

mag. Ana Kocjančič

## O SCENOGRAFIJI PASIJONSKIH IGER MED OBEMA VOJNAMA

Prvo ohranjeno slovensko dramsko besedilo Škofjeloški pasijon (*Instructio Pro Processione Locopolitana in die Parasceves*) iz leta 1721 sodi v čas, ko začnemo slediti skromni kontinuiteti gledališkega uprizarjanja na Slovenskem.<sup>2</sup> Do danes je bilo več kot 300 let staro dramsko besedilo predmet številnih literarnih, teatroloških in zgodovinskih študij, hkrati pa je bilo po prvi rekonstrukciji v sodobnem času na ulicah starega loškega jedra leta 1999 tudi večkrat praktično preskušeno. Prav njegove ponovne postavitve na prostem v letih 1999–2015 so pokazale vso kompleksnost uprizoritve tega dela.

Z vizualno podobo Loškega pasijona so se začeli gledališki teoretiki ukvarjati po 2. svetovni vojni, med njimi prvi Filip Kalan.<sup>3</sup> Njegova razprava iz leta 1967 sovпада s prvo ponovno uprizoritvijo Škofjeloškega pasijona v priredbi režiserja Mirka Mahničja (1919–2018) na odru Slovenskega gledališča v Trstu (1965). Mahnič je s svojo režijo sprožil nove razprave strokovnjakov o besedilu in njegovi uprizorljivosti, ne le na prostem, temveč tudi v gledališki dvorani. Tako je Filip Kalan poleg metodološke možnosti zgodovinske razlage nastanka procesije iz kulturnozgodovinskega vidika v enaki meri kot jezikovne upošteval tudi avdivizualne značilnosti besedila.<sup>4</sup> O scenskem ozadju je leta 1987 pisal tudi Marko Marin,<sup>5</sup> ki je Škofjeloški pasijon primerjal z ostalimi sočasnimi duhovnimi igrami na prostem ter dodal nekaj pomembnih podatkov o scenografiji pri postavitvah liturgičnih iger 18. stoletja na Slovenskem. Oba sta menila, da scensko ozadje za pasijonsko uprizoritev ni nujno, je pa dobra vizualna opora gledalcem in sodi tako k procesijam kot tudi v interier. Marin je popolnost gledaliških postavitvev pasijonskih iger videl ravno v povezavi odra in avditorija.<sup>6</sup>

Romualdovo besedilo je v tridesetih letih 20. stoletja dobilo dve novi interpretaciji in uprizoritvi. Leta 1932 je pasijon v modernem jeziku na ljudskem odru v Kranju uprizoril Niko Kuret (1906–1995). Leta 1936 sta ga na dvorišču

<sup>2</sup> Kocjančič, *Prostor v prostoru*, 28.

<sup>3</sup> Kalan, *Gledališki značaj*, 208–231.

<sup>4</sup> Marin, *Škofjeloški pasijon*, 193.

<sup>5</sup> Prav tam, 192–207.

<sup>6</sup> Prav tam, 199: »Povezava odra in avditorija ni bila nikoli v zgodovini gledališča tako popolna kakor prav pri pasijonskih igrah.«

škofjeloške gimnazije na odru s kulisami slikarke Bare Remec (1910–1991) v avtentičnem jeziku priredila Tine Debeljak (1903–1989) in režiser Pavel Okorn. Oba medvojna primera in prva uprizoritev besedila po 2. svetovni vojni na odru Slovenskega gledališča v Trstu v režiji Mirka Mahničiča in scenografiji Viktorja Molke (1923–2010) bodo služili za oris okvirih smernic scenografskih podob, ne le Škofjeloškega pasijona, ampak tudi ostalih pasijonov, ki so jih postavili na slovenskih odrih v času med obema vojnama. Za njimi so namreč poleg pisnih ostale tudi likovne sledi, v obliki scenskih osnutkov in fotografij predstav.

### SCENSKO OZADJE ŠKOFJELOŠKEGA PASIJONA V 18. STOLETJU

Za pasijonske procesije je znano, da so potekale na prostem, v obliki sprevoda z živimi slikami ali igralnimi prizori na vozovih, nosilnih odrih ali na konjih, in so prikazovale Kristusovo trpljenje. Za osnovno scensko ozadje so služile fasade mestnih hiš. Bistvo so bili podobe in igra igralcev ter interpretirano besedilo. Prirejali so jih na veliki četrtek ali na veliki petek, z začetkom ob 16. uri. Trajale so dolgo v noč, zato so organizatorji prebivalce prosili, da ob večeru prižgejo sveče na oknih hiš. Ta osvetljava je, skupaj z osvetljavo, ki so jo nosili udeleženci procesij in tisto na odrih, procesijam dajala posebno vzdušje. Meščanom mesta je bilo naročeno, naj očistijo ulice in trge ter razsvetlijo okna pri hišah, kjer bo šel sprevod.<sup>7</sup> Pripravo in izvedbo so po navadi prevzele v ta namen posebej ustanovljene bratovščine. Meščani in okoliški prebivalci so sodelovali kot igralci, izdelovalci kostumov, rekvizitov in scenskih elementov.<sup>8</sup>

Tudi procesija v Škofji Loki je krenila po ulicah starega mestnega jedra z začetkom ob štirih popoldne<sup>9</sup> in imela podobno preprosto scenografijo. Tudi tu so za ozadje stoječih in premičnih odrov služila pročelja hiš.<sup>10</sup> Sprevod so poleg sveč na oknih hiš osvetljevale tudi lanterne oziroma svetilke, ki so bile zavarovane pred vetrom in so kljub vetru gorele.<sup>11</sup> Škofjeloški pasijon se je dogajal simultano, na različnih odrih se je odvijalo več prizorov hkrati. V besedilu so navedeni številni rekviziti, prek katerih so gledalci razpoznavali svete osebe. Opisani so tudi barviti kostumi<sup>12</sup> in celo seznam oblačil, po katerem lahko prešteje-

<sup>7</sup> Pismo neznanega voditelja ljubljanske procesije, 312: »Taiste hišne gospodarje tudi naprošamo, da po ustaljeni navadi razsvetlijo okna, ki gledajo na ulice, po katerih poteka procesija. Prav tako naj poskrbijo, da se mestne ulice očistijo.«

<sup>8</sup> Kocjančič, *Prostor v prostoru*, 36–38.

<sup>9</sup> Točna ura je zapisana v virih. Glej: Pismo neznanega voditelja loške procesije iz leta 1713, 300.

<sup>10</sup> Marin, *Škofjeloški pasijon*, str. 204, predvideva: »... da so bile scenske kompozicije pasijonske igre sestavljene iz nošenih, vozečih in stalnih odrov, ki so jim služile za ozadje slikovite fasade škofjeloških mestnih hiš Zgornjega in Spodnjega trga.«

<sup>11</sup> Povabilno pismo brata Ferdinanda, 310.

