

# Prostor ter njegov vpliv na gledališko recepcijo in produkcijo

Nina Žavbi\*

Prispevek poskuša prikazati različne gledališke uresničitve, predvsem z zornega kota prostorov, v katerih se odvija gledališka predstava. Prostor je na začetku razumljen v njegovem prvotnem pomenu, zato so omenjene različne možnosti uporabe gledališkega prostora v časih pred epidemijo koronavirusa ter izpostavljena pomembnost skupnega prostora igralske ekipe in publike. Nadaljuje z razmislekom o razdeljenem prostoru v času t. i. koronagledališča,<sup>1</sup> ko sta prostora gledališke uprizoritve (produkcije) in njene recepcije ločena ali pa je način produkcije in recepcije spremenjen. Prispevek s pomočjo pregleda razmišljanj različnih gledaliških umetnikov in konkretnih gledaliških ter akademijskih pedagoških uresničitvev poskuša razumeti in pojasniti, kako taka sprememba tako v fizičnem kot mentalnem prostoru ustvarjalcev in gledalcev vpliva na gledališko uprizoritev, v tem kontekstu tudi na (odrski) gledališki govor in njegovo razumevanje.

**Ključne besede:** gledališki prostor, gledališka produkcija in recepcija, (odrski) gledališki govor, koronagledališče, produkcije Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT)

The article attempts to demonstrate diverse theatre realizations, especially from the point of view of spaces in which theatre performances take place. In the beginning space is understood in its primary meaning, thus we mention different possibilities of the use of theatre space in times before the COVID-19 epidemic, emphasizing the importance of a space shared by the cast and audience. It continues by reflecting on the divided space in the period of so-called corona theatre, when the space of theatre performances (productions) was separated from the space of reception. By reviewing different opinions of theatre artists and concrete theatre and academic pedagogical realizations, we try to grasp and explain how such a shift in physical as well as mental space of the creators can influence theatre performance and, in this context, also theatre (stage) speech and its reception.

**Keywords:** theatre space, theatre production and reception, theatre (stage) speech, corona theatre, productions of the Academy of theatre, radio, film and television (AGRFT)

---

\* Nina Žavbi

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
nina.zavbi@agrft.uni-lj.si

1 Pod pojmom koronagledališče razumem gledališko ustvarjanje v času epidemije koronavirusa, naj bo to gledališče na daljavo prek različnih spletnih platform ali pa gledališče, omejeno z različnimi ukrepi, povezanimi z epidemijo.

## Uvod ali povod za pisanje prispevka

Zadnji dve leti za nobenega posameznika nista bili vsakdanji in predvidljivi, sploh pa ne za tiste, ki imamo radi gledališko umetnost, pa naj bodo to ustvarjalci, raziskovalci ali gledalci. Zato tudi prispevek na temo prostora in govora ne more biti tak, kot bi bil nekdaj. To, o čemer bom razmišljala na začetku prispevka, bi verjetno pred nedavnim bila osrednja tema prispevka – gledališki prostor v zgodovini, različne možnosti uporabe prostora in njegovo harmonično zlitje z vsemi ostalimi elementi uprizoritve, tudi z govorom. Hkrati bi kot osrednjo misel gotovo izpostavila, da je v gledališču izjemno pomembno, da gre za skupinsko dejavnost, v čemer se gledališče razlikuje od literature, da uprizoritev z igralci na odru soustvarja tudi vsakokratna publika, s čimer gledališče v resnici zaživi v polnosti. Če citiram misel Vinka Möderndorferja, je gledališče »umetnost, ki je neprenosljiva, enkratna, neponovljiva, vedno odvisna od spreminjajočega se avditorija, saj pred nami in v istem trenutku, ko jo sprejemamo, izgoreva živa in enkratna človeška energija, ki ji drugače rečemo tudi: igralska umetnost« (2001: 190). Vendar pa zadnji dve gledališki sezoni zaradi epidemije in popolnega zaprtja družbe velik del obeh sezon omenjena stališča niso prišla v ospredje. Zaradi zaprtja družbe so se naši prostori spremenili in se osrediščili skoraj samo na dom. Spremenili so se prostori vsakega posameznika v vseh njegovih vlogah; tako nekaj časa tudi produkcija predstav ni potekala v gledališčih, recepcija pa se je popolnoma usmerila v domače prostore, na računalniške ekrane. Tisto, kar dela gledališče posebno, je čez noč in za dolgo časa izginilo. Zato prispevek ne more mimo družbene realnosti, ki je vplivala na spremembo gledalčevih prostorov in s tem na spremembo celotne gledališke umetnosti nekega obdobja. S pomočjo pričevanj gledalcev, umetnikov, strokovnjakov in študentov AGRFT bom poskušala prikazati, kako so te spremembe vplivale na recepcijo, tudi na ustvarjalce in študijski proces na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ter razmišljala o tem, kaj to pomeni za prihodnost gledališča.

