

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

NEŽA BOHINC

**Različni uprizoritveni pristopi k postavitvi *Škofjeloškega*
*pasijona***

Diplomsko delo

Mentorica:izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol Univerzitetni študijski program prve
stopnje: Slovenistika

Ljubljana, 2017

Izveček

Različni uprizoritveni pristopi k postavitvi *Škofjeloškega pasijona*

V diplomski nalogi primerjam tri uprizoritve *Škofjeloškega pasijona* leta 1999, 2009 in 2015. Režiserja zadnjih dveh uprizoritev, Borut Gartner in Milan Golob, sledita režijski predlogi Marjana Kokalja, ki je režiser uprizoritve 1999. Z razčlenitvijo sodobnega besedila ga je priredil do te mere, da je uprizoritev smiselno nagovarjala gledalce tudi v današnjem času. Prihaja do minimalnih režijskih odstopov, ki nakazujejo avtorjev pristop do izvirnega besedila. Sporočilo procesije je še vedno aktualno in gledalce poziva k boljšemu življenju, kar pa omogoča aktualnost besedila v današnjem času.

Ključne besede: Škofjeloški pasijon, pasijonska procesija, uprizoritve, Škofja Loka

Abstract

Different staging approaches to the setting of the *Škofja Loka Passion*

In the diploma thesis, I compare three performances of the *Škofja Loka Passion* in 1999, 2009 and 2015. The directors of the last two performances, Borut Gartner and Milan Golob, follow a directorial proposal by Marjan Kokalj, who is the director of the performance in 1999. He has splited the text into more individual scenes, which are simpler to understand to the viewers. There is a minimum overhead rejection that indicates the author's approach to the original text. The message of the procession is still important for the wievers today. It invites them to live a better life, which enables the actuality of the text in the present day.

Key words: Škofja Loka passion play, passionate procession, performances, Škofja Loka

Kazalo

1. Uvod	4
2. Škofjeloški pasijon	5
3. Zvrstna opredelitev <i>Škofjeloškega pasijona</i>	6
3.1 Duhovna drama.....	6
3.2 Pasijonske procesije.....	7
3.3 Pasijonske igre	8
3.4 Ljudsko gledališče	9
4. Primerjava uprizoritev z besedilom.....	9
4.1 Primerjava izvirnika in uprizoritve 1999 in 2000.....	10
4.2 Primerjava uprizoritev 1999 (2000), 2009 in 2015	16
4.3 Primerjava po prizorih	17
5. Dramaturška analiza	21
5.1 Jezik.....	22
5.2. Kraj in čas.....	23
5.3 Sodelujoči	24
5.4 Kostumografija	24
5.5 Glasba	26
6. Aktualnost <i>Škofjeloškega pasijona</i> danes	28
7. Povzetek	29
8. Viri in literatura:.....	30
Izjava o avtorstvu	32
Izjava kandidata / kandidatke	33

1. Uvod

Škofjeloški pasijon je eden najpomembnejših besedil v zgodovini slovenske dramatike in največji gledališki spektakel na naših tleh. Gledališka predstava, v kateri nastopa več kot 950 igralcev in konjenikov, ne glede na svoj srednjeveški izvor še danes privablja tisoče gledalcev in nam s procesijsko uprizoritvijo prikaže potek Kristusovega trpljenja in druge krščanske motive.

K želji po podrobnejšem raziskovanju me je vodila posebna navezanost na besedilo in dvakratno sodelovanje pri projektu. Ob prebiranju že obstoječih diplomskih nalog sem ugotovila, da se jih je v preteklosti veliko ukvarjalo s samim besedilo, ostali, gledališki elementi besedila pa so ostali spregledani. Sama sem se odločila za primerjavo treh režijskih pristopov v letih 1999, 2009 in 2015, saj primerjave še nisem nikjer zasledila in sem se zato odločila za nadaljnje raziskovanje.

Med podrobnim ogledom vseh predstav sem iskala razlike med omenjenimi uprizoritvami in sem ugotavljala, če lahko po tako podrobni predlogi z vodstvom različnih režiserjev sploh pride do sprememb, hkrati pa lahko še vedno govorimo o uprizoritvi klasičnega teksta. Pri današnjih uprizoritvah je pravilneje govoriti o rekonstrukciji predstave, saj avtorji dodajajo nove elemente in z njimi dosegajo boljšo razumljivost teksta v sodobnem času.

Najprej sem opisala *Škofjeloški pasijon*, ga zvrstno opredelila, nato pa sem se bolj posvetila analizi upodobitev. S krajšo dramaturško analizo sem preletela pomembnejše aspekte dramskega besedila, največ pozornosti pa sem namenila primerjavi uprizoritev.

2. Škofjeloški pasijon

Pro Processione Locopolitana in die Parasceves je besedilo, nastalo med letoma 1721–1765 in ga danes poznamo pod imenom Škofjeloški pasijon. Avtor je pater Romuald (Lovrenc Marušič), o katerem nimamo nobenih biografskih podatkov. Znano je samo to, da se je kapucin rodil leta 1676 v Štandrežu pri Gorici, kjer je leta 1748 tudi umrl, potem ko je v kapucinskem redu v Škofji Loki preživel 49 let.

Škofjeloški pasijon se od drugi pasijonov na slovenskih tleh razlikuje po tem, da je bilo spremno besedilo podob v slovenskem jeziku in ne v nemščini ali latinščini, tako kot pri preostalih besedilih. Besedilo je tako rekoč začetek narodne slovenske dramatike, saj so bili igralci preprosti okoliški prebivalci brez gledališkega ozadja in izkušenj.

Loški glavar Anton pl. Ecker je kapucinom večkrat izrazil željo po spominu Kristusovega trpljenja preko sprevoda, kot so jih prirejali tudi drugod. Njegovo prošnjo je uslišal provincial o. Krištof in 1720 podelil dovoljenje za uprizoritev. Člani bratovščine so se zavezali k letnemu plačevanju 50 goldinarjev nemške veljave za nakup kostumov, dodatna sredstva za uprizoritev so prispevali še preostali pomembni prebivalci Škofje Loke. Pater Romuald je bil izvoljen za reditelja procesije in njeno organizacijo. Kapucini so igralce zbirali s pomočjo okoliških duhovnikov, ki so pri sveti maši prebivalce Selške in Poljanske doline spodbudili k sodelovanju v procesiji. Kapucini so jim zagotovili kostume, sami pa so se morali naučiti dele besedila, ki jih je kot spremljavo k določenim prizorom napisal pater Romuald (Schmidt 1999, 212–214).

Pasijon v zapisani obliki, ki se je izvajala v 18. stoletju, do danes še ni bil uprizorjen. Vmes so se razvrstili določeni poskusi uprizoritev; Mirko Mahnič je leta 1965 v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu pod naslovom *Veliki slovenski pasijon* uprizoril del *Škofjeloškega pasijona*, naslednja uprizoritev pa je potekala ob tisočletnici Loke, leta 1972, ko so pred Šentjakobsko cerkvijo zaigrali nekaj prizorov.

Ponovno je *Škofjeloški pasijon* oživel leta 1999 s pomočjo Marjana Kokalja, ki je ponovno oživil besedilo in ga postavil na oder. Zaradi velikega zanimanja in uspeha je bila uprizoritev s skoraj identično zasedbo ponovljena leto kasneje, vendar ni več dosegla želene gledanosti. Sledil je večletni premor in leta 2009 je režiser Borut Gartner ponovno zbral igralce in konjenike ter sprevod poslal čez srednjeveške ulice Škofje Loke. Sedaj uprizarjanje

Škofjeloškega pasijona v Škofji Loki poteka vsakih šest let in zadnja uprizoritev se je odvila leta 2015 pod vodstvom Milana Goloba.

3. Zvrstna opredelitev *Škofjeloškega pasijona*

Škofjeloški pasijon je najstarejše ohranjeno dramsko besedilo v slovenskem jeziku in je sinteza srednjeveško-baročne dramatisacije ter tedanjega knjižnega jezika. Njegova pomembna vloga v literaturi seže tudi v evropski folklorno-dramski kontekst. Literarnozvrstno ga lahko uvrstimo v več žanrov, ki so podrobneje predstavljeni v nadaljevanju. Z duhovno dramo se je ukvarjal Niko Kuret, ki je slovenska besedila povezal z evropskimi in je pokazal na njihov medsebojni vpliv. V nadaljevanju se na njegovo raziskovanje nanašam pri opisovanju duhovne drame in pasijonske procesije, pri opisovanju pasijonske igre pa se nanašam na ugotovitve Gorana Schmidta. Pri prebiranju literature sem značilnosti pasijona zasledila pod več različnimi žanri in ga zato v nadaljevanju opredeljujem s pojmi duhovna drama, pasijonske procesije, pasijonske igre in ljudsko gledališče.

3.1 *Duhovna drama*

Z duhovno dramo se je ukvarjal Niko Kuret, ki je v literarnem leksikonu *Duhovna drama* podrobneje opisal značilnosti duhovne drame, ki se je odvijala v cerkvi in na prostem. V nadaljevanju povzemam njegove ugotovitve iz uvodnega poglavja, kjer opredeljuje pojem duhovna drama.

Duhovna drama jemlje tematiko iz religiozne sfere. Pomembna je širša uporaba pridevnika duhoven, ki se ne nanaša samo na duha, temveč pomeni tudi »verski, religiozen«. »Za pojem duhovna drama imamo več sinonimov, ki jih lahko razlikujemo glede na tematske razlike: verska ali religiozna drama, biblična drama (če je tematika iz biblije), legendna drama (če je tematika iz legende).« (Kuret 1981: 5).