<sup>12</sup> Škofjeloški pasijon, 13: »Red procesije z igralci: Prvič, na čelu gre voditelj v rdeči kuti, v roki nosi palico in zvezdo.« ali str.19: »Zdaj sledijo Adamovi otroci v belih srajcah in prepasani, s palicami

mo število igralcev procesije.<sup>13</sup> Ob branju Romualdovega zapisa ugotovimo, da je v njem le malo podatkov o scenskih elementih. Teh morda res ni bilo ali pa bodo zaradi pomanjkanja pisnih virov ostali skrivnost. Nekaj omemb v originalu namreč vendarle kaže, da so morali obstajati. V napotkih o organizaciji prireditve z naslovom *Pred procesijo je treba vedeti* je med delavci naveden tudi podobar, ki bi mu morali o delu izdati pisno potrdilo.<sup>14</sup> Plačani podobar je morda oblikoval kak rekvizit, kip, steber ali manjšo dekoracijo. V didaskalijah je ob podobi *Krvavi pot* omenjena Oljska gora, ki pa ni opisana.<sup>15</sup> Pri tem nas seveda zanima, ali je bila morda naslikana na kak scenski element, kuliso, praktikabel ...

Izpričano je, da so bili premikajoči se odri sami po sebi težki, zato so jih nosili možje. Ohranilo se je tudi pričevanje, da naj bi na premikajočih odrih recitirali besedilo majhni otroci, prav zato, ker so bili lahki.<sup>16</sup> Odri so bili torej dovolj obteženi z nastopajočimi v kostumih, zato na njih ni moglo biti prav veliko težkih dekoracij ali kulis, saj bi teže še povečale. Drugače je verjetno veljalo za stoječe odre. Ko se je oder ustavil na določenem mestu, so nanj lahko dodatno namestili scenski element.

Povzamemo torej lahko, da so ob dekorativnih fasadah škofjeloških hiš ustvarjalci škofjeloškega pasijona prizorišče prepustili domišljiji gledalca in celotno zgodbo popestrili z uporabo rekvizitov, manjših scenskih elementov, živo pisanih in pomensko polnih kostumov in glasbe. Že samo živa slika določene-ega ikonografskega motiva je v pozornemu gledalcu pasijona 18. stoletja lahko vzbudila zgodbo, občutja in kontemplacijo. Repertoar podob pasijona so gledalci dobro poznali iz miljeja srednjeveških poslikav okoliških cerkva. Vizualizacija bibličnih motivov je v zgodovini človeštva večkrat pomembno nadomestila besedo, ali, kot je zapisal Federico Zeri: »Tisto, do kamor ni mogla seči beseda, so v različnih civilizacijah pogosto izrazili vidno v skladu z okusi, nagnjenji in natančnimi simboličnimi in ikonografskimi pravili ...«<sup>17</sup> Škofjeloški pasijon je bil sicer igran, a vendar je šlo bolj za dogodek procesije, za »pobožno šego«, ki jo je vsekakor, kot piše Niko Kuret, treba »ocenjevati z drugačnimi merili kakor umetniško gledališče«.<sup>18</sup>

---

v rokah.«

<sup>13</sup> Seznam oblačil za procesijo, 171.

<sup>14</sup> Škofjeloški pasijon, 7.

<sup>15</sup> Prav tam, 59.

<sup>16</sup> Pismo provinciala Jožefa, 307–308.

<sup>17</sup> Zeri, Za podobo, 15–16.

<sup>18</sup> Kuret, Praznično leto Slovencev I, 187.

## SCENSKE POSTAVITVE FINŽGARJEVEGA IN GREGORINOVEGA PASIJONA NA POKLICNIH ODRIH MED OBEMA VOJNAMA

Čas med obema vojnama je bil posebej bogat pri razvoju likovne in gledališke umetnosti. Z novimi gledališkimi praksami so se rodili tudi nove vizualni koncepti gledališko uprizorljivih pasijonov. Ob velikonočnih praznikih so bile po številnih mestih še vedno prisotne različne pasijonske procesije, ki so se držale tradicionalnih pravil, v kino dvoranah so predvajali tuje filme s pasijonsko vsebino. Leta 1930 so prirejeno besedilo Škofjeloškega pasijona Nika Kureta predvajali tudi po ljubljanskem radiu, zato so se pojavile želje, da bi različna pasijonska besedila začeli uprizarjati tudi na slovenskih gledaliških odrih in hkrati, da bi Škofjeloški pasijon spet uprizorili na prostem, čemur je sledil Debeljakov poskus uprizoritve pasijona na stoječem odru na dvorišču gimnazije v Škofji Loki leta 1936.

Tudi na poklicnih odrih se je po 1. svetovni vojni zvrstilo nekaj uprizoritev dramatisiranih pasijonskih besedil, med njimi morda najvidnejše stvaritve igralca Edvarda Gregorina in uprizoritve pasijona Nikolausa Deutscha v priredbi Frana Saleškega Finžgarja. Na repertoar slovenskih medvojnih poklicnih in polpoklicnih dramskih odrov so bila v velikonočnem času uvrščena tudi druga dela z religiozno, duhovno vsebino, na primer v ljubljanski Drami Golgota Srdana Tucića v sezoni 1919/1920, v času obiskanja Edvarda Gregorina v sezoni 1934/1935 in Gregorinov Kralj z neba v sezoni 1935/1936.

Slovensko gledališče se je dolgi tradiciji uprizarjanja duhovnih dram, katerih vrhunca sta bila Drabosnjakov pasijon in Škofjeloški pasijon, poklonilo ob koncu 19. stoletja, ko je Franc Saleški Finžgar (1871–1962) dobil od slovenskega Deželnega gledališča v Ljubljani naročilo za pasijon. V *Pasijonskih doneskih* Alojz Pavel Florjančič piše, da sta bila oba ohranjena pasijona neprimerna za uprizoritev na odru. Drabosnjakov pasijon se je zdel le »bukovniški« in ni ustrezal tedanjem ljubljanskem meščanskemu okusu, Škofjeloški pa ni bil dramatisiran za gledališki oder, temveč je bil ustvarjen za procesijo na prostem.<sup>19</sup> Finžgar je bil kot avtor pasijona primeren in izbran tudi zato, ker je bil hkrati obetajoči pisatelj in po izobrazbi teolog.<sup>20</sup> Finžgarjev pasijon, ki je po vsej verjetnosti priredba nekega nemškega besedila v Repertoarjih slovenskih gledališč, vodenega pod avtorjem Nikolausom Deutschem,<sup>21</sup> ima 11 prizorov in traja približno dve uri. V času med

<sup>19</sup> Florjančič, Finžgarjev pasijon, 137.

<sup>20</sup> Prav tam.