## Gledališka produkcija (tudi z vidika prostora in govora) pred zaprtjem javnega življenja

Začenjam v času, ko se je gledališka umetnost odvijala pred gledalci (v različnih zgodovinskih prostorih), ko so gledalci z igralci tvorili konkreten gledališki dogodek. Gledališka umetnost<sup>2</sup> je »svojevrstna /.../, ker tako neposredno zahteva psihično in fizično 'sodelovanje' tako igralca kot gledalca« (Inkret1986: 23). Gledalec

2 V prvem pomenu po *Gledališkem terminološkem slovarju* je gledališka umetnost »uprizoritvena umetnost, v kateri nastopajoči s telesno navzočnostjo, dejavnostjo, uporabo igralskih in gledaliških izrazil oblikujejo, predstavljajo določeno (fiktivno) dogajanje, navadno na podlagi besedil neposredno pred občinstvom« (Humar idr. 2007: 75).

ni nikdar sam, gre za »mnoštvo gledalcev, ki se odzivajo tudi drug na drugega« (Ubersfeld 2002: 41). Mateja Pezdirc Bartol leta 2007 zelo povedno zapiše, da se tako filmska kot gledališka dejavnost odvija na javnih prostorih, pri čemer publika navadno sedi v avditoriju in »se odziva kot skupina« (2007: 192). Pri tem pa omenja bistveno ločnico med filmsko in gledališko umetnostjo, saj publika film spremlja le kot gledalec in nanj ne vpliva, gledališče pa je »umetnost živega stika med gledalci in igralci« (prav tam). Razliko vidi tudi v smislu usmerjenosti pogleda, saj film vedno vidimo skozi oči snemalca (enako velja tudi za videoposnetke gledaliških predstav, ki smo si jih gledalci sposojali v različnih arhivih, bodisi zaradi raziskovalnih želja ogledovati si posnetek znova in znova bodisi zaradi zgodovinske odmaknjenosti uprizoritve), gledališko predstavo pa vsak gledalec zase soustvari z usmerjenostjo pogleda, ki temelji tudi na lastnih zanimanjih, preferencah. Razlika med obema umetnostma je tudi v stopnji distance, pri čemer pri gledališki umetnosti »realno vdira v fiktivno«, pri filmu pa ne. Zato mora biti stopnja distance pri gledališču večja – gledalec se je mora zavedati.

Pri mnogih sodobnih »predkoronskih« predstavah prihaja do nekakšnega prelivanja, kombiniranja različnih umetnosti, ko npr. gledališka predstava vsebuje tudi vnaprej posnete segmente ali pa uporabi posnetke, ki se snemajo med uprizoritvijo samo (npr. funkcija približevanja obraza igralca ipd.). Jasno postane, »da je sleherni prostor umetnosti delno hibriden, da so zanj značilni nanosi različnih slojev infrastrukture fizične, informacijske in medijske narave« (Toporišič 2012: 38). V sodobnosti se prepletajo raznolike forme, primarno gledališke forme se mešajo s filmom, plesom, radiem, tudi s političnim, medijskim itd. Vzpostavijo se mešani oz. hibridni prostori, tudi uporaba jezikovnih konstruktov je zelo pogosta. Vzpostavljajo se nova vprašanja v zvezi z načinom gledanja – mešajo se namreč različne forme, ki pa vsaka predvideva drugačen način gledanja. Vendar tudi ti dogodki potekajo v živo in pomenijo interakcijo med igralci in gledalci. Nekaterne sodobne predstave gledalcu omogočajo, da celo aktivno postane del uprizoritve.