Z razkrojem antike pride tudi do razkroja antične drame. Sledila so stoletja brez gledališča in šele s pojavom duhovne drame se je gledališka umetnost ponovno začela obujati. »Šele v renesansi je spet nastalo sekularno gledališče, v njegovem središču je bil človeški obstoj v onstranstvu.« (Avsenik Nabergoj 2011: 196). Pojav duhovne drame, najprej v liturgični obliki v cerkvi, je ustvaril novo izročilo drame in gledališča v Evropi. Razvoj je prinesel različne zvrsti duhovne drame, ki jih delimo v dve večji skupini: obredje (officium, ordo) in v igro

(ludus). Oboje so izvajali v cerkvi. Konec 14. stoletja se iz cerkve preselijo naslednje zvrsti: misterij ali misterijska drama, mirakel (legendna drama), moraliteta (alegorična drama) in pasijon (pasijonska igra) ter kasneje pasijonska procesija (z vstavljenimi dramskimi prizori). (Kuret 1981: 5-6).

Začasno je duhovna drama usahnila pod vplivom razsvetljenstva in njemu sledečih miselnih tokov. Ponovno je oživela konec 19. stoletja v religiozni renesansi. Od baroka naprej je po nastanku in razvoju religiozno »angažirana«. »Doseči hoče duhovni dvig in poglobitev ter krščansko očiščenje (katharsis) gledalcev.« (6).

3.2 Pasijonske procesije

Z raziskovanjem pasijonskih procesij na slovenskem se je prav tako ukvarjal Niko Kuret v članku z naslovom *Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka*.

Procesijske igre so se razvile iz srednjeveških liturgičnih sprevodov in so že v visokem srednjem veku znane po vsej Evropi. Za take procesije je bilo običajno, da je bilo besedilo, kolikor ga je pač bilo (večinoma so bile neme, kvečjemu spremljane s petjem), zgolj razlaga slik, ki so nastopale v sprevodu. V *Škofjeloškem pasijonu* kot procesijski igri pa je opazno prehajanje v pravo dramatizacijo, tj. nadgraditev slik z izvirnimi besedilnimi vložki. Poleg tega je kot pozno nastala procesija slogovno zelo zanimiva, saj temelji na srednjeveškem gledališču, ki pa se je zaradi izvajanja in časa uprizarjanja navzelo baročnega sloga, ki ga nadgrajuje dokaj izvirna dramatizacija.

Pasijonske procesije s pomočjo prizorov prikazujejo Kristusovo trpljenje in njegovo smrt ter s tem dopolnjujejo liturgijo velikega tedna. Z udeležbo naj bi se posamezniki spokorili za svoja grešna dejanja, prikaz dogodkov Kristusovega življenja pa naj bi ljudi odvrnil od posvetnosti in povzročil spreobrnjenje in opustitev grešnega življenja. Na slovenskem ozemlju je popisanih devet pasijonskih procesij. Prirejali so jih jezuitje, kapucini in bratovščine v Ljubljani, Novem mestu, Kranju in Škofji Loki. Njihov čas sta bili 17. in 18. stoletje, ukinila jih je Marija Terezija, saj so v tistem času igralci pijančevali in se neprimerno obnašali glede na vsebino, ki so jo prikazovali. (Kuret 1989: 389–399).

Zaporedje prizorov v procesiji je bilo večinoma enako razporejeno. Vse pasijonske procesije so se začele s prikazom prvega greha Adama in Eve ter njunim izgonom iz raja. Popularni prizori so bili še: zadnja večerja, Oljska gora, bičanje, kronanje, Ecce homo, križanje, Pieta in

božji grob. Število podob je bilo od procesije do procesije različno, nekje se je število spreminjalo tudi vsako leto. Med posamezne podobe so vrivali cehovske prizore, bičarje, križenosce in skupine cerkvenih bratovščin ter čete vojakov na konjih in peš (399).

Točen potek procesij do danes ni jasen. Predvidevamo, da se je procesija med potovanjem po mestu ustavljala na določenih krajih (postajah) in tam odrecitirala ali ob razlagi bralca odigrala svoj prizor. Na začetku uprizarjanj je bilo sodelovanje velika čast, kasneje so se začeli meščani in plemiči izmikati sodelovanju in je nastala potreba po najemanju igralcev, ki so pijančevali in se vdajali prostaštvu, kar je povzročilo prepoved uprizarjanja pasijonskih procesij in s tem njihov zaton (400).

3.3 Pasijonske igre

Raziskovalec Goran Schmidt je v spremni besedi za izdajo preproste fonetične transkripcije *Škofjeloškega pasijona* napisal članek *Škofjeloški pasijon (signum interrogationis)*, v katerem razloži zgodovinski razvoj pasijonskih iger na Slovenskem, okoliščine njihovega nastanka in glavne značilnosti.

Pasijonske igre so se pri nas začele pojavljati proti koncu 16. stoletja, ko so se prenehali boji s sovražniki katoliške vere, Turki in luterani. Pravi povod nastanka pasijonskih iger je bil pojav kuge, ki je med letoma 1598 in 1599 povzročila smrt več kot 400 prebivalcev glavnega mesta, preostale ljudi pa napolnila z grozo. V neuspešnem iskanju rešitve za pregon morilske bolezni se je bratovščina Odrešenika sveta leta 1598 zaobljubila k organizaciji sprevoda s predstavo bridkega trpljenja na veliki petek. Začelo se je zbiranje potrebnih sredstev in na veliki četrtek zvečer se je po ljubljanskih ulicah premikal sprevod. Med sprevodom so v živih podobah prikazovali Kristusovo trpljenje, igralce pa so spremljali bičarji in križenosci. S podporo omenjene bratovščine so ljubljanski kapucini pričeli uprizarjati še slovesnejše pasijonske sprevode, ki so jih osvetljevale goreče sveče in plamenice na veliki četrtek in veliki petek. K podobam Kristusovega trpljenja so dodali določene podobe iz stare zaveze, ki se opirajo na odrešenje človeškega rodu. Prvi sprevod se je odvijal leta 1617 in se je pomikal izpred kapucinske cerkve sv. Janeza po Gosposkih ulicah, čez Novi trg, Čevljarski most do cerkve sv. Jakoba in potem nazaj čez Stari in Veliki trg do Frančiškanov ter skozi Špitalsko ulico, čez Špitalski most in se po Kapucinski ulici ponovno vrnil pred kapucinski samostan. (Schmidt: 210–211).

Igralci, nastopajoči v slavnostnem sprevedu, so hodili peš, drugi so jahali, nekatere pa so prenašali na odrih. Na določenih mestih je spreved obstal in imel postaje, kjer so uprizarjali dramske prizore. Igralci so z mimiko prikazovali dogajanje prizora, določeni prizori so razlagali dogajanje s pomočjo besedila v nemškem ali latinskem jeziku. Najprej so bile vloge razdeljene glede na družbeni status, kasneje se je pokazala potreba po najemanju igralcev, ki pa so bili preprosti prebivalci Ljubljane.

Ob ustanovitvi sprevedi niso ljudi samo gnali k pobožnosti, kakor predstave Kristusovega trpljenja drugod po svetu, njihov namen je bil spodbujanje ljudi k javni pokori. Zato je bila prisotna tako velika množica bičarjev in križenoscev. Ti so bili značilni za spokorniške procesije, saj so jih igrali prebivalci, ki so preko bičanja in nošnje križa opravili pokoro za svoje grehe. (211).

Na začetku uprizarjanja v 17. stoletju so procesije vsebovale od 12 do 14 podob, število pa je z leti naraščalo in 1701 jih je bilo že 23 (211).

Pasijonske procesije so se pojavljale tudi v drugih slovenskih mestih, kot so Kranj, Novo mesto, Tržič in Ruše. O teh pasijonih imamo danes zelo malo informacij, saj so v pisni obliki ohranjeni samo *Osapski*, *Kapelški* in *Škofjeloški pasijon*.

3.4 Ljudsko gledališče

Pojem ljudsko gledališče je danes bolj sociološka kot estetska kategorija. »Sociologija kulture namreč tako opredeljuje določeno umetnost, ki nagovarja široke sloje in/ali izhaja iz njih.« (Pavis 1997: 416). Zato je tu potrebno vprašanje, ali je ljudsko gledališče, gledališče, ki je namenjeno ljudstvu, ali tisto, ki je iz njega izšlo. V primeru *Škofjeloškega pasijona* lahko na oboje odgovorimo pritrdilno. Zbrani amaterski igralci na odru uprizarjajo delo, ki je namenjeno ljudstvu.

4. Primerjava uprizoritev z besedilom

Za primerjavo uprizoritev, ki so potekale v letih 1999/2000, 2009 in 2015 je najprej potrebno izpostaviti, kakšne spremembe so bile uvedene v prvi od omenjenih uprizoritev v primerjavi z Romualdovim originalnim besedilom. Največjo spremembo je tako naredil prvi režiser Marjan Kokalj. Njegovi posegi v besedilo so bili največji in so se ohranili tudi v nadaljnjih uprizoritvah.

Za prikaz sprememb, uvedenih za uprizoritev 1999 in 2000, bom zato najprej prikazala pregled režijskih sprememb v primerjavi s prvotno režijsko predlogo.