<sup>21</sup> Florjančič omenja, da je predloga za Finžgarjev pasijon delo neznanega avtorja, saj imena Nikolausa Deutscha, včasih na gledališke liste zapisanega tudi kot L. Deutsch, ni zaslediti v nemški literaturi niti pod tem imenom kot pisca duhovnih iger. Zato Florjančič domneva, da je prišlo do napake pri zapisu v repertoar. Glej: Florjančič, Finžgarjev pasijon, 139. Glede na točno imenovanje avtorja Finžgarja pri vseh drugih njegovih uprizorjenih delih v Repertoarju slovenskih

obema vojnama so ga zelo radi igrali, saj že Florjančič našteva nekaj uprizoritev na predvsem ljudskih odrih.<sup>22</sup> Hkrati je bil Finžgarjev pasijon v času med obema vojnama večkrat uprizorjen predvsem na štajerskih odrih. Na odru mariborske drame so ga igrali v sezoni 1913/1914 kot *Trpljenje in smrt Jezusa Kristusa*, v sezoni 1919/1920 kot *Kristovo dramo*, v režiji Hinka Nučiča (kot navaja tudi Florjančič),<sup>23</sup> v sezoni 1926/1927 kot *Pasijon* in 1927/1928 kot *Pasijon, trpljenje Kristusovo*, obakrat v režiji Rada Železnika (drugič je šlo najbrž za ponovitev). Režiser in scenograf Valo Bratina je Deutsch-Finžgarjev *Pasion* uprizoril v sezoni 1927/1928 v Mestnem gledališču v Celju in leto prej v Mestnem gledališču Ptuj, kjer ga je v sezoni 1932/1933 ponovno uprizoril režiser Mirko Kaukler.

O uprizoritvah, ki jih našteva repertoar, se je ohranilo malo opisov, predvsem pa premalo podatkov, da bi lahko ocenili scenska ozadja in jih med seboj primerjali. Še največ lahko razberemo iz zapuščine scenskih osnutkov scenografa in režiserja Vala Bratine (1887–1954), ki jo hrani SLOGI—Gledališki muzej. Žal njegovo ohranjeno scenografsko gradivo še ni popolnoma identificirano oziroma povezano s posameznimi predstavami. Zato lahko z gotovostjo le na splošno opišemo stil njegovih scenskih postavitvev. Sodeč po nekaterih identificiranih scenskih osnutkih (na primer za *Hlapca Jerneja* (premiera 17. 2. 1926, SNG Drama Maribor) ali za celjske postavitve *Hlapcev* v sezoni 1927/1928) je Bratina prizorišča gradil s kulisnimi stenami in zavesami, a je ravno v dvajsetih letih 20. stoletja začel z novim načinom odrske postavitve. Kvadratne ali pravokotne škatlaste prostore, ki jih je formiral na odru, je zasukal za 45 stopinj in jim dodal zaveso. S tem je dinamiziral odrsko prizorišče in dobil poudarjeno osno perspektivo, ki je dala ekspresionistično ostrino. Za Bratinove scenografije je veljalo, da so »temeljile na dokaj širokih, dasi neizpremenjenih zakonih prostorskega oblikovanja in so zato v prenekaterih izdelavah dosegale svoj namen.«<sup>24</sup> Primerjalno bi morda lahko upoštevali še njegove scenske osnutke za *Božjo pot*, ki jo je verjetno uprizoril na delavskih ali ljudskih odrih po 2. svetovni vojni. Tu zvesto, v realističnem stilu, sledi postajam križevega pota in se drži prej opisanega prostorskega koncepta. Bratinov scenografski vpliv se kaže tudi na ohranjeni fotografiji Deutsch-Finžgarjevega *Pasiona* na ptujskem odru v sezoni 1932/1933.<sup>25</sup>

---

gledališč lahko sklepamo, da je moral biti Pasijon oziroma njegove ponovne uprizoritve pod drugimi imeni vendarle osnovan na tej nemški predlogi, saj tudi časopisni viri navajajo, da je šlo le za Finžgarjevo priredbo Deutschevega pasijona, na primer glej: Kristova drama, 3.

<sup>22</sup> Florjančič omenja, da so pasijon igrali v sezoni 1919/1920 v Mariboru, leta 1921 v Novem mesetu, leta 1924 na Jesenicah, leta 1927 na Ptuj, leta 1930 v Mengšu ter leta 1938 v Kamniku; predvideva celo, da tudi v Ameriki. Glej: Florjančič, Finžgarjev pasijon, str.140.

<sup>23</sup> Florjančič, Finžgarjev pasijon, 140.

<sup>24</sup> Traven, Valo Bratina, 122.

<sup>25</sup> Glej: Si gledal: <https://repertoar.sigledal.org/predmet/img:1782> (preverjeno 12. 2. 2023).

Bolj znana je scenografija za Gregorin - Tominčevega pasijon *I.N.R.I* (1. 4. 1928), ki je bil uprizorjen na odru Narodnega gledališča v Ljubljani (danes SNG Drama Ljubljana) v režiji Osipa Šesta (1893–1962) in scenografiji Ivana Vavpotiča (1877–1943). Uprizoritev je veljala za najbolj spektakularno in obsežno na gledaliških odrih medvojnega časa. Ohranili so se Vavpotičevi scenski osnutki in fotografije predstave, ki so pomemben vir, ne le za interpretacijo scenografije poklicnih odrov poznih dvajsetih let 20. stoletja, ko nanje še ni vplival scenografski kanon konstruktivista Avgusta Černigoja (1898–1985) in sodobnih avantgardnih režijskih prijemov Ferda Delaka (1905–1968), temveč tudi kot upodobitvena vzporednica Kuretovem pasijonu na kranjskem ljudskem odru. Vavpotič je delo postavil v škatlast prostor, oblikovan s poslikanimi kulisami. Odločil se je za odrsko podobo, osnovano na baročnem principu ulic, v katerem so se menjavala številna prizorišča. Ta so na primer kazala notranjščino palače s pogledom na mesto Jeruzalem, notranjščino palače s postavitvijo *Zadnje večerje*, zasnovano po slavni podobi Leonarda da Vincija (1452–1519), *Golgoto* s križi in druge. Zanimivo je, da je Leonardov motiv za prizor *Zadnje večerje* izbral tudi Kuret v Kranju in ga opisal kot kuliso z arkadnimi okni.<sup>26</sup> Pri tem sta se oba ustvarjalca

