



ZGODOVINA EVROPE
—
KOT JO
PRIPOVEDUJEJO GLEDALIŠČA

Razstavni katalog



CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana
94(4):792.01(083.824)

ZGODOVINA Evrope - kot jo pripovedujejo gledališča / [uredil Carsten Jung ;
prevajalka Barbara Skubic]. - Ljubljana : Slovenski gledališki inštitut, 2016

ISBN 978-961-6860-13-0
1. Jung, Carsten
284801536



Evropa je bila in je obljuba: obljuba miru, svobode, blaginje in pravice. Da bi to obljubo uresničili in izboljšali življenja vseh ljudi, moramo sodelovati čezmejno, kajti samo skupaj lahko rešimo izzive, ki so pred nami. Zato so potrebne ustanove, ki omogočajo trajne temelje za sodelovanje. Zato je treba ustvariti skupno idejo, kako naj se Evropa razvija zdaj in v prihodnosti. Zato se moramo spominjati, od kod prihajamo - naše skupne zgodovine v Evropi.

Zato potujoča razstava *Zgodovina Evrope - kot jo pripovedujejo gledališča* predlaga izvirno izhodišče: naša gledališča. In to ni naključje. Odkar so se v Evropi pred 2500 leti razvile prve starodavne civilizacije, je zgodovina Evrope tudi zgodovina gledališča. Gledališke predstave že 2500 let odsevajo našo sedanost, preteklost in morda prihodnost. Za predstave, to posebno obliko skupne izkušnje in skupne refleksije, so Evropejci razvili posebne stavbe, ki v zameno odsevajo razvoj družbe. In tako danes povsod po Evropi najdemo gledališke stavbe iz številnih obdobj. Na svoj način nam pripovedujejo o skupni zgodovini in nas hkrati sprašujejo o skupni prihodnosti.

Razstava ne predstavlja naše zgodovine kronološko, ampak se osredotoča na nekaj splošnih tem. Seveda s tem ne povemo zgodovine Evrope v celoti. Cilj je obiskovalce navdihniti in spodbuditi k nadaljnemu raziskovanju.

Hkrati pa je razstava čudovit primer evropskega sodelovanja: skupaj so jo razvili gledališki muzeji iz šestih držav kot del večjega kulturnega projekta, ki obsega vso Evropo: *Evropska pot zgodovinskih gledališč*. Vesel sem, da Evropska unija s svojim kulturnim programom podpira to zanimivo razstavo in *Evropsko pot zgodovinskih gledališč*, ter obema želim veliko uspeha.

MARTIN SCHULZ
predsednik Evropskega parlamenta

VSEBINA

- | | |
|----|---|
| 4 | Uvodniki |
| 6 | Sredozemska izkušnja |
| 10 | Verski vpliv |
| 14 | Spreminjajoča se družba - spreminjajoče se stavbe |
| 18 | Kraljevo gledališče Drury Lane |
| 22 | Max Littmann in demokratizacija avditorija |
| 24 | Estetika in tehnologija |
| 28 | Narod |
| 34 | „Duh narodni se je unel“ |
| 38 | Ohranjanje skupne identitete - Teatr Wielki v Varšavi |
| 42 | Gori! |
| 46 | Prečkanje meja |
| 50 | Vojna |
| 52 | Demokracija |
| 56 | Evropska pot zgodovinskih gledališč |
| 58 | Seznam razstavnih eksponatov |
| 62 | Sodelavci, fotografi, kolofon |

Pričujoči razstavni katalog je na voljo tudi v angleškem (ISBN 978-83-63432-95-9), nemškem (ISBN 978-3-00-051073-1) in poljskem (ISBN 978-83-63432-92-8) jeziku.

TEATERMUSEET I HOFTEATRET,
Köbenhavn (Danska)

*Gledališki muzej v Dvornem gledališču leži tik ob danskem parlamentu, Christiansborgu, obkrožajo pa ga zgodovinske stavbe in ustanove. Njegova naloga je izraziti razmerje med gledališčem in družbo ter med lokalnimi, nacionalnimi in nadnacionalnimi trendi. Razstava *Zgodovina Evrope - kot jo pripovedujejo gledališča* je v tem kontekstu pionirska pobuda in imenitno prikaže, kako je zgodovinsko Dvorno gledališče - leta 2017 bo praznovalo 250 let - primerljivo z drugimi zgodovinskimi gledališči v Evropi kot ena velikih kulturnih ustanov v razvoju družbe od avtokratskih vlad 18. stoletja do demokratične kulture danes. V Dvornem gledališču bo razstavo dopolnila predstavitev drugih zgodovinskih gledališč v nordijski regiji.*

PETER CHRISTENSEN TEILMANN,
direktor

**SLOVENSKI GLEDALIŠKI
INŠTITUT,** Ljubljana (Slovenija)

V čast nam je, da imamo priložnost soustvarjati s kolegi iz različnih evropskih držav, se z njimi tesneje povezati in izmenjati znanje in poglede na kulturno dediščino. V veselje nam je navezovati stike in delati za skupni cilj. In potem sodelovati še naprej!

MOJCA JAN ZORAN, direktorica
TEA ROGELJ, kustosinja

DEUTSCHES THEATERMUSEUM,
München (Nemčija)

Gledališki muzeji imajo mednarodni status: ne predstavljajo zgolj zgodovine gledališča v svoji državi, ampak tudi zgodovinske vezi, ki so mednarodne in so jih ustvarili, denimo, scenografi iz obdobja baroka, ki so veliko delali po vsej Evropi, zvezde devetnajstega stoletja, ki so potovale po vsej Evropi in Ameriki, ali inovatorji odrske tehnike. Ti elementi so podlaga za teme na razstavi, ki so se pod vodstvom Carstena Junga razvile skozi izjemno vznemirljive interaktivne procese. Njemu gre naša iskrena zahvala. Veseli nas, da smo del tega projekta, in hvala EU za neprecenljivo podporo.

CLAUDIA BLANK, direktorica

THEATERMUSEUM,
Dunaj (Avstrija)

Na mednarodni muzejski sceni gledališki muzeji veljajo za redko in ogroženo vrsto. Ta razstava našim institucijam ponuja edinstveno priložnost, da pokažejo, kako zelo žive so, zato je dunajski *Theatermuseum* takoj sprejel povabilo k sodelovanju pri tem evropskem projektu.

Ob tem čezmejni projekti vsem našim ustanovam omogočajo, da živahno sodelujejo in dokazujejo, da se ne smemo skrivati v globalni vasi, ampak se moramo pojavljati v globalnem svetu in kazati svojo navzočnost in sposobnost. Naloga razstave je tudi omogočiti običajnim obiskovalcem in strokovni javnosti, da si širijo intelektualna obzorja.

THOMAS TRABITSCH, direktor
DANIELA FRANKE, kustosinja

**MUZEUM TEATRALNE W
TEATRZE WIELKIM - OPERA
NARODOWA**, Varšava (Poljska)

Že od samega začetka dojemam potujočo razstavo gledališča, razumljenega kot ogledalo evropske zgodovine, kot zelo natančno in obetavno idejo, predvsem zato, ker je evropsko gledališče - v nasprotju s konvencionalističnimi gledališči Orienta - od nekdaj osredotočeno na dialog, pridobivanje izkušenj in tekmovanje. Potujoče tuje skupine so včasih pozdravili z obotavljanjem, pogosto pa s Hamletovim radostnim klicem *Dobrodošli, dobri prijatelji!* Zaradi te odprtosti družb se je zgodovina gledališč v Evropi razvila v očarljiv mozaik, ki odseva bogastvo kulturne dediščine naših narodov. Zgodovina ni cilj in čvrsto ustvarjena realnost; ustvarjena je s pripovedovanjem zgodb. Šest naših zgodb se prepleta kakor niti bogate tkanine in predstavlja novo prenetljivo zgodbo naših gledališč pa tudi nas samih kot Evropejcev.

WALDEMAR DĄBROWSKI,
direktor gledališča Teatr Wielki -
Opera Narodowa

**VICTORIA AND ALBERT
MUSEUM, THEATRE AND
PERFORMANCE DEPARTMENT**,
London (Združeno kraljestvo)

Muzej Victoria & Albert, Oddelek za gledališče in uprizoritve, hrani nacionalno zbirko, vezano na predstave v Združenem kraljestvu. Za razstavo *Zgodovina Evrope - kot jo pripovedujejo gledališča* je muzej prispeval zgodbo najstarejšega londonskega gledališča, Kraljevega gledališča Drury Lane. Ob artefaktih, vezanih na gledališko zgodovino v Združenem kraljestvu in drugod, vključujemo maketo amfiteatra v Epidavru, ki nas popelje k izvoru gledališča. V sodelovanju z muzeji s celotnega kontinenta smo lahko oblikovali pestro zgodbo gledališča in narodov skozi temo, ki sama po sebi prečka meje. V Muzeju V & A smo ponosni, da sodelujemo pri tej razstavi in tako slavimo naše skupne in nacionalne zgodbe.

GEOFFREY MARSH, direktor
VICTORIA BROACKES, kustosinja

UVODNIK

Pričujoči katalog spremlja potujočo razstavo *Zgodovina Evrope - kot jo pripovedujejo gledališča*. Razstava je skupni izdelek šestih gledaliških muzejev v okviru projekta *Evropska pot zgodovinskih gledališč 2012-2017*, ki ga podpira program Kultura Evropske unije; brez njega projekta ne bi mogli uresničiti.

V takem sodelovanju navadno eden od muzejev prevzame pobudo z enim kustosom, ki razvije koncept in izbere razstavne predmete. Pri tem projektu ni bilo tako. Tokrat so se kolegi iz vseh muzejev pogosto srečevali in skupaj razvili obris razstave, predlagali predmete, se o njih pogovarjali in jih skupaj izbirali. Pozneje so bili izbrani oblikovalci in tudi o njihovih idejah se je presojalo v skupini. Razstava je tako rezultat več kakor dveletnega nepretrganega timskega dela šestih muzejev. Zelo nenavaden podvig, vendar tak, ki ga je bilo velik užitek usmerjati.

Katalog obravnava devet tem razstave in ponuja podrobnejši pogled na izbrane teme. Vendar to ni zgolj katalog razstave, saj so v njem izpostavljeni zgolj posamezni eksponati, besedila v njem pa so obširnejša od besedil, vključenih v razstavo. Upamo, da bomo obiskovalcem in bralcem ponudili poživljajočo izkušnjo.

CARSTEN JUNG,
vodja projekta

Sredozemska izkušnja

Evropska civilizacija se je začela v antični Grčiji. Grki so bili prvo ljudstvo v Evropi, ki je gradilo mesta, vpeljali so abecedo in matematiko, razvili filozofijo, naravoslovje, književnost, zgodovino, olimpijske igre in demokracijo.

CARSTEN JUNG





1



2



3



4

1 Gledališče v dvorcu Neues Palais, Potsdam, Nemčija (1767).

2 Gledališče v gradu Gripsholm, Mariefred, Švedska (1781).

3 Amfiteater v parku Łazienki, Varšava, Poljska (1791).

4 Model odra Dionizovega gledališča, Atene, Grčija (okoli 330 pred našim štetjem).

Vse od starih Grkov sredozemska izkušnja ostaja močna: grško mišljenje je oblikovalo našo znanost; Cezar in Avgust sta postala model za skoraj vsakega poznejšega evropskega vladarja, rimski slog izraz moči, rimsko pravo temelj naše zakonodaje; krščanstvo se je iz Rima razširilo po vsej celini; papež je obvladoval srednji vek; renesansa in barok sta se razvila v Italiji in se od tam razselila po vsej Evropi; latinščina je bila daleč v 18. in 19. stoletje jezik čezmejnega sporazumevanja; ponovno odkritje Pompejev in Herkulaneuma v 18. stoletju je okoli leta 1800 sprožilo dobo klasicizma; v zgodnjem 20. stoletju pa je stara Grčija vplivala celo na sodobni ples. Že okoli leta 500 pred našim štetjem so si antični Grki izmislili gledališče: tragedijo, komedijo in

1



stalni gledališki objekt, in tako definirali enega od temeljev evropske civilizacije.

Ko so Rimljani pozneje zavzeli pol Evrope, so s seboj ponesli grško gledališče, vendar preoblikovano na dva načina: spremenili so ga v samostoječi objekt (v Grčiji je bil avditorij zgrajen v pobočje hriba); da bi ga zaprli pred mestom, so avditorij obdali z velikansko gledališko steno, okrašeno s stebri in kipi, ki so povsod po imperiju povečevali rimske cesarje.

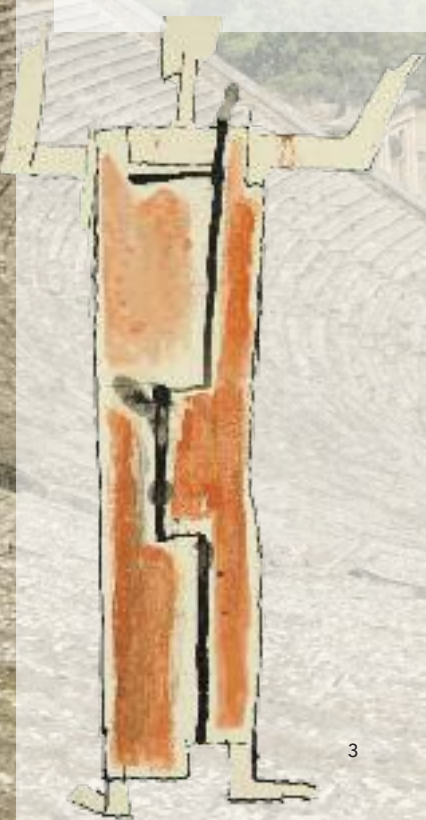
Rimsko arhitekturo so oživil v pozni renesansi, denimo Teatro Olimpico v Vicenzi, vendar se ni prijela, ker je barok ponudil drugačen tip gledališča: operno hišo z vrstami lož ob steh avditorija in z odskim portalom, ki je ločeval občinstvo od odra. Operna hiša se je posledično razširila po vsej Evropi in postala standardni model za gradnjo gledališč. A grško-rimski model ni bil pozabljen. Ponovno je vzniknil v 17. stoletju, ko so nastala moderna gledališča na prostem, v parkih in

2



vrtovih ter pozneje v gozdovih. Celó vrsta nacističnih gledališč na prostem iz tridesetih let dvajsetega stoletja, t. i. *Thingspielstätte*, zgrajenih za uprizorjanje propagandnih iger po nordijskih mitih, ni mogla uiti temu vplivu. Grško-rimski model je s svojo notranjostjo vplival na številne gledališke stavbe v času okoli leta 1800, v dobi klasicizma, potem pa skoraj izginil in le še občasno navdihne kakšno festivalsko prizorišče.

3





4

Igralci v Grčiji in Rimu so nosili maske in tipične kostume, vendar se nič od tega ni ohranilo. Naše ideje o klasičnih postavitvah torej izhajajo iz nejasnih slik na stenah in vazah, mozaikih, kipcih in marmornih reliefih ter iz

kamnitih mask, uporabljenih za krasitev vodnjakov itd. Očitno je zgodovina vedno do neke mere ugibanje.

Na srečo je do nas prišlo nekaj iger iz grških in rimskih časov, namreč tragedije Ajshila, Sofokla, Evripida, Seneke in komedije Aristofana, Menandra, Plavta in Terencija. Rimske avtorje so brali (ne pa tudi uprizarjali) ves srednji vek in so postali navdih za številne avtorje, od Shakespeara in Corneilla dalje. Grške in rimske igre se danes, 2500 let pozneje, še vedno uprizarjajo.

5



- 1 Teatro Olimpico, Vicenza, Italija (1585).
- 2 Oder gledališča Teatro Olimpico, jedkanica (objavljena 1788).
- 3 Fritz Wotruba, Avstrija: kostumske skice za Sofoklovega *Ojdira* (1960).
- 4 Gledališče na prostem, Berlin, Nemčija (1934).
- 5 Rimska gledališka maska kot kamniti okras, jedkanica (objavljena 1573).
- 6 Chichester Festival Theatre, Chichester, Združeno kraljestvo (1962).
- 7 Alenka Bartl, Slovenija: kostumske skice za Aristofanovo *Lizistrato* (1975).



6



7



Verski vpliv

Gledališče v Evropi se je začelo v religioznem kontekstu, pozneje ga je cerkev obsojala in še mnogo pozneje podprla kot propagandno orodje, končno pa se je osvobodilo verskega vpliva in postalo posvetni dogodek, kakršnega poznamo še danes.

CARSTEN JUNG





Gledališče so si izmislili antični Grki kot del verskega festivala, praznovanja v čast bogu Dionizu. A četudi so se gledališke predstave odvijale zgolj v religioznem kontekstu, v gledališču, ki je bilo del svetišča in uporabljano zgolj v času teh praznovanj, vsebina iger ni bila niti malo religiozna. Življenja številnih bogov grškega Olimpa, njihove bitke, dobro in zlo niso bili nikoli tematizirani. Namesto tega so grški dramatik izbrali priložnost, da so spregovorili o obnašanju posameznikov in prepirih v skupnosti v vojni in miru. Najprej v tragedijah, ki so jim sledile komične satirske igre (vez do Dioniza in njegovih sledilcev, satirov), pozneje tudi v čistih komedijah.

Takšen spoj verskih festivalov in posvetnih tem se je nadaljeval v rimskih časih. Potreba po gledališču v Rimu je bila tolikšna, da je število verskih festivalov naraslo, da bi omogočili več predstav. Kajti predstave zunaj okvira verskega festivala si še

vedno ni bilo mogoče zamisliti.

Leta 380 je rimski cesar Teodozij odpravil mnogo bogov in boginj in krščansko vero ustoličil kot edino religijo v imperiju. Nova državna cerkev je prezirala gledališče in vse druge vrste moteče zabave in tako so v nekaj prihodnjih stoletjih predstave usahnile, gledališke stavbe pa propadle.

Vendar pa je v 10. stoletju cerkev odkrila, da je scenska reprezentacija lahko koristno propagandno orodje, in verskim obredom, ki ilustrirajo velikonočno ali božično zgodbo, so dodali kratke prizore. Od 12. stoletja naprej se pojavljajo celostne verske igre, še pozneje pa so se takrat že ogromni spektakli preselili iz cerkva na trge, kjer so jih prevzeli meščani. Nekateri meščani so odkrili, da lahko v tej gledališki obliki razpravljajo tudi o nereligioznih temah – in okoli leta 1400 se je sekularno gledališče vrnilo v Evropo.

Za uprizarjanje vseh teh verskih iger niso potrebovali stavb, zato jih niso gradili. Odrji in prizorišča so bili preprosti in svetloba je bila, seveda, dnevna. Iger niso uprizarjali le na enem, temveč na številnih odrih. Razporejeni so bili po trgu, en oder za vsak prizor, občinstvo pa je dejanju sledilo tako, da se je



1 Denis Alslot: *Ommeganck* v Bruslju, Belgija (detajl, 1615).

2 *Škofjeloški pasijon*, Slovenija, sega v leto 1715 in ga danes spet uprizarjajo.



3

tnih gledališč), ustanovljene so bile potujoče skupine in končno so znova začeli graditi gledališke stavbe. Kljub temu pa se je versko gledališče nadaljevalo vse do konca

dijem - celo v rokovskem muzikalu *Jesus Christ Superstar* (1971). Pogled na ustanovitelja vere s tako posvetnega gledišča je mogoč zgolj v sekularni Evropi današnjega dne - daleč proč od dobe, v kateri je dominirala cerkev, ki je zatirala gledališče, ga uporabljala za versko propagando in ga cenzurirala.

premikalo od odra do odra. Včasih so prizorišča selili pred nepremičnim občinstvom: odre so naložili na vozove, ki so jih vlekli konji ali pa so jih potiskali od znotraj. Gledališče je postalo tudi del učnega programa v šolah in na univerzah, ki so jih vodili cerkveni rodovi, in sicer kot metoda za urjenje študentov v retoriki, telesnem izrazu in govorjeni latinščini, hkrati pa so z njim hoteli pri študentih in občinstvu utrditi verska čustva. To je bil v veliki meri ukrep protireformacije, a že reformacija je vpeljala gledališče v svoje šole z enakim namenom.