4.1 Primerjava izvirnika in uprizoritve 1999 in 2000

Največji odmik od prvotne režijske predloge se je zgodil s prvo ponovno uprizoritvijo leta 1999. Ker se pasijonska igra ni uprizarjala že toliko časa, je moral režiser poskrbeti še za scenografijo, kostumografijo in glasbo, ki v režijski knjigi ni točno določena in je zato režiserju Marjanu Kokalju dopuščala določeno svobodo. Najprej je njegovo delo zahtevalo določene posege v prvotno besedilo, ki gledalcem omogočajo lažje razumevanje in sledenje besedilu. To je dosegel s členitvijo besedila na več prizorov in menjavo njihovega zaporedja. Začetnih 13 podob je členil na 20 prizorov. Za primerjavo predstave 1999 in originalnega besedila, mi je poleg vzporednega gledanja predstave in branja besedila prišel v pomoč članek Marjana Kokalja *Režija Škofjeloškega pasijona v širšem smislu*, v katerem opisuje svoje režijsko delo in izpostavlja glavne novosti ponovne uprizoritve.

Predigra:

Režiser se je na tem mestu odločil, da bo pred prvim prizorom dodal uverturo, v kateri je razložil okoliščine in pravila nastanka pasijona. Za predlogo je uporabil uvodni del v zapisu pasijona, kjer so v osmih pravilih razložena pravila izvajanja procesije. V prizor je vključil kapucina kot pisca besedila in bralca prej omenjenih točk. Spremlja ga bobnar v baročni vojaški uniformi. V Romualdovem besedilu se pred prvim prizorom na odru zvrstijo voditelj v rdeči kuti (v roki nosi palico z zvezdo), Smrt z bobnom, ki jaha na belcu, mož v črni kuti z veliko črno zastavo, katere čop nosi majhen deček oblečen v črnino.

1. prizor: RAJ

Spremstvo, ki je bilo prej pred začetkom prvega prizora, se je v sodobnejši upodobitvi premaknilo in postalo del prvega prizora. Smrt na konju je jahala brez bobna, ki je postal pripomoček dodane dramske osebe. Bobnar je bil dodan zaradi plašnega konja, ki je Smrti onemogočala jahanje z inštrumentom. Podoba je kot v izvirniku postavljena na prenosni oder, ki ga nosi dvajset mož. Na odru stoji 6 igralcev, saj je v besedilu prišlo do napačnega štetja in jih je v rokopisu omenjenih 7. Na tem mestu se prvič pojavi režiserjeva delitev angelov glede na dialog. Angeli v besedilu predstavljajo božji pogled in ga podajajo na dva različna načina. Rdeči angeli so v neposrednem stiku z ljudmi in s svojimi besedami nagovarjajo gledalce. S

tem predstavljajo dialog med Bogom in gledalci. Beli angeli so del prizora, njihov dialog pa poteka med Bogom in akterji. Tukaj so bile režijske spremembe predvsem kostumografske narave in so določale oblačila akterjev in drugih sodelujočih v prizoru. Prav tako je bila izpuščena še ena Smrt, ki naj bi sledila Raju. Zanj se režiser ni odločil, na tem mestu se mu je namreč zdela povsem nepotrebna. Besedilo Adamovih otrokov naj bi se recitalo, zaradi številčnosti otrok bi bilo to zelo nerazumljivo in je tako postalo besedilo pesmi. Njihovo število je poljubno, režiser se je odločil za 17 otrok.

Raju naj bi takoj sledile cehovske družčine, ki porušijo dramatičnost vzpostavljeno s tekočim prizorom in posledično postanejo samostojen prizor, prestavljen na mesto za peklom.

2. prizor: SMRT

Druga podoba in tretji prizor predstavljata Smrt, ki slavi zmago zaradi Adamovega greha in sedi na belem konju. V izvorniku naj bi prizor nosilo deset mož, kar pomeni, da je Smrt verjetno jahala lesenega konja. V uprizoritvi je v drugem prizoru Smrt s sulico jahala živega konja. Dodali so ji besedilo še druge Smrti, ki bi v prizoru morala nastopati. Tekstu je sledila mrtvaška konjenica. Uprizoritev se je od besedila razlikovala po številu članov konjenice, saj ustreznega števila ni bilo mogoče dobiti.

Za mrtvaško konjenico pri Romualdu takoj sledi mrtvaška kompanija in predstavlja uverturo v prizor s hudiči in pogubljeno Dušo. Zaradi pomembnosti prizora se je režiser tukaj ponovno odločil za rez in je naredil samostojen prizor.

3. prizor: PEKEL

Samostojen prizor je postal zaradi večje dramatičnosti in nezmožnosti združenega prizora, saj je konjenica zasedla veliko prostora med enim in drugim prizoriščem. Prizori se namreč ne morejo tekoče vrsti na prizoriščih in je treba organizacijsko upoštevati postanke posameznih prizorov med posameznimi prizorišči. Hudiči med prizorom pešačijo, kar jim omogoča boljšo gibljivost kot v izvorniku, kjer so prvotno mišljeni na konjih. Duša je bila zaradi istih razlogov priklenjena na verige in na odru ni bila več v kotlu. V prizor je za zvočno kuliso vključil boben, podobno kot pri Adamovih otrocih je tudi tukaj besedilo dobilo glasbeno komponento.

4. prizor: CEHI

Kot že omenjeno, so bratovščine dobile poseben prizor. Šest različnih bratovščin spremljata po dva angela in nosita attribute pričujoče o Kristusovem trpljenju. Ponovno se je sliki dodal še zvok. Člani cehov s pomočjo barv oblačil in pripomočkov v rokah gledalcem sporočajo, katero bratovščino predstavljajo. Pri prihodu in odhodu na oder s pripomočki ustvarjajo zvoke ter se na ta način še podrobneje predstavljajo.

5. prizor: VHOD V JERUZALEM

Pride do samostojnega prizora, saj se je režiserju vsebinski razkorak med Peklom in tem prizorom zdel preprosto prevelik. Na tem mestu je v izvorniku edina omemba petja. Dečki z oljčnimi vejicami pojejo Kristusu, ki prijaha na oslu. Število nastopajočih dečkov se je povečalo in besedilo pesmi so si med petjem izmenjavali, saj je bilo sinhrono petje precej nerazumljivo.

6. prizor: GOSPODOVA VEČERJA

Šesti prizor je vzporeden tretji podobi v izvorniku. Oder s podobo naj bi peljala dva konja, vendar je zaradi ozkih škofjeloških ulic to postala enovprega in je prizor peljal samo en konj. Drugače je prizor v celoti ostal isti.

7. prizor: SAMSON IN KRVAVI POT

Ker četrta podoba razlaga peto, je tu prišlo do združitve dveh podob v en prizor. Do tega je prišlo tudi zaradi organizacijske potrebe. Vsak sledeč prizor mora biti časovno krajši od prejšnjega, da lahko procesija steče in se na prostorih med prizorišči ne zbere preveč igralcev. Sprememba je bila v številu oseb, ki nastopajo v prizoru, saj režiserju ponovno ni uspelo zbrati zadostnega števila igralcev. Zamenjana pa so bila tudi glasbila nastopajoča v prizoru, ker pihala visokega tona ni bilo mogoče dobiti, so ga na tem mestu zamenjali s klarinetom, ki je bil najboljši približek originala.

Krvavi pot je nosilo več nosačev, kot je prvotno omenjenih v originalu, saj je bila teža odra prevelika za samo šestnajst mož, čeprav so na odru eno osebo odvzeli, da bi težo zmanjšali. Ponovno je zaradi pomanjkanja igralcev nastopalo manjše število gredinarjev v prizoru.

8. prizor: JUDEŽ IN SODBA

Ponovno pride do osamosvojitve prizora, ki bi moral spadati v isti prizor kot Križev pot. Čeprav gre za nadaljevanje dogodka, je bilo njegovo neločeno sosledje nelogično. Prizor z Judežem je združil z zborom farizejev in levitov ter Pilatovo izjavo o Kristusovem zaslišanju. Gre za dva prizora, ki med sabo vzpostavljata enosmerni nagovor in zato delujeta kot en sam prizor.

9. prizor: HEROD

Prizor s Herodom je še vedno del 5. podobe. Tukaj ga je režiser ponovno obravnaval kot samostojen prizor. Herod in spremljevalca paža so dobili konje, čeprav o tem v izvorniku nič ne piše. Na koncu prizora je možno spremstvo šestih križenoscev in šestih spokornikov, ki pa je opciska in je bila zato v uprizoritvi 1999/2000 izpuščena.

10. prizor: BIČANJE

Šesta podoba ima v izvorniku napisano napačno število igralcev na prenosnem odru. Pozabili so namreč šteti Kristusa, saj v tem prizoru nima besedila. Zaradi večje teže, kot je predvidena, se v prizoru poveča število nosačev. Scenska oprema odra ni bila opisana, zato so se odločili za steber, na katerega je bil privezan Kristus, ki so ga postavili na sredino odra, okrog njega pa so razporejene ostale osebe vpletene v prizoru. V sorazmernem številu so v prizor vključeni še bičarji in križenosci.

11. prizor: KRONANJE

V sedmi podobi je prišlo do napačnega štetja oseb. K osebam je Romuald pozabil prišteti Jezusa statista in zato je bilo potrebno povečati število nosačev prizora. Število angelov se je razpolovilo in preostala dva sta imela zato bolj obsežni besedili. Razporeditev prizora je deljena na tri dele: bičarji, prizor, križenosci.

12. prizor: HIERONIM

Prizor se od osme podobe skoraj ne razlikuje. Edina sprememba na tem mestu je glasbeni vložek. Prizor se je režiserju zdel premalo zanimiv in se je zato na tem mestu odločil za solo

glasbeni vložek, da bi ga malo popestril. Za izhodišče so vzeli gregorijanski koral, ki se je najboljše ujemal glede na temo in število zlogov v verzih.