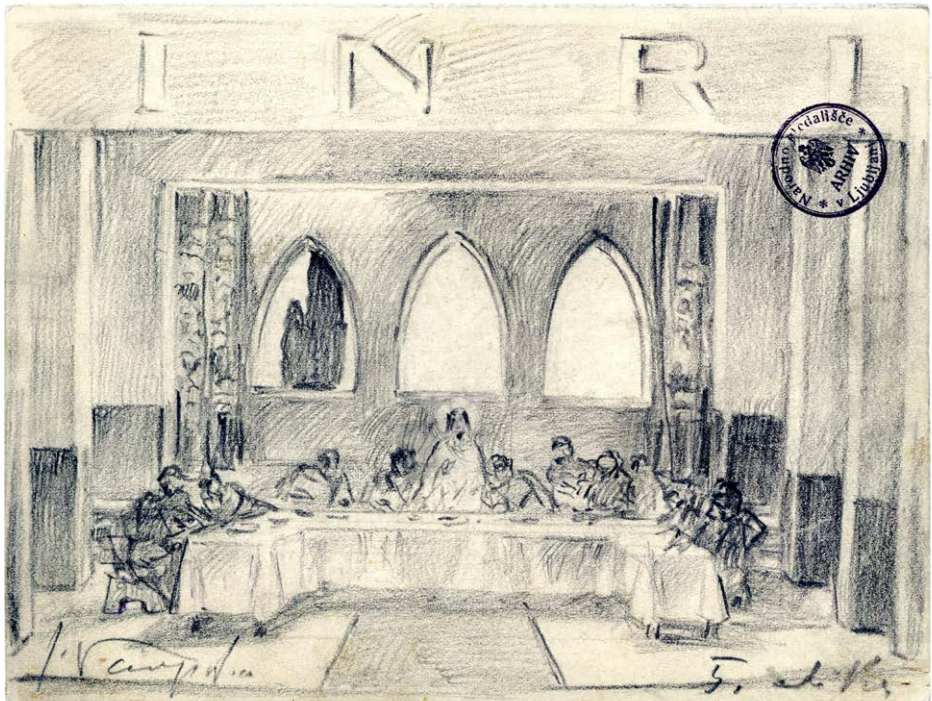


Ivan Vavpotič: scenski osnutek, 16,7 x 22,1 cm, svinčnik, podpisano levo spodaj, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej. R. Tominec - E. Gregorin: *INRI*, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani, 1927/28.

<sup>26</sup> Kuret, Slovenski pasijon, 60.



ognila domačemu repertoarju srednjeveških stenskih in štafelajnih podob istega motiva. Iz Vavpotičevih scenskih osnutkov je celo razvidno, da je v želji po kakovosti posnel italijansko renesančno perspektivo in iluzijo slikanih prostorov. Tudi stebriščna dvorana je kazala na dobro poznavanje perspektive.



Ivan Vavpotič: scenski osnutek, 16,7 x 22,1 cm, svinčnik, podpisano levo spodaj, hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej. R. Tominec - E. Gregorin: *INRI*, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani, 1927/28.

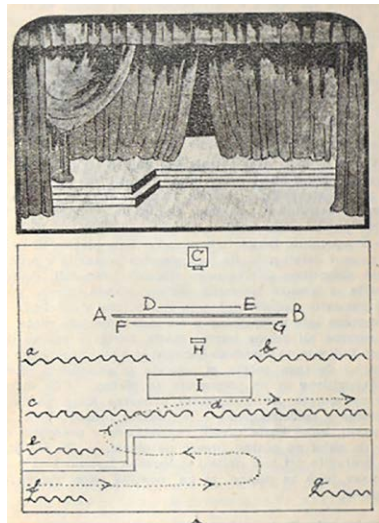
Kljub tehnični dovršenosti je v sezoni 1926/1927 ta način scenske upodobitve pomenil že rahlo preživeto scenografsko in tehnično rešitev. Leto kasneje so se namreč na edinem scenografskem natečaju med obema vojnama za Kogojevo opero *Črne maske* (uprizorjeno 1929) z Vavpotičem mladi scenografi Ferdo Delak, Avgust Černigoj, Ivo Spinčič (1903–1985) ter Edvard Stepančič (1908–1991) spopadli z že prej dognanimi avantgardnimi rešitvami moderne umetnosti konstruktivizma, kubizma in futurizma. Čeprav je zmagal Vavpotič z ekspresionističnimi scenskimi osnutki, je prihod mladih ustvarjalcev na odre slovenskih gledališč v tridesetih letih 20. stoletja moderniziral in tehnično posodobil vizualno podobo predstav.

## NIKO KURET IN LJUDSKI ODER – PREDLOG ZA POPOLNO SCENSKO ODRSKO POSTAVITEV PASIJONA

V tridesetih letih 20. stoletja je posebno pozornost Škofjeloškemu pasijonu in njegovi ponovni uprizoritvi namenil dr. Niko Kuret. Po radijski priredbi Romualdovega besedila v sodoben slovenski jezik, z novim naslovom *Slovenski pasijon*, se je lotil še njegove priredbe za gledališki oder, pri tem pa naletel na številne režijske ter tudi scenografske izzive. Ko je gledal nazaj, k načinom upodobitve pasijonov v 18. stoletju, je zapisal: »Iz opisa stare škofjeloške procesije je pač razvidno, da priredba za odre ni bila ravno lahka reč. Kratkim prizorom, ki so se odigrali na vozovih, je bilo treba najti enotno odrsko črto. Marsikaj je moralo izpasti.«<sup>27</sup>

Prav tako je ugotovil, da se mora odpovedati realističnim scenskim podobam, saj bi s tem načinom »[...] razbil vtisk Pasijona, ker se mu ta način ne le ne prilega, ampak je njegovemu značaju docela nasproten.«<sup>28</sup>

V mislih je imel predvsem tehnične zmožljivosti naših gledališč, kjer so zaradi predolge in tehnično zapletene menjave prizorišč ustavljali predstave, delali predolge premore ter s hrupom in šumi, ki so nastajali ob premiku kulis med tekočo igro na odru, motili njen potek.<sup>29</sup> Kuret je želel, da bi *Slovenski pasijon*, ne glede na gledališko postavitvev na nepremičnem odru, ohranil pretočnost prizorov procesije.



Niko Kuret: Pogled na odprti oder in načrt odra za uprizoritev Slovenskega pasijona, risba, objavljena v knjigi Kuret, Niko, *Slovenski pasijon*: prolog, predigra, štirinajst slik in zaključni zbor: po rokopisu škofjeloške pasijonske procesije iz leta Gospodovega 1721, Kranj 1934, str. 59.

<sup>27</sup> Prav tam, 8.

<sup>28</sup> Prav tam, 58.

<sup>29</sup> Kocjančič, *Prostor v prostoru*, 20.



