

LATVIJAS UNIVERSITĀTE



**ZANE RADZOBĒ**

**ALVJA HERMAŅA REŽIJA: TRADĪCIJAS UN NOVATORISMS**

PROMOCIJAS DARBA KOPSAVILKUMS

Doktora grāda iegūšanai mākslas zinātņu nozarē

Apakšnozare: Teātra un kino teorija un vēsture

Rīga, 2013

Promocijas darbs izstrādāts Latvijas Universitātes  
Humanitāro zinātņu fakultātē,  
Teātra un kino teorijas un vēstures katedrā/nodaļā  
laika posmā no 2009. gada līdz 2013. gadam



LATVIJAS  
UNIVERSITĀTE  
ANNO 1919

Eiropas Sociālā fonda projekts „Atbalsts doktora studijām Latvijas  
Universitātē” Nr.2009/0138/ 1DP/1.1.2.1.2./ 09/IPIA/ VIAA/004.

Darbs sastāv no ievada, trīs nodaļām, nobeiguma, literatūras saraksta.

Darba forma: disertācija mākslas zinātņu nozarē, teātra un kino teorijas un vēsture apakšnozarē

Darba zinātniskais vadītāja : Dr. philol. profesore Valda Čakare

Darba recenzenti:

- 1) *Dr. habil. philol. Viktors Hausmanis (Latvijas Zinātņu akadēmija);*
- 2) *Dr. art. Rūta Muktupāvela (Latvijas Kultūras akadēmija);*
- 3) *Dr. Jurgita Staniškyte (Vitaute Dižā Universitāte, Lietuva).*

Promocijas darba aizstāvēšana notiks 2013. gada 17. septembrī plkst. 16

Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātē (Visvalža iela 4a, Rīga) 205. auditorijā

LU Literatūrzinātnes, folkloristikas un mākslas zinātņu nozares promocijas padomes atklātā sēdē.

Ar promocijas darbu un tā kopsavilkumu var iepazīties LU Daudznozaru bibliotēkā un LU Humanitāro zinātņu fakultātes 304. telpā.

LU Literatūrzinātnes, folkloristikas un mākslas zinātņu nozares promocijas

padomes priekšsēdētāja

\_\_\_\_\_/ vārds, uzvārds/  
(paraksts)

promocijas padomes sekretāre Iveta Narodovska

\_\_\_\_\_/ vārds, uzvārds/  
(paraksts)

© Latvijas Universitāte, 2013

© Zane Radzobe, 2013

## Promocijas darba plāns

Ievads .....	5
1. A. Hermanis un latviešu teātra tradīcija .....	14
1.1. JRT latviešu teātra estētiskajā un ideoloģiskajā tradīcijā .....	16
1.2. JRT teātra ēkas semiotiskie aspekti .....	29
2. A. Hermaņa iestudējumi postmodernisma kontekstā .....	40
2.1. Postmodernisma vispārīgs raksturojums .....	40
2.2. Postmodernisms Latvijas teātrī .....	47
2.3. A. Hermaņa postmodernie iestudējumi .....	51
2.3.1. Nežēlības teātris postmodernisma koordinātēs - <i>Marķīze de Sada</i> .....	55
2.3.2. Kolāža un kultūras atmiņa A. Hermaņa postmodernajos iestudējumos .....	63
3. A. Hermaņa režijas stila un metodes specifika – K. Staņislavska, A. Arto, B. Brehta ideju pielietojums A. Hermaņa iestudējumos .....	78
3.1. K. Staņislavska sistēma A. Hermaņa izrādēs .....	83
3.1.1. K. Staņislavska aktierdarba metode .....	83
3.1.2. A. Hermaņa reālpsiholoģiskie iestudējumi .....	86
3.2. A. Arto Nežēlības teātra tehnika un filozofija A. Hermaņa izrādēs ....	97
3.2.1. A. Arto Nežēlības teātra teorija .....	97
3.2.2. Kultūras laikmetīgā stāvokļa pētījumi – cikls <i>Tranzīts 2000</i> ..	103
3.2.3. Teātris un personība laikmeta kontekstā - <i>Tālāk</i> .....	112
3.2.4. Rituāla elementi A. Hermaņa izrādēs: telpa, pārejas stāvoklis un atmiņa .....	125
3.2.4.1. Telpas zīmes un pārejas situācija <i>Ledus</i> triloģijas izrādēs .....	125
3.2.4.2. Rituāls un kultūras atmiņa – <i>Zilākalna Marta, Melnais piens</i> .....	139
3.2.5. Groteska un montāža: laika un telpas, ironijas un sentimenta attiecības A. Hermaņa izrādēs .....	148

3.2.6. Hiperreālisms un simultānitate: A. Arto un K. Staņislavska ideju apvienojums .....	164
3.3. Episkā teātra elementi <i>Latviešu cikla</i> darbos .....	179
Secinājumi .....	220
Avotu un literatūras saraksts .....	223

## Ievads

Promocijas darbs *Alvja Hermaņa režija: tradīcijas un novatorisms* veltīts ievērojamā mūsdienu latviešu režisora Alvja Hermaņa (1965) daiļrades analīzei, pētot teātra tradīciju un režisora jaunrades specifiskās attiecības – izmantotos tehniskos paņēmienus, režijas metodes veidošanos, teātra izpratni. A. Hermaņa saiknes ar tradīciju, tāpat kā viņa karjera, skatāma no diviem skatu punktiem – nacionālā un starptautiskā. XXI gs. otrās desmitgades sākumā pazīstamākais latviešu režisors atrodas savas starptautiskās karjeras pilnbriedā – saņēmis Eiropas teātra sabiedrībā ievērojamākās balvas (t.sk. *Young Directors Project* jeb Maksa Reinharda pildspalvu 2003.gadā Zalcburgas festivālā, Starptautiskās teātra asociācijas *Jauno teātra realitāšu balvu* 2008.gadā, Nestroja balvu par labāko režiju Austrijā, piedalījies starptautiskos teātra festivālos visā pasaulē (A. Hermaņa izrādes viesojušās vairāk nekā trīsdesmit valstīs Eiropā, Ziemeļ- un Dienvidamerikā, Āzijā, tai skaitā iekļautas prestižo Edinburgas (2006) un Avinjonas (2008) festivālu oficiālajās programmās. Režisors pastāvīgi iestudē vācvalodīgajās zemēs: regulāri sadarbojas ar *Schauspiel Köln* Ķelnē, *Muncher Kammerspiele* Minhenē, *Schauspielhaus Zürich* Cīrihē; kopš 2009.gada ir štata režisors *Burgtheater* Vīnē, veidojis iestudējumus Zalcburgas teātra festivālam, festivāliem *Wiener Festwochen* un *Berliner Festspiele*; iezīmējis savu vārdu Krievijas teātra kultūrā (Maskavas Nāciju teātrī iestudētie *Šukšina stāsti* atzīti par sezonas Labāko lielās formas dramatisko izrādi Krievijā). 2012.gadā A. Hermanis Šveices teātra žurnāla *DU* plašā teātra profesionāļu aptaujā tika ierindots starp desmit šobrīd ietekmīgākajiem Eiropas teātra režisoriem un grupām, līdztekus Romeo Kasteluči, Frankam Kastorfam, Renē Polešam, *Rimini Protokoll*, *Forced Entertainment*, Keitijai Mičelai, Janam Lauersam, Kristofam Martāleram, Kšištofam Varļikovskim. Lai arī A. Hermaņa daiļradē ir iespējams saskatīt tipoloģiskas saiknes ar virkni ievērojamu laikmetīgā teātra režisoru (Vācijas kontekstā A. Hermaņa hiperreālistiskie iestudējumi tiek salīdzināti ar Pētera Šteina izrādēm, viņa darbos konstatējamas saiknes vai aizguvumi no Franka Kastorfa, *Rimini Protokoll*, arī Arianas Mnuškninas un Pītera Bruka), starptautiskā teātra kontekstā A. Hermanis izceļas kā viens no nedaudzajiem teātra režisoriem, kurš, radoši izmantojot Eiropas teātra tradīcijas, spējis izveidot ne tikai atpazīstamu estētisku rokrakstu, bet arī savu režijas metodi – tehnisku paņēmienu korpusu un teātra filozofiju.

