

ROK ANDRES

DRAMATURŠKI KONCEPT(I) PASIJONA 2015

»V vednost prihodnji dobi o procesiji na veliki petek«¹

Ob začetku refleksije o dramaturškem pogledu na ustvarjanje Škofjeloškega pasijona v letu 2015 je morda na mestu beseda o vznemirljivem delu z besedilom p. Romualda (Lovrenca) Marušiča. Projekt, ki je imel namen rezultirati v uprizoritvi, je bil jasen: ponovno potrditi živost Romualdove dramske pisave, obuditi staro mestno jedro Škofje Loke s starodavno tradicijo, uprizoriti Pasijon kot naj bi bil nekoč (a z modernimi sredstvi analize in uprizoritve), približati vrhunce verskega življenja davnih časov razduhovljeni družbi in razširiti vedenje o najstarejšem ohranjenem dramskem besedilu v slovenskem jeziku. Procesi dela so bili raznovrstni in prav vsak delček, vsak posameznik, vsak znak, vsaka minuta, so se na koncu razvili v celotno umetnino, ki morda presega nejasne meje uprizoritvenih umetnosti in postaja nekakšen hibrid, ki se je ujel v čas brez jasnih sider definiranosti. Uprizoritev Pasijona tako ni samo verska igra (ali religiozni shod) kot ni samo gledališka uprizoritev, zato je identiteta dogodka nejasna, ker je obenem največji (prostovoljski) projekt na področju uprizoritvenih umetnosti na Slovenskem, iz njega raste nekakšno gibanje, spodbuja spraševanje o izviri slovenskega gledališča, predvsem pa nas vrača v čas, ko je bilo iskanje smisla še nekaj običajnega. In to zadnje dejstvo tega neulovljivega koncepta, je bilo morda glavno vodilo praktičnega soočenja z besedilom, projektom, (so)ustvarjalci, nastopajočimi in celotnim kolosom pasijonskega obdobja na Škofjeloškem.

Uprizoritvena zasnova Škofjeloškega pasijona je v veliki meri tradicionalna, a vendar ne v slabšalnem smislu. Tradicionalna v smislu naslanjanja na vrednote, črpanja navdiha iz preteklosti in preteklih uprizoritev, pa tudi zaradi same forme, ki je nastala kot podaljšek nekih prejšnjih liturgičnih iger. Tradicija je tudi v kontinuiteti uprizarjanja, če se ozremo samo na bolj zanimivo obdobje sodobnosti, naštejemo precej² uprizoritev Škofjeloškega pasijona, kar zgolj potrjuje njegovo mesto v slovenski zavesti in stroki. Uprizoritve pasijonskih režiserjev Tineta Debeljaka, Mirka Mahničiča, Aleša Jana, Marjana Kokaljja, Mete Hočvar,

¹ S temi besedami se začne neumetniški del – folij 2r – besedilni začetek Škofjeloškega pasijona, ki ga smiselno uporabljamo zaradi narave tega pisanja.

² Od leta 1936 vsega osem uprizoritev, od tega pet v Škofji Loki.

Boruta Gartnerja in nazadnje Milana Goloba, se v svojem iskanju koda uprizoritve najprej ozirajo v eshatološko razsežnost Romualdovega besedila, nato pa se v njihovih uprizoritvah prične zrcaliti gledališki princip krščanskega gledališča v srednjem veku in njegovega vrhunca v baročni dobi. Nenazadnje v uprizoritvah Pasijona prepoznamo tudi umanjkanje tovrstne dramske in gledališke dejavnosti v zadnjem stoletju in pol, ko je najvidnejši predstavnik tovrstne dramske pisave le Hugo von Hofmannsthal s svojim *Slehernikom*³. Režijsko oko in uprizoritveni načrt pri delu z besedilom Škofjeloškega pasijona začituta utrip in gibanje, težo in sporočilo, zgodovino in modernost, ki se kot življenjska tekočina pretakajo po venah skoraj tristoletnega besedila.