13. prizor: GLEJ ČLOVEK

Prizor se ujema z deveto podobo izvirnika. Potek prizora je bil enak zapisu, edina sprememba je nastopila pri Pilatovem rekvizitu. V rokopisu bi si moral Pilat pred branjem simbolično umiti roke, česar v uprizoritvah zaradi težavnosti prenašanja vode na prenosnem odru niso izvedli.

14. prizor: RAZBOJNIKA

Dogajanje z razbojnikoma je še vedno del podobe z naslovom Glej človek. Ta prizor bi bilo mogoče priključiti naslednjemu prizoru Križevega pota, vendar bi s tem tvegali, da bi na prizorišču nastala gneča in je zato postal samostojen del pasijona. To je prizor, ki ne vsebuje besedila, vendar se statisti samo sprehodijo čez statični oder. Zaradi boljše vidljivosti Judje razbojnika porivajo po odru in se od tega razlikujejo od izvirnika, kjer bi morali Judje nenasilno peljati čez oder skupaj zvezana razbojnika.

15. prizor: KRIŽEV POT

V prizoru križevega pota se je režiser odločil za manjše število Judov, saj je mednje lažje razdelil tekst namenjen samo eni osebi, s tem pa je dosegel tudi boljšo postavitev okrog Jezusa. Za obleke spremljevalk Kristusa je režiser izbral barve, ki s svojo simboliko nakazujejo na njihov odnos do mučenika. Še ena Marija je izgubila tekst in je postala statistka v skupini žena.

16. prizor: KRISTUS NA KRIŽU

Zaradi istih razlogov kot v 6. prizoru je tudi tukaj oder vlekel samo en konj. Križ, na katerem je »pribit« Kristus, je vrtljiv in s tem omogoča igranje v obe smeri. Vrstni red v tem prizoru je drugačen kot v originalu. Prizor začnejo bičarji, sledijo jim dragonci, voz s križanjem, Longin in puščavniki. Število konjenice je zaradi premajhnega števila igralcev zmanjšano in jih namesto 12 nastopi samo 10. Na odru s konjsko vprego sedijo pod križem štiri celine, tik pod Kristusom pa stoji Marija Magdalena. Kupido se je zaradi vsebinsko boljše povezave prestavil v naslednji prizor. Pomemben je tudi izpust Mornarjevega besedila, ki je bil dodan naknadno

in je predstavljal razlago alegoričnega prizora s celinami. Zaradi izpusta razlage je bil zato prizor mnogim gledalcem nerazumljiv in posledično dolgočasen.

17. prizor: MATI SEDEM ŽALOSTI

Na prenosnem odru nastopa šest oseb, saj se prizoru pridruži še Kupido. Postala je ponovna potreba po ojačenju števila nosačev. Režiser je dodal vlogo igralca na portativ, ki spremlja Kupidovo petje. Zvočno in vizualno kuliso ustvarjajo bičarji, ki se namesto na koncu prizora pojavijo na začetku in s svojimi kriki orišejo trpljenje v prizoru. Angeli v prizoru odstopajo od običajne rdeče in bele oprave, z njhovima vijoličnima oblekama je namensko poudarjena žalost. Kupido s svojim petjem ob spremljavi portativa izraža pesem ljubezni, ki spremlja vzdušje žalosti v prizoru. Prizor zaključujejo križenosci, ki se številčno ujemajo z bičarji na začetku prizora.

18. prizor: SKRINJA ZAVEZE

Prizor s skrinjo zaveze je še del prejšnje podobe Marija sedem žalosti, vendar je bolj logična delitev, da postane samostojen prizor. Tematsko se ne navezuje na predhodni prizor, vendar besedilo nakazuje na zaključek spokorniške igre. David predstavlja stališče vsakega gledalca po končanem ogledu Kristusove trpeče poti za odrešitev grešnega ljudstva. David tako s svojim upesnjnim besedilom zaključi besedilni del pasijonske procesije s svojo refleksijo o preteklih dogodkih. Skrinja zaveze je v rokopisu samostojna dvanajsta podoba. V uprizoritvi jo je Marjan Kokalj združil z Davidovim prizorom, saj meni, da tja tudi logično spada.

19. prizor: BOŽJI GROB

Trinajsto podobo Božji grob je režiser ohranil in do podrobnosti sledil prvotni režijski predlogi. Edina stvar, ki se od predloge razlikuje, je ločitev na še en, zadnji prizor.

20. prizor: GODBA

Zaključek pasijonske procesije predstavlja v uprizoritvi iz leta 1999 Pihalni orkester Škofje Loke, za katerega je bilo potrebno napisati glasbo. Ker režiser ni vedel, kateri duhovniki in župniki so bili mišljeni kot zadnji udeleženci procesije, se je odločil za njihov izpust. Na koncu je v rokopisu mišljeno, da se procesiji pridružijo gledalci, ki ji sledijo čez naslednja prizorišča in predstavljajo ljudstvo, kar pa je bilo zaradi nemogoče organizacije tudi izpuščeno.

Režiser prve ponovne uprizoritve, Marjan Kokalj, je tako izvedel kar nekaj sprememb, ki so bile potrebne iz organizacijskega, smiselnega in časovnega vidika. Največja novost je bila zagotovo členitev podob na več posameznih prizorov. Za današnje razumevanje besedila nujna sprememba se je ohranila tudi v naslednjih uprizoritvah 2009 in 2015, kjer je prišlo do minimalne spremembe pri razvrstitvi prizorov. Glede na to, da se je režiser loteval uprizoritve predstave v popolnoma drugem času, lahko govorimo o rekonstrukciji. Na vprašanje, kaj le ta zanj pomeni, je gospod Marjan Kokalj odgovoril naslednje:

»Rekonstrukcija predstave zame pomeni, da se pasijon uprizori tako, kot je nakazano v režijski knjigi, to je s celotnim tekstom, mizansceno, številom igralcev ter lokacijo igranja. Skratka, uporabiti sem želel vse napotke v režijski knjigi, upoštevati tedanji način uprizarjanja ter odnos do tovrstne uprizoritve. Cilj je bil pasijon videti v celoti, kakor je zapisan. Razlika med rekonstrukcijo in tedanjim uprizarjanjem je pač rekonstrukcija (podobno, kakor v arhitekturi lahko obnovimo staro hišo v prvotni podobi s pomočjo ohranjenih podatkov in napotkov za gradnjo take hiše). Tisto, česar ni zapisanega, je bilo potrebno dopolniti s pomočjo analize ostalih elementov in primerjavo s podobnimi zgradbami. Seveda pri rekonstrukciji nujno pride do razlike od prvotnih uprizoritev, vendar se išče čim boljši približek. Izraz rekonstrukcija sem uporabil tudi zato, da bi pokazal razliko od priredbe, kjer bi šlo za subjektivno interpretacijo, ki o prvotnem zapisu ne bi povedala veliko. Želel sem poslušati tekst in slišati, kaj in kako želi sporočati. Mislil sem na spomenik kulturne dediščine Slovencev.« (Kokalj 2017).

4.2 Primerjava uprizoritev 1999 (2000), 2009 in 2015

Trije režiserji z različnimi delovnimi izkušnjami, življenjskimi zgodbami in načinom dela so prevzeli v svoje roke uprizoritev *Škofjeloškega pasijona* in ga uspešno postavili na oder. Najtežje delo je s svojo uprizoritvijo 1999 opravil Marjan Kokalj, ki se je po dolgih letih premora srečal z režijsko predlogo besedila in jo priredil do te mere, da je smiselno nagovarjala gledalce tudi v današnjem času. K režiji ga je povabila Občina Škofja Loka po ogledu njegovega predhodnega režijskega izdelka, k pritrdilni odločitvi pa je vodila Kokalja privlačna simbolična vrednost dramskega besedila in njegova bogata in provokativna vsebina. Trditev, da krščanske vsebine ne spadajo v gledališče in da uprizoritev pasijona v originalni obliki danes ni več mogoče uprizoriti, je režiserja spodbudila, da se o tem prepriča na lastne oči. Svoje delo je izpeljal več kot uspešno in njegova režijska knjiga ima sedaj enako vrednost kot originalno besedilo. (Kokalj 2017).

Najstarejša režijska knjiga je za nadaljnje uprizarjanje nagovorila Boruta Gartnerja, ki je prevzel režijo pasijona upodobljenega leta 2009. Razlogov za sodelovanje pri projektu je ljubiteljski režiser navedel več, najbolj zanimiv se mi je zdel slednji.

»Čutil sem, da je *Škofjeloški pasijon* morda **zdravilo za "bolne" Slovence**, ki so se med seboj razklali med in po II. svetovni vojni in si medsebojno prizadejali hude rane, ki se še celijo in niso še pozdravljene. Še vedno čutim, da nas *Škofjeloški pasijon* lahko pozdravi in ozdravi. Za to pa je potrebno Slovincem jasno razlagati vsebino *Škofjeloškega pasijon*, da bi ga lahko razumeli v smislu: grešil sem – obžalovati moram svoje napake – prositi moram za odpuščanje – zaživeti moram na novo in to na temeljih: poštenja, ljubezni, solidarnosti ... Na tem področju sem samo odprl okno v prečudovit svet in zdi se mi, da sam na tem področju lahko postorim še veliko, morda v letu 2021 ...« (Gartner 2017).