1997.gadā A. Hermanis kļūst arī par Jaunā Rīgas teātra māksliniecisko vadītāju (štata režisors kopš 1992.gada). Kopš XX gs. 90.gadu vidus viņa iestudējumi noteikuši Latvijas teātra attīstību, piedāvājot jaunas tēmas, estētiku un tehniskos paņēmienus, kā arī uzstādījuši augstu teātra iestudējumu kvalitātes latiņu.

Līdz 2012.gada nogalei A. Hermanis iestudējis piecdesmit deviņas izrādes – no tām deviņas tapušas Vācijā, četras Austrijā, trīs Šveicē, divas Igaunijā, pa vienai – Itālijā un Krievijā. Četrdesmit četrus iestudējumus A. Hermanis veidojis Latvijā – vienu Latvijas Nacionālajā operā, pārējos Jaunajā Rīgas teātrī.

A.Hermaņa izrādes plaši aprakstītas recenzijās, tomēr ne Latvijā, ne pasaulē viņa daiļrade kā kopums nav sistemātiski pētīta – akadēmiskā vidē analizēti atsevišķi iestudējumi. Līdz šim režisora daiļrade mākslīgi dalīta Latvijā un ārzemēs iestudētajās izrādēs, ignorējot faktu, ka starp tām pastāv cieša pārmantojamība. Pamatotāk runāt nevis par A. Hermaņa izrādēm Latvijā, Vācijā vai Krievijā, bet gan par viņa postmodernā posma darbiem (ar atsevišķiem izņēmumiem līdz 2001.gadam), *Latviešu ciklu* (vairāk nekā desmit no 2003.gada līdz 2010.gadam JRT veidotas izrādes, ko Latvijas teātra kontekstā apvieno latvietības tēma, bet tehniski raksturo *verbatim* izmantojums, episkā un Nežēlības teātra ideju sintēze, kas raksturīga arī virknei A. Hermaņa Vācijā, Šveicē un Krievijā veidotu iestudējumu), hiperreālisma periodu (kopš 2011.gada dominējošais A. Hermaņa stils). Šādā dalījumā neiekļaujas virkne iestudējumu, ko nosacīti iespējams uzskatīt par pārejas posma darbiem – tajos izmantotas atšķirīgām grupām raksturīgas idejas un paņēmieni.

Visplašākie pētījumi par A. Hermaņa režiju tapuši Latvijā - Valda Čakare rakstā *Alvis Hermanis* kolektīvajā monogrāfijā *Teātra režija Baltijā* (Čakare 2006c), Guna Zeltiņa, apskatot A. Hermaņa darbību rakstos par Jauno Rīgas teātri divās Latvijas Zinātņu akadēmijas izdotajās kolektīvajās monogrāfijās (Zeltiņa 2007; Zeltiņa 2010). Abas pētnieces publicējušas arī virkni rakstu starptautiskos akadēmiskos teātra žurnālos; A. Hermaņa Latvijā iestudētās izrādes periodiski tiek minētas arī Lietuvas un Igaunijas teātra zinātnieku pārskatos par reģiona teātra attīstību. Pētījumu uzmanības centrā ir A. Hermaņa Jaunajā Rīgas teātrī veidotie iestudējumi, dominējošā metode ir vēsturiski ģenētiskā, ko pētnieki atsevišķos gadījumos apvieno ar hermeneitikas vai semiotikas elementiem. Tādējādi līdz šim maz skatīta A. Hermaņa daiļrade kā korpus, nav analizētas viņa izmantotās tradīcijas, to pārmantojamība,

elementu funkcionēšanas īpatnības un režisora stila un metodes attīstības likumsakarības.

Šie aspekti nosaka promocijas darba **novitāti** – pirmo reizi A. Hermaņa daiļrade tiek skatīta kā vienots kopums, koncentrējoties uz izmantotajiem elementiem, to funkcionēšanas un izmaiņu likumsakarībām, pārmantojamību. Promocijas darba tapšanā kā avots izmantota piecdesmit viena A. Hermaņa izrāde un recenzijas par tām – lielākoties izrādes skatītas teātru repertuāros, atsevišķos gadījumos – videoierakstā vai salīdzinot vairāku recenzentu un pētnieku darbos veiktas izrāžu rekonstrukcijas. Pirmo reizi akadēmiskā kontekstā veikti A. Hermaņa mēģinājumu konspekti (Radzobe Z. 2011a), izmantots *Teatro Modena* mēģinājumu konspektu saīsināta publikācija (Mauro 2010), plaši izmantotas A. Hermaņa sniegtas intervijas, tai skaitā – specifiski šim promocijas darbam (Radzobe Z. 2009; Radzobe Z. 2010a; Radzobe Z. 2010b; Radzobe Z. 2010c; Radzobe Z. 2011e). Promocijas darbā paralēli A. Hermaņa iestudējumu analizē plaši pielietotajai vēsturiski ģenētiskajai metodei izmantotas arī Latvijā līdz šim neadaptētas teātra pētniecības metodes, kas ļāvušas pētījumā padziļināti pievērsties gan izrāžu recepcijas, gan teātra tehnoloģijas jautājumiem. Līdz ar to pētījumā izsekots ne vien A. Hermaņa režijas metodes tapšanai un attīstībai, identificējot režisora izmantotās tradīcijas un novitāti, bet izdarīti arī secinājumi par viņa izrāžu un skatītāju attiecībām, A. Hermaņa izrāžu funkcionēšanu plašākā kultūras un sociālā kontekstā Latvijā, pirmo reizi formulēta viņa režijas valodas specifika, identificējot un analizējot tās īpatnos elementus. Pirmo reizi A. Hermaņa daiļrade analizēta Latvijas un Eiropas teātra tradīcijas vēsturiskā kontekstā, iezīmējot režisora saiknes ne tik daudz ar tipoloģiski līdzīgi domājošiem laikabiedriem, bet ar XX gs. teātra novatoriem, kuru idejas A. Hermanis radoši pārstrādā.

Kaut arī promocijas darba izstrādē A. Hermaņa darbu korpuss ar maziem izņēmumiem izmantots gandrīz pilnībā, pētījumā apjoma ierobežojama dēļ tomēr analizēti tikai ievērojamākie A. Hermaņa iestudējumi, kā arī tie, kuros iezīmes atklājas īpaši spilgti, demonstrējot elementa funkcionēšanas likumsakarības.