Krstna predstava *Slovenskega pasijona* je bila leta 1932 na odru Ljudskega doma v Kranju, zaradi izrednega obiska publike je doživela še štiri ponovitve. Celotno režijsko in scenografsko zamisel prve odrske upodobitve Škofjeloškega pasijona je Kuret predstavil v knjižici, namenjeni ljudskim odrom, kjer je objavil tudi tlorisni načrt in fotografije predstave.<sup>30</sup> Iz načrta vidimo, da je osnovni način scenske postavitve dokaj preprost: na sredini odra predvideva stopniščni praktikabelski del in zavesa. V izčrpnem zapisu, namenjen scenski postavitvi, je ustvarjalcem svetoval tri osnovne scenografske poti: scensko ozadje po zgledu scenografij za Shakespearova dela v Narodnem gledališču v Ljubljani, scenografijo z uporabo projekcij in navadno zastorno sceno. Vse tri scenografske možnosti je črpal iz sočasnih predstav na poklicnih odrih, zato so njegovi opisi treh različnih scenskih postavitvev tudi odličen vpogled v scenografske prakse na slovenskih odrih v tridesetih letih 20. stoletja.

Pri prvem načinu scenske postavitve poleg uporabe zaves in stopnišč svetuje še nespremenljivi horizont v svetlomodri ali sivi barvi in premične scenske elemente pred njim: »Vsega skupaj torej potrebujete največ tri premične dele in nekaj (največ štiri) kulis (okna rimskih oz. judovskih soban, morda stebrišče, ampak samo v obrisih). Zavesa so seveda neobhodno potrebne. Glejte, da se bogato gubajo.«<sup>31</sup> Za scenske dodatke svetuje obrise mestnih hiš (za prizor prihoda v Jeruzalem in nekatere druge prizore), ciprese (za prizor *Križevega pota*, *Oljske gore* ...), posebno kuliso z obrisi gora (za prizora *Križanje* in *Juda z Judi*) in posebno kuliso z arkadnimi okni (za prizore *Zadnje večerje*, *pri Kajfi* in *pri Pilatu*).

Za drugi scenografski način je ustvarjalcem predlagal uporabo projekcij s skioptikonom, ki jo je tudi sam preskusil in uporabil pri kranjski odrski uprizoritvi. Svetoval je, da namesto navadnega horizonta: »[...]uporabite (lahko tudi) navadno belo platno, ki seveda tudi ne sme delati gub. Za tem platnom postavite v primerni daljavi skioptikon [...]. Namesto naslikanih premičnih delov se poslužite iz lepenke izrezanih obrisov (mesta, cipres, gora), ki jih postavite med skioptikon in platno [...]. Če zagrnete lečo skioptikona s svilenim papirjem rdeče, modre, rumene ali zelene barve, dobite hkrati s senčno sliko obrisov tudi sijajno pobarvan horizont in s tem neverjetno lepe efekte. – Če tega nečete, si poiščete za skioptikon primernih diapozitivov in jih projicirate na platno. – Če diapozitivov ne morete dobiti, a imate primerne slike, zamenjajte skioptikon z epidiaskopom.«<sup>32</sup> Ta drugi predlog kaže, da je bil Niko Kuret tudi

---

<sup>30</sup> Kuret, Slovenski pasijon.

<sup>31</sup> Prav tam, 58.

<sup>32</sup> Prav tam, 60.

odličen poznavalec in zagovornik sodobne tehnologije.<sup>33</sup> Do sedaj je bilo namreč znano, da je skioptikon kot aparat za projekcijo pri predstavah tega časa uporabljal le režiser Ferdo Delak, sprva na Delavskem odru v Ljubljani, nato na poklicnih odrih.<sup>34</sup> Ob tem je Kuret poleg projekcij uporabil tudi senčno gledališče. S tem je ustvaril novo vizualno odrsko rešitev, ki se je preišljeno prilagodila sodobnemu času in gledalcem, ki so poznali sočasne filmske izvedbe pasijonov. Projekcije in vložki senčnega gledališča so mu omogočile simbolno pomensko, neslišno ter hitro menjavo scenskega ozadja, s čimer je dobil skoraj filmsko gibljivost prizorov. Za ločnico med prizorišči je uporabljal glasbo, ki jo je prav za to priložnost spisal slovenski skladatelj Slavko Premrl (1880–1965). Vizualizaciji pasijonskega okolja je pomagala tudi pravilna osvetlitev prizorišč. Tudi tu je bil Kuret med inovatorji, svetloba mu je služila kot eden od scenskih elementov. Osnovnemu odrskemu elementu stopnišča, ki je bil v vseh prizorih, je v prizoru *bičanja* kot samostojen vizualni scenski element dodal obarvan horizont: »[...] ki ga rdeče osvetlite, prednji del odra pa osvetlite temnozeleno.«<sup>35</sup> Tudi za projekcije je svetoval pazljivo izbiro osvetlitve: »V vsakem primeru boste morali paziti, kako boste uredili razsvetljavo v prednjem delu odra, da slika na platnu preveč ne obledi.«<sup>36</sup>

Uprizoritev Nika Kureta prav zato lahko uvrstimo med izvirnejše primere sočasne režije in scenografije.

<sup>33</sup> Da je Niko Kuret razmišljal in zagovarjal tehnične novosti za vsakdanjo rabo, kaže tudi njegov članek *Modernizacija pouka, 1-2.*, kjer v podnaslovu napiše: »Šola mora korakati vzporedno z novimi tehniškimi iznajdbami,« Predlaga uporabo novosti za podajanje snovi v šolah, med njimi projekcijo s skioptikonom.

<sup>34</sup> Kocjančič, *Prostor v prostoru*, 79.

<sup>35</sup> Kuret, *Slovenski pasijon*, 60.

<sup>36</sup> Prav tam, 61.



Prizori s prve uprizoritve Slovenskega pasijona v Kranju 1932, fotografija, objavljena v knjigi Kuret, Niko, *Slovenski pasijon*: prolog, predigra, štirinajst slik in zaključni zbor: po rokopisu škofjeloške pasijonske procesije iz leta Gospodovega 1721, Kranj 1934, str. 57

Tretji scenografski način, ki ga je Kuret predlagal, je bil cenovno najbolj ugoden, vključeval je le pravilne game zaves in premišljeno izbiro osvetlitve pomembnejših dramatičnih trenutkov.<sup>37</sup> Stopniščni praktikabel, postavljen na odrsko sredino, je bil pri tem še vedno osnova za vsa prizorišča in je omogočal vsaj premikanje igralcev gor in dol po odrskem prostoru.

Besedilo, ki ga je Kuret smatral kot priročnik manj večjim odrskim ustvarjalcem, je danes izčrpen in pomemben dokument o smereh slovenske scenografije

<sup>37</sup> Prav tam.

tridesetih let 20. stoletja. Pove nam veliko o načinih postavitve kulis in zastorov, osvetlitvah prizorišč, pravilni rabi horizonta ter projekcij.