Konkretno gledališko uprizoritev (so)vzpostavljajo uprizoritveni dejavniki/uprizoritvena izrazila (govor, gib, kostumi, scena, luč, glasba itd.), ki se povezujejo v celoto, ki sledi uprizoritvenemu/režijskemu konceptu. Zgodovinsko se je v dobi tako imenovanega tekstocentrizma v ospredje postavljalo besedilo uprizoritve (celo besedilo dramske predloge, ki ji je uprizoritveno besedilo bolj ali manj sledilo), pozneje se je odklonilo stran od besedila, v sodobnosti soobstajajo zelo različne oblike. Za kakršnokoli vrsto gledališča pa že gre, vedno je prostor ključna komponenta uprizoritve.<sup>3</sup>

3 V tem prispevku prostora ne opredeljujem znanstveno poglobljeno, za kar bi morala podrobneje prikazati različne teorije gledalstva (npr. Pezdirc Bartol 2010: 124–156), ravno tako ne gledališkega prostora (prav tam: 156–165). Oba pojma predstavljam le v tolikšni meri, kolikor je potrebno za prikaz razlik, ki se pojavijo v obdobju epidemije in gledališča na daljavo.

Najprej je pomemben prostor v svojem najbolj osnovnem pomenu besede – prostor, v katerem se odvija uprizoritev. *Gledališki terminološki slovar* gledališki prostor opredeljuje kot »prostor gledališke predstave (oder in avditorij), ustvarjen z gledališko arhitekturo, odrsko tehniko, likovnimi sredstvi, režijo, govorom in gibanjem nastopajočih« (Humar idr. 2007: 77). Pomembno je, ali gre za zaprt ali odprt prostor, ali je prostor izključno namenjen gledališkim uprizoritvam (npr. gledališka dvorana), ali je šele drugotno gledališki (npr. trg mesta – poletni gledališki festivali; posebni prostori, ki zelo ustrezajo konkretni predstavi – npr. *Ali: Strah ti pojé dušo* v režiji Sebastijana Horvata v Železniškem muzeju Slovenskih železnic). V zgodovini so se prostori zelo razlikovali.<sup>4</sup> Že sama oblikovanost prostora močno vpliva na način oblikovanja igralskega govora<sup>5</sup> – najprej je pomembno, ali igralec govori zunaj ali v zaprtem prostoru, saj mora temu prilagoditi vsaj glasnost; pomembno je tudi, ali je prostor manjši, bolj intimen ali gre za velik prostor z veliko publike. Pri vsem omenjenem gre predvsem za zadostno slišnost, za upoštevanje zunanjih okoliščin.

Nato si prostor, sicer še vedno v prvotnem pomenu besede, razlagam bolj kot notranji prostor uprizoritve – v povezavi s scenskimi okoliščinami, mizansceno ter glede na proksemiko in odnose med soigralci. Velik pomen ima sama scenografija, luč, sceniski rekviziti ipd. V povezavi s tem se dogaja vse na odru. Gledališki prostor je »podoba /.../ in odlitek resničnega prostora« (Übersfeld 2002: 116) dogajanja. Prostor je na eni strani le urejeno »zbirališče predstavljenih likov in njihovega individualiziranega govora, prostor, ki ga formira zgolj diálogos. Na drugi strani pa je ta prostor /.../ objektivna komponenta dramskega dogajanja« (Inkret 1986: 97). V tem prostoru se dogajajo vse situacije na odru, izražajo pa se tudi v dialogih, smislih, utelešenih v govoru igralcev. »Za gledališki prostor je značilno, da je stvaren in konkreten in da pripada torej isti fizični realnosti kot gledalec, ki prisostvuje dogajanju v njem.« (Inkret 1986: 105)