Ko so gledališki avtorji enkrat lahko pisali o posvetnih temah in so lahko posvetne igre uprizarjali povsod in kadar koli, so se začeli pojavljati profesionalni igralci (številni od njih naravnost iz šolskih ali univerzite-



4

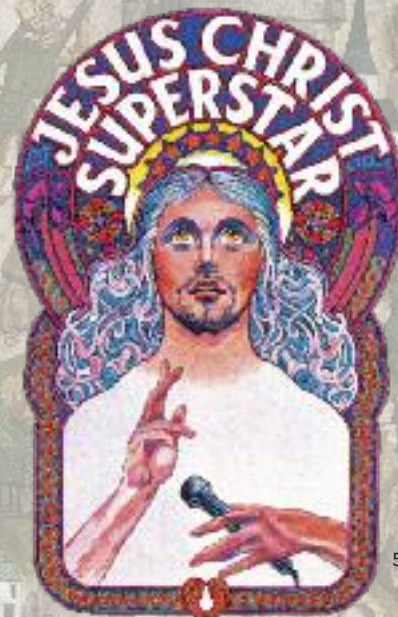
18. stoletja, še posebej, ker so velikanske pasijonske igre, včasih trajajoče cele dneve, postale tudi ekonomski dejavnik. V nekaj mestih so se obdržale do danes ali pa so jih ponovno oživeli.

Sveto pismo ter Jezusovo življenje in nauk so eden od temeljev evropske kulture; pojavljajo se vedno znova in z vsakim novim me-

3 Abraham in Izak kot papirnati lutki (ok. 1700).

4 Prizor iz *Pasijonske igre* v Oberammergau, Nemčija (1871).

5 Plakat za rokovski muzikal *Jesus Christ Superstar* (detajl, 1971).



5

Spreminjajoča se družba – spreminjajoče se stavbe

Vsaka družba ustvari svojo različico gledališke stavbe. Gledališko poslopje nam vedno pove nekaj o družbi, ki ga je zgradila, in o družbenih spremembah, ki so povzročile tudi spremembe gledaliških stavb.

CARSTEN JUNG





Ko gledamo gledališko stavbo, se je vredno vprašati: kdo je zgradil to gledališče in zakaj? Kako se je namen izrazil v arhitekturi? Kaj nam povedo poslikave na stropu in drugi dekorativni elementi? Kdo je uporabljal poslopje? Kako je bilo občinstvo prvotno razporejeno po avditoriju in zakaj?

V stari Grčiji je občinstvo sedelo na marmornih stopnicah, zgrajenih v polkrožnih vrstah na pobočju hriba, igralna površina pa je bila spodaj, obdana z občinstvom. Nekateri gledalci so bili bližje dogajanju, drugi dlje in višje, vendar so vsi lahko enako dobro slišali dogajanje in ga spremljali. Zelo demokratičen pristop.

Ko so grški gledališki model prevzeli Rimljani, so dodali velikanski zid za odrom (scaenae frons), ki je obvladoval hišo s svojimi stebri in kipi. To je spremenilo percepcijo gledalca: imperialna arhitektura je pustila večji vtis od demokratičnega sedenja v polkrogu.

Odsotnost gledališč v srednjem veku prav tako odseva družbo: družbo, ki se je osredotočala na življenje po smrti in na uboganje verskih pravil, ki jih je določila cerkev. Gledališče bi preusmerjalo pozornost (in bi verjetno sprožalo vprašanja), zato jih sploh niso gradili.

V renesansi, ko se je fokus premaknil nazaj na tuzemsko življenje in na to, kako ga izboljšati, so se v številnih oblikah znova pojavile sekularne gledališke



stavbe in po dolgem obdobju neobstoja iskale nove izraze in oblike. Poskušali so znova ožviti rimsko gledališče, vendar zaprto – denimo Teatro Olimpico (1585), ki ga je Palladio zgradil v Vicenzi, ali naprednejše Teatro all'Antica (1590) Scamozzija v Sabbioneti (obe v Italiji in še vedno ohranjeni). Obstajala so zagrajena gledališča na prostem, denimo gledališče Globe (1599) in podobna gledališča v Londonu ali še vedno obstoječi Corral de comedias v Almagru (1628) in drugi *corrales* v Španiji. Obstajala so tudi pokrita gledališča, ki so potrebovala umetno razsvetljavo, denimo Blackfriars' Theatre (1597) v Londonu ali t. i. gledališča *rederijkers* (16. stoletje) na Nizozemskem. Kmalu je pokrita varianta z umetno razsvetlja-

vo postala standard za evropsko gledališče – precej drugačna ideja od odprtih gledališč grške in rimske antike, vendar je omogočala predstave skozi vse leto in neodvisno od vremena.

Barok je izumil italijansko opero in ustvaril današnjo obliko evropskega gledališča: operno hišo. Ta ima na eni strani oder, obdan z odrskim portalom, na drugi pa avditorij in nad-



stropja z ložami. Lože so se pojavile, ker je opera že od vsega začetka delovala po načelih tržne ekonomije in jih je bilo mogoče prodati po višji ceni kakor sedeže ali stojišča. Kljub temu pa so operni impresariji redno bankrotirali – že v 17. stoletju je bilo opero nemogoče upravljati brez podpore donatorjev ali države. Baročni oder je vključeval odrske dekoracije, narisane na platno in urejene v perspektivo. Tak oder je omogočal hitre scenske spremembe, vendar pa je zgolj ena oseba – tista, ki je sedela nasproti bežišča – lahko uživala v celostnem učinku scenografije. In ta oseba je bila v obdobju absolutizma kralj ali princ.

Italijanska operna hiša se je razširila po Evropi, izrinila skoraj vse druge oblike gledaliških stavb in postala standardni model tudi za gledališke hiše. V naslednjih stoletjih so modificirali avditorij, ne da bi spremenili splošno razporeditev: do konca 18. stoletja je bila ločitev v zasebne lože odpravljena v korist balkonov in galerij, zaradi česar so bili gledalci enakopravnejši (razen v Italiji); v 19. stoletju, ko je občinstvo menilo, da se mora



3

umetnost dogajati zgolj za okvirjem portala in tako povečati iluzijo, so proscenij, ki je segal v občinstvo in služil kot glavna igralska površina, potisnili nazaj v portal in igralce za okvir; v 20. stoletju so stranske balkone, povečini obrnjene proti nasprotnim balkonom, kar je dopuščalo komunikacijo med občinstvom, umaknili gondolam, ki so gledale na oder. A kreativnosti arhitektov ni mogoče omejiti na eno samo formo; na različnih koncertih so se začele pojavljati alternative, znova so obudili celo grški model.

Velike spremembe je bilo zaznati tudi pri velikosti gledaliških stavb. Četudi so postrenesančna gledališča lahko med predstavo sprejela na tisoče gledalcev, so bila znotraj navadno precej majhna, na zunaj pa neimpresivna. To se je

spremenilo, ko je buržoazija v 19. stoletju postala premožna in močna. Stavbe so se povečale, dobile več javnih površin (foajeje), zunaj in znotraj so bile bogato okrasjene. To bogato okrasje se je v drugi polovici 20. stoletja umaknilo steklenim fasadam, saj so arhitekti želeli odprtost družbe izraziti tudi skozi to za družbo bistveno stavbo. Hkrati so se izogibali krašenju foajejev in avditorijev, kar je bilo v navadi v stoletjih pred tem. Slednje je bilo tudi znak pomanjkanja domišljije javnih naročnikov.

Politiki, vedno v strahu pred naslednjimi volitvami, si danes občasno drznejšo naročiti velikanško stavbo. Vendar pa se bojijo, da bi jih obtožili prevelike porabe, zato si ne drznejšo zaposliti umetnikov, ki bi ustvarili zanimiv notranji dizajn, ki bi presegal zgolj naše dnevne potrebe, ugaljal očesu, aktiviral um in gledalcu omogočil zares udobno počutje. Posledično iz modernih avditorijev veje skorajda klinična atmosfera, od stene do stene so pobarvani v enem odtenku, v najboljšem primeru opaženi z lesenimi ali kovinskimi elementi. Nam to ugaja? Je to res izraz odprte in demokratične družbe?

- 1 Corral de comedias, Almagro, Španija (1628).
- 2 Gledališče Cuvilliés, München, Nemčija (1753).
- 3 Model Künstlertheatra, München, Nemčija (1908).
- 4 Kammerspiele (Komorno gledališče), München, Nemčija (1901).



4



Kraljevo gledališče Drury Lane

Slavni igralec Edmund Kean kot Rihard III., ki podpira gledališče Drury Lane.
Naslov karikature je *Gledališki Atlas* (1814).

Kraljevo gledališče Drury Lane, na splošno poznano kot Drury Lane, je gledališče v Covent Gardnu na West Endu. Trenutna stavba je četrta na isti lokaciji, najstarejša je bila zgrajena leta 1663, kar pomeni, da je to najstarejše londonsko gledališče, ki nepretrgoma deluje na istem mestu. Prvi dve stoletji svojega obstoja je bil Drury Lane nesporno vodilno londonsko gledališče; zgodba o njegovem razvoju in predstavah, pa tudi o politikah in osebnostih, ki so ga oblikovale, razkriva tesno povezanost gledališča s širšo britansko zgodovino zadnjih 350 let.

Prvo gledališče na tem kraju je bilo zgrajeno v zgodnjih dneh angleške restavracije, zgradil ga je igralec Thomas Killigrew. Leta 1662 je Killigrew s svojo skupino King's Company pridobil eno od dveh patentnih pisem Charlesa II. (skupaj s sirom Williamom Davenantom in Duke's Company) in tako dejansko ustvaril gledališki duopol. Pri njem



sta nastopala Nell Gwynn in Charles Hart, pogosta obiskovalca pa sta bila kralj in Samuel Pepys, znameniti pisec dnevnikov. Po zaprtju zaradi velike kuge v letih 1664-5 je prva stavba leta 1672 pogorela in Killigrew je na istem zemljišču zgradil večje gledališče. Odprli so ga leta 1674. Do nedavnega smo zaradi obstoječe risbe v knjižnici kolidža All Soul's v Ox-

fordu domnevali, da je to drugo gledališče načrtoval sir Christopher Wren, a zdaj o tem nismo več povsem prepričani.

V štiridesetih letih 18. stoletja so iz rivalskega gledališča „sunili“ mladega igralca Davida Garricka, ki je najprej kraljeval na odru, pozneje pa skoraj do svoje smrti leta 1779 gledališče tudi vodil. Robertu Adamu in njegovemu bratu Jamesu je naročil prenovno gledališke notranjosti, kar



1 Glavni vhod v Kraljevo gledališče Drury Lane (1776).

2 Avditorij leta 1775.

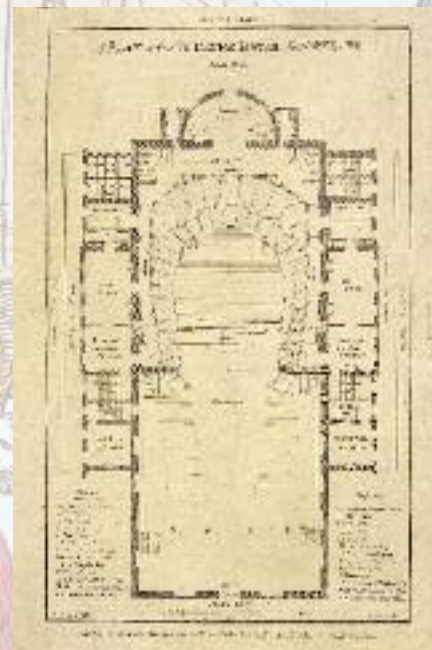
sta storila leta 1775. Njuni dodatki so vključevali fasado s štukaturami, ki je gledala na Bridges Street. S to fasado je gledališče prvič dejansko gledalo na ulico: pred tem so ga, tako kakor že izvorno gledališče iz leta 1663, zakrivala druge stavbe.

Garrick je tudi pomembno spremenil način komunikacije med gledališčem in občinstvom: uvedel je pregrado med igralci in avditorijem in gledalcem preprečil, da bi sedeli na odru. Prav tako je razvil tradicijo, da med predstavo v avditoriju privijejo luči.

Garrick je oder zapustil leta 1776 in prodal svoj delež v gleda-

Lane je kot statiste zaposlil na ducate otrok, vključno z Josephom Grimaldijem, ki je na odru debitiral leta 1789 in ostal hišni klovn še dolgo v devetdeseta.

Konec 18. stoletja je gledališče ponovno potrebovalo prenovo in leta 1791 so ga porušili. Novo, veliko gledališče, ki ga je načrtoval Sheridan, naj bi postalo vir dohodka za njegovo porajajočo se politično kariero. Tretje gledališče je načrtoval Henry Holland, ki je bil arhitekt palače Spencer House v Londonu in Kraljevega paviljona v



2



1

lišču irskemu dramatik Richardu Brinsleyu Sheridanu. Sheridan in partnerji so svoj nakup Druryja dokončali dve leti pozneje; Sheridan ga je imel v lasti do leta 1809 in tam leta 1777 prazvedel svojo izjemno uspešno komedijo *Šola za obrekovanje*. V gledališču Drury

Brightonu. Odprli so ga 12. marca 1794 in je bilo največje gledališče v Evropi. Na in pod odrom pa tudi v arhitekturi so uporabili najsodobnejšo tehnologijo. Če izvzamemo cerkve, je bilo najvišje poslopje v Lon-

donu, dokler ni 24. februarja 1809 pogorelo, staro komaj 15 let.

Rekonstrukcija leta 1794 je stala dvakrat več od predvidenih 80.000 funtov in Sheridan je prevzel celoten dolg. Poleg tega je velikanški avditorij s 3500 sedeži narekoval spektakularne in drage scenske elemente in kulise, kar ni bilo v prid intimnejšim predstavam. Veliko igralcev, vključno s Sarah Siddons, ni hotelo nastopati v tem gledališču, četudi je dosegalo osupljivo popularne uspehe, vključno z nastopi otroške igralske zvezde, 13-letnega gospodiča Bettyja - ob njegovih interpretacijah velikih Shakespeareovih vlog se je občinstvo teplo za sedeže. A ko je gledališče leta 1809 pogorelo, ga je Sheridan zapustil v bankrotu.

Sedanje Kraljevo gledališče Drury Lane, ki ga je načrtoval Be-



3

njamin Dean Wyatt, so odprli 10. oktobra 1812. Stebrišče ob vhodu na Catherine Street so dodali leta 1820, kolonado jonskih stebrov iz kovanega železa na Russell Street pa je leta 1831 načrtoval Samuel Beazley. Notranjost je sprejela 3060 gledalcev, manj kakor prej, vendar je še vedno zahtevala velikansko ob-

činstvo in dramatične scenografije. Kot odsev političnega stanja naroda je bilo gledališče edinstveno v tem, da je imelo dve kraljevi loži. Vanju se je iz foajeja prišlo po dveh ločenih stopniščih, kar je preprečilo kralju Juriju III., da bi srečal svojega sina, valižanskega princa, s katerim se ni razumel. Jurij III. je v gledališču preživel tudi poskus atentata. Storilec James Hadfield je bil prvi obsojenec, spoznan za nedolžnega na podlagi neprištevnosti, kar je leta 1800 sprožilo sprejetje ustreznega zakona (Criminal Lunatics Act).

Zadnja velika prenova iz leta 1922, delo J. Emblina Walkerja, Edwarda Jonesa in Roberta Cromieja, je ohranila večino Wyattove veličastne notranjosti iz devetnajstega stoletja. Mehanika pod odrom je bila enako impozantna: odrska mehanizacija za

dvigovanje in spuščanje elementov in scenografije, sestavljena iz štirih električnih mostov, je bila vgrajena leta 1898, dva hidravlična mostova pa leta 1896. Med vojno je Kraljevo gledališče služilo kot štab kulturniškega odseka oboroženih sil (Entertainments National Service Association) in utrpelo manjšo škodo pri bombardiranju.

Londona, ki zdaj obdaja Kraljevo gledališče Drury Lane, Samuel Pepys, obiskovalec iz leta 1600, ne bi prepoznal. Gledališče namreč v srcu gledališkega Londona že 350 let odseva in oblikuje svet okoli sebe. Danes ga poseduje in vodi Really Useful Theatres, oddelek skupine Really Useful Group Andrewa Lloyda Webbra. Leta 2013 so ob 350-letnici gledališča napovedali prenovno, vredno štiri milijone funtov. Drury Lane je od svojega začetka v šestdesetih letih sedemnajstega stoletja videl zvezdniške zasedbe igralcev, dramatikov in predstav pa tudi arhitektov in lastnikov; trenutno uprizarja popularne muzikale in zgodba se nadaljuje, morda bo tako še naslednjih 350 let.



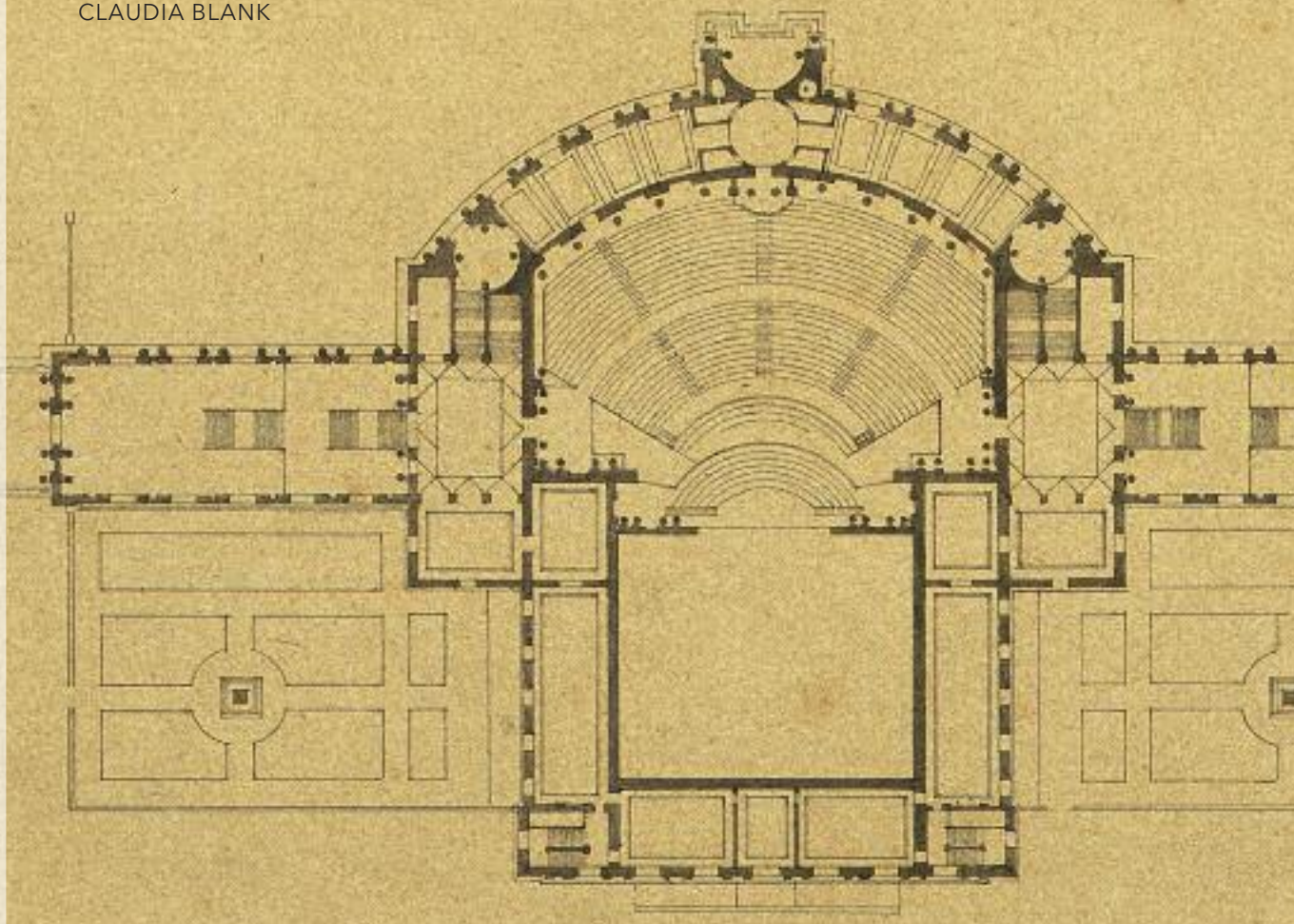
4

- 1 Notranjost gledališča Drury Lane s štirimi balkoni (1808).
- 2 Načrt za Drury Lane (1800).
- 3 Načrt za Drury Lane (1820).
- 4 Drury Lane v ognju (1809).