Režiserjeva osebna vabila gledalcev k ogledu pasijonske procesije preko romanja po Sloveniji je pokazala režiserjevo osebno povezavo s *Škofjeloškim pasijonom* in njuno prepletenost v času priprav in uprizoritev. Z željo pomoči ubogim in povezovanjem ljudi na drugačen način je režiserjev osebni pristop do udeležencev ustvaril posebno vzdušje v pasijonskem taboru, ki je »pasijonce« še dodatno spodbudilo k sodelovanju. Režiser se je odrekel plačilu za svoje delo in ga je tako opravljal enako kot ostali sodelujoči, prostovoljno. Pomembna pridobitev je bila režiserjeva želja po usposobitvi stare vojašnice, ki je s pomočjo prostovoljce postala pasijonski tabor in omogoča prostor za pripravo igralcev na predstavo (Gartner, 2017).

Tretji režiser in avtor uprizoritve zadnjega pasijona 2015 je Milan Golob. Edini z režisersko izobrazbo, ki jo je pridobil na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo na smeri režija, je za gonilno silo pri svojem ustvarjanju vzel ljubezen do gledališča in spoštljiv odnos do kulturne dediščine. Pasijon pa dojema v prvi vrsti kot delo za »pasijonce«, ki s svojimi občutki in doživetji prenašajo besedilo na gledalce. V sodelovanju s 1100 ljudmi je tudi on projekt uspešno izpeljal. Ponovno bo besedilo oživel leta 2021.

4.3 Primerjava po prizorih

Pri primerjavi uprizoritev v razponu petnajstih let, kot že omenjeno, ne prihaja do drastičnih sprememb, še vedno so v vsaki uprizoritvi jasno vidne posamezne spremembe režiserjev, ki jih bom v nadaljevanju podrobneje opisala.

Milan Golob je v intervjuju za revijo *Loški utrip* jasno izpostavil:

»Na začetku je potrebno povedati, da sva se s preteklim režiserjem Borutom Gartnerjem zavezala k uprizarjanju t. i. »Kokaljevega« *Škofjeloškega pasijona*, ki pomeni sodobno vsebinsko in scenografsko ter kostumsko upodobitev Romualdovega teksta. Znotraj tega, sodobnega uprizoritvenega okvirja, so možne določene spremembe, vendar sam nimam namena dodajati novih podob v *Škofjeloški pasijon*, marveč bom izhajal iz izvirnega Romualdovega besedila in Kokaljeve členitve prizorov.« (Arsovski 2015: 16).

Borut Gartner je v svoji uprizoritvi bolj sledil predlogi Marjana Kokalja, medtem ko se je Milan Golob ponovno vračal k prvotni režijski predlogi in se je s tem najbolj razlikoval od uprizoritve 1999 in 2009. Že v predigri je vidno odstopanje vseh treh režiserjev. Gartner svojo procesijo začne s konjenico, sledi ji kapucin, ki nagovori gledalce, in za njim nastopi pihalna godba v civilu s spremljavo bobna. Za njo ponovno pride kapucin, ki prebere okoliščine in pravila nastanka procesije, zatem pa ostane na odru in celoten pasijon spremlja s kratkimi uvodi v posamezne prizore. Za njim sledijo bobnar, mož z zvezdo, mož z zastavo in otrok, za njimi pa Smrt na belcu. Ti nastopajoči so del predigre tudi v uprizoritvi 2015 in tako kot v izvirniku prvi nastopijo. Za njimi se pojavi kapucin z besedilom, ki priča o okoliščinah nastanka besedil, kasneje pa bralec veznega besedila, ki povezuje celotne prizore in posledično potek procesije.

Za primerjavo vseh uprizoritev sem si simultano ogledovala prizore vseh treh predstav hkrati, saj sem le tako lahko opazila tudi najmanjše razlike med uprizoritvami režiserjev. Najpomembnejša je upodobitev Marjana Kokalja, ki predstavlja predlogo drugima dvema predstavama, njen vpliv pa bo jasen tudi v prihodnjih uprizoritvah. Kot že omenjeno, sta se avtorja zavezala k uprizoritvi »Kokaljevega« *Škofjeloškega pasijona* in sta zato razlike lahko dosegla z drugačno kostumografijo, postavitvijo na odru in novimi rekviziti. K podobnemu poteku igre v različnih obdobjih uprizoritve pripomore tudi ista igralska zasedba. Isti igralci le redko spremenijo svojo igro v naslednji predstavi. Prihaja do manjših jezikovnih sprememb, ki razločujejo njihovo besedilo od prejšnje uprizoritve, vendar so ti posegi v besedilo tako minimalni, da jih s površnim gledanjem sploh ne opazimo.

Za razliko od Kokaljeve uprizoritve se oba režiserja odločita za priključitev prvih nastopajočih v **predigro**, tako kot je mišljeno v režijski predlogi. **Prvi prizor** predstavlja samo dogajanje s šestimi osebami, ki poteka na prenosnem odru in ga obdaja gruča Adamovih otrok. Prizor pa se začne drugače. Leta 2009 so Adamovi otroci s pesmijo spremljali prihod odra na prizorišče in z njo prenehali ob fiksiranju odra in začetku govora dramskih oseb. S pesmijo so ponovno nadaljevali po končanem besedilu. Adamovi otroci leta 2015 pa ob prihodu na oder zvoke izvajajo s tleskanjem in pojejo šele na koncu prizora obrnjeni proti gledalcem in svojo pesem namenjajo njim, saj so tudi oni grešniki in se bo dogajanje v nadaljevanju tako odvijalo tudi zaradi njihovih dejanj. Vidne spremembe so še v postavitvi igralcev na odru, kostumski izbiri in tudi izbiri igralskega dvojca, ki predstavlja Adama in Evo. Najmlajša igralca je izbral režiser zadnje uprizoritve, s tem pa je verjetno želel opozoriti na nezrelost njunega dejanja, ki je sprožil veliko trpljenja in žalosti.

V nadaljevalnem **drugem prizoru** Gartner sledi Kokaljevi upodobitvi in prizor izpelje na isti način, razlikuje se le po večjem številu igralske zasedbe, saj je zagotovil člane združene mrtvaške konjenice, ki jih v predhodni uprizoritvi zaradi pomanjkanja igralcev ni bilo mogoče dobiti. Milan Golob na tem mestu začne slediti izvorniku in za Rajem uvrsti šest bratovščin. S tem se njegovi prizori približajo izvorniku in se do petega prizora vrstijo v drugačnem zaporedju kot pri ostalih dveh uprizoritvah. **Tretji prizor** se v uprizoritvi 2009 od prejšnje razlikuje v okrepljenem številu pevcev hudičev, Dušo pa osvobodi verig in ji omogoča lažjo uporabo prostora. Prizoru pekla je v uprizoritvi 2015 vzporeden prizor smrti. Na tem mestu režiser vsem konjenikom doda spremljevalce konj, ki so oblečeni v črne kute in imajo maske smrti. S konjenikom jih povezuje rdeča vrv, predstavljajoča nit življenja, ki se vije med vsemi člani mrtvaške konjenice. Prizor začne spominjati na mrtvaški sprevod v cerkvi v Hrastovljah, le da so ti udeleženci v spremstvu Smrti locirani na konjih. **Četrti prizor** v prvih dveh primerih pasijonske procesije predstavlja bratovščine, najmlajša uprizoritev predstavlja pekel in njegove vražje prebivalce. Ob koncu prizora se čez prizorišče sprehodi še častna konjenica.

Peti prizor ponovno združuje potek vseh treh uprizoritev, vse namreč upodabljajo Vhod v Jeruzalem in med njimi prihaja do minimalnih sprememb v številu dečkov, ki pojejo hozano in njihovi delitvi besedila. **Šesti prizor** je pri vseh treh avtorjih ostal isti, ponovno do razkola pride v naslednjem, **sedmem prizoru**. Tako kot leta 1999 je tudi tukaj prizor sestavljen iz dveh delov, ki pa sta bolj jasno deljena. Ukinejo se vloge polkovnika, narednika, gredinarske

konjenice in piskača. Ostanajo samo vojaki in Samson. V obeh primerih kasnejših upodobitev je fokus prizora Samsonov boj proti vojakom, ki se vsebinsko povezuje z drugim delom dejanja, kjer je prikazan Kristusov boj z notranjo duševno in duhovno stisko, ki se fizično kaže preko krvavega pota na njegovem čelu. Tolažbo in spremstvo v trpljenju mu nudijo trije beli in en rdeč angel ter ga z božjimi besedami spremljajo na prenosnem odru.

V **osmi podobi** ponovno izstopa zadnja uprizoritev, ki se od drugih dveh razlikuje v Judeževi usodi. Uprizoritvi leta 1999 in 2009 Judežu v prizoru smrtno sodita, obešen počaka na robu prizora, ki se brez njega nadaljuje. Zaradi vsebinske povezanosti je Judeževa prisotnost na odru povzroči simultano dogajanje na odru, dva prizora sta združena v enega. Režiser Golob je ta prizor zastavil na drugačen način, Judež ne umre, hudič ga samo odvede z odra in v spremstvu velikašev zapustijo dogajanje in preprečijo nastanek simultane dogajanja na odru. **Deveti prizor** predstavlja drugačno zasnovanost prizora upodobitve leta 2009, kjer se je režiser odločil, da bo ohranil na odru del prejšnjega dela igralcev (Kristus, Judje). Kot nove dramske osebe se pojavijo Herod in farizeja spremljevalca. Preostala režiserja sta v prizor uvedla celotno novo igralsko zasedbo. Zgolj spremenjena pozicija bičarjev in križenoscev v prizoru je razlikovala med sabo **deseti prizor** v delih vseh treh režiserjev, ostale podrobnosti v prizoru so se ohranjale od uprizoritve do uprizoritve. Do večjih odstopanj ne pride tudi v **enajstem in dvanajstem prizoru**, edina stvar, ki je drugačna, je oglašanje, spuščanje krikov bičarjev v uprizoritvi leta 2009.