Dramaturški vidiki Škofjeloškega pasijona so bili že večkrat izpostavljeni in poudarjeni, zato jih na tem mestu ne bi ponovno obnavljali. Zaustavili pa se bomo pri praktičnem dramaturškem delu z besedilom, ki se ga drži neko strahospoštovanje in je skoraj bogokletno pomisliti, da bi se nanj gledalo (zgolj) kot uprizoritveno predlogo. Škofjeloški pasijon je, kar se velikokrat pozablja, predloga za uprizoritev. Kot vsako dramsko delo služi uprizoritelju in svoj namen izpolni, kadar zaživi v uprizoritvi. Zato smo se pri letošnji postavitvi dramaturško osredotočili na gledališkost, ki jo besedilo nosi, saj se je v preteklosti z besedilom prevečkrat ravnalo zgolj na besedni (formalni, didaktični, ...) ravni, pozabljalo pa se je na uprizoritveno razsežnost in na vse s tem povezane elemente. Ko podvržemo neko besedilo dramaturški analizi, torej ga pričnemo pripravljati na uprizoritev, je treba odgovoriti na nekaj bistvenih vprašanj. Ta so enaka npr. principom pisanja v publicistiki, ko si pred začetkom pisanja o problemu zastavimo šest klasičnih vprašalnic: kaj, komu, kje, kako, kdo in zakaj. Pri uprizoritvi Škofjeloškega pasijona v letu 2015 je bilo na večino vprašanj že podanih precej odgovorov. Dramaturga pa sta preganjala (in ga še vedno preganjata) dve: kako in zakaj.

Zakaj?

Naloga uprizoritelja, najsi bo to režiser, dramaturg, igralec, umetniški vodja ali kateri od drugih aktivnih ustvarjalcev, je, da že od vsega začetka ve, zakaj si želi uprizoriti neko določeno dramsko besedilo, kaj želi z njim sporočiti in koga želi nagovarjati. Vprašanja gredo še dalje. Zakaj to nalogo poveriti točno določenemu režiserju, kako izbrati nastopajoče, kaj želimo z izbiro avtorske ekipe doseči, zakaj uprizoriti besedilo v takšni obliki, zakaj omejiti ustvarjalca, zakaj v procesijski obliki, kako preprečiti poenostavljanje, zakaj ... Če bi se lotili odgovarjati na ta neskončna mefistovska vprašanja, bi prišli do ene skupne točke, k motivu. Treba je poiskati motiv, ki nam bo zadoščal, da bi, da bomo lahko odgovorili na kar največ

³ *Jedermann* (nem.) iz leta 1911 je predelava angleške moralične igre iz 15. stoletja *The Somonyng of Everyman*.

vprašanj, ki nas begajo. In motiv ustvarjalca je lahko podoben motivom znotraj dramskega besedila. Ali kakor zapiše Vladimir Kralj v bibliji za področje dramaturgije - Dramaturškem vademekumu: »V estetiki, umetnosti, je to tisti doživljaj, ki razgiba ustvarjalno domišljijo umetnika in vpliva na obliko in vsebino umetnine. /.../ Dramski motiv kot vzmet je lahko kaka strast, kako čezmerno stremljenje, ki povzroči konflikt z nasprotno igro ali pa je to neka situacija, ki med osebami sproži nasprotja, obsežena v njej sami.«⁴ Torej je preizpraševanje lastnih motivov treba primerjati z motivi znotraj besedila, ki smo ga izbrali za uprizoritev.

Odgovori na dramaturško vprašanje zakaj uprizoriti Škofjeloški pasijon v letu 2015 (in ne morda Jančarjeve moralne igre Niha ura tiha, ali katere od Mrakovih himničnih tragedij) so bili podani že vnaprej. Pasijon se uprizarja zaradi ohranjanja kontinuitete v izvirnem času, prostoru in (deloma) načinu, predvsem kot verski in turistični dogodek. Tako imamo na eni strani folkloristiko, na drugi pa religiozno izkustvo, ki pa *a priori* še ne dajeta zadostnega razloga, da bi se pasijonski dogodek promoviral ali postajal pravi gledališki dogodek. Nastanek gledališkega pa je glavna naloga avtorske ekipe. Dramaturgov odgovor na vprašanje zakaj, je torej zaradi gledališkosti besedila, vsebine in forme, ki je najprej uprizoritvena, da se kasneje lahko rodi celostno duhovno izkustvo in posledično turistični ter komercialni vidik dogodka.

Spopad z slehernim dramskim besedilom je izziv, ki se nato spremeni v (metaforično rečeno) boj med avtorjem besedila in avtorjem uprizoritve in prav ta razhajanja med zapisano vizijo in zunanjim pogledom ustvarjalca so srž kreacije. V našem primeru je boj med avtorji pomenil iskanje novih konceptov znotraj Romualdovega besedila. Sprejeli smo dejstvo uprizarjanja Pasijona v izvirnem času, prostoru in načinu, a poskušali najti nove vidike znotraj tega koordinatnega sistema. Zakaj smo jih iskali? Najprej zato, da bi se v samem dramaturškem smislu začutila nekakšna prevetritev, saj se pri tovrstnih dogodkih, ki imajo napol festivalski značaj, lahko zgodi, da so pričakovanja nastopajočih in gledalcev v območju pričakovanega, so na nek način nizka in standardizirana. Treba je torej najti vzvode, ki bodo togi strukturi vdihnili temperament in poskrbeli, da bi bila gledalska (in igralska) izkušnja drugačna od pričakovane. To pa je mesto, kjer nastane presečna množica obeh vprašalnic: zakaj in kako.