Max Littmann in demokratizacija avditorija

Okoli leta 1900 se je osnovna struktura družbe spremenila zaradi naraščajočega vpliva srednjega razreda. Novi avtorji so pisali nove igre za odre, ki niso bili več primerni za tradicionalna dvorna gledališča, in prenatrpani odri zgodovinske preteklosti so postali zastareli.

CLAUDIA BLANK



Reformistično gledališče (Reform-theater) si je želelo premostiti to vrzel, Max Littmann (1862-1931) pa je bil njegov arhitekturni predstavnik.

Prvo gledališče, ki ga je Littmann zgradil, je bilo münchensko gledališče Prinzregententheater leta 1901. Od drugih gledališč v mestu se je razlikovalo ne samo zaradi lokacije, namena in strank, ki so usmerjale gradnjo, ampak tudi zaradi amfiteatske zasnove avditorija, kar v tem primeru pomeni omejeno obliko krožnega segmenta. V tem pogledu sta na Littmanna vplivala dva velika vzornika: arhitekta Karl Friedrich Schinkel in Gottfried Semper. Littmannove študije so dokumentirane v Schinklovem muzeju v Charlottenburgu (Berlin); vpogled v načrte za spremembe v berlinskem Nationaltheatru je bilo zanj „pravo odkritje“.

A delo Gottfrieda Semperja je vendarle še močnejše vplivalo na Littmanna. Semper je skupaj z Richardom Wagnerjem oživil idejo amfiteatskega avditorija. Wagner je ta koncept prvič omenil v uvodniku k *Nibelunškemu prstanu* (1862/63); v njem posebej navaja izmenjavo idej s Semperjem, četudi ga specifično ne poimenuje. Oba sta imela v razvoju te ideje predhodnike. Gledališče v Rigi, kjer je Wagner med letoma 1837 in 1839 služboval kot kapelnik, je očitno imelo avditorij, oblikovan v amfiteatske stopničaste vrste, morda kot imitacijo Aleksandrovega gleda-

lišča v Sankt Peterburgu. Tam je bil zadnji del parterja dvignjen in konvencionalno obdan z ložami in balkoni. Dvigajoč nagib parterja je olajšal spuščanje orkestrske jame, kar je bila ena od Wagnerjevih zahtev. Prav tako je hotel izboljšati vizuro za čim večji del občinstva, misel, s katero se je ukvarjal že Schinkel.

Nasprotno pa je Semper svoj koncept načrtovanja razvil z zunanje strani, posvojil je načrt rimskega amfiteatra. Tempeljski podobno fasado, ki si jo je zamislil Schinkel, je uravnesil s krivino, ki je avditorij postavila v središče. Semper je to krivino oblikoval že leta 1835 v svojem arhitekturnem načrtu za prvo dvorno gledališče v Dresdnu, z loki in stebri v slogu antičnega amfiteatra. Tudi v tem je imel predhodnike, in sicer v teorijah in arhitekturnih skicah dveh italijanskih gradbenih mojstrov. Ni mogoče jasno določiti, ali je Semper poznal te risbe, je pa gotovo, da je svoj slog oblikoval tako na italijanski renesansi kakor tudi na klasični rimski antiki.

Iz simbioze teh različnih misli je nastala krivina avditorija, ki se je odražala tako v načrtovanju začasnega gledališča v münchenskem Glaspalastu v letih 1865/66 kot v arhitekturi münchenskega Festival-skega gledališča za dela Richarda Wagnerja v obdobju od 1865 do 1867. Kot je dobro znano, ni bil uresničen nobeden od teh načrtov. Vendar pa je bila inovativna struktura avditorija vsaj predstavljena v

načrtih za bayreuthsko festivalsko gledališče, ki jih je Littmann natančno preštudiral.

Iz koncepta festivala je izhajala tudi gradbena pogodba za münchensko gledališče Prinzregententheater, prav tako zasnovano za dela Richarda Wagnerja. Osnovna ideja, kombinirana s precej drugačnim repertoarjem, je navdihnila tudi drug gradbeni projekt: Künstlertheater na Theresienhöhe v Münchnu, ki ga je v letih 1907/08 v celoti izpeljal Max Littmann. V obeh gledališčih struktura avditorija združuje občinstvo v demokratično oblikovano festivalsko skupnost.

Nova dramatika ob koncu 19. stoletja je zahtevala občinstvo kot demokratično skupnost, saj drame Henrika Ibsena in Franka Wedekinda niso bile več primerne za dvorno gledališče. Da bi svoje delo približali občinstvu, so v letih 1900/1901 hkrati s Prinzregententheatrom zgradili Neues Schauspielhaus na Maximilianastrasse, kamor se je pozneje preselil tudi münchenski Kammerspiele. Kot arhitekt se je Max Littmann soočal z izzivi, kot so premagovanje problema proscenija, tesnega razmerja med odrom in avditorijem in ustvarjanjem intimnega vzdušja v gledališču. V sodelovanju z notranjim arhitektom Richardom Riemerschmidom je premagal te izzive in ustvaril dragulj v kroni jugendstila.

Estetika in tehnologija

Estetika in tehnologija vplivata druga na drugo, posebej na tako ustvarjalni celini, kot je Evropa. Včasih novo estetsko gibanje zahteva nove tehnologije, da bi doseglo svoje ambicije, spet drugač nove tehnologije pripeljejo do novih estetskih izrazov.

CARSTEN JUNG





Sveče in oljenke osvetljujejo oder in avditorij gledališča Nieuw Stadschouwburg, Amsterdam, Nizozemska (1768).

Insert: Električna razsvetljava povsod po odru v današnjem festivalskem gledališču Salzburg, Avstrija.



1

Renesansa je po obdobju brez gledališč v srednjem veku na novo ustvarila gledališko stavbo in na oder postavila stalno scenografijo. Ta je služila kot precej nevtralnno ozadje, ki je dovoljevalo gledalcem, da so si predstavljali kateri koli kraj na zemlji, ali kot specifična arhitektura, ki je ustrezala vsakemu prizoru v igri. V primeru funkcionalnega ozadja je bilo treba kraje pričarati z besedami. Igralci so, na primer, nagovorili gledalce: „Naprinite misli! Tam so oblegovalci / s kanoni na vozeh, ki zevajo / zlonosnih žrel naravnost v Harfleur; / [...] in urni kanonir / zapali z linto satanski kanon, / da vse se ruši. Vendar, prosim vas, / strpite in v duhu dopolnite nas.“ (Shakespeare: *Henrik V.*, 3. dejanje, Prolog). Kakor hitro se pojavi „satanski kanon“, besedilo predlaga „Alarm, streljanje s topovi“ in tako gledalčevo domišljijo aktivira tudi slušno. Funkcionalno ozadje, ki ga je bilo treba napolniti z gledalčevo domišljijo, so uporabljala denimo elizabetin-

ska gledališča v Angliji in *corrales de comedias* v Španiji.

Arhitekturni oder je uporabil Andrea Palladio, ko je hotel leta 1585 v Vicenzi oživiti rimsko gledališče, vključno z impresivnim, okrašenim zadnjim zidom odra. Grške in rimske igre so se navadno dogajale na ulici ali v hiši, in loki in okna, stebri in kipi zadnje stene so obojemu služili enako dobro. Le pet let po odprtju gledališča v Vicenzi je Vincenzo Scamozzi zgradil gledališče v Sabbioneti. V njem je odstranil odsko steno in jo nadomestil z globokim odrom, ki je predstavljal stavbe na mestnem trgu, v celoti skonstruirane iz lesa in urejene v perspektivo. Za tisti čas je bilo to zelo moderno, ker je bila perspektiva pravkar izumljena, vendar ni sprožilo tehnoloških izboljšav: lesene fasade so bile pribite na oder in jih ni bilo mogoče zamenjati.

V obdobju baroka je ves svet služil kot oder - vsaka palača, vsako stopnišče, vsak vrt je bil oblikovan za veličasten vstop. Gledališki oder je bil zato zdaj namenjen temu, da bi v resnici ilustriral ves svet: raznolik, ganljiv, presenetljiv, neobvladljiv. Tega s fiksno sceno na odru ni bilo mogoče doseči. Estetska zahteva nove dobe je bila torej transformacija. Da bi jo izpolnili, so na začetku 17. stoletja razvili novo tehnično rešitev: premično scenografijo. Scenografija ni bila več zgrajena, ampak narisana na platna. Da bi dosegli perspektivo, so bila platna (krila) razporejena drugo za drugim ob levi in desni strani odra, v ozadju odra pa je podobo dopolnjevala prav tako poslikana zadnja zavesa. S pomočjo na novo izumljene mehanizacije, ki je zapolnjevala celoten prostor pod in nad odrom, so te stranice in po-



2

risano ozadje lahko v trenutku zamenjali z novimi. Brilljantna rešitev za problem in spektakularen učinek sam po sebi.

Scenografija je postala slika, oder pa slika, uokvirjena z odrskim portalom: uokvirjeni oder. Nastopanje v tej sliki ali pred njo je od igralcev zahtevalo, da spremenijo slog igranja. V zgrajeni scenografiji ali pred njo se lahko igralec svobodno giblje, pri naslikani scenografiji pa postane del slike. Prisiljen se je premikati počasi, kajti vsak hiter gib lahko uniči sliko. Učinek slike, narisane v perspektivi, je tako močan, da vsak hiter, naraven gib povzroči, da je igralec videti nekoliko neumno. Slika vedno zmaga in igralec se ji mora prilagoditi, če hoče narediti vtis. Rezultat so bili počasni in slikoviti gibi ter „lepe“ poze.

Na kratko: posledica estetskih zahtev za spreminjajočo se scenografijo je bila nova tehnologija, nova tehnologija pa je spremenila estetiko igranja.

Vpeljava poslikane premične scenografije je trajno zaznamovala tudi gledališko arhitekturo. Začetno vprašanje je bilo: ali sme gledalec videti, kaj se dogaja izven slike, denimo ob straneh ali nad odrom? Barok se je odločil za iluzijo, zato je gledalčev pogled s strani in od zgoraj zamejil s okvirjem - odrskim portalom. Portal, najprej zgolj tehnična priprava, je sčasoma vedno bolj služil temu, da je igralca odrezal od gledalcev, dokler ga niso uradno razglasili za

3



„četrto steno“, za katero so se liki vedli, kakor da gledalcev ni. Spet so tehnične rešitve vplivale na estetiko predstav. Pomagal je tudi novi tehnološki dosežek - plinska luč: veliko svetlejša od voščenih sveč ali oljenk je enakomerno osvetlila vso sredino in zadnji del odra in omogočila, da je igralec razširil področje igre.

Poslikane stranske kulise so se na odru obdržale 300 let, do konca 19. stoletja. Nato je novo estetsko gibanje, naturalizem, gledališče prisililo, da jih zamenja s prizorišči, ki so videti naravno. Temu so sledile antiiluzionistične, reducirane ali abstraktne scenografije, kar je končno pripeljalo do praznega odra. Hkrati je elektrika omogočila uvajanje novih tehnologij, denimo vrtljivega odra, velikih projekcij in filma na odru; danes jim sledijo računalniško generirane virtualne scenografije, ki pogosto zahtevajo nove estetske pristope.

- 1 Rekonstruirana zgrajena scenografija v gledališču Teatro all'Antica, Sabbioneta, Italija (1590).
- 2 Naslikana scenografija v dvornem gledališču, Mnichovo Hradiště, Češka (1833).
- 3 Mehanizem za konjsko dirko na odru s pravimi konji, Théâtre des Varietés, Pariz, Francija (1891).
- 4 Steklena plošča za projekcijo Ježe Valkir v Wagnerjevi operi (pozno 19. stoletje).

4



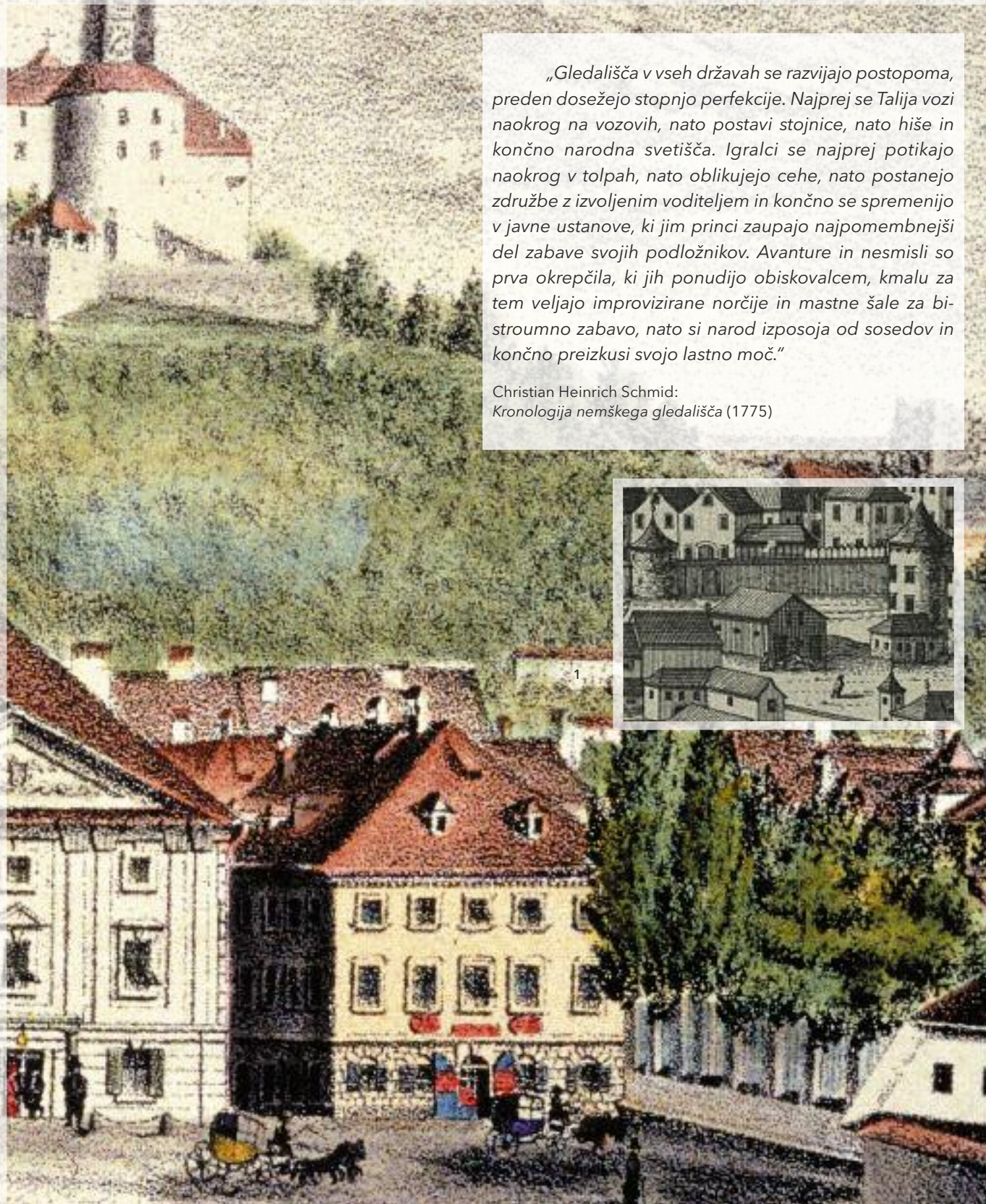
Narod

Kaj je narod? Kaj definira njegovo identiteto? Je „narod“ kategorija, ki ima prihodnost, ali pa je zastarela in bo izginila? In kaj ima s tem opraviti gledališče?

CARSTEN JUNG

„Gledališča v vseh državah se razvijajo postopoma, preden dosežejo stopnjo perfekcije. Najprej se Talija vozi naokrog na vozovih, nato postavi stojnice, nato hiše in končno narodna svetišča. Igralci se najprej potikajo naokrog v tolpah, nato oblikujejo cehe, nato postanejo združbe z izvoljenim voditeljem in končno se spremenijo v javne ustanove, ki jim principi zaupajo najpomembnejši del zabave svojih podložnikov. Avanture in nesmisli so prva okrepčila, ki jih ponudijo obiskovalcem, kmalu za tem veljajo improvizirane norčije in mastne šale za bistroumno zabavo, nato si narod izposoja od sosedov in končno preizkusi svojo lastno moč.“

Christian Heinrich Schmid:
Kronologija nemškega gledališča (1775)



Na strani 30:

1 Dve gledališči v Ljubljani, Slovenija: SNG Opera in balet Ljubljana, zgrajeno leta 1892 kot novo Deželno gledališče, in SNG Drama Ljubljana, ki domuje v zgradbi nekdanjega Jubilejnega gledališča cesarja Franca Jožefa iz leta 1911.

2 Gledališka letaka iz Danske, ki najavljata predstavo francoske iger v danščini (1673) in izvernih danskih iger (1723).



1



„Natio“ je latinska beseda za „rojstvo“. „Nacija“ je lahko definirana kot skupina ljudi, ki so rojeni na istem ozemlju, se čutijo vpete v skupno kulturo in kažejo skupne kulturne značilnosti. Skupni jezik je v pomoč, vendar ni pogoj. Morda je večjezičnost ljudstva celo del narodove identitete. Identiteta se razvija na dva načina: a) z opazanjem razlik pri pogledu na druge, b) s pripovedovanjem lastne zgodbe. Ta načina veljata tako za posameznika kakor za skupino kakršne koli velikosti. Posameznik definira svojo identiteto tako, da gleda druge ljudi in se odloča: ta človek mi je podoben, ta človek mi ni podoben, tak hočem biti, tak nočem biti. Skupine delujejo na enak način in opazujejo druge skupine: od družin, uličnih tolpa ali družb do narodov in nadnacionalnih organizacij. Vendar ni dovolj definirati razlike od drugih in s tem razpoznati skupne lastnosti članov skupine. Pomembno je tudi, da posameznik ali sku-

pina lahko pove svojo zgodovino: biografijo osebe, skupine, naroda ... Za vsako skupino ta zgodba integrira preteklost in sedanjost, stare člane skupine in nove prišleke v eno

naracijo, ki povezuje vse - in do določene mere izključuje vse druge.

Kako lahko to prevedemo v današnjo situacijo v Evropi? Komaj kdo bi dandanes trdil, da smo Evropejci en narod. Vendar pa imamo vsi občutek, da smo Evropejci, ne pa Afričani, Azijci ali Američani. Obstaja torej zavedanje o razlikah. Kar manjka za resnično evropsko identiteto, je skupna zgodba. Danes ima vsak narod na celini individualno zgodovino. Individualne zgodovine se srečajo zgolj pri katastrofah, ki zadenejo celotno celino - kuga, gospodarska kriza in velike vojne. Še vedno pa manjka zgodovina Evrope: naracija, ki spleta številne nacionalne zgodovine, se osredotoča na sile, ki so premaknile celoten kontinent, in na elemente, ki jih je vsak narod prispeval k razvoju evropske civilizacije.