Poleg komunikacije med gledalci in igralci v prostoru je nujna komunikacija med različnimi igralci. Vinko Möderndorfer omenja pomembnost soigre v gledališču ter izpostavlja, da se »[i]gralska kreacija /.../ giblje v trikotniku med igralcem, soigralcem in publiko« (2001: 143), kar pri predstavah prek Zooma odpade. Nataša Barbara Gračner zapiše, da so največji mojstri med igralci »mojstri soigre« (2019: 219), ves čas v interakciji, zato pa tudi v odnosu »s soigralcem, zgodbo in gledalcem« (prav tam: 220). V taki interakciji v gledališkem prostoru nastaja gledališki govor, ki je vrsta

4 Npr. antično gledališče v odprtih velikih amfiteatrah, srednjeveško gledališče na trgih in ulicah mest, po 17. stoletju zaprto gledališče v formalno za to predvidenih dvoranah. V 20. stoletju se nato gledališče prostorsko spreminja tudi zaradi želje preseganja tradicionalnega pogleda, npr. gledališče v krogu Antonina Artauda (igralci in gledalci skupaj ustvarjajo umetniški dogodek).

5 Sicer za igralški govor strokovno uporabljamo termin odrski govor, ki pa se v trenutnem kontekstu ne zdi zadosti natančen, saj pretirano izpostavlja oder.

»govorjenega jezika, ki ga izvaja igralec v odrskih okoliščinah pred neposredno prisotno publiko« (Podbevšek 2010: 199). Govor je »pomembno igralsko izrazilo, ki ga gledalec s pomočjo multisenzorične recepcije zaznava kot osrednji element uprizoritve, ko oblikuje lastno estetsko izkušnjo« (Vrtačnik 2014: 539). Govor je le eden od uprizoritvenih dejavnikov (tako kot tudi prostor) in v povezavi z ostalimi pod okriljem režijskega koncepta, »uskklajen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami, gledališko estetik« (Humar idr. 2007: 135), tvori uprizoritev. »Na odru se prepletata vidna (gibanje igralcev, scenografija, lučno oblikovanje, mizanscena, kostumi ipd.) in slušna (govor igralcev, glasba ipd.) komponenta, rezultat njunega prepleta pa je povsem novo estetsko doživetje, ki mu je izpostavljen gledalec« (Žavbi 2014: 545), ki hkrati »sledi /.../ dogajanju v avditoriju« (Pezdiric Bartol 2010: 133). Recepcija gledalca je tako odvisna od igralca, od uprizoritvenega besedila (tudi pristopa ustvarjalne ekipe do konkretne uprizoritve), hkrati pa tudi od vsakokratne publike (Žavbi 2014: 546). »Vprašanje gledanja in s tem mesto in vloga gledalca v uprizoritvi je kar najtesneje povezano tudi z vprašanjem prostora, v katerem poteka uprizoritev, saj je gledalčevo razmerje do prostora odločujoče v njegovi percepciji uprizoritve.« (Pezdiric Bartol 2010: 158) Če prizmo gledanja obrnemo na igralca, je gotovo jasno, da na njegovo igro, ki izhaja iz doživljanja in razumevanja besedilne predloge ter vseh okoliščin uprizoritve, vplivata tako prostor kot publika.