#### **Promocijas darba zinātniskā novitāte:**

- 1) pirmo reizi analizēts A. Hermaņa izrāžu korpuss kopumā, skatot Latvijā un ārzemēs iestudētās režisora izrādes kā viena procesa saistītas daļas;

- 2) analizēta A. Hermaņa saistība ar virkni līdz šim viņa daiļrades kontekstā nepētītām tradīcijām, tai skaitā, latviešu teātra estētiskoun ideoloģisko tradīciju; pierādīts, ka A. Hermaņa izrādes organiski iekļaujas latviešu teātra tradīcijā, par spīti faktam, ka tiešu estētisku pārmantojamību nav iespējams konstatēt;
- 3) A. Hermaņa izrādes pētītas latviešu teātra postmodernisma kontekstā; konstatēts, ka A. Hermanis, pretstatā daudziem laikabiedriem, postmodernos principus izmanto atbilstoši to rašanās kontekstam, izprotot to funkcionalitāti; pierādīts, ka vairākas Rietumu postmodernisma iezīmes (īpaši plurālisms, dubultkods, ironija) saglabājas kā integrāli A. Hermaņa režijas metodes elementi arī pēc režisora postmodernā perioda;
- 4) pirmo reizi A. Hermaņa izrādēs konstatēta saistība ar A. Arto Nežēlības teātra principiem, pierādot gan tehnisku, gan idejisku A. Hermaņa tuvību no A. Arto teorijas izaugušai tradīcijai;
- 5) fiksētas A. Hermaņa izmantotās režijas tehnikas, tēmu loki, kultūras filozofija (īpaša uzmanība pievērsta to ģenēzei un A. Hermaņa īstenotajām novatoriskajām transformācijām); izrādes padziļināti skatītas K. Staņislavska aktiermākslas sistēmas un B. Brehta episkā teātra kontekstā;
- 6) A. Hermaņa teātra uzvedumi eksplīcēti kā atvērta forma, fiksējot iestudējumu (tehnika, zīmju sistēmas) un izrādi (receptija); pirmo reizi Latvijas teātra zinātnē konsekventi izmantota fenomenoloģija kā metode izrāžu analīzē; konstatēti izrāžu uztveres mehānismi (teātra uztvere mediju vides kontekstā, Ž. Ransjēra emancipētā skatītāja teorija);
- 7) apskatītas aktierdarba īpatnības A. Hermaņa izrādēs, rituāla teātra elementi, jutekliskās iedarbības tehnikas, groteska, montāžas tehnika, *verbatim* izmantojums, kā arī kontrasta princips (emocionālo modu, „zemā” un „augstā” elementu savstarpējā mijiedarbība).

Promocijas darba **mērķis** ir radīt sistēmisku izpratni par A. Hermaņa daiļradi, režijas metodes attīstību un tās elementu funkcionēšanas likumsakarībām. Promocijas darba **uzdevumi** ir atklāt A. Hermaņa izmantotās tradīcijas un izpētīt, kā to elementi tiek pārstrādāti un funkcionē A. Hermaņa iestudējumos; formulēt A. Hermaņa rokraksta un metodes specifiku, analizēt to unikālos elementus; analizējot A. Hermaņa izrāžu



receptiju, izpētīt, kā tiek veidotas un funkcionē specifiskās A. Hermaņa izrāžu attiecības ar skatītājiem.

**Pētījumā izmantotie avoti** dalāmi divās grupās. Pirmkārt, promocijas darbā analizēti A. Hermaņa iestudējumi – historiogrāfiski fiksējamie, aprakstāmie un analizējamie izrādes elementi (scenogrāfija, teksti, inscenējums utt.), kā arī režisora komentāri par izrādēm.

Otrkārt, izmantotas recenzijas. Tā kā teātra izrāde pastāv tikai izpildīšanas brīdī, kritiķu eksplikācijas ir nepārvērtējams avots, kas liecina gan par pašu iestudējumu, gan sava laika sociālo un kultūras kontekstu. Šai gadījumā kritiķa subjektivitāte, individuālo iezīmju ietekmētā izrādes analīze ir īpaši būtiska, jo vairums A. Hermaņa izrāžu ir atvērtas, tas ir – to nozīmi veido skatītāja izvēle un uztvere. Tā kā nav iespējams piekļūt izrāžu skatītāju pieredzei tieši, recenzijas kalpo kā uztveres laikam tuva pieredzes fiksācija. Kaut arī kritiķi kā skatītāju grupa ir specifiska un to pieredze nav vispārināma, šādā veidā tomēr iezīmējas atšķirīgi interpretācijas aspekti, kas ļauj precīzāk formulēt A. Hermaņa izrāžu funkcionēšanas specifiku. Šī iemesla dēļ recenzijas izmantotas maksimāli plaši. Starp vairākiem desmitiem kritiķu, kas Latvijā rakstījuši par A. Hermaņa iestudējumiem, promocijas darba kontekstā īpaši uzsverami Undīne Adamaite, Valda Čakare, Normunds Naumanis, Silvija Radzobe, Līga Ulberte, kuru recenzijas vienlīdz precīzi fiksējušas gan izrāžu elementus un to funkcionēšanas likumsakarības, gan interpretācijas un emocionālās reakcijas. Promocijas darbā izmantotaskā latviešu, tā vācu, krievu, igauņu kritiķu recenzijas.

Promocijas darbā izmantoti arī mēģinājumu pieraksti (šī promocijas darba vajadzībām īpaši tapušais JRT iestudētā *Oblomova* mēģinājumu konspekts, ieskaitot pirmā posma mēģinājumus Ķelnes *Oblomovam*, kas tapa paralēli Rīgā; Ingas Fridrihsones piezīmes par *Senču asiņu balss* iestudēšanas procesu Minhēnes *Kammerspiele*; publikāciju, kurā apkopota Itālijas *Teatro Modena* veidoto *Vilkumuižas jaunkundžu* iestudēšanas gaita) un intervijas ar A. Hermani, aktieriem un kritiķiem, izrāžu video ieraksti, kā arī iestudējumu pamatā liktais literārais materiāls.

Starp nozīmīgākajiem **teorētiskajiem avotiem** promocijas darbā minami amerikāņu teātra zinātnieka Marvina Karlsona pētījumi *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture* (Carlson 1993a), kas analizē teātra telpas semiotiskos aspektus, *Performance: A Critical Introduction* (Carlson 2004) laikmetīgās teātra estētikas

izpratnē, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Carlson 2011), kas pievēršas teātra recepcijas jautājumiem, definējot šī promocijas darba ietvaros būtisko *parādīšanās* jēdzienu. Recepcijas analīze lielā mērā balstīta franču filozofa Žaka Ransjēra pētījumā *Emancipated Spectator* (Rancière 2009), kas apskata atvērtas izrādes funkcionēšanas likumsakarības, kā arī Īrinas Hērlijas pētījumā par jūtu mehānismiem izrādēs un to uztverē (Hurley 2010). Teātra funkcionēšanu mediju kultūras kontekstā analizējis Filips Auslanders pētījumā *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Auslander 2010).

XX gs. otrās puses un XXI gs. sākuma teātra estētisko principu analīze balstīta Hansa Tīsa Lēmana fundamentālā pētījumā *Postdramatic Theatre* (Lehmann 2006), kas piedāvā izvērstu pazīmju sistēmu laikmetīgā teātra pētniecībā, kā arī Ērikas Fišeres-Lihtes inovatīvajā *The Transformative Power of Performance* (Fisher-Lichte 2004) – šī pētījuma ietvaros īpaši akcentēta vācu pētnieces izpratne par pārejas stāvokļu radīšanas un funkcionēšanas likumsakarībām laikmetīgajā teātrī, kas promocijas darbā specifiski saistīta ar rituāla teātra formām un montāžas izmantojumu A. Hermaņa daiļradē. Iestudējumu semiotiskas analīzes pamatā likta Kīra Īlema *The Semiotics of Theatre and Drama* (Elam 2002) un franču semiotiķa Patrisa Pavī pētījumi teātra semiotikā (Pavi 2003). Postmodernisma pārskats balstīts Marka Fortjē *Theatre / Theory* (Fortier 2002), Valdas Čakares eksplikācijā (Čakare 2004), Žaka Ransjēra *The Politics of Aesthetics* (Rancière 2004) un Mateja Kalinesku *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Calinescu 1987).