Kako?

Principi praktične dramaturgije so po eni strani jasni, po drugi pa se izgublja-jo v nejasnih interpretacijah poklica in individualnih posebnostih posameznega ustvarjalca. V najpomembnejšem smislu je praktična dramaturgija usmerjena v vzpostavitev jasnega uprizoritvenega koda, natančne priprave besedila, podpore

⁴ Kralj, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1964, 27.

pri razvoju uprizoritvenih kontekstov vseh soudeleženi ustvarjalcev, sodelovanje z igralci (performerji, izvajalci) in režiserjem ter predstavljanje uprizoritve širši javnosti.

Prvo resno soočenje z analizo besedila se zgodi med drugim ali tretjim branjem, ko so razmerja med liki in prizori že znana in se prične graditi širši pogled na celoto, ki jo nato fragment za fragmentom razčlenjujemo in analiziramo. Ker je uprizoritvena zasnova Pasijona že podana in poseganja v strukturo samo ni mogoče izvajati v popolni svobodi (s tem je mišljena predvsem procesijska uprizoritev, število prizorov, prizorišča, organizacija, generalni scenografija in kostumografija, urbani topos Škofje Loke, deloma tudi igralci s preteklimi izkušnjami ...), se mora dramaturško oko osrediniti na posamezne enote. In tako je praktičen pristop k dramaturgiji postalo delo po enotah – prizorih – ki se je kasneje, v zadnji fazi študija, kot mozaik, združilo v celotno umetnino. Posebnost besedila je ravno v tem, da je vsak prizor svoje dramsko besedilo in bi se lahko vsak izmed 13-ih uprizoril posebej in neodvisno od drugih. Napetosti, dialogi in struktura vsakega prizora posebej je dramatična v svoji osnovi, kar samo potrjuje dejstvo, da Pasijon ni bil spisan cel naenkrat. Tako lahko razdelimo zgradbo Pasijona na notranjo in zunanjo. Notranjo zgradbo predstavlja vsak dramski (igrani ali nemi) prizor posebej in s tem vzpostavlja motor celotne uprizoritve, saj je Romualdova montaža mreže manjših enot v celoto usmerjena z dramatičnimi elementi k vrhuncu in nato k nekakšni katarzi, te enote pa poganjajo strukturo kvišku, torej k učinkovitemu cilju. Zunanja zgradba so združene manjše enote (notranje zgradbe), ki jih povezujejo enotna likovna podoba, mestne ulice, procesijski značaj in publika.

Dramaturgija uprizoritve dosledno sledi napotkom, ki jih je zapisal p. Romuald, a jih uporabi zgolj kot predloge za izboljšanje notranje in zunanje zgradbe Pasijona. Čeprav je zasnova zelo linearna, smo se trudili preseči načelno monotonost in znotraj prizorov poiskati poudarke (tako jezikovne kot režijske), ki vzpostavljajo dinamiko, dogajanje in pomagajo gledalcem k bolj zbranemu spremljanju dogajanja. Fokus, ki ga usmerja sam diskurz besedila, smo iskali v akciji, detajlih, ki gradijo celoto. Montaža prizorov je bila opravljena tekoče, brez nepotrebnih zastranitev in pavz, le tako se je doseglo pravo občutje pasijonskega dogodka – linearnosti, ki se kaže v hoji kot temeljnem principu uprizoritve.

Dramsko besedilo je vedno sestavljeno iz dveh komponent: dialoškega dela in didaskalij (režijsko-scenskih napotkov). Pri Pasijonu je razmerje med govorenim besedilom in didaskalijami zelo nesorazmerno (v prid dialoškemu delu), a ravno odsotnost večje količine didaskalij⁵ nas opozarja na več stvari. Najprej,

⁵ Ne tem mestu je treba opozoriti, da je p. Romuald Marušič samemu besedilu dodal uvod z jasnimi napotki uprizoritve, v dodatkih pa najdemo tudi natančne popise in sestavne dele uprizoritvenih struktur. Zato v tem pisanju opozarjamo zgolj na didaskalije, ki so zabeležene v glavnem korpusu besedila.