### UPRIZORITEV ŠKOFJELOŠKEGA PASIJONA NA DVORIŠČU GIMNAZIJE V ŠKOFJI LOKI LETA 1936

Po Kuretovi postavitvi priredbe Škofjeloškega pasijona na kranjskem ljudskem odru se je porodila želja, da bi ga čimbolj avtentično uprizorili še na mestu njegovega nastanka. V Škofji Loki je tako leta 1936 na dvorišču meščanske šole, v priredbi Tineta Debeljaka in režiji Pavla Okrona, na enem samem odru, ki je služil vsem prizoriščem, ponovno zaživelo Romualdovo besedilo. Na odru so bile postavljene kulise, ki jih je s podobo znamenitih hiš škofjeloškega mestnega trga poslikala Bara Remec. Dogajanje na odru ter različna vzdušja so obarvali reflektorji.<sup>38</sup> Ohranjenih je več opisov scenografije, med njimi tudi zelo natančno pričevanje: »Spreddaj je postavljen mogočen oder s površino 200 m<sup>2</sup>. Kulise, delo akademske slikarice Bare Remčeve, predstavljajo najznačilnejše starinske loške hiše. Tu vidiš stari rotovž, s »kolesom sreče« nad vežnimi vrati. Tudi Homanovo hišo takoj spoznaš, saj je še danes ravno taka kakor v 16. stoletju, ko je bila sezidana. Oder ti torej predstavlja stari mestni trg. Na sredi odra se v stopnicah dviga še poseben oder, na katerem se bodo vršili glavni prizori.«<sup>39</sup>

Oder s stopnišnim praktikablom je omogočal tekoče menjavanje prizorišč in igralcev. V osnovi je bil torej zasnovan podobno kot v Kranju, le da so projekcije in zavese nadomestile poslikane kulise s škofjeloško mestno veduto in je zaradi postavitve na šolskem dvorišču omogočal tudi uporabo dela dvorišča za krajše procesijske dele,<sup>40</sup> ki si jih Kuret v zaprti škatli majhnega odra ni mogel privoščiti. Scenografska postavitve Bare Remec je bila dopolnjena varianta predlaganih Kuretovih ozadij. S kulisno podobo meščanskih hiš je združila realistično podobo fasad pri pasijonskih procesijah s preprosto, minimalistično odrsko postavitvijo stopnišnega dela, ki je pri nepremični odrski zasnovi omogočal uporabo odrskega prostora vsaj v višino. Predstava je navdušila občinstvo in so jo v naslednjem letu večkrat ponovili.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Demšar, Škofjeloški pasijon, 221.

<sup>39</sup> P. F., Škofjeloški pasijon, 222.

<sup>40</sup> Prav tam, 226.

<sup>41</sup> Prav tam, 222.



Fotografije uprizoritve Škofjeloškega pasijona leta 1936 hrani Loški muzej.



## UPRIZORITEV VELIKEGA SLOVENSKEGA PASIJONA SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA V TRSTU LETA 1965

Režiser Mirko Mahnič je s scenografom Viktorjem Molko na odru novo odprte dvorane Kulturnega doma v Trstu postavil *Veliki slovenski pasijon*, ki je bil sestavljen iz treh besedil: *Soldaški mizerere*, *Kmečki rekvijem* in *Škofjeloški pasijon* (premiera 11. 4. 1965). Slovensko gledališče v Trstu se je odločilo za uprizoritev verskih besedil, ker so svoje poslanstvo videli v zadovoljitvi vseh gledalcev: »Zato so vodstveni organi od leta 1945 dalje pri repertoarnih izbirah upoštevali ne le heterogenost publike, temveč tudi ideološko pluralnost, seveda ob jasnem izhodišču, da je bila OF na strani zaveznikov in zmagovalka v vojni. Repertoarji so bili sestavljeni po kriteriju: iz slovenske (sodobne in domačijsko-ljudske), italijanske in svetovne dramatike, tako da so klasiko dopolnjevale novosti.«<sup>42</sup>



*Veliki slovenski pasijon (Soldaški mizerere, Kmečki rekvijem, Škofjeloški pasijon)*, režiser Mirko Mahnič, scenograf Viktor Molka, Slovensko gledališče v Trstu, premiera 11. 4. 1965.

Molka si je zamislil scenografijo, ki je ustrezala vsem trem besedilnim predlogam. Na odru so izmenično ali skupaj stali dva do trije visoki stopniščni nastavki, ki so ustrezali posamičnim prizorom, omogočali simultanost prizorišč in hkrati različno postavljeni v globino in višino odrskega prostora tudi krajše procesijske

<sup>42</sup> Kravos, Tržaška uprizoritev, 50.



dele. Pri Škofjeloškem pasijonu je bil na primer lektorij uporabljen v prizoru *Kristusa na križu*, visoki podest s stopniščem pa za *Kalvarijo*. Predstava je uspela, o njej je kritika zapisala, da je »zrcalila resnično ljudsko dušo«. <sup>43</sup>

V *Pasijonskih doneskijh* je teatrologinja Bogomila Kravos zapisala, da se je Molkova scenografija stilno odlično ujemala s kostumi Alenke Bartl (1930–2018) in glasbo Marijana Vodopivca (1920–1977). <sup>44</sup> Hkrati je oder novega Kulturnega doma omogočal nenavadne, velikopotezne scenske rešitve prav zaradi neobičajne višine in globine. <sup>45</sup> Tako je označila njegovo sceno za »monumentalno«, a hkrati »špartansko, tako da je v vseh ozirih odpirala prostor«. <sup>46</sup> Prostoren in visok odrski prostor Kulturnega doma je omogočal, da je Molka upošteval tudi idejo tekstovne zasnove s silnicami, ki so kazale pot od zemeljskosti k nebu. Kravosova piše: »V Pasijonu so podobe ostajale iste kot v procesiji in tudi prirejeno besedilo je v zasnovi ustrezalo sprevedu s postajami, na katerih prisotni molijo pred prizoriščem/ pildkom. V odrski izvedbi so se podobe in postaje spremenile v prizore, ki jim je sledilo udobno sedeče občinstvo.« <sup>47</sup>

S podobnimi scenskimi elementi sta leto kasneje Mahnič in Molka na istem odru uprizorila še Mahničovo *Vinsko žalostno alelujo* (premiera 3. 4. 1966).

## VPLIV REŽIJSKIH IN SCENOGRFSKIH PRVIN PASIJONSKIH PROCESIJ V POSTDRAMSKEM GLEDALIŠČU

Procesijski del pasijonskega izročila se je podzavestno, kot način gledališke postavitve na prostem, prenesel v prakse postdramskega gledališča. Scenografija pasijonov je s premičnimi odri in enostavnostjo scenskih ozadij aktivno vključila spremljajoče vernike (gledalce). Prav k aktivnemu vključevanju gledalcev v predstave je težilo postdramsko gledališče, ki je v ta namen razširilo svoje delovanje izven gledaliških poslopij, tudi na prosto, ter začelo ustvarjati na več odrh in simultano na več prizoriščih. Pri nas je take predstave prvi predstavil Ljubiša Ristić (1947) v sklopu repertoarja Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani. Že pri *Missa in a minor* (premiera 21. 12. 1980, režija D. Ristić, scena L. Ristić) je igralni prostor z odra dvorane selil v njen avditorij in tako aktivno vključil gledalce. Tak način je poimenovan »retorika prostora«. <sup>48</sup> Ristić je ostale predstave, na primer *Romeo in Julija: Komentarji* (premiera 16. 2. 1983) postavil v skoraj vseh razpoložljivih gledaliških in negledaliških (tudi nedokončanih) prostorih

---

<sup>43</sup> Peterlin., Slovensko tržaško gledališče 1945–1975, 170.