Promocijas darba otrajā daļā plaši izmantoti Konstantīna Staņislavska, Antonēna Arto, Bertolta Brehta teorētiskie uzskati. A. Arto interpretācijā būtisks šī darba kontekstā ir Kristofera Innesa pētījums *Avant-Garde Theatre (1892-1992)* (Innes 1993). Analizējot nācījas izpratni, izmantoti Benedikta Andersona (Anderson 2006) un Entonija Smita (Smits 1997) pētījumi par nāciju rašanos, izpratnes un funkcionēšanas likumsakarībām.

### **Promocijas darbā izmantotās metodes:**

- hermeneitiskā metode izmantota iestudējumu kā mākslinieciska veseluma analīzē;
- semiotiskā metode lietota izrāžu zīmju sistēmu funkcionēšanas atklāšanā, pētot telpas aspektus, skatītāja un izrādes attiecības;

- fenomenoloģija izmantota apvienojumā ar vēsturiski ģenētisko metodi analizējot A. Hermaņa izrāžu recepciju un uztveres mehānismus;
- teātra historiogrāfijas principi izmantoti izrāžu rekonstrukcijā;
- salīdzinošā metode izmantota, skatot izrādes un recenzijas.

Promocijas darbs ir strukturēts trīs nodaļās ar apakšnodaļām, ievadu, tēzēm un literatūras sarakstu. **Pirmā nodaļa** pēta A. Hermaņa daiļradi latviešu teātra tradīcijas kontekstā. Pirmās nodaļas *pirmā apakšnodaļa* definē latviešu teātra estētisko un ideoloģisko tradīciju un skata A. Hermaņa daiļradi to kontekstā. Pirmās nodaļas *otrā apakšnodaļa* analizē A. Hermaņa teātra pašidentifikācijas un recepcijas aspektus, īpašu uzmanību pievēršot JRT ēkas semiotiskajiem aspektiem. **Otrā nodaļa** analizē A. Hermaņa darbus postmodernisma kontekstā. Pirmā apakšnodaļa sniedz postmodernisma vispārēju raksturojumu; otrā – definē postmodernisma specifiku Latvijas teātrī. Trešā apakšnodaļa dalīta divās daļās – eksplicē A. Hermaņa iestudējumu *Marķīze de Sada* kā Nežēlības teātra principu studiju postmodernisma kontekstā; izseko, kā A. Hermanis postmodernajos iestudējumos izmanto kolāžas tehniku un manipulē ar kultūras atmiņu. **Trešā nodaļa** pievēršas A. Hermaņa režijas un metodes specifikai – analizē XX gs. teātra novatoru Konstantīna Staņislavska, Antonēna Arto un Bertolta Brehta ideju izmantojumu A. Hermaņa iestudējumos. Trešās nodaļas *pirmā apakšnodaļa* apskata K. Staņislavska aktierdarba metodi, kā arī A. Hermaņa reālpsiholoģiskos iestudējumus. Trešās nodaļas *otrā apakšnodaļa* fiksē A. Arto Nežēlības teātra tehnikas un filozofijas izpausmes A. Hermaņa iestudējumos – raksturo A. Arto Nežēlības teātra principus, A. Hermaņa izrāžu ciklu *Tranzīts 2000* kā kultūras laikmetīgā stāvokļa pētījumu, rituāla elementus izrādēs (specifiski pievēršoties laika, telpas, ironijas un sentimenta attiecībām), juteklisko iedarbību uz skatītāju, kā arī A. Arto un K. Staņislavska ideju apvienojumu, izmantojot hiperreālismu un simultānitāti. Trešās nodaļas *trešā apakšnodaļa* apskata episkā teātra paņēmienus A. Hermaņa *Latviešu ciklā*, koncentrējoties uz atsvešinājuma tehniku, *gestus*, vēsturiskošanas un *verbatim* izmantojumu.

### **Promocijas darbā pausto ideju aprobācija**

#### **Referāti zinātniskās konferencēs**

1. A. Hermaņa interpretētais N. Gogoļa *Revidents* – starp tradīcijām un novatorismu. – Latvijas Universitātes Slavistikas nodaļas starptautiska

- zinātniskā konference *N. Gogolim – 200: rakstnieka vārda un daiļrades recepcija 20.-21. gs. kultūrā*, Latvijas Universitāte, 23.-24.04.2009.
2. Vēsturiskās atmiņas stratēģijas A. Hermaņa daiļradē. – *Vēstures interpretācija 20./21.gs. drāmā un teātrī*, Latvijas Universitātes 68. konferences Teātra un kino teorijas un vēstures sekcija, Rīga, 24.-24.02.2010.
  3. Redefining Feminine: Re-Introduction of National Romanticism in performances *Black Milk, Martha of the Blue Mountain* and *Fricis Barda. Ambient* by Alvis Hermanis. – *Redefining Femininity in Today's Theatre*, 25th World Congress and Conference for International Association of Theatre Critics (IATC), Erevāna, Armēnija, 16.-17.06.2010.
  4. Nacionāls teātris nacionālā valstī: Jaunā Rīgas teātra pieredze. - Apvienotais pasaules latviešu zinātnieku III kongress un Letonikas IV kongress, LZA, 25.10.2011.
  5. Theatre as a Memory Machine: Exploring and Re-Inventing Cultural and Social Memories in Performances by Alvis Hermanis. - 9th Conference of Baltic Literary Scholars *From Past to Present: Transformations of Memory in Contemporary Culture*, Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences, 28.-29.10.2011.
  6. Drāmas teātris un padomju nacionālā ideoloģija. – Latvijas Universitātes 70.konference, 28.02.2012.

### **Publikācijas**

1. Vēsturiskās atmiņas stratēģijas A. Hermaņa daiļradē: alternatīvā vēsture *Klusuma skaņās*. – Latvija un latviskais: Nācija un valsts idejās, tēlos un simbolos. – Rīga: Valsts pētījumu programma *Nacionālā identitāte*, 2011, 243.lpp. - 65.-76.lpp.  
Strategies of historical memory in the works of Alvis Hermanis. Alternative history: *Sounds of Silence*. - Rīga: Valsts pētījumu programma *Nacionālā identitāte*, 2011, 285 p., pp. 75-89
2. Latvia. – The World Theatre. – Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: P.I.E. Peter Lang, International Theatre Institute, 2011, 502 p. – pp. 179-184  
Lettonie. – Le Monde du Théâtre: Compte rendu des saisons théâtrales 2007-2008 et 2008-2009 dans le monde. - Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am

- Main, New York, Oxford, Wien: P.I.E. Peter Lang, International Theatre Institute, 2011, 490 p. – pp. 273-279
3. Latviešu tautas portretējums Alvja Hermaņa izrādēs. – Teātra Vēstnesis, 2011, Nr.2 – 70.-85.lpp.
  4. Latvija, kas kļūst par vēsturi. – Vēsture teātrī un drāmā. – Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011, 252.lpp. – 77.-98.lpp.
  5. Teātra telpas semiotiskie aspekti. Jaunā Rīgas teātra pieredze. – Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis, 2012, nr. 5/6, 39.-48.lpp.
  6. One State, Two Nations: The Idea of a National Theatre in Twenty-First-Century Latvian Theatre. - Nordic Theatre Studies, Volume 24. Approaching Phenomenology. -Stockholm, 2013, pp. 121-132
  7. Drāmas teātris un padomju nacionālā ideoloģija (1945-1950). – Krājumā “1945-1950: teātris, drama, kritika”, 9 lpp., pieņemts publicēšanai LU Zinātniskajā apgādā