da je bil zgodovinski položaj besedila jasen vsem uprizoriteljem in se natančnih didaskalij znotraj besedila ni potrebovalo, saj je bilo uprizarjano samo v ozkem lokalnem krogu in zaradi tega je zadoščal natančen popis opreme, rekvizitov, kostumov in organizacije, ne pa tudi režijske rešitve. Nato zaradi univerzalnosti prizorov znotraj samega pasijona, ki so izvirali iz liturgične tradicije srednjega veka, zaradi tipov (vsem poznanih likov), ki so nastopali med samo liturgijo z znanimi lastnostmi (kostum, besedilo, vloga) in zatorej niso potrebovali posebne umestitve v kontekst ali dramaturške utemeljitve v didaskalijah. Na tretje dejstvo odsotnosti didaskalij nas opozori Anne Ubersfeld, ko zapiše, da odsotnost stranskega besedila povzroči, da so didaskalije usodno pomembne, ko se nenadoma pojavijo.⁶ Morda najznačilnejši primer tovrstne didaskalije je v peti podobi, ko Judov monolog prekine igralski napotek »Judas caguje« ter v deveti podobi, ko se dva uprizoritvena napotka vežeta na Pilatovo mizansceno »Tukaj si roke Pilatus umije in potem bere urtl« in »Tukaj Pilatus palco prelomi inu pred Kristusa vrže, potler zupet recitira.«⁷ Velika večina ostalih didaskalij znotraj besedila se nanaša na sam potek procesije, prihode, odhode in tehnične podrobnosti prizorov (število nosilcev odra, količina živali, križenoscev in ostalih nastopajočih).

Prenos teoretičnega v praktično

Ena ključnih lastnosti dramskega besedila je vzpostavljanje napetosti, avtor to doseže s soočenji likov, idej ali situacij, pa tudi z nenehnim zaostrovanjem ritma in dramaturške zasnove dramskega dela (po modelih kot je npr. Freytagova piramida). Dramaturgova naloga je upoštevati zapisane ritme, torej brati dramsko besedilo kot partituro, ki narekuje ustvarjanje čustvene podobe uprizoritve. Kako to vidimo v praksi? Najprej je treba znotraj prizorov najti dinamiko, napetosti in v skladu z njimi iznajti mizansceno. Nato je treba te enote (posamezne prizore ali njihove dele) povezovati v večje strukture, to se dogaja v sami montaži – smiselnem sestavljanju posameznih prizorov – in v iskanju povezav med temi deli, ki bodo učinkovale kot logični spoji med enim in drugim delom. Včasih si je, zaradi logike same, treba izmisliti dovolj učinkovito montažo, ki poveže med seboj počasen in čustven prizor z hitrim in nasilnim prizorom, ne da bi prehod (preliv, sprememba) uničil vzdušje ali logiko celotne uprizoritve. Nazadnje je treba večje kose, ki smo jih sestavili iz manjših enot znotraj prizorov, povezati v celoto, kar se običajno izkaže kot najusodnejši del ustvarjanja uprizoritve, saj se v tem delu procesa pokažejo vse napake, ki jih je avtorska ekipa spregledala (ali povzročila) in je treba v najkrajšem možnem času sanirati. Upoštevati pa moramo, da se nekatere

⁶ Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002, 26.

⁷ Citirano 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.

napake pokažejo šele v tem zadnjem stadiju ustvarjanja in jih tekom samega dela na uprizoritvi ne moremo zaznati in/ali popraviti. V konkretnem primeru lahko govorimo o notranjem ritmu uprizoritve (kako intenzivno, hitro in prepričljivo se odigra posamezen prizor in kako se nato vključuje v celotno uprizoritev), časovni problematiki (koliko časa traja celotna uprizoritev, koliko časa mine med posameznimi prizorišči, kdaj se uprizoritev prične na posameznem prizorišču, ne da bi nato trpel ritem uprizoritve ...), učinku uprizoritve (kako uprizoritvena zasnova učinkuje na publiko in uprizoritev kot tako, kako se staplja z okoljem, kako stopa v živ stik sama s sabo in z gledalcem ...), fizični in psihični kondiciji nastopajočih (ali posameznik zdrži pritisk in tudi na četrtem prizorišču enako intenzivno odigra, kako se nastopajoči odzivajo na različne vremenske ali druge okoliščine, koliko zaradi teh okoliščin »trpi« koncept uprizoritve, kako se pojavljata solidarnost in sodelovanje med nastopajočimi in ali ima to kaj vpliva na samo uprizoritev ...) in ustreznosti režijskih in dramaturških rešitev.