<sup>44</sup> Kravos, Tržaška uprizoritev, 46.

<sup>45</sup> Prav tam.

<sup>46</sup> Prav tam.

<sup>47</sup> Prav tam, 47.

<sup>48</sup> Toporišič, Medmedijsko in medkulturno nomadstvo, 107.

Plečnikovega Baragovega semenišča v Ljubljani. Gledalci so morali v »procesiji« hoditi za predstavo po »prostorih brez meja«. <sup>49</sup>

Prav tako so gledališki ustvarjalci začeli postavljati predstave na prostem in kot scenska ozadja uporabljali podobo hišnih pročelij in miljeja okolice. Pri *Don Kihotu* Bulgakova (*premiera 3. 7. 1984, PDG v Novi Gorici, režija: Z. Šedlbauer*) je scenograf Vojteh Ravnkar (1943–2010) za scensko ozadje uporabil veduto Kanala ob Soči, ki se je »tako rekoč brez razpoke« zlil z ambientom, da si predstave na kakem drugem kraju ni bilo mogoče predstavljati. <sup>50</sup> Procesija igralcev in občinstva se je sprehodila po ozki ulici navzdol proti Soči, kjer so na obeh bregovih zakurili kres. Sceno je spet nadomestila arhitekturna podoba kraja, z malo popravki scenografa.

Sodobni čas je k nam zanesel tudi postmoderne gledališke performanse v heterotipičnih prostorih, med katere je sodila tudi tuja predstava *Na tvojem mestu* (*premiera 20. 4. 1990, You- the city*), ki jo je napisala in režirala Fiona Templeton. Pri uprizoritvi je bil poudarek prav na aktivnem vključevanju gledalca v igro in njegovem soigranju z igralci, ki so ga čakali in z njim improvizacijsko ustvarjali predstavo, hodeč od postaje do postaje. Ta tip novodobnega intimnega »urbanege« pasijona se je odvijal od zasliševalne sobe na policijski postaji, prek intimne sobice v hotelu, sprehoda ob Ljubljani do gledališča Glej in gostišča Mrak, kjer je igralka z gledališkim listom presenetila gledalca in mu sporočila, da je pasijon končan. <sup>51</sup>

## SCENSKA PODOBA OD PASIJONA DO PASIJONA

V prispevku smo orisali različne tipe gledaliških postavitvev Škofjeloškega in ostalih pasijonov v času do leta 1965 ter vpliv procesijske oblike prvotnih postavitvev na prostem na uprizoritvene prakse postdramskega gledališča. Dobro znanim pasijonskim procesijam na prostem se je v času med obema vojnoma pridružila tudi gledališka oblika znotraj gledališke stavbe, ki so jo ustvarjalci s pomočjo različnih dramatiziranih predlog skušali prilagoditi prostoru zaprte odrske škatle. Prvo uprizoritev gledališko prirejenega Škofjeloškega pasijona je osnoval Niko Kuret znotraj Kulturnega doma v Kranju. V knjižnem zapisu predstave je v poglavju *Pozorišče* <sup>52</sup> opisal in podal tudi vse načine pasijonske scenografije, ki so jih nato, najbrž po spontani presoji, uporabili vsi ostali obravnavani ustvarjalci. Za tip »realističnega« scenskega ozadja, ki ga je Kuret ovrgel kot neprimerne, saj bi bili zaradi tehnične zahtevnosti scenske postavitve »[...]« od-

<sup>49</sup> Prav tam.

<sup>50</sup> Inkret, Andrej, *Za Hekubo*. 202.

<sup>51</sup> Smasek, *Igra kot skrivanje in odkrivanje*, 336.

<sup>52</sup> Kuret, *Slovenski pasijon*, 58–61.

mori daljši kakor pa prizori«,<sup>53</sup> scena bi tudi uničila bistvo pasijona,<sup>54</sup> bi lahko opredelili Vavpotičevo zamisel Gregorinovega *I.N.R.I.* ter Bratinove uprizoritve Finžgarjevega pasijona. Kuret si je za kranjsko uprizoritev izbral preprosto odrsko zasnovano s stopnišnim nastavkom in zastori, ki so s premikanjem določali prizore. Kot scenski dodatek se je odločil za povsem sodobno tehniško rešitev, uporabo projekcij, barvne osvetlitve in senčnega gledališča. Ob postavitvi škofjeloškega pasijonskega besedila na nepremičnem odru loškega gimnazijskega dvorišča je scenografka Bara Remec uporabila vmesno varianto scenografije, z realizmom mestnih fasad na kulisah in na odru postavljenega stopnišnega nastavka. Prostor dvorišča je omogočal tudi krajše procesijske dele. Vse te medvojne postavitve so se zvrstile v času, ko so na slovenske poklicne odre prihajale nove avantgardne gledališke prakse v obliki prostorskih, trodimenzionalnih scenografij v predstavah režiserjev Ferda Delaka, Bratka Krefta in Bojana Stupice. Scenografi so gradili prizorišča z odri na različnih višinah in globinah odrskega prostora, svetlobnimi efekti in likovnimi, svetlobnimi in besednimi projekcijami. Uvedli so hitro, neslišno menjavo prizorišč, pri čemer so jim pomagale tako nove tehnične naprave ter nastavljivi vrtljivi odri, želeli so si aktivnejše vključitve gledalcev v predstavo. Prav zato je bila Kureta postavitev kranjske uprizoritve pasijona leta 1932 zelo sodobna za svoj čas. Celo bolj od Vavpotičeve zamisli *I.N.R.I.*-ja na odru osrednjega gledališča na slovenskih tleh. Hkrati je Kuretu kot prvemu gledališkemu snovalcu pasijona uspelo, da je obdržal pomembne lastnosti pretočnosti prizorišč pasijona, kot je zapisal sočasni gledalec predstave: »Na odru seveda ni mogel obdržati značaja procesije, temveč je dobil obliko zaporednih živih slik, ki se spreminjajo v temi ali za zastorom in jih poživljajo Premrlovi glasbeni vložki.«<sup>55</sup>

Prvi gledališki pasijon po 2. svetovni vojni je skupaj s scenografom Viktorjem Molko osnoval režiser Mirko Mahnič na odru slovenskega tržaškega gledališča. Scenografsko bolj ustrezno rešitev na nepremičnem odru, ki je lahko vključevala tudi krajši procesijski del med tremi nastavljenimi stopnišnimi scenskimi elementi, sta jima omogočila predvsem velikost in globina novega odra v Kulturnem domu v Trstu.