## 1. A. Hermanis un latviešu teātra tradīcija

A. Hermaņa daiļrades kontekstā problemātiski definēt vienu tradīciju, kurai režisors būtu piederīgs. A. Hermanis Latvijas teātrī ienāk laikā, kad sociālpolitisku pārmaiņu rezultātā būtiski mainās arī teātra estētiskie un ideoloģiskie apvāršņi: Latvijā strauji ienāk postmodernisma idejas, tiek apšaubītas vairākus gadu desmitus valdošās estētikas un ideoloģijas pozīcijas. Šādā aspektā A. Hermaņa darbs iekļaujas Latvijas teātra procesos, un viņa pozīcija XX gs. pēdējā desmitgadē attiecībā pret t.s. latviešu teātra tradīciju, identificējot to estētiski kā dramatisku teātri psiholoģiskā reālisma kontekstā, ir starp tradīcijas apšaubītājiem.

A. Hermaņa aspektā jārunā par vairākām tradīcijām – gan estētiskām, gan ideoloģiskām; bez tam režisors, inkorporējot savās izrādēs dažādu tradīciju elementus, gandrīz nekad nav izmantojis tradīcijas nemainītā veidā. Tādējādi viņa novatorisms allaž ir tradīcijā balstīts.

A. Hermaņa darbu analīze tradīciju kontekstā jāsāk ar konstatāciju, ka pastāv latviešu teātra tradīcijas problēma. Kaut arī liela daļa Latvijas teātra vēstures aspektu ir izvērsti aprakstīti un analizēti, tomēr pētāmā parādība kopumā nav apskatīta kā sistēmiska vienība\* vai ievietota pasaules tradīciju kontekstā. Dominējošais pētniecības paņēmiens ir bijis atsevišķu režisoru darbu korpusa (arī teātru repertuāra fiksētos laika nogriežņos) kā noslēgtas vienības izsmelšana analīzē, bet saiknes starp šādiem atsevišķi pastāvošiem korpusiem iezīmētas fragmentāri. Izņēmums ir Gunas Zeltiņas pētījums *Nacionālā rakstura un stilistikas iezīmes latviešu teātrī*, kas pretendē uz latviešu teātra estētikas un ideoloģijas raksturojumu sistēmas kopskatā. Bet pētniece tēmu primāri skata tematiski - analizē iestudējumus, kas tiešā veidā ir saistāmi ar nacionālo tematiku, argumentējot: „Latviešu teātra estētikā sastopami divi uzskati. Pirmais no tiem uzsver, ka īpatni latviskā pilnīga izpausme iespējama tikai oriģināldramaturģijas iestudējumos; otrais – ka nacionālā īpatnība teātrim piemīt

---

\* Izņemot K. Kundziņa pētījumu, kas sava laika kontekstā (20.gs. 60.gadu beigās) pretendēja uz fundamentāla darba statusu, bet kurā tomēr jūtamas spēcīgas ideoloģiskas iezīmes, tādēļ tas šodien izmantojams selektīvi.

imanenti, izriet no tā dabas un nevar neatklāties arī cittautu drāmas interpretācijā.” (Zeltiņa 2000, 9). Pētījuma ievirze demonstrē, ka G. Zeltiņa piekriņ pirmajai pozīcijai, līdz ar to viņa uzmanību pievērš primāri no latviešu folkloras atvasināmām estētiskām iezīmēm un rituāla elementiem Latvijas teātrī\*, bet neanalizē to, vai un kā latviešu režisoru individuālo stilu ietekmē pasaules teātra tendences un plašākā mērogā – kāda ir latviešu teātra tradīcija estētiski un teātra tehnikas aspektā.

G. Zeltiņa šai ziņā seko plašai latviešu teātra vēstures tradīcijai – Liliņas Dzenes, Viktora Hausmaņa, Līvijas Akurāteres pētījumiem, kas latviešu teātra tradīciju dala divās paralēlās plūsmās, kas periodiski mijiedarbojas – reālistiskajā un romantiskajā\*\* teātrī. Kaut arī latviešu teātra prakse vēsturiski gandrīz pilnībā pakļaujas šādaī klasifikācijai, tomēr A. Hermaņa darbu izpētē šis dalījums rada problēmu – proti, režisora izrādes ir kompleksas un, aplūkojot dažādus to aspektus, iekļaujamās gan vienā, gan otrā grupā. Tāpēc promocijas darbā lielāka vērība pievērsta to elementu grupām, kas ļauj demonstrēt iestudējumu saikni ar režisora izmantotajām tradīcijām.

No G. Zeltiņas darba shematiski atvasināmas šādas latviešu teātra tradīcijas iezīmes: tieksme uz formu monumentalitāti, kas reālismā apvienojas ar sociāli precīzu vides un apstākļu raksturojumu un psiholoģisku rakstura izstrādi, savukārt t.s. romantiskajā tradīcijā – ar tieksmi uz metafizisku personības izpēti. Savā veidā A. Hermanis atsaucas uz abām tradīcijām, kaut arī viņa daiļrade mazāk liecina par ietekmēšanos no Latvijas teātra prakses, drīzāk - par izglītības procesā gūtu ievirzi, ko režisors vēlāk īsteno, patstāvīgi pētot pasaules teātra vēstures oriģināltekstus un iestudējumus.

Izņēmums ir Māra Ķimele, kuras oriģinālais K. Staņislavska sistēmas un episkā teātra elementu apvienojums, kā arī tieksme izmantot rituāla teātra elementus, atstājusi fundamentālu ietekmi uz A. Hermaņa teātra domāšanu. Režisors vairākkārt ir atsaucies uz latviešu teātra tradīciju kā vācu un krievu teātra ideju mijiedarbi (no konteksta izriet K. Staņislavska un B. Brehta sistēmu mijiedarbe, kaut arī būtiskas vācu teātra ietekmes Latvijas teātra vēsturē ir saskatāmas arī pirms episkā teātra

---

\* Tai skaitā izvirzot potenciāli auglīgu, bet līdz galam nepierādītu hipotēzi, ka atsvešinājuma efekts latviešu teātrī ienāk primāri no folkloras, nevis caur B. Brehta teātra teoriju.

\*\* Romantismu šai gadījumā pētnieki acīmredzami nelieto jēdzienu kā mākslas virziena apzīmēšanai, bet ietver no reālisma atšķirīgu pazīmju kopumu (tai skaitā modernisma meklējumus, rituāla formas, episkā teātra pieredzi).

paņēmienu inkorporācijas latviešu režisoru izrādēs). M. Ķimele latviešu teātra kontekstā šai aspektā ir viena no ievērojamākām figūrām. Uz M. Ķimeli A. Hermanis atsaucies arī kā uz Skolotāju, uzsverot caur viņu tiešo tradīcijas pārmantojamību no K. Staņislavska.

### **1.1.JRT latviešu teātra estētiskajā un ideoloģiskajā tradīcijā**

Pretēji estētisko tradīciju sazarotajam tīklam, ideoloģiskās teātra tradīcijas Latvijā ir skaidri identificējamās. Šādā aspektā uz tradīciju nepārprotami atsaucas arī A. Hermanis un Jaunais Rīgas teātris, un tas kļūst par būtisku aspektu izrāžu recepcijā.