Ideja „naroda“ je začela ključno vlogo v Evropi igrati šele po francoski revoluciji, ko so se



2



teritorialne države, ki so jih vodili kralji in kraljice, spremenile v nacionalne države, ki jih narod vodi preko parlamenta. Preobrazba v nacionalne države odseva tudi v gledališču: od poznega 18. stoletja so ustanavljali „nacionalna gledališča“, da bi se zavzemala za nacionalne jezike, predstavljala zgodbe, pomembne za narod, in pokazala, da domači umetniki lahko to naredijo umetniško popolno. Poleg tega so nacionalna gledališča igrala pomembno vlogo pri ohranjanju ideje naroda, na primer, kadar so tuje sile priključile državo.

Francoščina je bila vir za večino iger v 17. in 18. stoletju, kakor je bila italijanščina za opero. Nacionalna gledališča so zrasla kot opozicija temu tujemu vplivu, predstavljala so prevode in adaptacije, avtorje pa opogumljala, naj pišejo izvirne igre v nacionalnem jeziku. Kjer so narodu vladale tuje sile, se je včasih nacionalno gledališče razvilo kot opozicija vladajoči manjšini. Primer za to je Slovenija, ki je bila okoli leta 1800 del Habsburškega imperija: Avstrijci so razvili svoje lastno gledališče kot opozicijo francoskemu, ko pa je bilo vzpostavljeno avstrijsko gledališče v Sloveniji, so Slovenci razvili svoje slovensko gledališče kot opozicijo avstrijskemu.

Nekaterim državam se ni bilo treba pridružiti gibanju nacionalnih gledališč okoli leta 1800, ker so svoja gledališča razvile že precej prej: Španija, Francija in Britanija (drama) pa tudi Italija (opera). Francija je celo priskrbela model za nacionalno gledališče drugje: Académie d'Opéra (ustanovljena že 1669) in Comédie-Française (1680).

Nacionalna gledališča so postala tako pomembna, da se je nji-

se nacionalnim gledališčem ni več treba boriti, da bi vzpostavila narod, a tam, kjer izpolnjujejo poslanstvo svojega imena, še naprej predstavljajo najboljše od domače dramatike in opere na najvišji umetniški ravni. Nacionalna gledališča, presenetljivo, lahko pomagajo vzpostaviti tudi evropsko identiteto, in sicer s predstavitvami najboljših uprizoritev, tako dramskih kot opernih, na festivalih pa tudi na televizijskih kanalih. Tako bi imel



hovo ponovno odprtje po vojni spremenilo v nacionalno praznovanje, na primer na Dunaju, ko sta bila 1955, deset let po drugi svetovni vojni, obnovljena Burgtheater in Opera. Nacionalno gledališče se je v Londonu odprlo šele leta 1976, v času, ko se je britanski imperij bližal koncu in se je moral narod na novo definirati, in leta 1997 v Barceloni, podčrtavajoč željo po neodvisnosti v katalonskem delu Španije. Danes

vsak Evropejec priložnost uživati v prispevkih svojega in vseh drugih narodov. V ta namen bi bilo potrebnih veliko podnapisov in tudi koristnih pripomb, a to za Evropsko unijo ne bi smela biti prepreka.

Po prvi svetovni vojni je postalo ozemlje del Kraljevine Jugoslavije in po drugi svetovni vojni del SFRJ. Slovenci vso zgodovino skorajda nismo imeli lastne aristokracije, zato smo svojo narodnostno pripadnost konstituirali preko jezika, in prav na tem področju je gledališče odigralo ključno vlogo.

Prvi zapisi v slovenskem jeziku so ohranjeni v *Brižinskih spomenikih* (10. stoletje), medtem ko smo prvo tiskano knjigo v slovenščini dobili leta 1550, in sicer *Katekizem*; z njo je protestantski duhovnik in prevajalec Primož Trubar utemeljil slovenščino kot knjižni jezik ter svoje rojake v njej prvič imenoval Slovenci. Istega leta je izdal tudi *Mali katekizem* in *Abecedarij* s prizorom in dialogom med očetom in sinom, ki velja za „praklico slovenske dramatike in gledališča“ (Bratko Kreft). Protestantizem je Slovincem prinesel tudi prvi prevod celotnega *Svetega pisma* (Jurij Dalmatin, 1583) in prvo slovensko slovnico (Adam Bohorič, 1584). S protireformacijo, ki je na Slovensko prišla ob koncu 16. in v začetku 17. stoletja, so se pričeli preganjanje in izgoni protestantov, požigi protestantskih knjig, izdajanje slovenskih knjig pa je zamrlo. Tomaž Hren, glavni protireformator na Kranjskem, je leta 1597 v Ljubljano pripeljal jezuite. Slednji so v jezuitskem kolegiju uprizarjali t. i. šolske igre (1598-1769), ki so potekale v latinskem jeziku. Vendar iz zapisov v dnevniku jezuit-

skega kolegija iz 2. polovice 17. stoletja lahko razberemo, da je bilo nekaterim ubožnejšim dijakom dovoljeno igrati *Hojo za paradížem* nekaj dni tudi zunaj kolegija, in sicer v domačem jeziku („idiomate uernaculo extra urbem“). Slovenski gledališki zgodovinarji iz navedenega sklepajo, da je bila igra uprizorjena v slovenskem jeziku, saj so bili Slovenci večinsko prebivalstvo takratne Ljubljane, čeprav bi bila lahko igrana tudi v nemščini, jeziku ljubljanske manjšine pa tudi takratnih izobražencev in aristokracije sploh. Vendar v prid prvi tezi govori tudi zgodba Janeza Vajkarda Valvasorja, ki v XI. knjigi *Slave vojvodine Kranj-*



ske (Johann Weichard Valvasor, *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*, 1689) z baročno slikovitostjo in šegavostjo opiše, kako je kmet iz Lukovice (kraj v bližini Ljubljane) s pomočjo študenta, ki je v *Hoji za paradížem* igral hudiča, odvadil pijančevanja svojo ženo, „mokra bakhovo sestro“.

Prvi nedvoumen dokaz uporabe slovenskega jezika na gledališkem področju pa je *Škofjeloški pasijon*, ki so ga verjetno uprizorili že leta 1715, zanesljivo pa v letih 1721, 1727, 1728 in 1734. V celoti je namreč ohranjen rokopis, „ki sodi že zavoljo trojezičnega besedila (latinsko, nemško, slovensko: čez 1.000 verzov!) med redkost v evropski gledališki kulturi“ (Filip Kalan).

Slovenci smo svojo prvo posvetno igro dobili v dobi razsvetljenstva. Baron Žiga Zois (1747-1819), „najbogatejši Kranjec“, je zbral okoli sebe slovenske preroditelje, ki danes veljajo za duhovne očete Slovencev. Med njimi je bil tudi Anton Tomaž Linhart (1756-1795). Zois je uvedel prakso, da so gostujoči italijanski pevci občasno zapeli arije v slovenščini. Prevajala sta jih skupaj z Linhartom.

Prav pod Zoisovim vplivom je Linhart, ki je v mladosti v nemščini napisal pesniško zbirko *Cvetje s Kranjskega* (*Blumen aus Krain*, 1780) in viharliško tragedijo *Miss Jenny Love* (1781), v prelomnem letu 1789 po motivih rokokojske veseloigre *Die Feldmühle* (*Podeželski mlin*) dunajskega avtorja Jo-

sepha Richterja napisal prvo slovensko komedijo *Županova Micka*. V knjižni izdaji je izšla z letnico 1790, 28. decembra 1789 pa so jo krstno uprizorili v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Naslovno vlogo je igrala Linhartova žena Jožefina, šepetalec pa naj bi bil Linhart sam. Ta dan velja za rojstvo slovenske dramatike in posvetnega gledališča. Že naslednji dan je v časopisu *Laibacher Zeitung* izšla prva slovenska gledališka kritika (napisana sicer v nemščini). Njen avtor (nemara Zoisa ali celo sam Linhart) med drugim zapiše: „Prijatelji gledališča so dokazali, da razpolaga tudi kranjski jezik s tako gibčnostjo, prožnostjo, z močjo in s tako blagoglasnostjo, da se lahko prav tako oglašča iz Talijanih ust kakor ruščina, češčina in poljščina /.../. Ves narod /je/ ponosen na vas in vas bo ovekovečil v letopisih literature ter bo dejal: 'Ti so bili, ki so položili temelj za izpopolnitev svojega materinega jezika in ga napravili uporabnega tudi za soccus.'“ Linhart je leta 1790 po motivih prepovedanega Beaumarchaisevega *Figara* napisal še komedijo *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, vendar pa je bila prvič odigrana šele več kot pol stoletja po njegovi smrti, leta 1848, v „pomladi narodov“.

Po smrti Linharta in Zoisa pa vse do leta 1848 so bili slovenske igre in prevodi dramatike v slovenščino prej izjema kot pravilo; v tem obdobju je slovenski jezik le redko zazvenel z odra Stanovskega gle-

dališča. Zato ni presenetljivo, da je ob pevskem vložku v slovenskem jeziku leta 1848 eden od poročevalcev navdušeno zapisal: „Duh narodni se je unel.“ Vendar pa ob koncu 18. in na začetku 19. stoletja med nemškimi in slovenskimi kulturnimi težnjami še ni bilo nasprotja in ob uprizoritvi *Županove Micke* v Stanovskem gledališču ni prišlo do trenj, saj slovenščina še ni ogrožala uveljavljene hierarhije odnosov med narodi in uradnega jezika. V prvi polovici 19. stoletja se je zavest o pripadnosti posameznim etničnim skupinam v Evropi krepila in tudi na Slovenskem je raslo število narodno usmerjenih Slovencev.



Hkrati se je narodna zavest krepila tudi pri Nemcih in Italijanih, ki so živeli na tem ozemlju. V duhu prevratniške pomladi 1848 je nastal program *Zedinjena Slovenija*, ki je presegel zgolj jezikovne in kulturniške cilje slovenskega gibanja in je težil tudi k politični preureditvi. A revolucija je bila poražena in narodnostna gibanja so lahko znova zaživela šele po letu 1859, po padcu Bachovega absolutizma. Takrat se na Kranjskem začne čitalništvo, kulturnopolitično gibanje. Pobudniki za ustanavljanje čitalnic, t. i. „staroslovenci“, so zagovarjali predvsem narodnoprebudno in družabno vlogo čitalništva, t. i. „mladoslovenci“ pa so hoteli več - prav slednji so leta 1867 ustanovili Dramatično društvo. Eden od njegovih ciljev je bila ustanovitev stalnega slovenskega poklicnega gledališča.

V drugi polovici 19. stoletja so se slovensko-nemški odnosi zaostriili, kar se je odražalo tudi v gledališču. Predstave v slovenskem jeziku - čeprav so bili Slovenci večinsko prebivalstvo Ljubljane - so le stežka in redko prodrle na oder Stanovskega gledališča. Čitalniško gibanje in kasneje Dramatično društvo sta se morali vedno znova boriti za oder - v posameznih letih so ga dobili na razpolago enkrat, včasih tudi dvakrat ali največ štirikrat mesečno, a kakšen mesec sploh ne, pa še oddali so jim ga pod neugodnimi finančnimi pogoji. Za nameček so morali nastopati ob praznih ložah, saj po večini

nemški posestniki svojih lož niso hoteli za noben denar oddati Slovincem. Zato ni presenetljivo, da je Fran Levstik na občnem zboru Dramatičnega društva leta 1868 ogorčeno izjavil: „Mi nočemo nikogar preganjati, nikomur kratiti pravic, temveč zopet ponižno in pohlevno prosimo prostorčka v hiši, ki je naša. Naš narod slovenski prosi domá v svoji lastni hiši. Da bi slovenska muza delala tlako nemškemu vodji, da bi mu mi plačevali še davek za to, tega ne. Če moramo plačevati za milost, ki se nam izkazuje, davek v hiši, ki je naša, ostanemo raji pred vrati.“ Po tem ko je Stanovsko gledališče leta 1887 v silovitem požaru do tal pogorelo, so se slovensko in nemško govoreči meščani lotili gradnje novega Deželnega gledališča in ga leta 1892 tudi odprli. Pri tem so Slovenci izbojevali dve zmagi: gledališče sta zasnovala češka arhitekta Jan V. Hráský in Anton J. Hrubý (in ne dunajski arhitekt Georg Hladnig, ki je izdelal prvi načrt; izbira čeških arhitektov je odražala splošne razmere v slovenski umetnosti in kulturi ob koncu 19. stoletja, ko je bila vera v odrešilnost panslavizma med Slovenci še zelo močna) in odprli so ga s slovensko tragedijo *Veronika Deseniška*. V novem gledališču lože več niso bile v posesti posameznikov, slovenskim in nemškim gledališčnikom pa so za odigravanje predstav pripadali posamezni dnevi – Slovenci so sprva imeli na voljo dva dneva tedensko, z leti pa so si

jih – skladno s svojo rastočo močjo v družbi – priborili več. Nemško govoreči prebivalci Ljubljane so se tako konec 19. stoletja odločili, da zgradijo svoje gledališče. Zasnoval ga je avstrijski arhitekt Alexander Graf – Kaiser Franz Joseph Jubiläumstheater so svečano odprli leta 1911. S koncem prve svetovne vojne, ko je slovensko ozemlje postalo del Jugoslavije, pa je bilo konec tudi nemškega gledališča v Ljubljani. Slovensko dramsko in operno gledališče imata od takrat vsako svoje gledališko poslopje – v nekdanjem Deželnem gledališču domuje SNG Opera in balet Ljubljana, v nekdanjem nemškem pa SNG Drama Ljubljana.

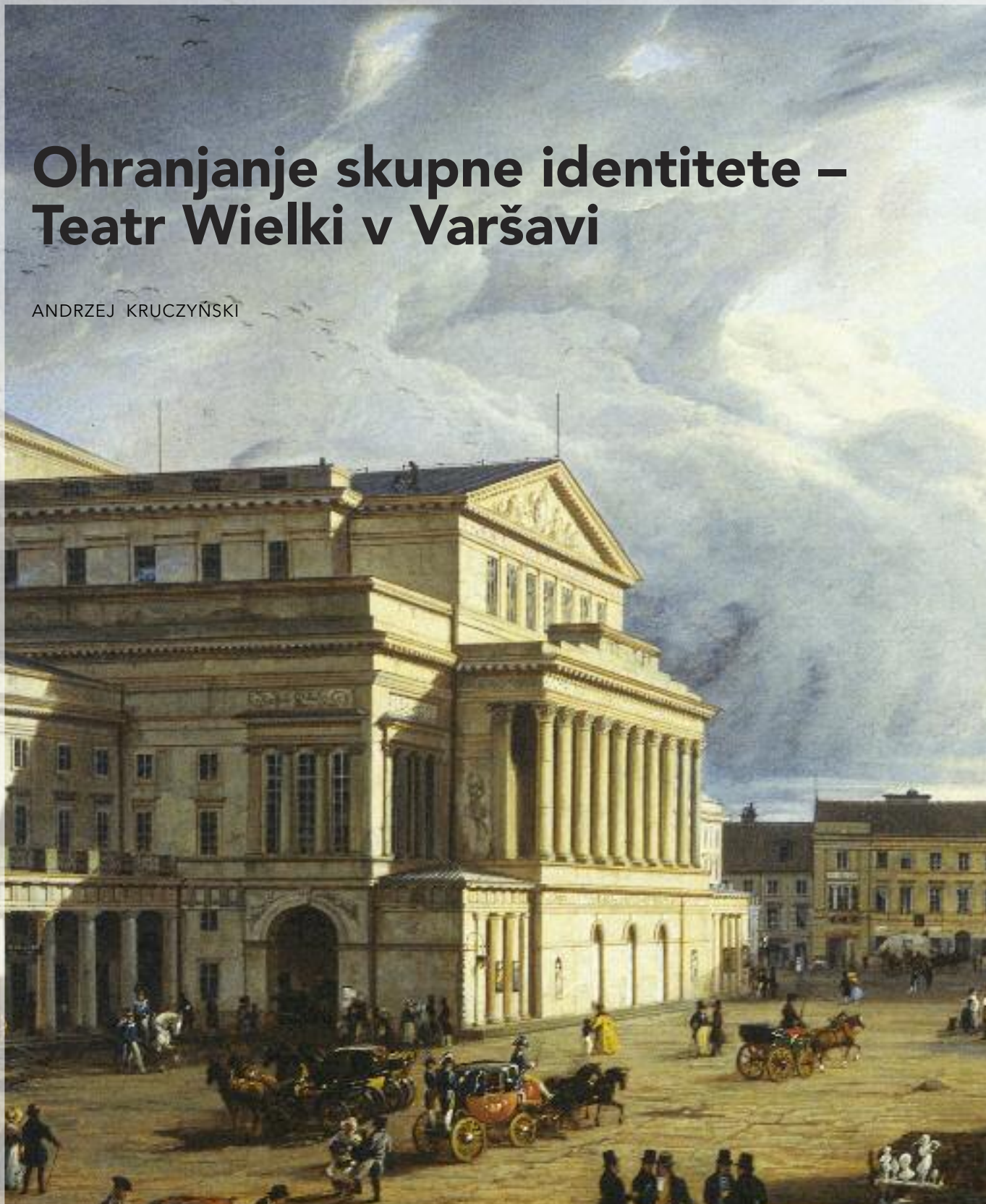


Kultura in zlasti gledališče pa sta imela pomembno vlogo tudi med II. svetovno vojno – medtem ko je Osvobodilna fronta januarja 1942 kot eno od oblik odpora zapovedala kulturni molk, s katerim je Slovincem prepovedala obiske okupatorjevih kulturnih prireditelj ali sodelovanje na njih, so januarja 1944 ustanovili Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju. V njem so povečini nastopali poklicni gledališčniki, organizirali pa so tudi odrske tečaje. Odigrali so 15 premier in skupaj čez 130 predstav, proslav in akademij. Na repertoarju so bila tako aktualnopolitična dela domačih avtorjev kot slovenska in svetovna klasika. V partizanih pa sta bili zelo živi tudi frontno in lutkovno gledališče.

Slovenci smo se skozi zgodovino morali boriti za svoj jezik in pravico do narodne identitete. Orožje v tem boju je bila kultura, gledališče. Zato ni presenetljivo, da imata za nas poseben pomen in da se lahko Slovenci (vseh, doma, v zamejstvu in po svetu, nas živi manj kot dva milijona) danes pohvalimo z lepim številom gledališč, med njimi s kar štirimi narodnimi, se pravi takimi, ki imajo status „institucije nacionalnega pomena“.