## Koronačas i in koronagledališče – spremenjeni prostori in govor

Pandemija covid-19 ni spremenila le higienskih in zdravstvenih ukrepov, ampak je radikalno posegla tudi v odnose med ljudmi. Predvsem v tako imenovanem prvem valu epidemije so bili tako ustvarjalne ekipe kot gledalci umaknjeni v prostore lastnega doma. Prostor se je radikalno spremenil. Ker pa kultura vedno najde pot, ker jo predvsem v težavnih situacijah izjemno potrebujemo, so se gledališča in gledališki ustvarjalci hitro znašli in poskušali najti druge poti do publike. Pri predstavah v času koronagledališča smo bili priča nekaj različnim poskusom ohranjanja gledališke umetnosti, po drugi strani pa tudi nastanku novih gledaliških form. V prispevku bodo prikazane v grobem štiri oblike koronagledališča: 1. predvajani posnetki predstav na spletu, 2. poskusi novih form, t. i. zoomgledališče, 3. predstave, predvajane po spletu, t. i. *streaming*, ter 4. gledališče v živo s številnimi omejitvami.

Gledališča so se na začetku koronaobdobja prilagodila in na splet postavila posnetke nekaterih predstav, gledalci so si jih lahko ogledali brez plačila vstopnice. Tako so otroci doma gledali posnetke lutkovnih in igranih predstav, šole so pri pouku s pridom izrabljale te možnosti. Tudi odrasli smo si predstave ogledovali prek spleta – po moji

osebni izkušnji in pričevanju študentov na začetku z vsaj nekaj navdušenja. Ob ogledu predstav prek spleta se je takoj pokazala problematičnost prenosa gledališke forme na ekrane, pri čemer je nastala nekakšna hibridna forma, ki pa ni niti gledališka niti filmska. V oddaji o gledališču v času korone Blaž Lukan pravi, da je gledališče, če je zelo radikalen, postalo film. S tem povezan problem vidi v izgubi živosti. »Če rečemo, da je neko osnovno ontološko določilo gledališča živost, hkratna prisotnost izvajalcev in gledalcev v istem trenutku, je ta prisotnost zdaj posredovana. In tu je gledališče postalo odvisno od tehnologije in lastne invencije.« (Ravnjak 2021) Seveda posnetki gledaliških predstav niso nič novega – že pred koronačasi smo jih gledali na televiziji (npr. zgodovinsko oddaljene predstave), gledalci pa vemo, da v njih preprosto ne uživamo tako kot v gledališču. »Mnoga gledališča doma in na tujem /.../ so na svetovnem spletu objavila posnetke svojih uprizoritev. Seveda pri tem ni nihče pričakoval, da bodo posnete in montirane predstave, ki smo jih vsi razumeli v smislu prenosa iz enega medija v drugega, komur koli nadomestile izkušnjo spremljanja gledališča v živo.« (Pogorevc 2020: 1340) Manjka jim skupinska publika, ki sooblikuje vsako uprizoritev, manjka jim brez posrednika (snemalca in režiserja posnetka) usmerjen lastni pogled na oder, pogosto kakovost posnetka ni optimalna, pri tem pa tudi zvok (razumevanje in doživljanje odrskega govora) ni zadosti slišen. Tako so bila (predvsem pri nekaterih ponujenih otroških predstavah) gledalska doživetja večkrat okrnjena. In, kot zapiše Petra Pogorevc, »v gledališkem svetu ne poznam nikogar, ki se jih ne bi naveličal in zaradi njih kvečjemu še bolj zahrepenel po izkušnji spremljanja žive predstave« (2020: 1340).