V **trinajstem prizoru** pride do posodobitve v zadnji uprizoritvi, saj se na sceni pojavi posoda z vodo in je lahko Pilatova gesta umivanja rok točno nakazana in ne samo simbolična, kot je bila poprej. **Štirinajsti prizor** se razlikuje po številu oseb na odru (farizejev), Gartnar se je prav tako kot Kokalj odločil za uporabo voza, ki vleče dva velika križa, ki predstavljata smrtno obsodbo razbojnikov, zadnji režiser je uporabo vozu izpustil. Prizor križevega pota (**petnajsti prizor**) se razlikuje v odnosu Judov do Kristusa. Najhuje z njim ravna v pasijonu leta 2009, kjer je prisiljen v nošnjo svojega križa na morišče. Drugače je navadno prikazan zvezan pod križem in s križem vred ga po odru vlečejo Judje. Sledi mu spremstvo Veronike in petih različnih Marij, ki z grozo opazujejo in komentirajo dogajanje na odru. **Šestnajsti prizor** se najbolj razlikuje v Kokaljevi procesiji, kjer se v prizoru pojavlja nemška konjenica. V kasnejših upodobitvah se ta ne pojavlja, pojavi se rimski stotnik na konju, ki Kristusu na križu s sulico prebode prsi. Za njim se pojavi prizor z Marijo Magdaleno. Pod križem se kesa

za svoja dejanja in jih obžaluje, ponovno se pojavlja uglasbitev besedila. Petje omogoča bolj čustveno nabitost izrečenih besed in na odru deluje bolj dramatično. Pojav celin se spremeni pri zadnji uprizoritvi. Pojavijo se šele, ko Kristusov križ zapusti prizor, dodana pa jim je še vloga Ribiča, ki razlaga njihovo pojavitev v procesiji. Naslednja, **sedemnajsta podoba** ponovno ne prinaša večjih odklonov, spremenjen je samo čas Kupidovega petja v prizoru. Predzadnji, **osemnajsti, prizor** se spremeni leta 2009. Sprememba se prenese tudi na naslednjo uprizoritev pasijona. Davidu se pridruži skupina pevcev ter predstavlja človeške duše. Pridruženi pevci dojemajo zaigrano besedilo na enak način kot David in ga zato v pesmi spremljajo in podpirajo. **Devetnajsti prizor** je zadnji prizor *Škofjeloškega pasijona*. Gartner je ponovil Kokaljevo uprizoritev prizora, medtem ko je Golob dodal vojake, ki s puškami izvedejo vojaško rutino. Za njimi sledi pihalna godba, ki že med prihodom na oder igra svojo melodijo. Sledi Božji grob. Vojaki si ponovno na rame oprtajo puške in ob ritmu odra odkorakajo z odra. Pasijon zaključijo pevci v rumenih in zelenih kutah, predstavljajoč meščane zapojejo pesem Kristusu in igra se zaključi. Predhodni uprizoritvi po Božjem grobu dodata še en, **dvajseti prizor**. Leta 1999 so ga predstavljali glasbeniki Pihalnega orkestra Škofje Loke. Režiser uprizoritve 2009 pa se je odločil za Mešani pevski zbor gimnazije Škofja Loka, za njimi pa se je kot zadnja sprehodila častna konjenica.

V primerjanih uprizoritvah 1999, 2009 in 2015 se pojavljajo določene spremembe, ki pa niso vsebinske. S Kokaljevo členitvijo se zgodi največji poseg v prvotno režijsko knjigo, ki je nujen za razumevanje besedila, saj se z novo členitvijo predstava na odru odvija v bolj logičnem zaporedju. Večje režijske posege v uprizoritev onemogočijo finančna sredstva, saj bi za kostumografske ali kakšne druge spremembe potrebovali veliko denarja. Vseeno pa prihaja do določenih sprememb v posameznih prizorih. Predvsem v postavitvi igralcev v odorskem prostoru in spremembi posamezne kostumografije in rekvizitov. Najbolj se razlikuje osebni pristop režiserjev do dela in kolektiva, saj pri svojem ustvarjanju dajejo poudarek drugim platem uprizoritve.

5. Dramaturška analiza

Škofjeloški pasijon je pomembno dramsko besedilo, ki pa v vsej svoji veličastnosti zaživi šele s postavitvijo na oder. Zato je potrebno izpostaviti elemente, ki se v pasijonski procesiji povežejo v celoto in omogočajo njeno postavitve na oder. V nadaljevanju podrobneje

opisujem jezik, kraj in čas, sodelujoče, kostumografijo ter glasbo, ki so pomembni dramaturški elementi uprizoritve pasijonske igre.

5.1 Jezik

Rokopis je napisan v treh jezikih: latinščini, nemščini in slovenščini. Slovenski jezik se pojavlja samo pri govornih enotah, napisanih za nastopajoče osebe. Vsi jeziki zrcalijo značilnosti, tipične za njihovo ustaljenost in rabo na prelomu iz 17. v 18. stoletje. Za nemščino je uporabljena pisana gotica, latinščino latinica in besedilo v slovenščini je napisano z latinično bohoričico. Rokopis v izvornem jeziku je bilo najprej potrebno prepisati v diplomatični prepis, čigar značilnosti so prepis vsake črke z ustrezno tipografsko ustreznico, potrebno je upoštevati besedno mejo, ki se razbere iz narave rokopisa, upoštevanje predpisanih ločil, členjenja besedila in velikih začetnic. Potrebno je še obnoviti prečrtane dele besedila in popravke.

»Diplomatični prepis je torej tipografski posnetek rokopisa in nadomešča faksimile. Pogosto se v diplomatični prepis vključi tudi številčenje vrstic glede na naravo besedila, kar je v pomoč pri citiranju.« (Faganel: Doneski).

Diplomatični prepis besedila *Škofjeloškega pasijona* je izšel pri založbi Kondor leta 1987.

Novejša in posledično sodobnejša upodobitev *Škofjeloškega pasijona* je prinesla spremembe tudi na jezikovnem nivoju. Odločili so se za skrajšanje dolgega nedoločnika po stanju v sedanjem organskem govoru uprizarjanja, saj je dramsko bolj deloval njegov izpust. Pasijon prikazuje stanje jezika v 18. stoletju, jasna je prisotnost škofjeloškega govora. Zaradi spremenjene izgovarjave v primerjavi z izvirnikom je prišlo do »popravljanja« besedila, predvsem izpusta veznikov, predlogov in zaimkov. Vsekakor so si lektorji prizadevali za ohranitev originalnega besedila, vendar je zaradi boljše razumljivosti morale priti do določenih sprememb. Zaradi narečno močno obarvane govorice v Selški in Poljanski dolini pride do mešanic različnih narečij, ki pridejo do izraza pri naglaševanju besed v dramskem besedilu.. Prav to se mi zdi eden od pasijonskih čarov, ki nakazuje širok prostor, iz katerega prihajajo igralci in drugi sodelujoči v predstavi.

5.2. *Kraj in čas*

V besedilih pasijonskih procesij je čas določen abstraktno in ne konkretno. Dogajanje tako lahko poteka praktično kjerkoli, v našem primeru je to staro mestno jedro Škofje Loke.

Pasijonska procesija se zbere na enem mestu in svojo pot začne in konča pri stari vojašnici. Vsak prizor zapušča zbirno mesto z nekajminutnim razmikom, ki omogoča lažje potovanje in preprečuje nastanek gneče pred prizorišči. Vsak prizor igralci ponovijo štirikrat, na prizoriščih razvrščenih v mestnem jedru. Zato tu govorimo o simultanem odru, saj na štirih prizoriščih istočasno igrajo isto dramsko delo, vendar različne prizore. Simultani oder je bil pomemben predvsem v srednjem veku v misterijih in miraklih. Najprej so več različnih prizorišč razpršili po notranjosti cerkve in hkrati igrali različne prizore, kasneje se je tehnika prenesla še na prosto. (Kralj 1998: 78, 85). Prvotno je bilo najprej mišljeno, da se od prizorišča do prizorišča premikajo gledalci, vendar je v primeru *Škofjeloškega pasijona* ravno obratno. Igralci tako opravijo krožno pot čez staro mestno jedro in vmes na vseh štirih prizoriščih (Mestni trg, pod gradom, Spodnji trg in pred kaščo) uprizorijo 100 minut dolgo predstavo.

»Čas je ena temeljnih prvin dramskega besedila in/ali odrske manifestacije gledališkega dela, njegov odrske predstavitve.« (Pavis 1997: 93). Ko govorimo o času, moramo govoriti o njegovi dvojni naravi. O odrskem času, času, ki ga doživlja gledalec med gledališkim dogodkom. (Pavis 1997: 93–96). Čas je v pasijonu nedoločljiv, vemo samo, da gre za Kristusov čas. Drugi je zunaj, odrski čas, čas uprizoritve predstave. Škofjeloški pasijon se uprizarja v velikonočnem času, originalno na veliki petek. Današnje uprizoritve se prav tako izvajajo v postno-velikonočnem času na vsakih šest let. Zadnja uprizoritev besedila je potekala leta 2015, ko si je v 8 predstavah pasijon ogledalo več kot 23.000 ljudi.