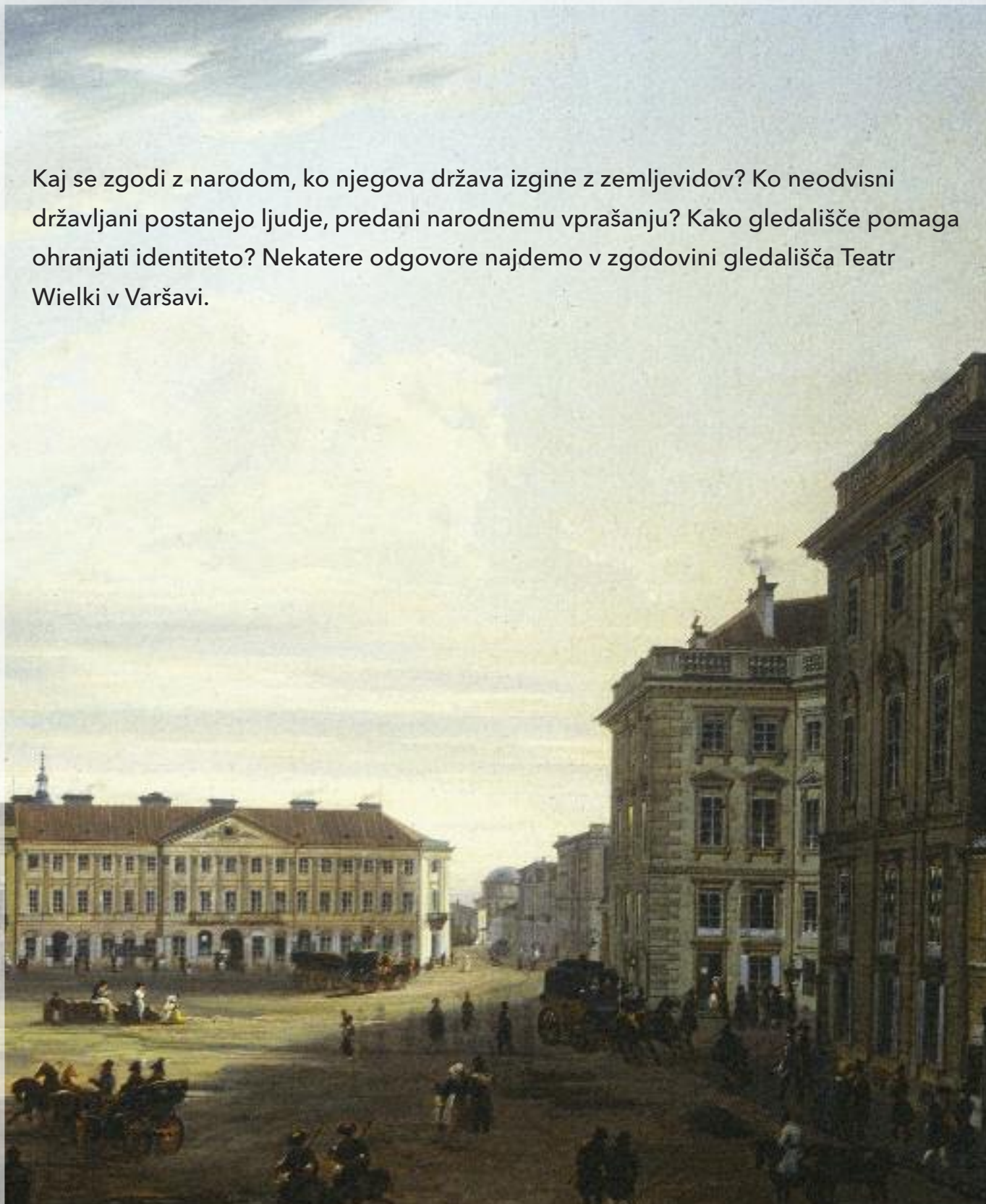
Ohranjanje skupne identitete – Teatr Wielki v Varšavi

ANDRZEJ KRUCZYŃSKI



Marcin Zaleski: *Gledališki trg v Varšavi* (1838).
Teatr Wielki obvladuje levo stran trga.

Kaj se zgodi z narodom, ko njegova država izgine z zemljevidov? Ko neodvisni državljani postanejo ljudje, predani narodnemu vprašanju? Kako gledališče pomaga ohranjati identiteto? Nekatere odgovore najdemo v zgodovini gledališča Teatr Wielki v Varšavi.





1

Teatr Wielki v Varšavi je ena od najspektakularnejših gledaliških stavb v Evropi in ima turbulentno in junško zgodovino. Zgrajena je bila pred več kakor 180 leti v neoklasičističnem slogu po načrtih Antonia Corazzija, arhitekta iz Firenc. Uprava Narodnega gledališča (Teatr Narodowy) se stavbe drži na zahodu, kot integralna komponenta arhitekture. Simetrijo gledališke fasade poudarjata kipa dveh pokroviteljev gledališke umetnosti na Poljskem: Wojciecha Bogusławkega in Stanisława Moniuszka. Stavbi sta bili septembra 1939 resno poškodovani, med Varšavsko vstajo 1944 pa skoraj popolnoma porušeni. Napis na vhodu v preddverje opernega dela pravi, da se je gledališče vzdignilo iz ruševin zaradi zavzetosti celotnega naroda, „da služi narodni stvari in umetnosti“.

Ko je Poljska leta 1795 izgubila neodvisnost in je Varšava prišla pod rusko oblast, se je gledališče znašlo v paradoksalnem položaju. Poljskim umetniškim skupinam je vladala ruska birokracija, umetniki pa so, v na-



2

sprotju z nameni vlade, izkoristili vsako priložnost, da so obeležili svojo nacionalno identiteto. Gledališče je bilo med redkimi javnimi institucijami, kjer je bilo dovoljeno govoriti poljsko. Tako je v časih političnega vrenja postalo prostor javne debate in je nadomestilo parlament, šole in ustanove civilne družbe.

Druga strategija za gradnjo skupnosti je temeljila na vzdrže-

vanju nacionalnih čustev skozi „slikanje“ ganljivih podob; na odru so prikazovali izgubljeno preteklost dežele, poljske navade, oblačila, simbole, orožje. Desetletja je varšavski balet za predstave uporabljal teme, ki so v narodu vzbujale nostalgijo (*Pan Twardowski*, *Wesele w Ojcowie*). A največje zmagoslavje Stanisława Moniuszka je bila preobrazba varšavske opere iz ruske institucije v poljsko nacionalno gledališče. *Halka*, uprizorjena leta 1858, in *Strašni dvorec* (*Straszny dwór*) iz leta 1865 sta utelešali prizadevanja za produkcijo velikih nacionalnih romantičnih predstav. Moniuszko, kakor Frédéric Chopin, je svojim delom znal dodati edinstveni nacionalni karakter. *Strašni dvorec*, postavljen v atmosfero žalovanja po zatrtju jannuarske vstaje, je bil živ odgovor na potrebe po čustvih, porojenih iz strastnega objema narodove preteklosti. Istočasno je bila ta



3



4

premiera simbolično slovo varšavskega gledališča od nacionalnega vstajniškega epa iz leta 1863.

Poljski igralci so vedno čutili, da imajo posebno poslanstvo na področju umetnosti pa tudi v javni službi. Med drugo svetovno vojno, v času zasedbe Poljske, niso hoteli nastopati na javnih zabavnih prireditvah, ki so jih podpirali okupatorji, četudi so številni zaradi tega težko preživeli. Podobno so se obnašali, ko je režim Jaruzelskega leta 1981 razglasil izredne razmere. Kako bi se mogli vesti drugače v državi, kjer je bila pravica do svobodne uprizoritve dela *Praznik mrtvih* (Dziady) Adama Mickiewicza med ključnimi političnimi vprašanji 19. in prve polovice 20. stoletja, medtem ko je ena od velikih produkcij te igre leta 1967 v gledališču Teatr Narodowy prispevala k resni družbenopolitični krizi in k od-

pustitvi njenega režiserja in gledališkega direktorja Kazimierza Dejmeka.

Obe ustanovi - Teatr Wielki - Narodna opera (razširjeno ime je bilo ustanovi dano leta 1993) in Teatr Narodowy (Narodno gledališče) - imata v svojih statutih zapisano poslanstvo, da služita nacionalni umetnosti. Vendar pa so, odkar je Poljska leta 1989 znova dobila popolno suverenost, te dolžnosti močnejše utemeljene v kulturni politiki države kot pokroviteljice kakor v intelektualnem in duhovnem imperativu med umetniki samimi. V nasprotju s povedanim je Teatr Narodowy pod vodstvom Jerzyja Grzegorzewskega, znan kot „dom Wyspiańskiego“, ustvaril priljubljene uprizoritve *Sędziowie* (Sodniki), *Weśle* (Poroka), *Noc listopadowa* (No-

vembrska noč). Teatr Wielki - Narodna opera, ki organizira mednarodno vokalno tekmovanje Stanisław Moniuszko in skrbi za umetniško revitalizacijo dela nacionalne opere, pa še vedno do neke mere ostaja dom Moniuszka.

- 1 Igralne karte, ki upodabljajo poljska gledališča (druga svetovna vojna).
- 2 Prizor iz *Poslančeve vrnitve* (1791).
- 3 Miniature po J. Reychanu: Wojciech Bogusławski (1757-1829).
- 4 Adolphe Lafosse: Stanisław Moniuszko (1819-1872).
- 5 Operno kukalo iz gledališča Teatr Wielki iz časa ruske okupacije. Napis „lastnina vlade“ v ruščini (na levi) in poljščini (na desni).

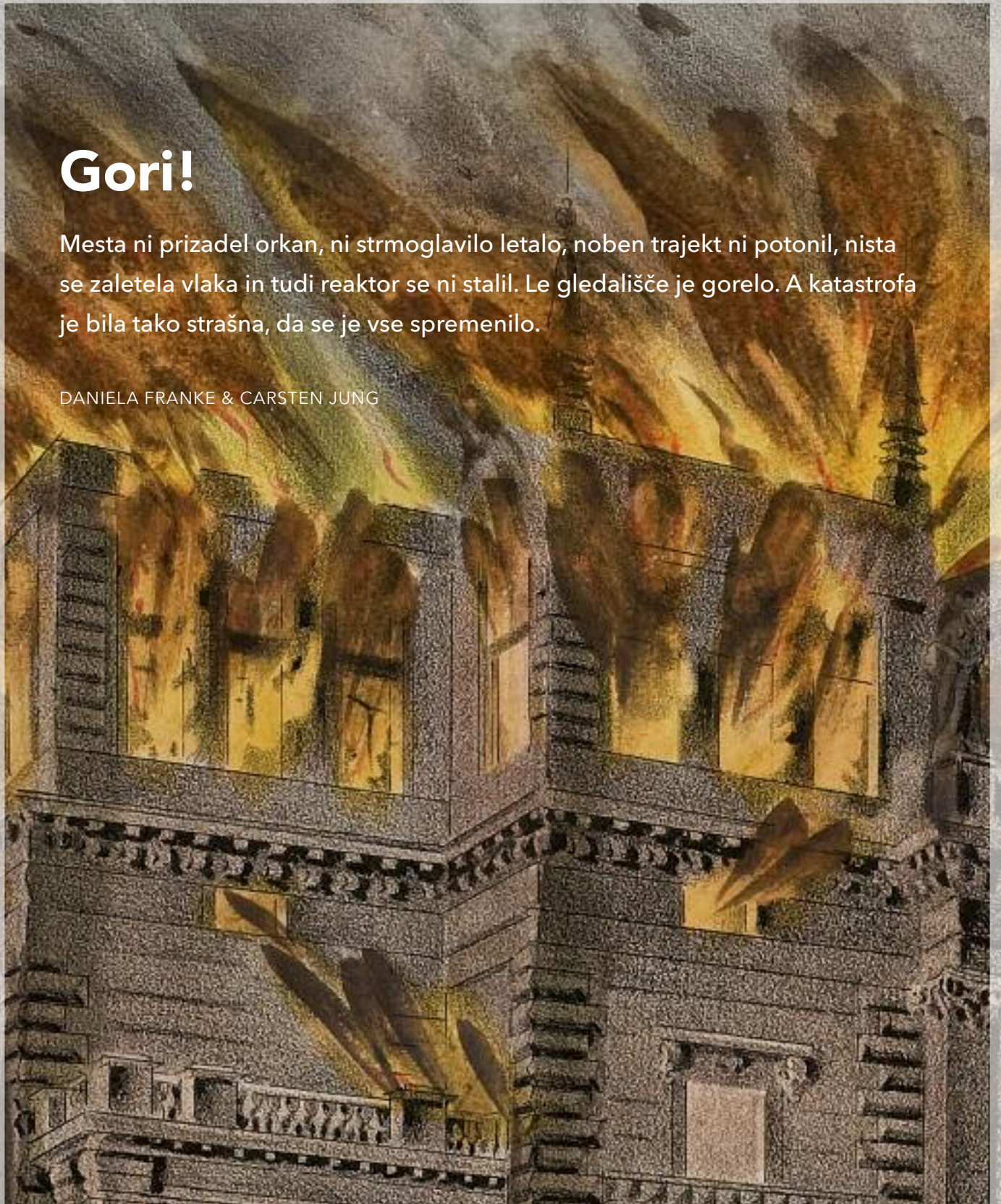
5



Gori!

Mesta ni prizadel orkan, ni strmoglavilo letalo, noben trajekt ni potonil, nista se zaletela vlaka in tudi reaktor se ni stalil. Le gledališče je gorelo. A katastrofa je bila tako strašna, da se je vse spremenilo.

DANIELA FRANKE & CARSTEN JUNG



Dunajsko gledališče Ring v ognju (1881).



8. decembra 1881 je bilo gledališče Ring skoraj razprodano – že drugi večer so igrali željno pričakovano dunajsko prazvedbo Offenbachovih *Hoffmannovih pripovedk*. Ogenj se je začel na odru, za zaprto zaveso, in ga 1760 gledalcev ni opazilo. Ena od plinskih svetilk se ni pravilno prižgala, ušlo je precej plina in drugi poskus, da bi svetilko prižgali, je pripeljal do eksplozije, ki je zažgala dele scenografije. Naraščajoča vročina na odru in pod streho je povzročila detonacije in zdaj je goreča prednja zavesa plapolala v avditorij, visoko do galerij. Medtem ko so plameni in izpuhi prodirali skozi stavbo, so se v celotnem gledališču ugasnile luči, stampedo ljudi, ki so poskušali pobegniti, pa je komaj našel pot v temi: zasilna razsvetljava ni delovala, ker so bile oljenke prazne. Največ žrtev je bilo med obiskovalci na zgornjih galerijah. Imeli so najdaljšo in najzapletenejšo pot ven: ozka stopnišča brez oken in, tragično, z vrati, ki jih ni bilo mogoče več odpreti, ker so se odpirala navznoter in jih je množica, ki je v paniki hotela pobegniti, sama blokirala. Večina žrtev se je zadušila zaradi dima. 384 jih je umrlo na kraju samem, še veliko več pa v naslednjih dneh zaradi poškodb.

Proces in uradna preiskava leta 1882 sta požar v gledališču Ring podrobno preučila. Jasno sta identificirala več ključnih točk, ki so pripeljale do katastrofe tega obsega: o požaru niso bili takoj obveščeni policija in gasilci, med odrom in avditorijem ni bilo ognjevarne zaveso, zaradi arhitekture gledališča je bila pot ven predolga in preza-



1

pletena, varnostne luči niso delale in, končno, gledališko osebje ni bilo kos tovrstni urgentni situaciji. Za povrh se je pomoč od zunaj, ko so policija in gasilske brigade končno prispele, izkazala za nezadostno. Za tiste, ki so bili ujeti v poslopju, pa je bilo usodno napačno predvideva-

nje, da ni v stavbi nikogar več, ker ljudje niso več prihajali ven.

Posledično sta odstopila dunajski župan in poveljnik policije, več zaposlenih v gledališču je šlo v zapor, ravnatelj gledališča pa je naredil samomor.

Da bi se v prihodnje izognili tako usodnim katastrofam, je poleti 1882 Dunaj sprejel nov gledališki zakon o varnosti in javnem redu. Že dan po nesreči so oblikovali tudi prostovoljno gasilsko brigado, nekoliko pozneje pa so arhitekti in inženirji ustanovili društvo Asphaleia, katerega namen je bil projektirati požarno varno gledališče. Na mestu pogorelega teatra je bila postavljena „Sühnhaus“ (Hiša pokore), stanovanjsko poslopje, ki ga je financiral cesar in iz katerega so se vse najemnine stekale v dobrodelnih organizacije.

Posledično so v vsej Evropi znova premislili o varnostnih ukrepih in gledališča prenovili ali zgradili v skladu z novimi standardi. Pojavila sta se dva osnovna načina načrtovanja gledališč, ki sta ju bolj ali manj definirali avstrijska in pruska vlada. Avstrijci so dopuščali možnost, da bodo stavbe še naprej gorele, in so se zato osredotočili na ukrepe, ki bi omejili požar in

čim hitreje spravili ljudi na varno. Prusi pa so medtem določili, da stavbe ne smejo zagoreti, in so se zato posvetili negorljivim materialom, ki bi preprečili, da bi požar sploh izbruhnil. Učinki so bili zaznavni na vseh področjih. Stoletja je bilo v navadi, da so gledališča gradili kakor vse druge stavbe: vse pod eno streho in morda s skupno steno s sosednjimi hišami. Po novem je vsako novo gledališče moralo imeti tri jasno ločene volumne: preddverja, avditorij in oder, vsakega od njih na drugi višini, tako da se ogenj ne bi mogel več razširiti po strehi. Poleg tega je gledališče moral obdajati prazen prostor, torej ulice in trgi, tako da ogenj ne bi zajel sosednjih hiš in bi imelo občinstvo priložnost za hiter umik od stavbe. Zaradi možnosti hitrega izhoda so se morala vsa vrata odpirati navzven – ukrep, ki so ga arhitekturni učbeniki določali že več kakor stoletje in je bil predpisan že leta 1881, vendar ga niso upoštevali. Enako je veljalo za zasilno razsvetlavo, ki pa kljub predpisom ni delovala. Za sočasno evakuacijo tistih, ki so sedeli višje od

prvega balkona, so zgradili dodatna stopnišča; vsak balkon je dobil svoje stopnišče, ki je vodilo naravnost na ulico (ne da bi se priključilo drugim stopniščem); moralo je biti jasno označeno z znaki za zasilni izhod.

In gradbeni material! Vse do takrat je bilo gledališče skupek lesa, tekstila in papirne kaše, kombiniranih z odprtim ognjem različnih vrst (sveče, oljenke, plinske luči). Po



2

novem je moralo biti vse, če je le bilo mogoče, izdelano iz kamna, betona ali jekla. Celó odrska mehanizacija pod in nad odrom, gigantska konstrukcija lesenih osi, lesenih koles, lesenih vozov in kilometrov konopljine vrvi je od tedaj izdelana iz kovine.

Seveda so bili posamezni deli stavb ali scenografij še vedno iz lesa

ali blaga, denimo sam oder ali narisana platna scenskih dekoracij. A če je bilo le mogoče, so predmete obdelali tako, da so bili čim manj gorljivi. In plamen, odprt plamen, so v gledališču prepovedali, začeniši z vsemi gledališči, ki so bila zgrajena po letu 1881, in postopno tudi v drugih. To je omogočila nova tehnologija, ki se je začela uveljavljati v letih pred tem: električna luč. Tako so morala biti vsa nova gledališča razsvetljena s pomočjo električnega toka. V številnih mestih te tehnologije še niso uporabljali, zato so morala nova gledališča zgraditi lastne elektrarne (v nekaterih ohranjenih gledališčih iz 19. stoletja še vedno obstajajo in jih danes uporabljajo za gledališke studije ali delavnice). In končno, železna zavesa je postala standard. Zaradi teh ukrepov je dandanes gledališko okolje za obiskovalce in zaposlene veliko varnejše kakor pred sto leti.

1 Goreča zavesa gledališča Ring na Dunaju, Avstrija (1881).

2 Plakat, ki oglašuje prizor „Hiša v ognju“ v melodrami *Ulice Londona* (1864).

Prečkanje meja

Kaj je meja in kakšen učinek ima? Ali potrebujemo meje?

Kaj se zgodi, ko meje postanejo prepustne ali v celoti izginejo?

CARSTEN JUNG



Giuseppe Galli Bibiena: Scenska skica za Hassejevo opero *Didone abbandonata* v dvorni operi v Berlinu, Nemčija (1752).





1

Novorojenček ne pozna svojih meja, ne razlikuje med svojim telesom in okolico. Toplota in mraz zanj nista elementa, ki prihajata od zunaj, ampak dogodka, ki ju dojema kot enost novorojenega sveta. Celotni ljudi ne dojema kot ločene entitete, ampak kot dogodke, ki se pojavljajo v valovih. Med več tednov trajajočim učnim procesom dojenček odkriva lastne meje, kožo, in počasi razvija idejo telesa kot entitete, ločene od preostanka sveta, pa tudi to, da so drugi ljudje ločena telesa. Ta ločitev od vsega okolja, ki ga obdaja, je prvi korak k oblikovanju identitete, k temu, da postane oseba, individuum.