Sledili so poizkusi posebnih form, ki jih bom imenovala kar zoomgledališče. V prvem valu so bili tudi gledališki ustvarjalci vsak v svojem gledališkem prostoru – ni sta se razcepila le prostor produkcije in recepcije predstave, ampak je tudi produkcija potekala v več prostorih. Na ta način so nastali nekateri poizkusi gledališča, ki poteka v realnem času – gledalci gledajo predstavo od doma na svojih ekranih, igralci pa vsak na svojem domu poskušajo skupaj ustvariti neke vrste predstavo. S stališča poskusa preseganja odmaknjenosti so bile omenjene zoompredstave zanimive, vendar pa so se pokazale že vnaprej jasne omejitve. Težava je bila že v samem prenosniku, s katerim je bilo precej tehničnih težav, tudi zaradi različno dobre internetne povezave različnih igralcev (pri nekaterih so se kazali zamiki slike, prekinitve govora, zaradi česar celotno besedilo ni bilo slišno, prekrivanje govora ipd.). Problem se je pokazal tudi v zelo različni zmožnosti igralcev, da se prilagodijo drugačnemu mediju, največja težava pa je bila v soigri, komunikaciji s soigralcem in publiko. Tega seveda ni bilo. Zoompredstave so bile izjemnega pomena za ohranjanje pozitivnega naboja, za ohranjanje stika tako med ustvarjalnimi ekipami samimi ter med njimi in publiko, nikakor pa jih ne moremo primerjati z gledališko izkušnjo v živo. Luka Marcen v intervjuju pravi, da gledališče na spletu v resnici ni gledališče. »Teater je možen samo takrat /.../, ko

smo v istem prostoru. Smo na nek način v komunikaciji, tudi če gledalec nič ne reče.« (Srdinšek 2020/2021: 74) Tudi na Akademiji je pouk dramske igre potekal po spletu, tako sta tudi z drugačnimi postopki in pobudami nastali dve produkciji. V *Akademjskem listu* Nik Žnidaršič zapiše, da »[k]oronska predstava ni gledališka predstava. Ni stika med publiko in nastopajočimi, ker publika nastopa in nastopajoči so publika« (2020/2021: 34). Podobno razmišlja tudi Živa Bizovičar, študentka gledališke režije, ki pravi, da »gledališče nastaja med gledalcem in igralcem, ne med kamero in zaslonom« (Polak 2020/2021: 100).

V tako imenovanem drugem valu pa smo bili priča predvsem v živo igranim predstavam, ki so bile hkrati profesionalno snemane, predstava pa se je v realnem času prek spletnih platform odvijala pred očmi gledalcev, t. i. *streaming*. Zelo zanimiv je razmislek, kaj se je zgodilo s prostorom gledališke umetnosti, ki se je ločil na prostor produkcije in prostor recepcije. Gledališka predstava se je iz javnega prostora, v katerem gledalci soustvarjajo gledališko predstavo z igralsko ekipo, umaknila v zasebni prostor. Tako se je v praksi pokazala velika problematičnost ločenega prostora produkcije in recepcije. Že omenjen je kot snemalčevega pogleda, ki mu mora gledalec slediti. Najbolj problematična pa je gledalčeva samota, ki je značilna za bralca drame, ne pa za gledalca gledališke predstave. Soustvarjanje predstave med igralci in publiko se na ta način izgubi, kar ni problematično le za publiko, ampak tudi za igralsko ekipo. Gledalec je manj motiviran, med predstavo počne tudi druge stvari, ne poglobi se vanjo in zato v njej manj uživa. Zaradi govora, ki nas prek ekrana dosega drugače kot v gledališki dvorani, tudi temu težje sledimo. Za dobro gledalsko izkušnjo moramo namreč slišati različne glasovne nianse, dobro videti tudi vidna sredstva neverbalne komunikacije, kar prek ekrana kljub dobri tehniki umanjka. Problematična pa je tudi psihološka komponenta posameznika. Posameznik pri obisku gledališča sledi tudi nekemu ritualu, ki v tem primeru izostane – gledalec se usede na domači kavč in gleda predstavo, kot da gleda nadaljevanko – Sebastian Cavazza v intervjuju za *Akademjski list* pravi, da gre za neke vrste hibridni pojav, igralec pa se nahaja »v tem medprostoru med gledališčem in filmom« in je v tem izgubljen (Končar, Krevh 2020/2021: 126).