Ne glede na scenografsko primerne rešitve je v vseh primerih prav zaradi nepremičnosti gledališkega odra odpadla ključna značilnost procesij, to so gledalci, ki so vsa dogajanja sede spremljali iz avditorija.

---

<sup>53</sup> Prav tam, 58.

<sup>54</sup> Prav tam.

<sup>55</sup> P., E., Škofjeloški pasijon, 226.

## Literatura

- Demšar, Viktorijan. Izbral Goran Schmidt, Škofjeloški pasijon (signum temporis), *Oče Romuald – Lovrenc Marušič. Škofjeloški pasijon*, Ljubljana 1987, Zbirka Kondor, zv. 238. (Demšar, Škofjeloški pasijon).
- Florjančič, Alojzij Pavel. Finžgarjev pasijon in duhovna drama pri Slovencih v 19. stoletju, *Pasijonski doneski*, Škofja Loka 2011, 6. (Florjančič, Finžgarjev pasijon).
- Inkret, Andrej. Za Hekubo. Gledališka poročila 1987–1999, Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2000.
- Kalan, Filip. Gledališki značaj škofjeloškega pasijona, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, Ljubljana 1967 (Kalan, Gledališki značaj).
- Kocjančič, Ana. Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991. Vol. I. Ljubljana : Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Kravos, Bogomila. Tržaška uprizoritev Škofjeloškega pasijona 1965, *Pasijonski doneski*, 1, Škofja Loka 2006. (Kravos, Tržaška uprizoritev).
- Kristova drama na mariborskem odru, Kulturni pregled. *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, 8. 85 (9. 4. 1927). (Kristova drama).
- Kuret, Niko. Modernizacija pouka z modernimi tehniškimi sredstvi, *Učiteljski tovariš*, 71.17 (8. 5. 1931). (Kuret, Modernizacija pouka).
- Kuret, Niko. Praznično leto Slovencev I, Celje 1965.
- Kuret, Niko. Slovenski pasijon : prolog, predigra, štirinajst slik in zaključni zbor : po rokopisu škofjeloške pasijonske procesije iz leta Gospodovega 1721, Kranj 1934.
- Marin, Marko. Škofjeloški pasijon (signum temporis), *Oče Romuald – Lovrenc Marušič. Škofjeloški pasijon*, Ljubljana 1987, Zbirka Kondor, zv. 238. (Marin, Škofjeloški pasijon).
- P., F. Škofjeloški pasijon, Izbral Goran Schmidt, Škofjeloški pasijon (signum temporis), *Oče Romuald – Lovrenc Marušič. Škofjeloški pasijon*, Ljubljana 1987, Zbirka Kondor, zv. 238. (P., F., Škofjeloški pasijon).
- Peterlin, Jože. Slovensko tržaško gledališče 1945–1975. Trst 1990.
- Pismo neznanega voditelja loške procesije iz leta 1713, *Oče Romuald, Škofjeloški pasijon*, Znanstveno kritična izdaja, Celje 2009. (Pismo neznanega voditelja loške procesije).
- Pismo provinciala Jožefa o sklepih defnitorija v Beljaku z dne 30. avgusta 1765, *Oče Romuald Škofjeloški pasijon*, Znanstveno kritična izdaja, Celje 2009. (Pismo provinciala Jožefa).
- Povabilno pismo brata Ferdinanda, *Oče Romuald, Škofjeloški pasijon*, Znanstveno kritična izdaja, Celje 2009. (Povabilno pismo brata Ferdinanda).
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967 (ur. Nevenka Gostiševa et al.). Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Seznam oblačil za procesijo na veliki petek v Škofji Loki, *Oče Romuald – Lovrenc Marušič. Škofjeloški pasijon*, Ljubljana 1987, Zbirka Kondor, zv. 238. (Seznam oblačil za procesijo).
- SiGledal: <https://repertoar.sigledal.org/predmet/img:1782> (preverjeno 12. 2. 2023).
- Smasek, Lojze. Igra kot skrivanje in odkrivanje, *Post scriptum. Izbrane gledališke kritike* (ur. Ana Perne), Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017. (Smasek, Igra kot skrivanje in odkrivanje).
- Škofjeloški pasijon, *Oče Romuald – Lovrenc Marušič. Škofjeloški pasijon*, Ljubljana 1987, Zbirka Kondor, zv. 238. (Škofjeloški pasijon).
- Toporišič, Tomaž. Medmedijsko in medkulturno nomadstvo. O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah. Ljubljana 2018.

Traven, Janko. Valo Bratina, slovenski igralec, režiser, scenograf in gledališki organizator (1887–1954), *GL SNG Drama Ljubljana*, 34. 5 (1954/55). (Traven, Valo Bratina).  
Zeri, Federico. Za podobo, Pogovori o umetnosti branja umetnosti, Ljubljana 1994.

### ***Povzetek***

Do danes je bila zgodovina uprizorjanja pasijonov na Slovenskem znanstveno dobro raziskana, manj pa njihov vizualni, scenografski del. V prispevku bom zato predstavila različne scenografske postavitve Škofjeloškega in ostalih pasijonov. V času med obema vojnama se je pasijonskim procesijam na prostem pridružil tudi način uprizoritve znotraj gledališke stavbe, ki je poleg novega režijskega zahteval tudi nov scenografski pristop. Prvo uprizoritev gledališko prirejenega Škofjeloškega pasijona je leta 1934 osnoval Niko Kuret na odru Kulturnega doma v Kranju. V prispevku se bomo sprehodili med različnimi scenskimi postavitvami pasijonov in jih med seboj primerjali ter premislili vpliv procesijske oblike prvotnih postavitvev na prostem na uprizoritvene prakse postdramskega gledališča.

### ***Abstract***

#### **ON THE SCENOGRAPHY OF THE PASSION PLAYS BETWEEN THE TWO WORLD WARS**

Until now, the history of the staging of Passions in Slovenia has been scientifically well studied, but less their visual, scenographic aspect. Therefore, the paper presents different scenographic settings of the Škofja Loka Passion and of other Passions. Between the two World Wars, the open-air passion procession was added by its performance in the theatre building, which, in addition to a new directorial approach, required a new scenographic approach. The first performance of the theatrical adaptation of the Škofja Loka Passion was staged by Niko Kuret at the Kranj Cultural House in 1934. The paper presents different stage settings of the Passions, and compares them to each other. It also reflects the influence of the procession forms of the original outdoor staging on performance practices of the post-dramatic theatre.