Ko se je na generalki pred nami prvič odvil celoten pasijon, je bil čas za resnejšo refleksijo avtorske ekipe in strokovnih sodelavcev. Zaradi predimenzioniranega projekta, kakršen po svoji tradiciji Škofjeloški pasijon je, je izjemno težko cel čas nadzorovati in ohranjati enakomeren razvoj uprizoritve in hkrati imeti pregled nad celotnim kontekstom in življenjem projekta. Zato v tej zadnji fazi v meni še bolj zraste čustvo občudovanja do predhodnikov (Kokalj, Gartner), ki so se spopadali s tem kolosom in preživeli. Dejstvo, o katerem govorim, je lastno vsaki gledališki uprizoritvi. Ko se prvič zgodi celota, je treba natančno detektirati vse pojave, ki so (zavedno ali nezavedno) postali del uprizoritve, nato ostane malo časa za čiščenje, a je le-to neizbežno. V tem zadnjem stadiju ustvarjalnega procesa se moramo znebiti vseh govornih in režijskih navlak, dramaturških zavor intelektualizma, nejasnosti, napačnih ritmov, nelogičnih poudarkov, nejasnih situacij – mizanscen, uskladiti montažo, poudarjati isti kod igre in uprizoritve, rešiti igralca iz vseh zadreg, ki mu jih je povzročila generalna montaža in poiskati logične rešitve za njegov(e) lik(e) ... Tem postopkom zadnjih dni ni videti konca in večja kot je uprizoritev več teh dejstev se pojavi. Zato je po mojem mnenju režijska (ali dramaturška) podoba in izvedba Pasijona nikoli končan projekt, najprej zaradi obsega samega, nato pa zaradi nedokončnosti same forme. Kot krščansko besedilo pasijon nosi v sebi nek eshatološki prizvok večnosti – *perpetuum mobila*, ki se nekje začne in traja v cikličnih zamahih do večnosti same, ko ni več dimenzij, ne časa, ne prostora. To je simbol pasijonske procesije, da se nekje davno začne in nekje davno v prihodnosti konča. Režija in dramaturgija pa sta le del neke uprizoritve, ki bo (morda) pustila svoj pečat vtisa, a se ne bo končala v letu 2015, temveč bo odzvanjala v drugih pasijonih prihodnosti, kot so v letošnjem odzvanjale Romualdove uprizoritve in vse dozdejšnje uprizoritve Škofjeloškega pasijona.

Dramaturško delo z uprizoritvijo Pasijona me je spominjalo na izvorni princip pojava liturgične drame. Že od začetkov krščanske liturgije so mašnim besedilom dodajali t. i. trope in sekvence, ki so imeli funkcijo uvodne ali zaključne pesmi (proze) posameznega dela liturgije. Iz njih se nato razvije prava duhovna drama, ki je postala od karolinške renesanse dalje pomemben del katoliške liturgije.⁸ Takšno je bilo tudi dramaturško delo pri Pasijonu, treba je bilo umestiti vsak prizor, včasih tudi del posameznega prizora, v prostor-čas (krono-topos), da bi bile vse intence, konteksti in umetniški jezik, jasni in točni. Na tak način se praktična dramaturgija ukvarja s smislom samim, z vsebino in nato s formo, torej s procesom, kako uresničiti zlitje vseh elementov v en koherenten gledališki dogodek. V veliko pomoč je bil sam dramatični naboj Romualdovega besedila, ki je živ in gledališko prepričljiv, a zaradi baročnega izrazoslovja obstaja nevarnost, da zdrsne v patos, v pretiravanje, ilustriranje, namesto v čutenje, življenje in estetiko. Obstati na površju, torej zgolj v formi, ali prodreti globlje v skrivnost uprizoritvene predloge. Da bi dosegli kar največji izplen, je bilo ključno delo z nastopajočimi.