Jaunais Rīgas teātris ārzemēs nereti ticis uztverts kā viena režisora autorteātris, kļūdaini uzsverot, ka to 1997.gadā dibinājis Alvis Hermanis. JRT dibināšanas datums tomēr saistāms ar 1992./ 1993.gada sezonu, kad ar Kultūras ministrijas rīkojumu tiek izveidots jauns valsts dotēts repertuāra teātris. Teātra veidošanu aizēno starptautisks skandāls, kas saistīts ar iepriekšējo ēkas Lāčplēša ielā 25 iemītnieku – Jaunatnes teātri. Nespējot pārvarēt objektīvas un subjektīvas pretrunas starp kolektīvu, teātra vadītāju, tobrīd visu laiku starptautiski ievērojamāko Latvijas teātra režisoru Ādolfu Šapiro un Kultūras ministriju, kultūras ministrs Raimonds Pauls 1992.gadā pieņem lēmumu par Jaunatnes teātra likvidēšanu. Jaunais Rīgas teātris, lai gan patstāvīga administratīva un mākslinieciska vienība, ir šīs situācijas tiešs mantinieks.

Teātra vadību 1992.gadā uzņēmas režisors Juris Rijnieks, kurš laika posmā līdz 1997.gadam, kad parādos grimstošo valsts iestādi pārņēma A. Hermanis\*, vadīja JRT Latvijai jaunā – projektu teātra – sistēmā. Jaunajam teātrim tiek izvēlēts Latvijas teātra kontekstā zīmīgs, cieši ar teātra ēku un vienlaikus arī ideoloģisko uzstādījumu saistīts nosaukums.

Pirmais Jaunais Rīgas teātris dibināts 1908.gadā kā alternatīvs piedāvājums Rīgas Latviešu teātrim (RLT) un ienesa Rīgā modernisma idejas. Pretstatā RLT, kas, kaut ar lielu nozīmi XIX gs. otrās puses latviešu kultūras kontekstā, XX gs. sākumā bija pusprofesionāls zvaigžņu teātris un iemiesoja iepriekšējā gadsimta estētiskos ideālus, JRT piesaistīja profesionālu aktieru sastāvu, iestājās par vienotu estētiku. Teātra darbs

---

\* A. Hermanis bija viens no četriem pretendentiem, kas pieteicās uz galvenā režisora vietu jau 1992./1993.gada sezonā izsludinātajā Kultūras ministrijas konkursā (Čakare 2006c, 456).



pārtrūka 1915.gadā, kad Pirmā pasaules kara apstākļos lielākā daļa trupas evakuējās uz Pēterburgu.

Tas, kādēļ jaundibinātajam teātrim 1992.gadā tika izvēlēts tradīciju piesaistošais nosaukums, nav dokumentāli fiksēts, bet iespējama šķiet versija par „vecā” un „jaunā” teātra pretnostatījumu.

J. Rijnieka uzskati Latvijas teātra XX gs. 90.gadu sākuma kontekstam bija radikāli – repertuāra teātris, padomju laikā vienīgā iespējamā teātra forma, tika identificēts kā „vecais”, kuram pretstatā nostājas „jaunais” – pašregulējošs projektu teātris. JRT tika veidota kā visiem iestudēt un spēlēt ieinteresētajiem atvērta telpa bez fiksētas mākslinieciskās programmas. Tomēr pirmās neveiksmīgās sezonas spieda savu vietu Latvijas mākslas telpā iezīmēt konkrētāk, un 1994./1995.gada teātra sezonas sākumā J. Rijnieks rakstīja: „Šodienas JRT mērķis ir pavērt ceļu uz mūsdienu izpratnē novatorisku un dzīvu teātra pasauli, kura varētu attaisnot likteņa radīto mītu par šīs mājas vienreizību un neatkārtojamību.” (Zeltiņa 2007) Kā komentē G. Zeltiņa, tas nozīmēja vēl kādas tradīcijas pieteikumu: „[J. Rijnieks] izteica gatavību jaunajā teātrī uzturēt to patiesu teatrālisma\* un eksperimentēšanas kamertoni, kas te valdīja Eduarda Smiļģa un Ādolfa Šapiro laikā.” (Zeltiņa 2007, 211) Šādā veidā JRT „nodibina attiecības” ar diviem izciliem teātriem, kas sakritības dēļ eksistējuši telpās Lāčplēša (iepriekš Romanova) ielā 25 – Dailes un Jaunatnes teātri. Analizējot JRT šādā nosacītā pēctecībā, izgaismojas būtiska saikne starp JRT un teātra tradīciju.

Institucionālie teātri shematiski atbilst trīs teātra ideoloģiskiem modeļiem – nacionālajiem, tautas un „mākslas”\*\* teātriem. Latvijā specifiski sociālpolitisko apstākļu dēļ tradīcijas reducējas uz divām – proti, „mākslas” un nacionālo teātri. JRT šādā pretnostatījumā ierindojams starp „mākslas” teātriem, tomēr XXI gs. pirmajā desmitgadē *Latviešu cikla* kontekstā atsevišķi sabiedrības slāņi sāk uztvert JRT kā nacionālā teātra funkcijas pildošu.

---

\* Pētniece visticamāk akcentē modernisma estētikas iezīmes, kas – salīdzinājumā ar reālisma tradīcijās ieturēto latviešu teātra tradīciju – ir „teatrālāks” izteiksmes stils.

\*\* Termins radīts, atsaucoties uz Maskavas Dailes teātra un Pola Fora Parīzes Dailes teātra nosaukuma, akcentējot abu teātru – pionieru konceptuālo „mākslu mākslas dēļ” nostādni, kas raksturīga visiem mākslas teātriem.

Nacionālo teātru kustības formēšanās saistāma ar XVII un XIX gs., kad Eiropā veidojas jaunas nācijas un nacionālas valstis. To priekšvēsture modernā izpratnē saistāma ar galma teātriem, pirmām kārtām 1680.gadā Parīzē dibināto *Comédie-Française*. Teātris paredzēts izcilāko franču dramaturgu lugu iestudējumiem, kā arī valdošās šķiras izklaidēšanai, iemiesojot aristokrātiskās vērtības. Līdzīgu etalona funkciju veic 1741.gadā Vīnē atklātais *Burgtheater* un 1748.gadā dibinātais Karaliskais teātris Kopenhāgenā, pirmais galma teātris, kas lauž tradīciju – Eiropas kontekstā dominējošo franču un itāļu lugu un trupu vietā priekšroku dod pašu dāņu dramaturģijai.

Kopenhāgenas piemērs atstāj lielu iespaidu uz vācu kultūras darbiniekiem, un tā ietekmē Vācijā XIX gs. tiešā sasaistē ar romantisma ideju attīstību tiek dibināti vairāki municipālie teātri, kuru mērķis ir buržuāzijas vidū izplatīt nacionālas idejas. Jāņem vērā, ka Vācija tiks apvienota tikai 1871.gadā. Nadīna Holdsvorta raksta: „Šillers izvirzīja ideju, ka teātris spēj nāciju ne tikai attēlot, bet spēj arī kļūt par būtisku instrumentu nācijas veidošanā. Šillers raksta: „... ja mums būtu nacionāls teātris, mēs arī kļūtu par nāciju”” (Holdsworth 2010, 28-29).