V novih pogojih so se predstave pozneje spet začele dogajati v živo, vendar z različnimi prostorskimi omejitvami, tudi z veliko fizično razdaljo med publiko – prosti sedeži in cele vrste ter večji razmik med igralci in publiko. Gledalci smo ugotovili, kako drugače je, če je v publiko izjemno malo ljudi – to se kaže tako v doživljanju gledalca kot tudi v razliki slišanja. V tem smislu je postal problematičen tudi odrski govor. Prostor (njegova oblikovanost in njegova (ne)zasedenost) močno vpliva na slišnost (recepcija) ter na produkcijo govora. V tem času so bile tudi igralske zasedbe zaradi praktičnih razlogov manjše. Gledališča so mnoge predstave premaknila na odprta prizorišča – kadar je to bilo mogoče – ter v večje dvorane. To ponovno vpliva

tako na recepcijo kot na tvorbo govora. Pomembno na tvorbo govora vplivajo tudi obrazne maske, ki zakrivajo mimiko. To je bila prepreka tudi za igralce, ki so dolgo maske uporabljali na vajah, saj so onemogočale izraznost obraza. V oddaji *Gledališče o posledicah korona krize (Umetnost igre)* o tem govori igralec Klemen Janežič, ki pove, da so nastopili nenavadni momenti, ko so po mesecih vaj z maskami igralci maske sneli. Takrat so začutili »lahkotnost igranja«, ponovno so se zavedali, kako lahko je igrati, »če imaš na odru partnerja, ki ga vidiš, ki ga čutiš« (Ravnjak 2021a). Igralec omeni pomembnost »prostora obraza«, ki je nosilec emocij. Igralci in režiserji so v že omenjeni oddaji povedali tudi, kako režirajo ali igrajo v predstavi, ki je igrana na odru ter snemana za ogled doma prek ekranov (*streaming*), in ugotavljali, da se oboje razlikuje od klasičnega režiranja in igranja za gledališče. Nina Šorak pravi, da se veliko gledališkega izgubi (Ravnjak 2021a). V času, ko je bila predpisana tudi razdalja med igralci, na uprizarjanje in na govor vpliva tudi fizična razdalja – geste in premikanje v prostoru vplivajo na govor. Neverbalna komunikacija je signal tako za govorca kot poslušalca, zaradi sprememb v proksemiki, obrazni mimiki in še mnogo čem pa se signali spreminjajo, naše razumevanje in dekodiranje pa ostaja enako. Zato tudi gledališče v živo z mnogimi ukrepi glede gibanja, obraznih mask ter bližine ne more biti enako kot v času pred ukrepi, povezanimi s koronavirusom.

## Zaključek

V prispevku sem poskušala razmišljati o gledališču pred korono in med korono – s stališča gledalca, ustvarjalca, prostora in govora. Kaj pa bo z gledališčem po koroni?

Nik Žnidaršič kritično ovrednoti gledališče v času korone, ki ni kakovostno, je pa tam zato, ker drugačno ne more biti. Razmišlja o tem, da se morajo predstave, ki se ustvarjajo na spletu, znebiti gledališke forme. V resnici pa si želi gledališča v živo, ki je dogodek (2020/2021: 126). Oblike koronagledališča so le nadomestek in premostitev časa ter vzpostavljanje stika z gledalci do vrnitve v stare tirnice. Sama si želim gledališča v gledališčih, v interakciji med ustvarjalci in gledalci ter med posameznimi gledalci.

V času pisanja prispevka se začenja nova gledališka sezona v živo, kar me kot gledalko izjemno veseli. Nekateri vidiki koronagledališča za gledalce za zdaj ostajajo – npr. nošenje mask in nekateri ukrepi glede fizične razdalje. Po pregledu programov letošnje gledališke sezone pa je jasno, da nam gledališča tudi vsebinsko ponujajo predstave, ki se odzivajo na čase, ki jih živimo, npr. obravnavajo tematiko osamljenosti, duševnih bolezni, tesnobe ipd. Gledališče odlikava realnost, jo osvetljuje in kritično vrednoti ter preizprašuje. Kar pa je tudi v koronačasu še vedno bistvo umetnosti.