Delo z igralci je potekalo na način, ki je lasten profesionalnim pripravam na uprizoritev. Začeli smo z dramaturško razčlemba, lektorskimi vajami in šele nato z aranžirkami.⁹ Sodelujoče smo na njihove vloge pripravljali sistematično (individualno in skupinsko), po različnih metodah, vse, da bi razumeli svoje like (in ne bili samo poustvarjalci ali figure) in se v njih uspeli kar najbolj vživeti. Ker se delo z amaterskimi igralci v kar nekaj postopkih razlikuje od dela s profesionalci (če ne drugega, omenimo samo časovno razpoložljivost za delo), pa je v generalnem smislu podoben osnovni stik in vodenje nastopajočega. Še vedno se pojavlja vprašanje, ali je bolje imeti v ekipi enake igralce kot v preteklih uprizoritvah ali je smiselneje začenjati vsakič znova, z novimi igralci. Izkušeni nastopajoči so dragoceni in neizčrpen vir navdiha za kreacijo, s seboj nosijo izkušnje in lik v njih zori ter raste. V uprizoritvi leta 2015 je bilo tudi nekaj igralcev, ki so pri Pasijonu od oživitve dalje, ti so za avtorsko ekipo nepogrešljivi, saj iz lastnih izkušenj lahko preprečijo kakšno naivno rešitev ali poseg. Po drugi strani pa vedno obstaja nevarnost, da bi nastopajoči z izkušnjami zavirali kreativni proces dela, a morda ne vedno neposredno v soočenju z režiserjevo idejo, temveč pri nastopajočih, ki se z besedilom in nastopom spoprijemajo prvič. V tem primeru se lahko (popolnoma nehote) zgodi, da bo izkušenejši kolega v dobri veri želel pomagati in usmerjati soigralca, a bo novinca to zmedlo in ga postavilo med režiserjevo kladivo in soigralčevo nakovalo. Lahko bi rekli, da je igralska umetnost vedno odprta in vedno zaprta, torej sprejemajoča in selektivna hkrati, zato je delo z nastopajočimi najpomembnejši del ustvarjanja uprizoritve, ker uprizoritev ne more doseči svojega namena, če iz-

⁸ Kuret, Niko. *Duhovna drama*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981, 7-19.

⁹ Aranžirne vaje so proces prvega postavljanja igralca v prostor in iznajdba ter iskanje mizanscenskih rešitev in postopkov.

vajalec (igralec, glasbenik, statist, pevec) suvereno ne obvlada celotnega konteksta predstave in svojega lika v njej in znotraj sebe. Morda bi se bralcu zazdelo, da bi bila za igralca pri konkretni uprizoritvi potrebna nekakšna religiozna izkušnja, a se je v praksi pokazalo, da temu ni nujno tako. Potrebna je zgolj in samo odprtost v duhovnem in umetniškem smislu, da se zgodi ta »božja iskra«, ki ji pravimo igralska prezenca in talent. Ravno zaradi religioznega besedila so bili v toku priprav neobhodno potrebni dolgi (in večkrat intimni) pogovori z nastopajočimi, o njihovih čustvih, pogledih in mnenjih. Najslabše, kar bi se lahko zgodilo uprizoritvi, je mehanično ponavljanje, neoseben pristop ali zgolj recitiranje, čemur smo se poskušali v največji meri izogibati, za kar nosita glavne zasluge režiser in lektor. Rezultat tega dela je prepričljiva uprizoritev, ki ima notranji naboj in dinamiko. Nismo ustvarili samo dvodimenzionalnih figur, temveč žive gledališke like, ki se znajo in zmorejo premikati glede na čustveni naboj in napetost v prizoru. Uspeli smo preseči dojemanje Pasijona kot »ohranjanja kulturne dediščine«, da je lahko v svoji razsežnosti zaživel kot prava gledališka igra.

Režijsko-dramaturški pristop je predvsem v detajlih, ki okvirjajo dramsko dogajanje. V generalnem pogledu Pasijon ostaja kot ga je zapisal p. Romuald, a vendar smo s sodobnim gledališkim pristopom našli v njem veliko prostora za avtorsko-režijske inovacije. Nekatere prizore smo razčlenili in jih postavili na novo, kot samostojne enote, kot na primer samostojna prizora Samsonovega boja in Krvavega potu. Delno smo preoblikovali konjenike, vojake, grenadirje in pehoto, da poudarjajo vsebino in niso sami sebi namen. Te spremembe so bile vidne pri novem (po Romualdu originalnem) mestu mrtvaške konjenice, oživiljena je bila tudi grenadirska pehota s častnim pozdravom Božjemu grobu itd. Povečali smo skupno število igralcev za več kot desetino, kar je glede na okoliščine velika številka, saj se veliko projektov te vrste sooča s kroničnim pomanjkanjem nastopajočih in ostalega kadra, na širšem Škofjeloškem pa ni bilo težko dobiti ne talentov ne drugih entuziastov in pridnih rok. Dodani so bili novi glasbeni vložki in druge glasbene izboljšave, za kar nosita glavne zasluge skladatelja Tone Potočnik in Andrej Misson ter organizator ritma Jaka Strajnar. Znotraj prizorov smo poiskali nove (boljše) scenografske rešitve, ki zdaj bolj natančno označujejo dogajanje, kot primer naj navedem Pilatov umivalnik in drevo spoznanja. Nove dramaturške rešitve so tako vidne najprej v sami podobi Pasijona, pa tudi znotraj prizorov, kjer se prvič soočamo z resno mizansceno in izvrstno govorno ter igralsko pripravljenimi igralci. Uprizoritev je bila vizualno bolj zanimiva zaradi dosledne uporabe svetlobe, glasbe in giba, pa tudi zaradi izboljšanih kostumov in kakovostnejše scenografije. Tako se je doseglo, da uprizoritev ni bila statična (kot je bilo slišati o preteklih uprizoritvah), ampak je učinkovala kot prava gledališka uprizoritev v pasijonski formi.