Meje držav imajo enako

vlogo za ljudi, ki živijo v njih. Meja zariše črto med „nami“ in „njimi“ ter „nam“ tako dovoli, da jasneje vidimo, kdo smo „mi“. V tem pogledu so lahko meje zelo koristne.

V nasprotju z mejami človeškega bitja so meje držav produkt naključij. Občasno jih pomagajo definirati geografske ovire, na primer velike reke, obale ali visoke gore. V tem pogledu so otočani srečni - narava jim daje jasne, nesporne meje. Povsod drugod pa so se skozi zgodovino meje precej premikale. In celo otočani lahko odkrijejo, da zgolj živeti na otoku zanje ni dovolj: denimo za Angleže, ki so sto let poskušali osvojiti Francijo, ali pozneje, ko so se kot Britanci podali koloni-

zirat svet zunaj Evrope in tako bistveno razširili svoje meje.

Mnogi vladarji v Evropi so cenili meje svojih lastnih ozemelj, niso pa spoštovali meja svojih sosedov. Ki so bile, seveda, iste meje. Če je sosed posegel po teritoriju nekoga drugega, so to šteli za kršitev zakona in oškodovani se je bojeval po najboljših močeh. Če pa se je na izlet čez mejo podal vladar z namenom, da bi razširil svoje ozemlje, je to veljalo za normalno; in to je poskušal skoraj vsak evropski vladar, vse do začetka 20. stoletja.

Meje so večinoma rezultat igre moči, zato se pogosto ne skladajo z razdelitvijo prebivalcev. Pogosto meja razdeli regijo, v kateri živijo pripadniki enega ljudstva, in iz njih naredi državljanke dveh držav. Zato številni konflikti izvirajo iz današnje Afrike, saj so tam kolonialne sile meje na zemljevid zarisale z ravnilom. Tudi marsikje v Evropi so se meje skozi stoletja tako zelo premikale, da so današnje razmejitve povsem naključne. Od tod želja posameznih držav, da bi svoje meje znova zarisale enostransko, kakor v prejšnjih časih. Upoštevanje pravice do samoodločbe, ne bi smelo biti nemogoče prilagoditi meja s pogovori med dvema vladama in z jasnim svobodnim glasovanjem vseh ljudi, ki jih ta sprememba zadeva. A takšna rešitev bi bila prej izjema

1 Joseph Stephan: *Potujoči igralci v Münchnu (1780)*; prikaz predstave italijanske skupine Lorenza Lorenzonija.

2 Friedrich Sustris in Alessandro Paduano: *Stopnice norcev (1579)*. Detajl freske v naravni velikosti, ki zapolnjuje stopnišče gradu Trausnitz v Landskronu, Nemčija. To je najstarejša podoba likov commedie dell'arte.

kot pravilo in pri njej bi morali upoštevati meje, kakršne so danes. Seveda prilagajanje meja povsod v Evropi ne more biti rešitev. Evropa je celina številnih dežel in torej številnih meja. Edina razumna rešitev je, da meje naredimo prepustne, dokler skoraj ne prenehajo obstajati. In na srečo sta Evropska unija in schengensko območje dosegla prav to. Tukaj meje niso več pregrade. Ljudje in dobrine lahko prosto potujejo, kamor koli si želijo. In vsak državljan EU se lahko naseli, živi in dela kjer koli v Evropski uniji, ne da bi moral prositi za dovoljenje, vizo itd. To je velikanski dosežek, ki v zgodovini Evrope nima predhodnika.

A raztapljanje meja sproža tudi strah. Oseba, ki najde uteho v tem, da je del nacije, ki živi v jasno začrtanih mejah, nena doma izkusi, da te varne meje postajajo manj jasne, na videz izginjajo, prihajajo pa novi ljudje iz drugih dežel in se vseljujejo v sosednje stanovanje. To v vsakomer, ki ne vidi širše slike, ki ne dojema Evrope kot celote in ne gleda na premike kot na pozitivni razvoj, sproža velikansko negotovost. Od tod nedaven porast nacionalističnih strank in gibanj v Evropi, ki to negotovost artikulirajo in propagirajo „čudovito“ izolacijo. To je tipičen izraz tranzicijske faze: beg pred novo strukturo, novim obdobjem življenja, ker si ga posameznik ne

more predstavljati in torej do njega še ni pozitivno naravnani.

Nacionalne vlade, Evropski parlament, Evropska komisija in vse proevropske organizacije so postavljene pred veliko nalogo: državljanom Evrope predstaviti jasno sliko Evrope, do katere bo lahko vsak pozitivno naravnani. Posameznik se je konec koncev pripravljeno odreči svojim osebnim mejam šele takrat, ko začuti ljubezen. Enako velja širše, za narode in za nadnacionalno sodelovanje. Vprašanje, ali bomo kdaj prišli do točke, ko bomo vsi vzljubili Evropo oziroma Evropsko unijo, ostaja odprto, zagotovo pa lahko dosežemo raven, ko bomo vsi veseli, da smo del te skupnosti.

Če bi se umetniki in trgovci, menihi in študentje, poštarji in piloti ustavili na svojih nacionalnih mejah, se Evropa ne bi nikoli razvila. Kajti na koncu vsaka skupnost, tudi evropska, temelji na izmenjavi; nove politične in administrativne strukture nastanejo pozneje, da olajšujejo izmenjavo. Ko so meje v Evropi še predstavljale prepreko, so bili umetniki med prvimi, ki so jih prečkali, ker so se hoteli učiti od svojih tovarišev v drugih državah ali poka-

zati svoje spretnosti v tujini. V gledališču so potujoči igralci začeli potovati iz ene države v drugo, ne meneč se za jezikovne pregrade. Od 16. stoletja sta se opera in operna hiša iz Benetk razširila po vsej celini. Z njima so začeli potovati arhitekti, scenografi, glasbeniki in pevci. Nekoliko pozneje so se pojavile „zvezde“, slavne in zaželene povsod po celini. Od druge polovice 19. stoletja je rastoča železniška mreža omogočala premike velikih produkcij iz dežele v deželo. In tudi danes umetniki in gledalci zaradi festivalov potujejo čez meje v mesta po vsej Evropi. Jezikovne prepreke in kulturne razlike sicer ostajajo, a dojemamo jih kot prednost, ne nazadnje smo vsi Evropejci.

2



Vojna

Zgodovino Evrope je mogoče ubesediti tudi kot zaporedje vojn, ki so divjale 2500 let. Šele po ultimativni katastrofi druge svetovne vojne so bile ustvarjene ustanove, namenjene preprečevanju vojn v Evropi: OVSE, Svet Evrope, skratka, Evropska unija.

Že zdavnaj, v antični Grčiji, so se mestne države bojevale med seboj in z zunanjimi silami, kakor je prikazano v prvi ohranjeni drami, Ajshilovih *Peržanih*, uprizorjeni leta 472 pr. n. št.

Vojne obveznice so obveznice, ki jih izdajo vlade, da bi financirale vojaške stroške v časih vojne. V prvi svetovni vojni so bile najpomembnejši vir financiranja za Avstro-Ogrsko monarhijo in Nemško cesarstvo, podpirali pa so jih tudi dobro znani igralci. Kolaps obeh držav leta 1919 je vse te obveznice spremenil v ničvreden papir.

Gledališke predstave so bile razširjene celo v času vojne: od propagandnega gledališča do partizanskega gledališča, od emigrantskega gledališča do predstav v taboriščih za vojne ujetnike – dokaz, da gledališče Evropejcem pomeni nujen način izražanja, celo v najtežjih okoliščinah.

Kulturni odsek britanskih oboroženih sil Entertainment National Service Association (ENSA) je bil ustanovljen na začetku druge svetovne vojne za zabavo razsejlenega prebivalstva v Angliji in britanskih čet na različnih frontah. Do leta 1946 je sproduciral več kakor 2,6 milijona predstav in nastopajoče poslal v tako oddaljene dele sveta, kot sta Indija in Japonska.

Gledališče kot sredstvo zabave za vojake na fronti ima dolgo tradicijo, ki se je začela že v rimskih časih, ko so potujoči umetniki in igralci spremljali vojaške sile.

Sredstva za gledališke produkcije v taboriščih za vojne ujetnike so bila vedno majhna in večinoma improvizirana. V nekaterih taboriščih so dosegla precej profesionalne standarde, na primer s stavbo, posebej namenjeno gledališču, in z lastnim orkestrom. Taboriščno gledališče je sojetnike rešilo pred depresijo in izboljšalo sodelovanje med ujetniki in vodstvom taborišča.

Sodelavci ENSA so morali nositi posebno uniformo – da bi jih, če bi jih zajeli, obravnavali kot vojake in ne kot vohune. Prav tako so se morali podrežati istim pravilom kakor nameščene čete: celo neškodljivo ravnanje, denimo dajanje čokolade otrokom, je bilo prepovedano.

Razvoj Evrope je mogoče opisati kot proces rastoče izmenjave idej, blaga in ljudi in posledično vedno tesnejših vezi med ljudstvi. Te so znova in znova uničevali vladarji, ki so hoteli povečati svoje ozemlje, ali militantni nacionalizem.

S prvo svetovno vojno gledališče postane del profesionalne propagandne mašinerije in uveljavljen instrument psihološkega bojevanja.

Partizansko gledališče: Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju (ustanovljeno 12. januarja 1944) je uprizarjalo klasične in sodobne slovenske avtorje pa tudi drame Molièra in Čehova. Ustvarjali so ga povečini poklicni gledališčniki.

Vojna ustvari tudi emigrante in begunce. Za umetnike, vezane na jezik, na primer igralce in pisatelje, je vrnitev po vojni neizogibna, celo kadar je tako emotivno težavna, kakor je bila za tiste, ki so pobegnili pred nacistično Nemčijo in se vanjo vrnili po drugi svetovni vojni.

V vojaški terminologiji se celotno kopno, morje in zrak, ki so, ali bi lahko postali neposredno vpleteni v vojne operacije, imenujejo „vojno prizorišče“ /op. ur.: v angl. „war theatre“/.



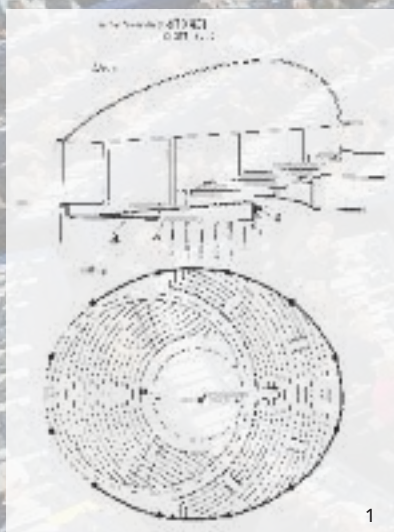
Plenarna dvorana Evropskega parlamenta v Strasbourgu, Francija.

Foto: Claude Truong-Ngoc

RACIJA

Parlament je največje gledališče demokracije, prostor za debate in daljnosežne odločitve. Gledališča so prav tako idealna prizorišča za debate. A kako so lahko demokratična?

Demokracijo so si izmislili v Atenah ob zori evropske civilizacije in ideja se vse od tedaj širi po celini, Britanija in Švica pa sta ponudili dodatna modela. Obstaja vrsta elementov, ki ustvarjajo demokracijo, kakršno poznamo danes: splošna volilna pravica; svobodne volitve; tajne glasovnice; izbira različnih strank; nobene manipulacije glasov ali rezultatov; odstotek glasov, ki jih posamezna stranka doseže na volitvah, je preveden v enak odstotek sedežev v parlamentu;



1

parlament odloča o sestavi vlade, vseh zakonih in proračunu; parlament nadzoruje vlado. Poleg tega sta potrebna neodvisno sodstvo in tisk. A ključ do demokracije je želja ljudi, da bi odločali o skupni prihodnosti in za odločitve pooblastili zgolj najsposobnejše politike.

Za to so potrebne svobodne informacije in diskusije. Politične diskusije potekajo v parlamentu pa tudi v medijih in, dejansko, kjer koli se ljudje srečujejo. Gledališča so v bistvu laboratoriji, kjer trenutno stanje družbe postaja vidno in se preizkušajo možne rešitve: liki na odru spoznajo, kakšni bodo rezultati njihovih misli, čustev in dejanj, in medtem ko gledalci opazujejo postopek, vidijo rezultate in si oblikujejo sodbe.

Presenetljivo, ta gledališka diskusija večinoma poteka v gledaliških stavbah, ki svojo arhitekturo dolgujejo času absolutizma. Tako se sprašujemo: kakšna bi bila videti resnično demokratična arhitektura?

Prvi parlament v Evropi je bil *Prniks* v Atenah, zgrajen okoli leta 450 pr. n. št. Obliko si je izposodil pri grški gledališki stavbi: stopnice, v polkrogu vdelane v pobočje hriba, z govornikom/igralcem, postavljenim v krog spodaj. Vsi člani občin-

2



1

stva so lahko videli drug drugega in enako dobro slišali govornike; sijajna oblika tudi za diskusije med člani občinstva. Medtem ko so parlamenti obdržali to idejo diskusije med člani občinstva (torej poslanci) bodisi v klasičnem polkrogu bodisi v srednjeveški obliki dveh strank, ki si sedita nasproti, pa so gledališča to idejo vedno bolj opuščala - v modernih gledaliških stavbah občinstvo gleda večinoma zgolj oder in se je prisiljeno osredotočati samo na dogajanje na njem. Na nek način je gledališče postalo bolj diktatorsko - čeprav bi v demokratični družbi vendar moralo postati bolj demokratično ...

1 Walter Gropius: Načrt za totalno gledališče (1928).

2 Hans Poelzig je spremenil cirkuško stavbo v gledališče Großes Schauspielhaus, Berlin, Nemčija (1919).



3

Od približno leta 1900 so arhitekti poskušali gledališča zgraditi bolj demokratično, tako pri oblikovanju fasade kakor pri oblikovanju avditorija (glej strani 17, 22, 23). Tretji pristop je bil odprava okvirja slike in s tem dopuščanje prožnejše razporeditve gledalcev in igralnih površin. Končno se je pojavilo gledališče v krogu, četudi za relativno majhno število gledalcev. Poskusi demokratizirati predstavo tako, da je gledalcem dovoljeno glasovati o tem, kako naj se predstava nadaljuje, so se izkazali za uspešne zgolj v improvizacijskem teatru in pri redkih igran, denimo pri *Intimnih izmenjavah* Alana Ayckbourn. A konec koncev je gledališče umetnost, in umetnost ni demokratična.

Kljub temu pa tudi gledališče vsebuje demokratični element. Gledališčniki dajo ponudbo: nocoj vam bomo pokazali nekaj res zanimivega in vsak, ki bi to hotel videti, je prisrčno va-

bljen, da pride in gleda. S tem, ko se odločimo, da bomo prišli ali ne, ljudje volijo za igro, opero, predstavo ali proti njej. In ko predstava ne dobi dovolj glasov, torej gledalcev, ki bi se odločili in jo prišli gledat, se mora umakniti s sporeda. Naraščajoče število volivcev, ki ne gredo gledat veličastnih predstav demokracije, parlamentarnih debat, ki ne gredo niti na volitve in na njih ne sodelujejo, kaže, da mnogi

niso zadovoljni s predstavo, ki nam jo ponujajo parlamenti - ali da je sploh ne poznajo. Kar je na dolgi rok nevarno, kajti demokracija ne obstaja sama od sebe, živa je samo, kadar vsi državljani v njej aktivno sodelujejo. Sicer se bo sesula kakor Pniks v Atenah.

4



3 Gledališče v krogu: Stephen Joseph Theatre, Scarborough, Združeno kraljestvo (ustanovljeno 1955, ta stavba je iz leta 1996).

4 Skupina Reduta na turneji je pripeljala gledališče v poljska mesta (1924-1929).

5 *Protestival* z velikanskimi lutkami pred slovenskim parlamentom je pripomogel k spremembi vlade (2013).




5

Evropska pot zgodovinskih gledališč

Nova je. Ona pa so stara. In oboji vas čakajo.

CARSTEN JUNG

A map of Europe with several colored routes overlaid. The routes are: a yellow route in the Iberian Peninsula; a light blue route in the British Isles; a green route in Central Europe; an orange route in Southern Europe; and a light blue route in Northern Europe. A dotted line indicates a continuation of the routes from the Iberian Peninsula to the Mediterranean coast and from the British Isles to the North Sea coast.

Jadranska pot: Slovenija, Hrvaška, Bosna in Hercegovina, Srbija, Črna gora (odprta)
Kanalska pot: Velika Britanija, Belgija, Nizozemska (odprta)
Cesarska pot: Avstrija, Češka (odprta)
Nemška pot: Nemčija (odprta)
Italijanska pot: severna Italija (odprta)
Nordijska pot: Danska, Norveška, Švedska (odprta)



Gledališče je že več kakor 2500 let temeljni kamen evropske civilizacije. Stavbe, namenjene tej umetnosti, s svojo arhitekturo odsevajo spremembe v družbi. Pripovedujejo zgodbo ljudi, ki so jih zgradili, ki so v njih ustvarjali in ustvarjajo predstave, ki so vanje prihajali in prihajajo gledat predstave. Pripovedujejo nam o družbenih kontekstih in revolucijah, o napredku v umetnosti in tehnologiji. Ta poslopja so zgodovina v njeni najlepši obliki.

Evropska pot zgodovinskih gledališč nam omogoča lažje raziskovanje tega specifičnega dela naše skupne evropske kulturne zgodovine. Je nova pot kulturnega turizma, ki povezuje najlepša, najzanimivejša in najbolje ohranjena zgodovinska gledališča na nepretrgani poti po Evropi. Začne se z zadnjimi še ohranjenimi renesančnimi gledališči in nato predstavlja gledališča baroka, rokokoja, klasicizma, historicizma, art nouveauja in art decoja: veličastno potovanje od 16. do 20. stoletja skozi 120 gledališč.

Celotna *Evropska pot zgodovinskih gledališč* je razdeljena na posamezne poti, vsaka od njih vključuje

do 12 izbranih gledališč, ki jih je mogoče enostavno obiskati v tednu dni, saj so za obiskovalce odprta tudi čez dan.

Evropska pot zgodovinskih gledališč je delo v nastajanju, z novimi potmi, ki jih odpiramo vsako leto. Pri njegovi uresničitvi sodeluje šestnajst partnerskih ustanov iz dvanajstih držav, podpira pa jih program Kultura Evropske unije. Da bi izbrali najzanimivejše gledališke zgradbe, celovito preučujemo vsa zgodovinska gledališča po Evropi. Pridobljene podatke vnašamo v spletno bazo podatkov **www.theatre-architecture.eu**. Del projekta so tudi sestanki in konference, ki spodbujajo čezmejno sodelovanje med organizatorji in gledališči, ter potujoča razstava s pričujočim spremljevalnim katalogom. Več informacij najdete na **www.europeanroute.info**.