Arī nacionālā teātra priekšvēsture Latvijā jāskata šādā kontekstā. Jau XIX gs. vidū, paralēli latviešu nācijas veidošanās procesam - rodas nacionālā teātra protoideja. To ietekmē divi šķietami viens otru izslēdzoši vēsturiski apstākļi – vācu kultūras ietekme un XIX gs. 50., 60.gados latviešu kultūrtelpā valdošās jaunlatviešu idejas. Cenšoties mazināt vāciešu saimniecisko nozīmi, arī valodas un kultūras dominanti Krievijas impērijas Baltijas provincēs, jaunlatvieši veic nepārvērtējamu darbu nācijas veidošanā, par vienu no jaunās ideoloģijas medijiem izraugoties mākslu, tai skaitā teātri. G. Zeltiņa netieši raksturo latviešu teātra pirmsākumus kā nacionāla teātra protoformu: „Skatuve, teātris pakāpeniski kļūva par vienu no nozīmīgākajiem nacionālās apziņas un pašapziņas attīstīšanas un apliecinājuma veidiem.” (Zeltiņa 2010a, 10) Ja XIX gs. sākumā daudzos gadījumos par latviešiem ir pamats runāt primāri kā par sociālu, pie tam, subordinētu, slāni, var uzskatīt, ka jaunlatviešu darbības rezultātā izveidojusies nacionāla kopiena. Kaut ideoloģiski latviešu teātris ir tiešs pretspēks vāciešu kultūras telpai, estētiski latviešu teātris veidojas pēc vācu teātra formu parauga.

Latviešu teātra pamatlicējs Ādolfs Alunāns ieguva praktisku pieredzi vācu teātrī; privātsundās pie Rīgas Vācu teātra aktieriem mācās arī pirmie latviešu aktieri. Kad Rīgas Latviešu teātra vadību pārņem aktieris un režisors Hermanis Rode – Ēbelings, latviešu teātris nonāk vēl tiešākā vācu tradīcijas ietekmē. Pirmā latviešu režisoru paaudze (Jēkabs Duburs, Aleksis Mierlauks, Aleksandrs Freimanis, Roberts Jansons) ir H. Rodes–Ēbelinga skolnieki, kā arī sākotnēji RLT repertuāru lielā mērā balsta vācu dramaturģijas klasika un izklaides repertuārs. Latvijas teātri neietekmē sava laika novatoriskais vācu teātris, piemēram, Meiningenes eksperimenti XIX gs. otrajā pusē, kas kļūst par pamatu Eiropas modernā teātra attīstībai, bet gan Baltijas provincēs valdošā sava laika vācu teātra kontekstā jau arhaiskā teātra izpratne. No šejienes latviešu teātris pārmanto aktieru–zvaigžņu sistēmu, lielo uzsvaru uz dramaturga lomu teātrī, tātad – vārda dominanti, kā arī savdabīgu skatuves reālisma un psiholoģijas izpratni – vācu klasicisma teātra un romantisma estētikas ietekmes.

Ņemot vērā, ka nacionālais teātris Latvijā rodas mēģinājumos atbrīvoties no koloniālās kultūras, lielā vācu kultūras ietekme var likties paradoksāla, tomēr tā ir izplatīta prakse postkoloniālā situācijā. Aprakstot jauno nacionālo teātru rašanās vilni XX gs. vidū un beigās pēc Britu impērijas un Padomju Savienības sabrukšanas, N. Holdsvorta raksturo divus koloniālisma pārvarēšanas veidus. Tā 1991.gadā dibinātais Tadžikistānas Nacionālais teātris konceptuāli noraida reālisma teātra estētiku kā PSRS okupācijas zīmi, radot jaunu teātra hibrīdformu, kas balstīta pseidoautentiskā persiešu – tadžiku tradīcijā (mūzikā, dejā, dzejā). Tikmēr vairums XX gs. 50. un 60.gados no britu virskundzības atbrīvojušās Āfrikas un Āzijas valstis veido nacionālos teātrus britu kolonistu teātra formās, it kā sacenšoties ar iepriekšējā laikmeta teātra sasniegumiem un izaicinot teātra estētiku, kas tagad pauž koloniālismam pretēju ideoloģiju (Holdsworth 2010, 33-34). Abos Latvijas vēsturē aktuālajos pēckolonizācijas gadījumos teātra kultūra izmantojusi otro stratēģiju, kaut arī pēcpadomju posmā īslaicīgi aktuāls bija arī kolonizējošās kultūras absolūts noliegums.

Institūcijā iemiesots nacionālais teātris Latvijas Nacionālais teātris dibināts 1919.gadā, un, tā kā tas lielā mērā izaudzis no iepriekšējā posma latviešu teātra pieredzes, tajā likumsakarīgi saglabājas vācu teātra ietekmes. Teātra uzdevumus dibināšanas laikā apraksta G. Zeltiņa: „Nacionālais teātris turpināja strādāt

tradicionālā reālpsiholoģiskā stilā, ko iemiesoja spēcīgi aktieri, par savu uzdevumu izvirzot rūpes par nacionālās drāmas attīstību un izkopšanu”\* (Zeltiņa 2010a, 12).

Attiecībā uz Latvijas Nacionālo teātri starpkaru periodā tomēr jāsecina, ka teātra iedzīvinātā estētika bija mazākā mērā reālistiska, nekā ierasts uzskatīt. Terminu „reālpsiholoģisms”, analizējot Nacionālā teātra darbu, lieto L. Dzene\*\*, tomēr jāpievērš uzmanība, ka tas ir modernista Raiņa radīts, tātad viņa estētisko uzskatu ietekmēts jēdziens. L. Dzene arī komentē uzsvāru uz latviešu oriģināldramaturģijas darbiem teātrī, kurš pastāvēšanas pirmajās desmitgadēs „ar lielu respektu pret rakstīto vārdu, autora remarku, ierunātu intonāciju” (Dzene 2010, 92) aktīvi iestudē A. Brigaderes, R. Blaumaņa, Raiņa lugas. Pētniece raksta: „No tā arī izriet secinājums, ka šī teātra aktieru personības lielā mērā ietekmējusi tā latviskā mentalitāte, kas izpaužas nacionālajos raksturos, temperamentā, vēsturiskajos priekšnoteikumos” (Dzene 2010, 91). Pārfrazējot – jārunā par nacionālo raksturu iemiesojumu, bet „nacionāla rakstura” kā priekšstatu atveide apriori paredz tēlu tipizāciju, tātad – attālināšanos no reālisma, kas uzsver katra indivīda savdabību.

Ja Latvijas Nacionālajam teātrim jau pirmsākumos ir spilgti izteikta ideoloģiska identitāte, tad estētiski teātri XX gs. pirmajā pusē grūtāk definēt, jo no latviešu teātra pirmsākumiem pārmantoto tradīciju ietekmēt cenšas vairāki sava laika modernisma virzieni. Acīmredzot drīzāk jārunā par savdabīgu stilistiku eklektiku. L. Dzene raksta, piemēram, ka „[A. Mierlauka] režijas balstījās bagātajā aktiera pieredzē, aizstāvot reālistiskos mākslas principus, nereti uz naturālisma robežas. Inscenēšanas ziņā A. Mierlauka ideāls bija 1911.gadā Rīgas viesizrādēs redzētais Makša Reinharta

---

\* Teātra atklāšanā 1919.gada 30.novembrī tā idejiskais tēvs Jānis Akuraters sniedz programmisku ieskatu, kādam jābūt Latvijas Nacionālajam teātrim: „Vispirmā kārtā nacionālā teātra pienākums ir celt gaismā un rādīt mūsu tautas estētiskās un ētiskās vērtības mūsu pasaku un teiku nemirstīgos tēlos un mūsu dzīvē” (Struka 2009, 29). Lilija Dzene eksplīcē minēto uzstādījumu: „J. Akuraters uzsvēra galveno mākslas uzdevumu – celt nacionālo pašapziņu, lielu vērtību veltījot latviešu dramaturģijas attīstības un aktieru profesionālai izglītībai” (Dzene 2010, 85). Tādējādi pieteiktā Nacionālā teātra estētiskā un ideoloģiskā funkcija paplašināma arī kā normatīva un etalona lomas pieteikums, kā arī iezīmējas RLT estētiskās un ideoloģiskās tradīcijas pārmantojamība.