In kaj lahko dramaturg pokaže, ko se pasijonska zgodba približa koncu? Rezultat se izgublja v konceptih in zgoraj nanizanih mislih, gledalec, ki si je uprizoritev ogledal, je morda začutil katerega od njih. Prihodnjim raziskovalcem in premišljevalcem fenomena uprizoritve Pasijona bodo ostale na voljo potiskane pole s tovrstnimi razmišljanji, kakšen posnetek same uprizoritve in pričevalci. Za rekonstrukcijo dramaturških posegov bo treba (kot je to počelo gledališko zgodovinopisje doslej) združiti vse te dejavnike v eno zgodbo, moj pisni prispevek je le del tega mozaika. Dramaturgija Škofjeloškega pasijona je neulovljiv termin. Gre za interdisciplinarno delo, ki (kot že zapisano) obsega večino področja uprizoritvenih umetnosti, humanistike in še katerih drugih podobnih panog. Delo je izrazito praktične narave in terja ogromno časa za debate, soočenja mnenj in poizkusov, da se najde rešitev, ki je prava in učinkovita. Najbolj neprecenljiv del vsega je delo z igralci. Šele ob stiku in delu z njimi lahko prišlek doume veličino Škofjeloškega pasijona. Dramaturški koncepti uprizoritve v letu 2015 seveda niso plod ene same glave, temveč skupek pogovorov, študija, osebnih pogledov, stika z soustvarjalci in Škofjo Loko kot tako, pa tudi dejstva, da se drug ob drugem učimo. Zato je treba o konceptih vendarle govoriti z večjo previdnostjo, ne kot sem to storil sam v gornjem pisanju, nenazadnje je glavno pot začrtal Romuald Marušič, mi pa kot njegovi nasledniki izvršujemo njegovo oporoko. Zato je dramaturgija Pasijona tako nedorečena, kot je nedorečen sam poklic, in je lahko povsod in nikjer hkrati. A je z dramaturškimi koncepti tudi križ, če jih je preveč ali če jih je premalo. V ta namen, da bi prihodnjim pasijoncem zapustil kaj konkretnjšega od razmišljanja, sem za dodatek pripravil nekaj nasvetov, ki so nastali ob pogledu z distance na opravljeno delo. Prihodnosti prepuščam odgovornost, da Pasijon živi in traja.

DODATEK

Pogled v prihodnost

Škofjeloški pasijon je s preteklimi štirimi uprizoritvami v izvirnem prostoru postal prepoznavna platforma in kvaliteten gledališki izdelek. Poleg vsega zgoraj naštetega, ki je bilo del našega pogleda na Pasijon, bi bilo bodočim uprizoriteljem vredno dati v premislek sledeče:

- Zaradi gledališke narave dogodka premisliti o konkretnem izobraževanju nastopajočih in drugih sodelavcev v času pred začetkom študija uprizoritve. Vsak nastopajoči mora biti pripravljen tako intelektualno kot tudi fizično (govor, gib, kondicija). V letošnjem slučaju se je pokazalo, da je število vaj zadoščalo za pripravo konkretne uprizoritve, manj časa je bilo na voljo za dramaturške in lektorske pogovore/vaje z nastopajočimi.