<i>Baltska pot:</i>	Poljska, Litva, Latvija, Estonija (odprta)
<i>Iberska pot:</i>	Španija, Portugalska (odprta)
<i>Francoska pot:</i>	Francija (se odpre 2016)
<i>Alpska pot:</i>	južna Nemčija, Švica (se odpre 2016)
<i>Črnomorska pot:</i>	Ukrajina, Romunija, Bolgarija, Gruzija (se odpre 2017)
<i>Velika pot:</i>	osrednja in južna Italija (leto odprtja bo določeno)

SEZNAM EKSPONATOV

Okrajšave

- DTM = Nemški gledališki muzej (Deutsches Theatermuseum), München, Nemčija
- SLOGI = Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana, Slovenija
- TM = Gledališki muzej (Theatermuseum), Dunaj, Avstrija
- TMHT = Gledališki muzej v Dvornem gledališču (Theatermuseet i Hofteatret), København, Danska
- MTTW = Gledališki muzej v Velikem gledališču - Narodni operi (Muzeum Teatralne; Teatr Wielki - Opera Narodowa), Varšava, Poljska
- V&A = Muzej Victoria in Albert, Oddelek za gledališče in uprizoritve (Victoria and Albert Museum, Theatre in Performance Department), London, Združeno kraljestvo

Sredozemska izkušnja

- 1) Andrea PALLADIO (1508-1580) in Vincenzo SCAMOZZI (1548-1616): Oder gledališča Teatro Olimpico v Vicenzi (1585). Jedkanica Cristofora DALL'ACQUE (ok. 1780). TM, GS_GBM6187
- 2) Andrea PALLADIO (1508-1580) in Vincenzo SCAMOZZI (1548-1616): Načrt gledališča Teatro Olimpico v Vicenzi (1585). Jedkanica Antonia MUGNONIJA (1788). TM, GS_GBU369
- 3) Andrea PALLADIO (1508-1580) in Vincenzo SCAMOZZI (1548-1616): Dvorana gledališča Teatro Olimpico v Vicenzi (1585). Jedkanica Cristofora DALL'ACQUE (ok. 1780). TM, GS_GBM6188
- 4) Francis FRITH (1822-1898): Dionizovo gledališče. Fotografija (ok. 1850-1870). V&A, E.208:172-1994
- 5) Christian SCHIECKEL: Maketa Dionizovega gledališča v Atenah (okoli 1980). Foto Klaus Broszat. DTM, F386
- 6) Jean-Eugène-Auguste ATGET (1857-1927): Antična maska. Fotografija (1923/24). V&A, CIRC. 414-1974
- 7-10) N. N.: Maske rimskih igralcev (1573). Jedkanice, ki jih je objavil Antonio LAFRERI (1512-1577). V&A, E.2050-1899
- 11) Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904): Komedijanti. Razglednica izgubljene slike, natisnjena pri Goupil & Cie (1865). Zasebna zbirka
- 12) Augustin François LEMAÎTRE (1797-1870): Gledališče na otoku v varšavskem kraljevem parku Łazienki. Tisk na papirju. MTTW, MT/III/109
- 13) Monika BOCHEŃSKA: Amfiteater v parku Łazienki. Fotografija (2014). © Monika Bocheńska
- 14) N. N.: Gledališče na prostem v parku Jægersborg Dyrehave, København (okoli 1900). Reportažna fotografija. MTTW
- 15) Gottfried SEMPER (1803-1879): Zemljevid z načrtom gledališča Festspielhaus v Münchnu (1866). DTM, F1190
- 16) Werner MARCH (1894-1976): Gledališče na prostem Dietricha Eckarta, Berlin (danes: Waldbühne) (1936). Fotografija. Z dovoljenjem Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr. F 5327
- 17) Lutz WIEHLE: Waldbühne Berlin. Fotografija (2008). Z dovoljenjem Lutz Wiehla
- 18) N. N.: Maketa festivalskega gledališča v Chichestru. Fotografija (1961). © V&A, z dovoljenjem Chichester Festival Theatre
- 19) N. N.: Chichester Festival Theatre, notranjost med novinarsko predpremiero. Fotografija (1962). © V&A, z dovoljenjem Chichester Festival Theatre
- 20) Caspar NEHER (1897-1962): Scenska skica za Sofoklovo *Antigono* Bertolta Brechta (1948). DTM, IV 7568, F 2811, na posodo iz fundacije Ernst von Siemens Art Foundation
- 21) Fritz WOTRUBA (1907-1975): Kostumska skica za Sofoklovega *Kralja*

Ojdipa (1960). TM, HZ_HU21292

- 22) Fritz WOTRUBA (1907-1975): Kostumska skica za Sofoklovega *Kralja Ojdipa* (1960). Fotografija. TM, KS_O5065
- 23) Alenka BARTL (*1930): Kostumska skica za Aristofanovo *Lizistrato* (1975). Zasebna zbirka
- 24) N. N.: Maketa gledališča v Epidavru (1998). V&A, S.78-2008

Verski vpliv

- Albert KOSTER (1862-1924): Maketa trga Weinmarkt v Luzernu (pred 1924). Fotografija (razglednica) makete, izgubljene med drugo svetovno vojno. DTM, V 350, F 1197 (Hist. PK)
- 26) Renward CYSAT (1545-1614): Načrt za prvi dan pasijonske igre na trgu Weinmarkt v Luzernu (1583). Izvirna risba v Centralni knjižnici v Luzernu, BRd.27.1.1. Fotografija v DTM, 233 A 100
 - 27-28) Dve strani iz *Donaueschingskega pasijona* (pred 1500). Rokopis. Z dovoljenjem Badenske državne knjižnice Karlsruhe
 - 29) Franz von REINER () in Ferry WINDBERGER (1915-2008): Maketa trga, kjer je potekal *Donaueschingski pasijon* (1936). Fotografija. TM, MS_S904
 - 30-32) Tomaž LUNDER (1955-2016) in Jure NASTRAN: Prizori iz predstave *Škofješki pasijon* (2009). Zasebna zbirka
 - 33-34) Lovrenc MARUŠIČ - oče ROMUALD (1676-1748): *Instructio pro Processione Locopolitana*. Rokopis (1721). Arhiv Kapucinskega samostana Škofja Loka
 - 35) Denys VAN ALSLOOT (ok. 1570-1626): Ommeganck v Bruslju 31. maja 1615: *Zmagoslavje nadvojvodinje Izabele*. Olje na platnu (1616). V&A, 5928-1859
 - 36) N. N.: Pasijonski oltar iz Torunja (1480-1490), prej v dominikanski cerkvi sv. Nikolaja. Z dovoljenjem cerkve sv. Jakoba. Fotografija. © ARS-FOTO Andrej R. Skowroński
 - 37) Lodovico Ottavio BURNACINI (1636-1707): Skica za ozadje verske igre *Čaščenje ob božjem grobu* v cesarski kapeli na Dunaju (ok. 1683). TM, HZ_Min29_38a
 - 38) Johann Anton GUMPP (1682-1754): Pasijonska igra/oratorij v gledališču Salvatortheater, München (ok. 1690). Olje na platnu. IV 4412, F 3325
 - 39) Joseph POETZENHAMMER (1789-1852): Prizor zadnje večerje iz *Oberammergauskega pasijona* (1820). TM, GS_GBU4212
 - 40) Joseph ALBERT (1825-1886): *Oberammergauski pasijon*. Fotografija (1870). DTM, II 29623
 - 41) Ryszard MAĆZYŃSKI: Načrt gledališča Collegium Nobilium, Varšava (stanje iz leta 1760). © Ryszard Maćzyński
 - 42) Katarzyna WODARSKA-OGIDEL: Collegium Nobilium - dvorana (2014). MTTW
 - 43) Albrecht SCHMIDT (1667-1744): Gledališče svetopisemskih igrač: Abraham in Izak (ok. 1700). V&A, S.87-2003
 - 44) Foto studio ELLINGER, Salzburg: Spominška razglednica predstave *Slehernik* (1930). TM, FS_PSP75421
 - 45-46) Gledališki list za prazvedbo *Slehernika* (1920), ki je bil last Huga von Hofmannsthal (1874-1929). TM, PA_RaraG126
 - 47) Echo Press: *Jesus Christ Superstar*. Poster (1974). V&A, S.3151-1994
 - 48) Martin ENGELBRECHT (1684-1756): *Jesusov prihod v Jeruzalem* (pribl. 1740). Diorama. TM, GS_GSM3044
- Spreminjajoča se družba - spreminjajoče se stavbe**
- 49) Domenico MAURO (ustvarjal od 1685 do 1693): Dvorana gledališča Salvatortheater, München (okoli 1685). Gravura Michaela Weninga. DTM, I 11567/1, F 911
 - 50) Lodovico Ottavio BURNACINI (1636-1707): Dvorno gledališče na Dunaju. Gravura Franza Geffelsa (1666). TM, GS_GFeS3322_2

- 51) François de CUVILLIÉS (1695-1768): Gledališče bavarskega volilnega kneza, München. Gravura Valeriana Funcka (1771). DTM, VII 1102, F 833
- 52) Charles-Nicolas COCHIN ml. (1715-1790): Gledališče v kraljevem apartmaju v Versaillesu (po 1749). DTM, IV 4950, F 1267
- 53) Filippo JUVARRA (1678-1736): Predstava v palači Madama v Torinu (ok. 1725). Gravura Antoina Avelina. TM, GS_GBU356
- 54) Gledališče Cuvillies, München, prej Gledališče bavarskega volilnega kneza. Fotografija (1958). DTM, Neg. Nr. 3024
- 55) Opera hiša Markgräfliches Opernhaus (1748). Fotografija. © Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
- 56) N. N.: Notranjost Narodnega gledališča na Trgu Krasiškega, Varšava. Olje na platnu. (1790). Z dovoljenjem Narodnega muzeja v Varšavi, Mp 128949
- 57) Karel II. Angleški (1630-1685): Patent za Kraljevo gledališče Drury Lane, izdan Thomasu Killigrewu (1662). Izvirnik posojen muzeju V&A. © The Really Useful Theatres Group Ltd
- 58) Robert in James ADAM (arhitekta, 1728-1792 in 1732-1794): Notranjost gledališča Drury Lane (1775). Jedkanica Benedetta Pastorinija (1741-1839). V&A, S.2174-2009
- 59) Ibid.: Pogled na novo pročelje in glavni vhod gledališča Drury Lane (1776). Gravura P. Begbieja. V&A, S.98-2010
- 60) Henry HOLLAND (arhitekt, 1745-1806), Augustus Charles PUGIN (risar, 1769-1832): Notranjost gledališča Drury Lane s štirimi balkoni (1808). Gravura Thomasa Rowlandsona. V&A, S.37-2008
- 61) Henry HOLLAND (arhitekt, 1745-1806), Jean Pierre Jean Pierre Théodore TRÉCOURT (risar): Načrt gledališča Drury Lane (1800). Gravura W. Thomasa. V&A, S.230-1984
- 62) George CRUIKSHANK (1792-1878): *Gledališki Atlas* (1814) Jedkanica. V&A, S.99-1992
- 63) Benjamin WYATT (arhitekt, 1775-1852) in James WINSTON (risar): Načrt gledališča Drury Lane (1820). V&A, S.35-1984
- 64) William HOGARTH (1697-1764): *Nasmejano občinstvo* (1735). Gravura. V&A, S.55-2008
- 65) N. N.: Drury Lane v ognju (1809). Gravura. V&A, S.527-1997
- 66) N. N.: Časopisna risba svetilke v gledališki loži (1888). MTTW
- 67) Rudolf von ALT (1812-1905): Burgtheater na Michaelerplatzu na Dunaju (ok. 1860). Litografija Franza Josepha Sandmanna. TM, GS_GBS3810
- 68) N. N.: Burgtheater na ulici Ringstrasse na Dunaju. Fotografija (ok. 1920). TM, FS_PBM165495
- 69-74) Kurt Rodahl HOPPE: Kraljevo gledališče: Stari oder (1874), novo Dramsko gledališče (2008) in Opera (2005) v Københavnu. Fotografije (2013). TMHT
- 75) N. N.: Dvorana gledališča Theater an der Wien (1831). Litografija TM, GS_GBS5730
- 76) Feliks ZABŁOCKI (1846-1874): Poletno gledališče v Saških vrtovih v Varšavi. „Kłosy“ (1870). MTTW
- 77-78) Stanisław BARANOWSKI (1850-ok. 1890): Varšavsko gledališko občinstvo. MTTW
- 79) Theodor ZASCHE (1862-1922): Gala dobrodelna predstava za vojne invalide v Burgtheatru (1922). Karikatura. TM, GS_GKarU4563
- 80) N. N.: Dvorana Narodnega gledališča v Münchnu (1818/1963). DTM
- 81) Max LITTMANN (1862-1931): Gledališče princa regenta (Prinzregenten Theater) v Münchnu (okoli 1901). Foto Heilmann & Littmann Architekten. DTM, 4597
- 82) Max LITTMANN (1862-1931): Maketa Umetniškega gledališča (Kunstler Theater) v Münchnu (1907/8). Foto Robin Rehm (2002). DTM, F 995
- 83) Max LITTMANN (1862-1931) in Richard RIEMERSCHMID (oblikovalec, 1868-1957): Dvorana Komornega gledališča (Kammerspiele) v Münchnu. Foto Hildegard Steinmetz (1971). DTM, Originalneg. 8365, F 19637
- 84) N. N.: Notranjost dvorane Kasino na Dunaju med predstavo *Hamlet*³. Fotografija (2005). Z dovoljenjem gledališča Burgtheater, Dunaj
- 85) N. N.: Dvorana in odri za predstavo *Missa in a-minor* v Baragovem semenišču, Ljubljana. Fotografija (1980). Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča, Ljubljana

Eстетika in tehnologija

- 86) N. N.: Perspektivni pogled na mehanizacijo, konstrukcija v notranjosti gledališča. Gravura Jeana-Augusta PATOURA (ok. 1736). TM, GS_GBU6203
- 87) Projekcija: rekonstrukcija odrskega mehanizma v gledališču Salvatortheater v Münchnu (DTM); scenski elementi v akciji (z dovoljenjem Fundacije Drottningholm Palace Theatre); scenski elementi v akciji (z dovoljenjem Fundacije baročnega gledališča na gradu Češki Krumlov)
- 88) N. N.: Burgtheater na dunajskem trgu Michaelerplatz. Fotografija (ok. 1885). TM, FS_PBUU149688
- 89) Simon FOKKE (1712-1784): Novi Schouwburg v Amsterdamu. Gravura (1768). TM, GS_GBU116
- 90) N. N.: Velika festivalska dvorana v Salzburgu. Fotografija (1960). TM, FS_PBA234495
- 91) Edward Gordon CRAIG (1872-1966): *Hamlet fragment*: visoki stebri in drobna figura (1962). Gravura na lesu. V&A, S.2303:9-2009. © V&A, z dovoljenjem dedičev Edwarda Gordona Craiga
- 92) Ibid.: Maketa scene za 3. dejanje, 4. prizor *Hamleta* v MHAT (Moskovskem umetniškem gledališču). Fotografija (1912). V&A, S.7-2010. © V&A, z dovoljenjem dedičev Edwarda Gordona Craiga
- 93) Alfred ROLLER (1864-1935): Pismo soprogi Milevi (1906). TM, HS_Ro1_4_1
- 94) Projekcija filmov *Rekonstrukcija scenskih menjav v Meiningersu* (DTM) in *Scenografski elementi za opero Don Giovanni* (TM)
- 95) Alfred ROLLER (1864-1935): Scenografija za opero *Don Giovanni* (1905). TM, HZ_HU45320
- 96) Seznam pesmi s sliko igralke, ki v zaodrju čaka na nastop (ok. 1890). Stran iz časopisa. V&A, S.621-1982
- 97) Carl LAUTENSCHLÄGER (1888-1962): Načrt za vrtljiv oder (1896). DTM, I 5891, F 7151
- 98) Projekcija: gibanje vrtljivega odra z maketo za *Beneškega trgovca* (19..) (TM); zvezdna odrska loputa v delovanju (z dovoljenjem British Pathe)
- 99 in 102) Konjske dirke na odru. Ilustracije iz berlinske revije (1891). MTTW
- 100) Živadinov.: Zupančič.: Turšič: *Biomehatronika//Biomehanika Noordung*, Zvezdno mesto - Moskva (1999). Foto Miha Fras. Arhiv Zavoda Delak
- 104) Remigius GEYLING (1878-1974): Projekcijska steklena plošča za *Peera Gynta* (1925). TM, HZ_HK55777
- 105) Ibid.: Prizor iz *Peera Gynta* (1925). Fotografija. TM, FS_PSA98864
- 106) Ibid.: Projektor za steklene plošče (1925). Fotografija. TM, FS_PSA98823
- 107) Računalniško generirana scenografija v *Molièrovi Bereniki* (2005) avtorjev Igorja Bauersime (1964-), Alexandre Deutschmann (1962-) in Georga Lendorffa (1965-). Z dovoljenjem Burgtheatra, Dunaj
- 109-111) N. N.: Projekcijski diapozitivi za *Ježo Valkir* (pozno 19. stoletje). DTM, izposojeno iz Bavarske državne opere v Münchnu

Narod

- 113) Andreas TROST (1657-1708): Veliki prospekt Ljubljane, detajl (okoli 1681). Bakrorez. Narodni muzej Slovenije
- 114) Georg (Jurij) PAJK (1797-1865): Stanovsko gledališče v Ljubljani (1836). Barvna litografija. Narodni muzej Slovenije, grafični kabinet, inv. št. 4058
- 115) Anton Tomaž LINHART (1756-1795): *Miss Jenny Love* (1780). Narodna in univerzitetna knjižnica, rokopisna zbirka, sig. 703678
- 116) Anton Tomaž LINHART (1756-1795): *Županova Micka* (1790). Narodna