Najboljšo scensko kuliso predstavlja staro škofjeloško mestno jedro že samo od sebe. Mestna arhitektura in srednjeveško-baročne ulice so osvetljene s pomočjo reflektorjev, bakel in sveč, ki v večernih predstavah predstavljajo še dodatno mistično vzdušje. Na štirih prizoriščih so postavljeni prenosni odri, omogočajo boljšo vidljivost igralcev, ki pešačijo, krasi jih že prej omenjena razsvetljava in pasijonske zastave. Pred prenosnim odrom je še vedno zagotovljen prostor za prenosne odre z nosači, odre na vozovih in konjenike. Preprosta scenska postavitve ne odvrta pogleda gledalcev od dramskega dogajanja in omogoča osredotočenje na vsebino in predajanje prvotnega sporočila pasijonske procesije.

5.3 Sodelujoči

Ena najpomembnejših komponent gledališke uprizoritve so igralci in drugi sodelujoči pri projektu. Amaterski igralci so člani kulturnih društev, konjeniških klubov, pevskih zborov in posamezniki, ki se vedno znova združujejo in skupaj obujajo Kristusovo trpljenje in ga upodabljajo gledalcem. Vse sodelujoče združuje prostovoljski duh in želja po oživljanju besedila pomembnega za prostor, v katerem živijo. V pasijonskem času se spremeni ozračje v celotni Škofji Loki in okolici, saj projekt združuje krajanje Škofje Loke in okolice, ki se vsakih šest let ponovno združijo in postanejo del »pasijonske družine«. Za uprizoritev niso pomembni samo igralci. Poleg 950 igralcev, konjenikov, bičarjev in križenoscev, ki se tekom predstave sprehodijo čez staro mestno jedro in uprizorijo *Škofjeloški pasijon*, so pomembni tudi drugi člani zasedbe, ki se zadržujejo v pasijonskem taboru in tam skrbijo za primerno in pravočasno pripravo članov procesije. Maskerke, garderoberke, kuharice in organizacijska zasedba skrbijo za tekoč potek predstave in pripravo igralcev.

Ljubezen do *Škofjeloškega pasijona* je med sodelujočimi očitna, saj se ob vsaki uprizoritvi ponovno vračajo in se v postnem času prelevijo v svojo vlogo. Zanja so pripravljene namenjati svoj čas in pomagati ljudem okrog sebe, hkrati pa se med njimi tkejo močne prijateljske vezi, ki se ohranjajo tudi po koncu predstav.

5.4 Kostumografija

Kostum je znak za dramsko osebo in omogoča igralcu lažjo upodobitev gledališkega lika, ki ga igra. »Kostum, ki je bil v gledališkem aktu vselej navzoč kot znak za dramsko osebo in njeno preobleko, se je namreč dolgo časa zadovoljeval s karakterizirajočo vlogo igralčevega oblačila v skladu z verjetnostjo posameznikovega družbenega položaja in situacije.« (Pavis 1997: 409).

Skoraj celotna kostumografija je nastala s prvo ponovno upodobitvijo *Škofjeloškega pasijona* pod vodstvom takratnega režiserja Marjana Kokalja in Nade Slatnar, ki je dolgoletna organizatorica kostumske opreme. Zaradi njihovega velikega števila ostajajo isti še danes, saj bi bila popolnoma nova garderoba za celotno igralsko zasedbo velik strošek. Za vsako uprizoritev tako v kostumografiji pride samo do manjših popravkov, večina kostumov pa ostaja istih že od leta 1999. Inovacije so lažje pri maski igralcev, kjer se od režiserja do režiserja nadgrajujejo in postajajo bolj realistične.

Obsežna kostumografija *Škofjeloškega pasijona* obsega skoraj 1000 različnih kostumov, ki so namenjeni vsem nastopajočim, ne glede na velikost njihove vloge. Kute nosačev in spremljevalnih igralcev na konjih so bele, črne in rdeče barve, odvisno h kateremu prizoru spadajo. Kostumi v pasijonu so približani izgledu oblačil iz prvotnih uprizoritev, čeprav so redko predpisani, so se vsi režiserji trudili slediti rekonstrukciji ob upoštevanju tradicije prikazovanja pasijonskih oseb. Oblačila apostolov in Kristusa predstavljajo enobarvne tunike, čez ramo prepasane z draperijami različnih barv. Prav tako so tudi Marija in njene spremljevalke oblečene v preprosta raznobarna oblačila, kot jih najdemo v vseh upodobitvah krščanskega sveta. Angeli so bili glede na vlogo na odru oblečeni v rdečo ali belo obleko z dolgimi rokavi, obrobljeno z zlato konturo in pasom. Barvno izstopajo angeli, ki nastopajo v cehih, kjer so oblečeni v rumeno, zeleno, rjavo, modro, rdečo, belo, in angela iz 17. podobe (Mati sedem žalosti), kjer sta oblečena v vijolično barvo. Nasprotje preprostim kostumom so bogato okrašeni kostumi, vezani na baročno nošo prebivalcev Škofje Loke in prebivalcev cesarstva nasploh. Bogati baročni kostumi konjenice v tretjem prizoru nas tako popeljejo nazaj v čas cesarstva in njegove slave. Pomembna so tudi oblačila konjenice in vojaške čete, ki spominjajo na uniforme ogrske pehote.

1.1.1 Barve v *Škofjeloškem pasijonu*

Simbolika barv je v krščanski ikonografiji pogojena s časom in prostorom, v katerem se je oblikovala. Skladno s tema dvema določiloma imajo barve simbolični pomen. »Poenoteni so le simbolični pomeni liturgičnih barv, ki se od zgodnjega 13. stoletja niso bistveno spreminjali, sorazmerno homogenost pomena pa so skozi različna zgodovinska obdobja ohranile tudi barve Kristusovih in Marijinih oblačil.« (Germ 2001: 113).

V *Škofjeloškem pasijonu* je barva pomemben element prikazovanja dogajanja na odru. Igralci in statisti z barvami oblačil orisujejo ozadje in simbolizacijo posameznih prizorov. Prevladujejo bela, črna, rdeča in rjava barva, ki se med seboj smiselno povezujejo in dopolnjujejo iz prizora v prizor.

V prvem prizoru prevladuje bela barva, ki predstavlja čistost, neomadeževanost in duhovnost. Adamovi otroci in nosači odra, na katerem se odvija dogajanje, nosijo bela oblačila kot fiktivni potomci Adama in Eve, ki so bili zaradi njunega greha izgnani iz raja. V belih oblačilih se kasneje pojavijo še dečki, ki pojejo hozano ob Kristusovem prihodu v Jeruzalem.

Bela je tudi barva angelov, ki se skozi celotno predstavo pojavljajo na prenosnih odrih in vodijo dialog med Bogom in drugimi udeleženci v njihovih prizorih (igralci).

Najpomembnejša barva *Škofjeloškega pasijona* je rdeča, »barva ognja in krvi [...] V prvi vrsti je simbol božanske ljubezni, časti in dostojanstva, zaznamuje moč in dejavnost.« (Germ 2000: 113). V primeru pojavljanja rdeče barve na Kristusovih in Marijinih oblačilih pa jo razlagamo kot barvo ljubezni in nesebične predanosti. Rdeča barva je obenem barva krvi in zato v krščanski ikonografiji simbolizira tudi trpljenje, mučeništvo in Jezusov pasijon. Je tudi barva peklenkega ognja, pekla, kazni, uničenja in celo Antikrista. Prvič se pojavi v 3. prizoru (Pekel), kasneje pa je bolj očitna še od 7. prizora (Krvavi pot) dalje, ko nosači prenosnih odrov s svojimi rdečimi kutami orisujejo dogajanje na odru – trpljenje. V rdečih oblačilih so angeli, ki na prenosnih odrih spremljajo bele angele. Vsi, ki so oblečeni v rdeča oblačila, vodijo dialog med Bogom in gledalci. S svojimi besedami se obračajo neposredno na gledalce in jih opominjajo, da so za dogajanje na odru krivi njihovi grehi.

Modra barva simbolizira božanskost. Pogosteje jo povezujemo s simboliko nebes, nebeških bitij, večnosti, nesmrtnosti, modrosti, kontemplacije in duhovne zrelosti. V spektru rdečih barv imata posebno simboliko škrlatna in purpurna barva, ki pripadata Kristusu kot najvišjemu vladarju in simbolizirata njegovo božansko veličastje, pravičnost in ljubezen. Srebrna in zlata barva prevzemata simboliko zlata in srebra, obenem pa sta dopolnjeni s simboliko svetlobe. Barvi, ki predstavljata posebno odličnost, večno slavo, nebeški sijaj in božansko veličastje. (113)

5.5 Glasba

Ob ponovni uprizoritvi leta 1999 se je režiser ukvarjal tudi z glasbeno podlago. Ne vemo, ali je bila v prejšnjih upodobitvah prisotna, ampak danes predstavlja pomemben gledališki element. Za podlago je Kokalj vzela koralno glasbo, ki jo je v predstavi uporabil v instrumentalni in vokalni obliki. Pomembno vlogo sta pri pisanju glasbe igrala profesorja na Akademiji za glasbo v Ljubljani, Andrej Misson in Tone Pogačnik. V originalnem besedilu je glasba omenjena samo pri drugem prizoru, kjer dečka z oljčnimi vejicami pojeta hozano Kristusu na oslu. Ta del drugega prizora se v novejših uprizoritvah osamosvoji in se spreminja glede na število pevcev in razdelitev besedila.