- Uskladiti strokovna mnenja (v najširšem konsenzu) o predlogi govornega besedila. S skupino strokovnjakov, ki jo vodi lektor uprizoritve, pripraviti prečiščeno besedilo s sodobnim pristopom k oblikovanju odrskega govora in adaptacij starejših dramskih besedil.
- Dramaturško na novo pripraviti scenosled, ki bo lasten posamezni avtorski ekipi. Ker je vsak avtor uprizoritve v svojem delu svoboden in v skladu z novejšimi teorijami o avtorju besedila (Barthes, Lehmann, idr.), je treba zagotoviti avtonomijo režiserja-dramaturga pri pripravi uprizoritve. Torej: zaporedja prizorov, dodajanje/črtanje likov, likovno podobo, adaptacijo znotraj prizorov, smiselne enote podob in prizorov, združevanje in drobljenje podob in prizorov v njih ...
- Dramaturgija naj se osredotoči na jasnost sporočila, tekočo izvedbo brez zastranitev in logičnost pri dodajanju ali odvzemanju katere-koli komponente besedila ali uprizoritve.
- Na novo premisliti določene nove rešitve pri uprizarjanju in jih v največji možni meri osmisliti. Vsaka rešitev mora imeti namen in argumentirano pojasnilo.
- Pristop k dramaturški analizi in pripravi uprizoritve se naj v največji možni meri naslanja na dobre prakse scenskih umetnosti. Kot je bilo opaženo, se prevečkrat pojavi strah pred »uničevanjem« Romualdove dediščine. Ta strah je odveč, če smo pristaši žive umetnosti, ki korespondira z današnjim časom in trenutkom, kot primer dobre prakse vzemimo vsakoletno uprizoritev Hoffmastahlovega Slehernika na Salzburškem poletnem festivalu, kjer se v tradicionalni uprizoritvi kánona vedno znova pojavljajo sodobni pristopi, režija in dramaturgija.
- Vsakokratno uprizoritev pospremiti s strokovno publikacijo (brošuro), ki bo razjasnila temeljne spremembe v uprizoritvi, novosti in razloge zanje. Morda celo v gledališkem listu.
- Ohranjati Škofjeloški pasijon idejno čist. Torej: izogibati se interpretacijam, ki vodijo stran od samega pasijonskega izročila, ostajati zvest ideji prvotnih uprizoritev, zagotavljati tako duhovno vsebino kot posvetno rabo gledaliških metod, naj cilj ne posvečuje sredstev. Dramaturško zagotoviti, da zapisana vsebina najde pravo pot do občinstva, brez nepotrebnih teatraličnih in umetnih dodatkov, ki vsebini odvezemajo primat. Dramaturg naj skrbi za neoporečnost uprizoritve, saj le neobremenjena (re)prezentacija vodi v pravilno recepcijo.
- Zagotavljati dovolj veliko ekipo profesionalnih sodelavcev, ki bo področno skrbela za ustvarjanje Pasijona pod režiserjevim vodstvom. Nepogrešljiva je vloga kvalitetnega lektorja, dramaturga, koreografa, scenografa, kostu-

mografa (po možnosti s področnimi asistenti), glasbenega vodjo (skladatelj, korepetitor ...), oblikovalca svetlobe in tonskega mojstra. Vse, da bi uprizoritev zaživela in dozorela na vseh nivojih področja uprizoritvene umetnosti.

- Zaradi lažje koordinacije zagotoviti osebo, ki bo pripravljala termine za vaje in vso drugo organizacijo. To breme ne sme (!) pasti na avtorsko ekipo, saj jemlje dragocen čas in energijo.
- K ustvarjanju pritegniti še več kulturnih društev, pevskih sestavov in drugih oblik civilne družbe, ki ustvarjajo na širšem pasijonskem območju in jim najti mesto v sami uprizoritvi, tudi po principu alternacij.
- Deležnike na področju zgodovinopisja in teatrologije (ZRC SAZU, AGRFT, TEOF ...) spodbuditi k skupnemu izdajanju publikacije, ki bo namenjena najprej Škofjeloškemu pasijonu in nato srednjeveškemu in baročnemu gledališču ter ustvarjalnosti. Odličen primer so Pasijonski doneski, ki s primerno višjo klasifikacijo (točkovanjem) lahko pritegnejo k sodelovanju tudi druga eminentna imena s področja tovrstnih raziskav.
- V pasijonskem proračunu zagotoviti finančni razrez, ki bo vključeval več sredstev za promocijo (s ciljno skupino na mladih in mladih družinah) in ohranjal Pasijon »živ« tudi v izvenpasijonskem času.
- Pričeti s postopno profesionalizacijo vodilnih kadrov in odgovornih oseb, predvsem pa s področnim izobraževanjem za vse raznovrstne pasijonske potrebe (poleg umetniških vidikov še: varnost, ekonomija, stiki z javnostjo, zgodovina, delo z ljudmi ...)
- V primeru tujih obiskovalcev poskrbeti za prevode besedila. Morda eno prizorišče opremiti z nadnapisi v tujih jezikih (angleščina, nemščina) po vzoru prizorišča za telesno ovirane.