse nastopajoče, skupaj z načinom prihoda (peš, voz, konj ...), deloma z rekviziti, ki služijo označevanju likov. Romualdov seznam je torej sinteza njegovega režijskega dela, tako rekoč ob zavedanju, da mora biti zapuščina njegovim naslednikom popisana dovolj jasno, da bo kar najbolje koristila prihodnjim magistris procesionibus.

Scenografske opombe se večinoma nanašajo na število nosačev in rekvizite, ki so potrebni za določen prizor. Sicer so lokacije, torej zunanji izgled, znane in so jih gotovo povzemali po znanih upodobitvah v cerkvah. Osvetljava je bila omejena na sveče in bakle, čeprav je treba vzeti v zakup, da so Pasijon pričeli že s pridigo ob štirih popoldne in je bil do mraka gotovo že končan. Za mistično občutje dogodka so zato bolj kot svetloba in glasba poskrbeli post, kulisa Škofje loke v pojemajočem zgodnje pomladnem soncu, baročni nastopi in gestikulacija, predvsem pa sama tema, ki se je preprostega vernega človeka lahko dotaknila in ta je kot najboljši možen gledalec to tudi dopustil.

V.

Sodobne uprizoritve Škofjeloškega pasijona se naj bi, kakor tedanje, ne ukvarjale z ohranjanjem literarne dediščine, temveč morajo stremeti k čim večji vizualni učinkovitosti, saj figuralična zasnova to zahteva. Nikakor se uprizoritelj ne sme omejiti zgolj na predstavljanje besedila, bolj mora skrbeti, da bo pasijonska procesija kar se da gledališka – torej živa, ritmizirana, naravna (kjer prizor to zahteva), da bo upoštevala telo, glas, izkoriščala glasbene in zvočne učinke, vključevala celotno kostumsko podobo, masko in scenografijo.

Uprizarjanje Škofjeloškega pasijona ni samo ohranjanje dediščine, rekonstrukcija starih besed iz baročne dobe, ampak je ustvarjanje, ki ima za svojo predlogo režijsko knjigo in na podlagi te se ustvarja nekaj novega, edinstvenega. Ni odveč posebej poudariti, da je vsaka uprizoritev unikatna, nikoli se ne bo mogla ponoviti v točno takšni obliki, že zaradi tega dejstva uprizarjanje Pasijona ne more biti le izvajanje tradicije. Kot vsaka gledališka predstava vsebuje duh časa, aktualizacijo sveta, ki jo obdaja, tako naj bi pravi Pasijon, če bi uspel prestopiti rubikon ponižnosti, moral nositi kaj sodobnega. Lahko govorimo zgolj o stilu igre, morda o jeziku, nobena uprizoritev se ne more zgoditi, ne da bi upoštevala sedanji trenutek. To dejstvo, če ne drugače vidimo kot razvoj tehnike v uprizoritvah Pasijona; mikrofoni in luči so zdaj glavni označevalec časa. Ali je pregrešna misel ta, da bi nekoč Pasijon uprizorili v sodobnem jeziku, v uprizoritvi, kjer bi se zgodba Kristusovega trpljenja, po besedilu p. Romualda Marušiča, zgodila v 21. stoletju? To seveda ne bi bil Škofjeloški pasijon, kot ga poznamo. Bil pa bi Škofjeloški pasijon, ki bi nosil poudarke nove dobe.

Današnjemu gledalcu (in ustvarjalcu) je pasijonsko besedilo istočasno domače in tuje. Tuje, ker v verskem smislu ne živi več trdno ali vsaj ne na tako konfesionalen način, kot so živeli njegovi predniki. Domače, ker je zgodba Kristusovega trpljenja vkovana v zavest evropskega človeka, četudi nosi dediščino razsvetljenja, zgodba vseh zgodb je zapisana v njegov genom, v kulturo, z njo je soočen skoraj na vsakem koraku. Škofjeloški pasijon je igra o svetu. Igra o svetu, ki ga poznamo in ki ga ne poznamo, govori o ljudeh kot smo sami, govori o ljudeh kot nočemo biti ali kot ne moremo biti. Morda je pogled nazaj, v Palestino, na začetek štetja časa, daleč; a z nenehnim ponavljanjem zgodbe, ki jo pozna svet in ki govori o svetu, se prostor oži in obale vzhodnega Sredozemlja so naše obale. Kaj torej Škofjeloški pasijon kot predloga za uprizoritev sporoča danes?

Predloga za uprizoritev, kot jo je zapisal p. Romuald Marušič leta 1721, je prelomen zapis uprizoritvene dejavnosti (bodisi verske ali neverške) na območju, kjer se je tisti čas uporabljalo več jezikov, zapisan je, kot je bil govorjen – v slovenščini. Ob pregledu, ki smo ga opravili v tem sestavku, je lahko že jasno, da je Pasijon več kot samo dramski zapis Kristusovega trpljenja, ampak vsebuje vse napotke, ki se

nanašajo na aktivno uprizarjanje. Zdi se, da bi morala biti dramaturgija besedila enostavna, a nas Romualdov zapis prepriča, da gre za kompleksnejšo strukturo, ki je nastala ob večletni uprizoritelski praksi, zato je Škofjeloški pasijon več od verske igre ali duhovne drame. Aktualen je zato, ker je skorajda edinstven primer »work in progress« dramatičnega, torej principa, ko se besedilo piše skupaj z nastajanjem uprizoritve, a Romuald gre še korak dalje, ko besedilo zapiše po procesu in skoraj gotovo z metodo ponovnega poslušanja igralcev.

Sešteti dediščino, ki jo nosi besedilo Škofjeloškega pasijona, je nemogoče. Vedno znova pa je odprta možnost, da preizprašujemo, interpretiramo, iščemo nove pomene, vse, da bi prišli do spoznanja resnice. Kajti poleg tega, da je Romuald zapisal igro o svetu, je zapisal tudi igro o resnici. Ali vsaj o iskanju le-te.

Literatura in viri

- Andres, Rok. »Mitologija po meri človeka«, *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, Ljubljana: AGRFT, 2012.
- Fikfak, Jurij. »Pogledi na ritualnost in ritualne prakse na Slovenskem« *Traditiones* 37.2 (2008): 45–59.
- Kalan, Filip. »Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona«, *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Kalan, Filip. *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*. Ljubljana: Novi svet, 1948.
- Kalan, Filip. *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Koblar, France. *Starejša slovenska drama*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1951.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1998.
- Lampret, Igor. »Vidno in nevidno.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* (2000/01): 10–13.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.

Vsi citati iz Škofjeloškega pasijona so citirani po izdaji:

- Ogrin, Matija (ur.). *Škofjeloški pasijon, znanstvenokritična izdaja*. Celje – Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2009.