- in univerzitetna knjižnica, rokopisna zbirka, sig. 13079
- 117) Johann Veit KAUPERZ (1741-1815): Silhueta Antona Tomaža Linhartar (1781). Narodna in univerzitetna knjižnica, rokopisna zbirka, sig. 18660
- 118) Jan Vladimír HRÁSKÝ (1857-1939), Antonín HRUBÝ (1863-1929): Prerez Deželnega gledališča v Ljubljani (1889). SLOGI
- 119) SNG Opera in balet Ljubljana. Foto Damjan PRELOVŠEK. Arhiv SNG Opera in balet Ljubljana
- 120) Jan Vladimír HRÁSKÝ (1857-1939), Antonín HRUBÝ (1863-1929): Risba pročelja Deželnega gledališča, Ljubljana (1889). SLOGI
- 121) Alexander GRAF (1856-1931): Prerez „Nemškega gledališča“ (1909). Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU 489, XVII/2, št. 27720-1537
- 122) SNG Drama Ljubljana. Foto Peter UHAN. Arhiv SNG Drama Ljubljana
- 123-125) Tri razglednice „Nemškega gledališča“ v Ljubljani (1911-1918). Zgodovinski arhiv Ljubljana, ZAL, LJU/0342 Fototeka, G4-009-002/004/011
- 126) Tom PHILLIPS (1937-): *Novo Nacionalno gledališče je tvoje*. Plakat (1976). V&A S.35-1994. © Tom Phillips. Vse pravice pridržane, DACS 2014
- 127) N. N.: Molièrov *Namišljeni bolnik / Den indbildt syge*. Plakat (1673). TMHT
- 128) N. N.: *Maškarada* Ludviga Holberga. Plakat (1723). TMHT
- 129) N. N.: Partitura (1772). TMHT
- 130) Hans-Ludwig BÖHME (1945): Protesti v Dresdnu. Fotografija (1989). DTM. © Hans-Ludwig Böhme
- 131) Marcin ZALESKI: Gledališki trg v Varšavi (1838). Olje na platnu iz zbirke Zgodovinskega muzeja Varšava. Kopija Robert Kołodziejski, 1999, MTTW
- 132-134) N. N.: Prizori iz komedije *Poslančeva vrnitev* (ok. 1791) J. U. Niemcewicza. Jedkanice. MTTW
- 135) Louis HOFFMEISTER (okoli 1832-1850): Dvorno in narodno gledališče, München (po 1835). Litografija. DTM, VII 1193, F 8131
- 135 A) H. WIRTH: Narodno gledališče Hamburg (1765). Z dovoljenjem Državnega arhiva Hamburg, Plankammer, 720-1_131-07=84_61
- 136) Ladislaus Eugen PETROVITS (1839-1907): Odprtje nove operne hiše na Dunaju (1869). Lesorez. TM, GS_GBS4954
- 137) Jorge ROYAN: Dvorana dunajske Državne opere. Foto (2007). Wikimedia Commons
- 138) Spominska razglednica festivala ob ponovnem odprtju Državne opere na Dunaju (1955). TM, FS_PBE50345
- 139) Letak za *Fidelia*, Dunajska državna opera (1955). TM, PA_RaraG1741
- 140) Clemens HOLZMEISTER (1886-1983): Scenski osnutek za *Fidelia* (1955). TM, HZ_HU22242
- 141) Prva poljska ustava, 3. maj 1791. Ponatis Wydawnictwo sejmowe (2011)
- 142) Igralne karte s podobami varšavskih igralcev in gledaliških stavb (1914-18). MTTW
- 143) Miniatura Wojciecha Bogusławskega po portretu J. Reychana. Gvaš na slonovini. MTTW
- 144) Operno kukalo iz varšavskega gledališča Teatr Wielki. Colmont, Paris (ca. 1890). MTTW
- Gori!**
- 145) N. N.: Notranjost gledališča Covent Garden (zavesa v ognju, 1856). Reprodukija. V&A, S.14-2009
- 147) John Mayle MICHELO (1779-1865): Drury Lane v ognju 24. februarja 1809. Jedkanica (1811) Williama WISEA (1847-1889). V&A, S.38-2008
- 148) OEHMIGKE & RIEMSCHNEIDER (izdaja): 'Kroll'sches Lokal', Berlin, pred in med požarom 1851. DTM, VII 1093, F 8442
- 149) N. N.: Ruševine Dvornega in narodnega gledališča v Münchnu. Litografija (okoli 1823/24). DTM, VII 2272, F 1546
- 150) N. N.: Salle Favart, Pariz, v ognju. Reprodukija iz revije "Allgemeine illustrierte Zeitung. Über Land und Meer", (1887)38, str. 726. DTM, VII 3506, F 8443
- 151) I. JAGODIC: Stanovsko gledališče v ognju (1887). Olje na platnu. Muzeji in galerije mesta Ljubljane, 510:LJU;0019650
- 152) C. D. FRITZSCH (1765-1841): Pogled na palačo Christiansborg v ognju. Gvaš (1794). Köbenhavnski muzej, 1931:124
- 153) Vinzenz KATZLER (1823-1882) in August Stefan KRONSTEIN (1850-1921): Požar v dunajskem gledališču Ring: dvorana med požarom. Izrezek iz časopisa (1882). TM, GS_GBG6443
- 154) N. N.: Katastrofalni požar v dunajskem gledališču Ring. Litografija (1881). TM, GS_GBU3943
- 155) N. N.: Katastrofalni požar v dunajskem gledališču Ring. Litografija (1881). TM, GS_GBS3855
- 156) Mathias WEINGARTSHOFER (:): Gledališče Ring po katastrofalnem požaru (1881). Stereoskopske fotografije. TM, FS_PBK148186
- 157) Foto studio M. FRANKENSTEIN: Stavba Komične opere na Dunaju (ok. 1875, preimenovana v gledališče Ring leta 1878). Fotografija. TM, FS_PBK148193
- 158) László von FRECSKAY (1844-1916): Požar v gledališču Ring na Dunaju: na četrti galeriji. Izrezek iz časopisa (1882). TM, BIBT_RT_Ztg1_09
- 159) N. N.: Plakat *Londonske ulice*, Princess's Theatre (1864). V&A, S.2520-1986
- 160) N. N.: *Projekt prenove gledališč* Društva za gradnjo modernih gledališč, Asphaleia (1882). Knjiga. TM, BIBT_621325_B_Th
- 161) Mór ERDÉLYI (1866-1934): Kraljeva operna hiša v Budimpešti. Fotografija (ok. 1910). TM, FS_PBP146232
- 162) Franz ROTH (1841-1909): Dunajsko gledališče Raimund (prerez; 1893). Z dovoljenjem Wienmuseum, 106431
- 163) N. N.: Dunajsko gledališče Raimund, zunanost. Lesorez (1893). TM, GS_GBG4565
- 164) Gledališče Mirage: gledališki list, ki obvešča o uporabi azbestne barve na odru (1915). MTTW
- 165) Anton BRIOSCHI (1855-1920): Prva požarna zavesa v Dvorni operni hiši na Dunaju (1882). Fotografija. TM, FS_PBA93335
- 166) Oswald OBERHUBER (1931-): Poslikava v sklopu vsakoletnega projekta *Požarna zavesa* v Državni operi na Dunaju (2013). Digitalna fotografija. Z dovoljenjem Dunajske državne opere
- 167) Carl GRAIL (:): Burgtheater na Dunaju: tehnična in nadzorna soba za električne luči. Fotografija (1894). TM, FS_PBUU266758
- 168) Foto studio WILLINGER: Operna hiša na Dunaju: osvetljevalna kabina. Fotografija. TM, FS_PBE63157alt
- 169) Vinzenz CUNTZ (:): Nemško mestno gledališče v Brnu. Fotografija TM, FS_PBE173074alt
- 170) Carl GRAIL (:): Burgtheater na Dunaju: tehnična in nadzorna soba za uravnavanje električnega toka. Fotografija (1894). TM, FS_PBUU266758
- Prečkanje meja**
- 171) *Rosmira*. Naslovnica libreta (1740). Semeniška knjižnica v Ljubljani
- 172) *Il ciarlone. Der Plauderer*. Dvojezični libreto (1769). Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, DS 281406
- 173) Joseph STEPHAN (1709-1786): Potujoči igralci v Münchnu (na travniku). Olje na platnu (okoli 1780). DTM, R 5806, F 584. Na posodo iz Bavarskega narodnega muzeja
- 174) Wilhelm Ludwig Hermann DELIUS: Karikatura Fanny Elssler. Litografija (med 1840 in 1842). DTM. II 5121, F 8444
- 175) G. R. CURICKE: *Zgodovinski opis mesta Gdansk* (1687). Pogled na sbljaško šolo z okolico. Z dovoljenjem knjižnice Poljske akademije znanosti v Gdansk

- 176) Ferdinand FELLNER (1847-1916) in Hermann HELMER (1849-1919): 30 gledaliških stavb v Evropi, ki sta jih ta arhitekta načrtovala v letih 1873-1913. Razglednice. TM, različne inv. št.
- 177) Friedrich SUSTRIŠ (1540-1599) in Alessandro PADUANO (ustvarjal od 1570 do 1596): *Stopnišče norcev* (1578/79). Freska v naravni velikosti na gradu Trausnitz v Landshutu, Nemčija. Foto Hildegard Steinmetz (1957). DTM
- 178) Giuseppe GALLI BIBIENA (1696-1757): Scenografija za *Didone abbandonata* v Pruski dvorni operi v Berlinu (1752). Tuš, akvarel, pozlata. DTM, IV 4838, F528
- 179) Fortunino MATANIA (1881-1963): Sarah Bernhardt kot Napoleonov sin v *L'Aiglon* v londonskem Coliseumu. Časopis „The Sphere“ (24. september 1910). V&A, S.3614-2009
- 180) Paul NADAR (1856-1939): Sarah Bernhardt. Fotografija. DTM, w/o no.
- 181) Paul NADAR (1856-1939): Sarah Bernhardt. Razglednica. DTM, F 7286
- 182) N. N.: Sarah Bernhardt kot Hamlet. Vizitka (pozno 19. stoletje). V&A S.137:133-2007
- 183) MORRIS (Maurice de BEVERE, 1923-2001) in René GOSCINY (1926-1977): Srečni Luka (Lucky Luke) - Sarah Bernhardt. Strip, izvirnik v francoščini (1969). Z dovoljenjem Egmont Ehapa Media GmbH Berlin
- 184-186) N. N.: Mednarodna razstava glasbe in gledališča na Dunaju. Tri barvne reprodukcije. (1892). TM, BIBT_234230_B_Th_2
- 187) Matjaž VIPOTNIK (1944-): »Est-ce que L'Avenir est déjà venu?« / »Ali je prihodnost že prišla?«. Plakat za turnejo Slovenskega mladinskega gledališča po Franciji (1983). Arhiv SMG
- 188) Ladislaus RUPP (1793-1854): Gledališče Teatro alla Scala v Milanu. Litografija (ok. 1830). TM, GS_GBG6204
- 189) Giuseppe PIERMARINI (1734-1808): Maketa gledališča Teatro alla Scala v Milanu (1778). Fotografija rekonstrukcije Dietra MÜLLERJA in Aomarja OVELHADJA (1994). TM
- 190) Francesco CANEDI (1841-1910): Dvorana gledališča Teatro alla Scala, Milano. Lesorez (1875) iz revije. TM, VII 3471, F 5982
- 191) N. N.: Plakat euro-scene Leipzig 2010. Z dovoljenjem euro-scene Leipzig
- Vojna**
- 192) Theodor ZASCHE (1862-1922): Dan vojnih obveznic v avstrijskih gledališčih (1917). Litografija. TM PS_PLR205
- 193-194) N. N.: Plakat za predstavo frontnega gledališča Burgtheatra (1917). TM, PA_RaraG2033
- 195) GRIMM-KASTEIN: "Reichstheaterzug", gledališki vlak nacistične Nemčije (1942). TM, FS_PSE109628
- 196) Julius KARSTEN (1881-1959): Plakat za predavanje z diapozitivi *Gledališče za bodočo žico* (30. leta 20. st.). TM, PA_RaraG2038
- 197-200) Fotografije gledališkega ansambla in orkestra vojnih ujetnikov v taborišču za vojne ujetnike v ruskem Novonikolajevsku (1918). TM, FS_PSE68284 to FS_PSE68298
- 201) Reklamni letak za predstavo *Peer Gynt* v taborišču za vojne ujetnike VIB Dössel (1943). MTTW
- 202) *Peer Gynt* v taborišču za vojne ujetnike VIB Dössel (1943). Fotografija. MTTW
- 203) N. N.: Lydia Kyasht predstavlja Ruski balet. Plakat ENSA [ok. 1940]. V&A S.4786-1995
- 204) James GRANT ANDERSON (1897-neznano): Osebni album o turneji z ENSA (40. leta 20. st.). V&A, Arhiv gledališča in uprizoritvenih umetnosti
- 205) Hildegard STEINMETZ (1914-1989): Therese Giehse kot Mati Korajža (1950). Fotografija. DTM, F 19426
- 206) *Torerova tašča*. Lutkarska skupina taborišča za vojne ujetnike VIIA Murnau. Fotografija MTTW
- 207-208) Ronald SEARLE (1920-2011): Skice za *Hamlet gre v Hollywood*, Singapur (1944). V&A, S.416-1978
- 210) N. N.: Člani Frontnega gledališča, potujočega gledališča VII. korpusa, na mitingu v Podgradu pojejo *Zvočni tednik* (pomlad 1945). Fotografija. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana, Tekoče gradivo, 8669/b
- 211) Ante NOVAK: SNG na osvobojenem ozemlju uprizarja *Medveda* Antona P. Čehova. Fotografija (1944). Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana
- 212) Lojze LAVRIČ (1914-1954): Lutka Hitlerja, visoka 40 cm (1944). Fotografija. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana
- 213) Alenka GERLOVIČ (1919-2010): *Jurček in trije razbojniki*, Partizansko lutkovno gledališče (1945). Fotografija. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana, tekoče gradivo, 3210/16
- Demokracija**
- 215) Hans POELZIG (1869-1936): Grosses Schauspielhaus, Berlin (1919). Fotografija. DTM, Repro Nr. Negativ A 1921
- 216-217) Oskar STRNAD (1879-1935): Maketa okroglega vrtljivega odra (ok. 1920). Fotografiji. TM, FS_PU280097alt, FS_PA149617
- 218) Andrzej PRONASZKO (1888-1961) in Szymon SYRKUS (1893-1964): Maketa simultanelega gledališča. V: "Praesens" 1930 nr 2. MTTW
- 219-220) Friedrich KIESLER (1890-1965): Načrt za univerzalno gledališče (1959-1962). Risbe. TM, HZ_HS47637 in HS_HS47638
- 221) Friedrich KIESLER (1890-1965): Maketa za „gledališče v prostoru“ (1924). Rekonstrukcija Karla SCHWARZA in Thomasa WEINGRABERJA (1987). Fotografija. TM, MS_S935
- 222) Gledališče Drury Lane: Tabla s senikom (ok. 1946). V&A, S.1466-1986. © The Really Useful Theatres Group Ltd
- 223-224) Walter GROPIUS (1883-1969): Načrti in maketa totalnega gledališča (1929). Fotografije z dovoljenjem Bauhaus-Archiv Berlin, 6220 in 6242/1
- 225) Walter GROPIUS (1883-1969): Maketa totalnega gledališča (1927). Rekonstrukcija Heike LUTZ in Jochena SCHMIDTA (1994). Fotografija. TM, MS_G735
- 226) James DRAWNEEK: Dvorana gledališča Stephen Joseph Theatre, Scarborough. Fotografija (po 1996). © James Drawneek.
- 227) Ilse BUHS (1907-1994): Predstava v Concordii, Bremen. Fotografija (1971). DTM, F 18547
- 228-229) Hildegard STEINMETZ (1914-1989): Werkraumtheater, München. Fotografiji (1962). DTM, F 19814
- 230) Ekipa gledališča Reduta na vlaku (1925-29). Fotografija. MTTW
- 231) Gledališče Reduta na turneji s predstavo *Prepelica mi je utekla*, komedijo Stefana Žeromskega. Plakat (1925). MTTW, MT/X/584
- 232) Gerhard GSCHIEDLE: Ulično gledališče: Bread & Puppet Theatre (1970). Fotografija. © Gerhard Gscheidle
- 233-234) Tone STOJKO: Protestival v Ljubljani, 8. februar 2013. Fotografiji. © Prodok Teater TV
- 235) Claude TRUONG-NGOC: Plenarna dvorana evropskega parlamenta v Strasbourgu. Fotografija. Z dovoljenjem Claudi Truong-Ngoca / Wikimedia Commons
- 236) John TRAVLOS: Maketa prvega Pniksa v Atenah. Fotografija. © Homer A. Thompson
- 237) Fotografija Pniksa danes. Z dovoljenjem Kevina T. GLOWACKEGA in Nancy L. KLEIN, Texas A&M University, U.S.A

AVTORJI ČLANKOV

Dr. Andrzej Kruczyński je glavni kustos v Gledališkem muzeju v Teatru Wielkem - Narodni operi v Varšavi in predstojnik gledališkega oddelka na Akademiji za dramske umetnosti Aleksandra Zelwerowicza v Varšavi.

Mag. Carsten Jung je generalni sekretar PERSPECTIV - Združenja zgodovinskih gledališč Evrope in projektni vodja Evropske poti zgodovinskih gledališč.

Dr. Claudia Blank je direktorica Nemškega gledališkega muzeja v Münchnu.

Mag. Daniela Franke je kustosinja za gledališke grafične materiale, plakate in gledališke liste v gledališkem muzeju Theatermuseum na Dunaju.

Evropski poslanec Martin Schulz je predsednik Evropskega parlamenta.

Mag. Tea Rogelj je dramaturginja in kustosinja, zadolžena za ikonoteko Slovenskega gledališkega inštituta v Ljubljani.

Mag. Victoria Broackes (RCA) je kustosinja in vodja razstav na Oddelku za gledališče in uprizoritve Muzeja V&A v Londonu.

FOTOGRAFI IN AVTORSKE PRAVICE

Zahvaljujemo se vsem fotografom in ustanovam, ki so dovolili objavo svojih fotografij na razstavi in v katalogu. Avtorske pravice za vse fotografije v tem katalogu imajo muzeji, ki so ob njih navedeni, razen za naslednje:

Naslovnica: foto © Photomika-com/Shutterstock

Stran 3: foto © Martin Schulz

Stran 6: foto © Thomas Sakoulas

Stran 7: (1) foto Hans Bach © Stiftung Preussische Schlosser und Garten Berlin-Brandenburg, (2) foto © Gripsholms slottsforvaltning, (3) foto © Monika Bocheńska

Stran 8: foto © Comune di Vicenza

Stran 9: (4) foto © Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr. F 5327, (6) foto © Chichester Festival Theatre

Stran 10: foto © ARS-FOTO Andrzej R. Skowroński

Stran 12: foto © Tomaž Lunder

Stran 14-15: foto © Kurt Rodahl Hoppe

Stran 16: (1) foto © Carsten Jung

Stran 26: (1) foto © Carsten Jung, (2) foto © Zamek Mnichovo Hradiště

Stran 30: (1) foto Damjan Prelovšek © SNG Drama Ljubljana, (2) foto Peter Uhan © SNG Opera in balet Ljubljana

Stran 32: poster © Tom Philipps. All Rights Reserved. DACS 2014

Stran 52: foto © Claude Truong-Ngoc / Wikimedia Commons

Strani 53-55: (1) foto © Bauhaus-Archiv Berlin, (3) foto © James Drawneek, (5) foto Tone Stojko © Prodok Teater TV

KOLOFON

Zgodovina Evrope - kot jo pripovedujejo gledališča

Razstavniki katalog

Uredil in oblikoval Carsten Jung

Grafična izdelava Bienenstein Visuelle Kommunikation

Izdal: Slovenski gledališki inštitut, Mestni trg 17, 1000 Ljubljana

Zanj: mag. Mojca Jan Zoran

Urednica slovenske izdaje: mag. Tea Rogelj

Prevajalka: Barbara Skubic * Lektor: Andraž Polončič Rugarčič * Tisk: CICERO, Begunje, d. o. o. * Število izvodov: 400 * Ljubljana, 2016
Izdaja ni namenjena prodaji.

Izdano s finančno pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.

SODELAVCI

Vodja projekta: Carsten Jung (Berlin)

Oblikovanje razstave: Gerhard Veigel (Dunaj)

Grafična izdelava razstave in kataloga: Bienenstein Visuelle Kommunikation (Dunaj)

Multimedijsko oblikovanje: Bernhard Jakšik (Dunaj)

Programiranje: Christian Schmidt (München)

Delavnice: museum service (Dunaj)

KOORDINATOR

PERSPECTIV - Združenje zgodovinskih gledališč Evrope (Berlin): Carsten Jung

SOORGANIZATORJI

Theatermuseum (Dunaj)

Thomas Trabitsch, Daniela Franke, Othmar Barnert, Haris Balic, Gertrud Fischer, Claudia Mayrhofer, Christina Muhlegger-Henhapel, Karin Neuwirth, Nadja Pohn, Rudi Risatti, Alexandra Steiner-Straus, Christian Wittmann

Teatermuseet i Hofteatret (Köbenhavn)

Peter Christensen Teilmann, Mikael Kristian Hansen, Ida Poulsen, Per Romerdahl, Leif Andersen, Helle Nordquist, Else Ochu

Slovenski gledališki inštitut (Ljubljana)

Mojca Jan Zoran, Ivo Svetina, Tea Rogelj, Francka Slivnik, Primož Jesenko, Štefan Vevar, Ana Perne, Katarina Kocijančič, Sandra Jenko, Mihael Čepeljnik, Amadea Karin Ilic, Dušan Nelec, Olga Vončina

Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Department (London)

Geoffrey Marsh, Victoria Broackes, Jule Rubi, Anna Landreth Strong

Deutsches Theatermuseum (München)

Claudia Blank, Babette Angelaeas, Susanne de Ponte, Eva-Gabriele Jackl, Petra Kraus

Muzeum Teatralne; Teatr Wielki - Opera Narodowa (Varšava)

Andrzej Kruczyński, Monika Bocheńska, Katarzyna Wodarska-Ogidel, Małgorzata Hubicz

Podprto s strani programa Kultura Evropske unije.



Kultura

Izvedba tega projekta je financirana s strani Evropske komisije. Vsebinska publikacije (komunikacije) je izključno odgovornost avtorja in v nobenem primeru ne predstavlja stališč Evropske komisije.

Razstavo v Ljubljani je omogočilo:



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO





sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT



Razstava je na ogled: od 9. februarja do 30. aprila 2015 v Varšavi, od 21. maja do 20. septembra 2015 v Köbenhavnu, od 21. oktobra 2015 do 30. marca 2016 na Dunaju, od 12. maja do 3. oktobra 2016 v Münchnu, od 24. oktobra 2016 do 3. januarja 2017 v Ljubljani, od marca do septembra 2017 v Londonu



Neprodajna izdaja