## Literatura

- BRATUŠ, Marko, 2020: Korona in gledališče. *Outsider*, 2. november 2020: <https://outsider.si/marko-bratus-korona-in-gledalisce/> (Dostop: 19. 8. 2021).
- GRAČNER, Nataša Barbara, 2019: Če me ne razumeš, me ni. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi (ur.): *Govor v pedagoški praksi*. Ljubljana: AGRFT in Znanstvena založba Filozofske fakultete. 215–221.
- HUMAR, Marjeta (ur.) idr., 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 29).
- KONČAR, Mojka, KREVIH, Suzana, 2020/2021: Intervju: Bodoči profesor za igro pred kamero. Zoom kamero? *Akademijski list VIII/1*. 120–127.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 44).
- LUKAN, Blaž, 2021: Pravo gledališče. *Dialogi* 5–6. 225–229.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2001: *Gledališče v ogledalu: gledališka razmišljanja in travestije: 1986–1998*. Maribor: Obzorja.
- OREL, Barbara, 2008: Perspektiva besede. Vpliv novih medijev na zaznavanje besedilnosti. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 148). 175–194.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2007: Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1. 191–201.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 15).
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT in Maska. 195–239.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2012: Odrska govorna estetika v slovenskem dramskem gledališču (dva primera). Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja* 31. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 249–256.
- POGOREVC, Petra, 2020: Nova nenormalnost. *Sodobnost* 84/9. 1335–1345.
- POLAK, Ula Talija, 2020/2021: »Gledališče nastaja med gledalcem in igralcem, ne med kamero in zaslonom«. *Akademijski list VIII/2*. 110–114.
- RAVNJAK, Marjana, 2020: *Umetnost igre: Koronagledališče*. Kulturnoumetniški program RTV Slovenija. Predvajano 15. 6. 2020: <https://www.rtvsllo.si/4d/arhiv/174700461?s=tv> (Dostop: 23. 8. 2021).

- RAVNJAK, Marjana, 2021: *Umetnost igre: Korona gledališko leto 2020*. Kulturnoumetniški program RTV Slovenija. Predvajano 4. 1. 2021: <https://www.rtvlo.si/4d/arhiv/174743801?s=tv> (Dostop: 23. 8. 2021).
- RAVNJAK, Marjana, 2021a: *Umetnost igre: Gledališče o posledicah koronakrize*. Kulturnoumetniški program RTV Slovenija. Predvajano 22. 3. 2021: <https://www.rtvlo.si/4d/arhiv/174762804?s=tv> (Dostop: 23. 8. 2021).
- SRDINŠEK, Jure, 2020/2021: »Rad imam občutek, ko se malo izgubim«. *Akademijski list* VIII/2. 64–74.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2012: Gledališče kot nedokončana arhitektura – hibridni prostori performativnih praks. Barbara Orel, Maja Šorli in Gašper Troha (ur.): *Hibridni prostori umetnosti*. Ljubljana: Maska (Zbirka Transformacije, 33). 37–51.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 135).
- VRTAČNIK, Martin, 2014: Kognitivni pristop k oblikovanju odrskega govora (Ivo Prijatelj: Totenbirt). Alenka Žbogar (ur.): *Recepcija slovenske književnosti. Obdobja 33*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 537–544.
- ŽAVBI, Nina, 2014: Uprizoritev dramskega besedila in njena recepcija (Ivan Cankar: Hlapci). Alenka Žbogar (ur.): *Recepcija slovenske književnosti. Obdobja 33*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 545–550.
- ŽNIDARŠIČ, Nik, 2020/2021: Koronsko gledališče. *Akademijski list* VIII/1. 34–35.
- HRVATIN, Varja, RIBIČ, Jakob, RADI BUH, Maša, 2020: *Teritorij teatra: Nova sezona gledanja*. Radio Študent. Predvajano 14. 9. 2020: <https://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/nova-sezona-gledanja> (Dostop: 19. 8. 2021).