Edino glasbilo, ki ga omenja originalno besedilo, je boben. Skozi celotno predstavo se večkrat ponavlja in ustvarja glasbeno podlago dogajanju na odru. Pomembna sprememba, ki si jo je privoščil režiser ob prvi ponovni uprizoritvi, je uglasbitev posameznih delov besedila, prvotno mišljenih za deklamacijo. S tem je razbil monotono dogajanje na odru, hkrati pa so nekateri deli besedila preko melodije dobili novo razsežnost, ki se gledalcev bolj dotakne. Številčna skupina Adamovih otrok predstavlja človeški rod, s pesmijo grajajoč Adama in Evo za storjeni greh in posledično njihovo trpljenje. Hudiči v peklu s petjem in plesom gradijo dinamiko v prizoru in ob spremljavi bobna po odru mečejo Grešno dušo. Besedilo pa se upesni tudi v prizoru sv. Hieronima. Glasbena spremljava se ne ustvarja samo preko petih namesto govornjenih besed, vendar je zvočna kulisa dosežena tudi na drugačne načine. V prizoru, kjer se predstavijo cehi, med hojo vsake posamezne bratovščine možje angela in banderonosca spremljajo z zvoki, ki jih povzročajo s pomočjo atributov, značilnih za njihov ceh. Tako zvočno kuliso povzročajo vsakdanji predmeti (zvonovi, glineni basi, kuhalnice, nož in brusilni kamen) in se z zvokom predstavljajo gledalcem. Del predstave sta tudi godba in različni pevski zbori (navadno predstavljajo ljudstvo ob zaključku predstave), njihova vključenost in razporeditev v predstavi pa se med režiserji razlikuje.

6. Aktualnost Škofjeloškega pasijona danes

Škofjeloški pasijon je najstarejši slovenski zapisan dramski tekst. Namen avtorja je sprejem dramskega dogajanja na odru s strani gledalca kot »jasno analogijo med umetniškim delom in realnim življenjem.« (Zajc 2003: 28). Vsaka figura, dejanje ali pojav je posledica božje prisotnosti in s svojim obstojem opozarja na verske resnice.

Krščanske tematike so v gledališčih v zadnjem času negativno obarvane, s porastom ateistično naravnane prebivalca po njih tudi ni več potrebe. *Škofjeloški pasijon* je kljub tematiki namenjen vsem – vernim in nevernim. Pasijonska procesija gledalcu sporoča, da s svojimi grešnimi dejanji ni kriv samo za svojo lastno nesrečo, temveč je kriv tudi za Kristusovo trpljenje. Kot Adam in Eva v rajju vsakodnevno uživamo prepovedane sadove in grešimo, s tem pa povzročamo trpljenje, nesrečo in žalost. Pasijonsko procesijo si lahko gledali ogledajo kot gledališki spektakel in dramsko uprizoritev, v kateri nastopa velika količina oseb. Lahko pa *Škofjeloški pasijon* s svojim prikazom Kristusovega boja s človeškim grehom in posledično njegovo prevlado opominja gledalce na posledice grešnih dejanj in v njih prebudi željo po boljšem, brezgrešnem življenju.

Danes je pasijon še vedno aktualen zaradi izjemne priljubljenosti besedila med prebivalci Škofje Loke in okolice, ki se za vsako uprizoritev ponovno zberejo in se ji popolnoma posvetijo. Stkane vezi med igralci in čast, da lahko predajajo božje sporočilo, je glavna gonilna sila, ki omogoča, da se bo besedilo v prihodnje še vedno znova in znova postavljalo na oder. Njegova posebna dragocenost je bila opažena tudi s strani Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine, ki je leta 2016 *Škofjeloški pasijon* vpisal na reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva in mu s tem omogočil mednarodno veljavo.

Pasijon ni pomemben samo zaradi svoje sporočilnosti in želje po vzbujanju najboljšega v človeških srcih. Pomemben del kulturne dediščine obuja že skoraj pozabljenje dramske zvrsti in nam preko njih omogoča stik s koreninami. Hkrati nakazuje stik med starim in novim svetom, ki še vedno ohranja iste vrednote.

7. Povzetek

Škofjeloški pasijon je najstarejše dramsko besedilo v slovenščini in hkrati predstavlja tudi prvo režijsko knjigo. Po predlogi tujih pasijonskih procesij ga je 1721 napisal pater Romuald, z njim pa je pustil bogato kulturno zapuščino pomembno za srednjeveško mesto Škofja Loka. Po več desetletnem premoru je rokopis s svojo posodobljeno in dodelano različico leta 1999 ponovno oživil Marjan Kokalj in z uspešno uprizoritvijo sprožil željo po nadaljnjem uprizarjanju.

Z upoštevanjem njegove predloge in originalne režijske knjige sta se za njim uprizoritve lotila še Borut Gartner in Milan Golob, ki sta v besedilo vnesla tudi svoje režijske predloge in spremembe. Osnovnemu modelu režiserji dodajajo osebni pristop in se posvetijo plastem besedila, ki so jim blizu, s tem pa pripomorejo k razvoju in moderniziranju prvotnega besedila. Pri simultanem ogledu primerjanih uprizoritvah 1999, 2009 in 2015 sem ugotovila, da je v postavitvah na oder prišlo le do minimalnih sprememb. Gartner in Kokalj sta se zavezala k uprizoritvi »Kokaljevega pasijona«, od katerega sta se delno ločila preko postavitve prizorov, dodane nove kostumografije in rekvizitov ter rešitvami določenih režijskih problemov.

Za ponovno oživljanje besedila in njegovo postavljanje na oder imajo največjo zaslugo amaterski igralci in ostali sodelujoči pri projektu. Prostovoljno sodelovanje pri projektu pokaže osebno noto, ki brez pričakovanja plačila namenjajo uprizoritvam svoj čas in energijo. Sodelujoči se z vsako ponovno uprizoritvijo zberejo in utrdijo prijateljske vezi, ki jih je stkala ljubezen do gledališča in želja po predajanju višjega sporočila publikli. *Škofjeloški pasijon* se preko njih vsakih šest let oživlja in ostaja pomemben del kulturne dediščine, pomembne za Škofjo Loko in okolico. Pasijonsko besedilo s svojimi postavitvami opozarja na skoraj pozabljene dogodke iz zgodovine, ki nas opozarjajo na močen pomen naših dejanj in njihove posledice, ter nas spodbuja k želji po pravičnejšemu življenju, ki je ključna za dobrobit človeštva.

8. Viri in literatura:

Arsovski, Nika. 2015. Postanite Pasijonec! V: *Loški utrip* 221. 16, 20.

Avsenik Nabergoj, Irena. 2011. *Literarne vrste in zvrsti; Stari Izrael, grško-rimska antika in Evropa*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Benedik, Metod. 1999. Kapucini kot pomemben dejavnik v oblikovanju duhovne podobe slovenskega naroda v 17. in 18. stoletju. V: *Loški razgledi* 46. 11–18.

Benedik, Metod. 2006. Izhodišča Škofjeloškega pasijona. V: *Škofjeloški pasijon* 2006. Ur. Alojzij Pavel Florjančič. 25–35.

Faganel, Jože. 2009. Škofjeloški pasijon –od rokopisa do uprizoritve. V: *Loški razgledi*, Doneski 19. 39–49.

Gartner, Borut. 2011. Komu in zakaj pasijoni danes in jutri Škofjeloški pasijon 2009. V: *Loški razgledi*, Doneski 24. 46–49.

Gartner, Borut. *Intervju*. (Intervjuvala Neža Bohinc) April 2017.

Germ, Tine. 2001. *Uvod v ikonografijo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta: Oddelek za umetnostno zgodovino.

Kokalj, Marjan. 1999. Režija Škofjeloškega pasijona v širšem smislu. V: *Loški razgledi* 46/1. 115–158.

Kokalj, Marjan. *Intervju*. (Intervjuvala Neža Bohinc) Julij 2017.

Kralj, Lado. 1998. Drama in prostor. V: *Primerjalna književnost* 21/2. 75–96.

Kuret, Niko. 1981. *Duhovna drama. Literarni leksikon* 13. Ljubljana: DZS.

Kuret, Niko. 1989. Versko(duhovno)gledališče na Slovenskem v obdobju baroka. V: *Obdobja* 9, *Barok*. 395–416.

Marin, Marko. 1999. Škofjeloški pasijon (Signum temporis), V: *Romuald* 1999. 192–207.

Zajc, Neža. 2003. Škofjeloški pasijon – med vero in dvomom. V: *Jezik in slovstvo* 5/2003. 25–37.

Oče Romuald – Lovrenc Marušič. 1972. *Škofjeloški pasijon. Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Škofji Loki*. Ljubljana: Monumenta litterarum slovenicarum.

Oče Romuald, 1999. *Škofjeloški pasijon*. Prečrkovanje slovenskega besedila in fonetična transkripcija, spremna beseda in opombe Jože Faganel, prečrkovanje in prevod nemškega in latinskega besedila Primož Simoniti. Ljubljana: Mladinska knjiga, Klasiki Kondorja.

Pavis, Patrice. 1997. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Schmidt, Goran. 1987. *Škofjeloški pasijon; signum interrogationis V: Oče Romuald. Škofjeloški pasijon preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov besedila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Škofjeloški pasijon, 2009. Režija pasijona Borut Gantar, režija videoposnetka Marjan Cerar. Škofja Loka: Mops.

Škofjeloški pasijon, 2016. Režija pasijona Milan Golob, režija videoposnetka Marjan Cerar. Škofja Loka: Mops.

Škofjeloški pasijon, 1999. Režija pasijona Marjan Kokalj, režija videoposnetka Marjan Cerar. Škofja Loka: Občina Škofja Loka.

Vrišer, Sergej. 1987. *Uniforme v zgodovini; Slovenija in sosednje dežele*. Partizanska knjiga Ljubljana.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 9. september 2017

Neža Bohinc

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a Neža Bohinc izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem
(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: 9. september 2017

Podpis kandidata / kandidatke: _____