\*\* L. Dzene pretstata A. Mierlauka un Raiņa izpratni par reālismu uz skatuves: „Rainis vēlējās repertuārā iekļaut pēc iespējas vairāk augstas raudzes pasaules un latviešu literatūras darbu, taču uzsvērot, ka forma, kādā tos pārvērst „skatāmībā un dzirdamībā”, ir un paliek reālisms. Reālisms bez sentimenta un ārišķības, bet arī ne piezemēts, sīkpatiesībās detalizēts, ko dažkārt pārmeta A. Mierlaukam. Raiņa proponētais „reāli psiholoģiskais tēlošanas moments”, saīsināti saukts reālpsiholoģisms, turpmākajos teātra pastāvēšanas gados tika lietots kā apzīmējums radošai programmai, kā atskaites punkts” (Dzene 2010, 88). Saistībā ar A. Brigaderes lugu iestudējumiem L. Dzene lieto arī apzīmējumu jaunreālisms, saistot to ar ētisko vērtību iemiesojumu uz skatuves (Dzene 2010, 91).

iestudējums – Sofokla *Valdnieks Edips*” (Dzene 2010, 86). M. Reinharda izrāde iemieso ekspresionisma, ne reālisma vai naturālisma principus. 20., 30.gados Nacionālā teātra izrādēs spēlēja vairākas pasaules teātra zvaigznes, kas pārstāvēja reālismam gluži svešu estētiku, tai skaitā Mihails Čehovs. Pats fakts, ka šāda sadarbība iespējama, liecina par Nacionālā teātra estētikas neviendabīgumu. Raksturojot 20.gados teātrī strādājošo režisoru ietekmes, L. Dzene min arī K. Staņislavski, Aleksandru Tairovu, Vsevolodu Meierholdu, Nikolaju Jevreinovu, Jevgeņiju Vahtangovu, vienlaikus uzsverot gan faktu, ka kritiķi kritizēja izrādes par nesaskaņotu ansambli, gan pastāvēt uz to, ka teātris strādā reālisma kategorijās. Acīmredzot šo pretrunu fiksējumā iespējams interpretēt kā atzinumu, ka reālisms, kaut arī ne vienīgā estētiskā tradīcija, kas atrodama pirmskara Nacionālajā teātrī, tomēr ir dominējošā.

Kaut arī katrs nacionālais teātris ir detaļās atšķirīgs, XVIII un XIX gs. teātri tomēr iedibina tradīciju, no kuras atvasināmas vispārīgas nacionālā teātra pazīmes. Pirmkārt, nacionālais teātris ir ideoloģisks līdzeklis nācijas savdabības definēšanai un nostiprināšanai nācijas apziņā. Vienlaikus tas ir arī līdzeklis „nacionālās” teātra estētikas izstrādē un iedzīvināšanā. Kā formulē N. Holdsvorta, jāsaprot, ka tas nozīmē „naratīvus, ko nācija stāsta pati par sevi – gan to, „ko”, gan to, „kā” tiek stāstīts” (Holdsworth 2010, 1).

Otrkārt, tā kā jaunajām nācijām būtiska pašapliecināšanās, līdzvērtīga nostāšanās blakus vecajām kultūras nācijām, nacionālajam teātrim piemīt etalona funkcija nacionālās kultūras ietvaros. Tas vienlaikus nozīmē arī, ka nacionālais teātris ir apriori konservatīvs. Uzmanība tiek veltīta nacionālās dramaturģijas un klasikas darbu iestudēšanai, arī noteiktām, par nacionālai kultūrām būtiskām atzītām estētiskām un tehniskām teātra īpatnībām – tāpat kultūras tradīcijai. Vienlaikus jāapzinās, ka nacionālais teātris, tāpat kā nācija pati nav nemainīgs, bet gan pārdefinēšanai pakļauts lielums, un tā dzīvotspēja tiešā veidā atkarīga no spējas atspoguļot nācijas aktuālo izpratni par sevi.

Treškārt, nacionālās kultūras kontekstā nacionāla teātra skatītāji ir visa nācija, kaut arī vēsturisku iemeslu dēļ teātri visbiežāk iemieso vidusšķiras vērtības un ideoloģiju.

Tautas teātru kustība rodas, noraidot divas nacionālā teātra iezīmes – etalona funkciju un uzskatu, ka nacionāla teātra skatītāji ir visa nācija. N. Holdsvorta saista nacionāla

teātra idejas apšaubījumu ar konstatāciju, ka XX gs. piedāvā būtiski citu situāciju – jauna veida sabiedrības segmentāciju un tās locekļu multiidentitātes: „Galvenais apšaubījums nacionāla teātra idejai tika izvirzīts XX gs. laikā un joprojām ir aktuāls XXI gs. .. vai .. var apgalvot, ka ir teātris visai nācijai kā kopumam. (..) Kā stāstus teātris stāsta un kādēļ tieši šie ir stāsti, kurus nācijai nepieciešams dzirdēt?” (Holdsworth 2010, 34-35) Šie jautājumi nebija aktuāli XVIII un XIX gs. nacionālajos teātros, jo tie allaž bija vienas sociālās šķiras ideālu nesēji (XVIII – aristokrātijas, XIX – buržuāzijas).

Marvins Karlsons tautas teātra kustības sākumu saista ar franču XVIII gs. teātra teorētiķi Luī Sebastjēnu Mersjē: „Līdzīgi kā Didro vai Bomaršē viņš iztēlojas teātri kā sociālā un morālā klimata uzlabotāju, līdzīgi kā abi iepriekšminētie viņš uzskata, ka to vislabāk iespējams panākt, ja dramaturģija cieši seko dzīves realitātei. (..) Mersjē interese par drāmu kā ikdienas dzīves atspulgu noveda viņu pie daudz radikālākas teātra demokratizācijas idejas nekā Didro: uzmanību, ko Didro veltīja buržuāzijai, Mersjē pievērsa proletariātam” (Carlson 1993b, 157-158).

M. Karlsona apraksts izgaismo būtisku līdzību starp nacionālo un tautas teātri, aprakstot abu centienus apvienot nāciju, bet uzrādot arī atšķirību – tās šķiras ideoloģiju, uz kuras pamata tauta (nācija) definējama. Ja nacionāls teātris vismaz ideoloģiski ir visas nācijas teātris, tad tautas teātris tiek definēts kā vienas šķiras teātris, tādējādi pretnostatot divas pozīcijas – sintēzi un segregāciju skatījumā uz teātra vietu sabiedrībā. Kaut arī XVIII gs. kontekstā nav iedomājama nācijas apvienošana ar proletariāta ideoloģijas palīdzību, L.S. Mersjē idejas izrādās dzīvotspējīgas. Kā raksta M. Karlsons, viņš savā laikā netiek novērtēts, tomēr minams starp būtiskākajām Romēna Rolāna un Viktora Igo ietekmēm.

Savu tautas teātra idejas izvērsumu piedāvā R. Vāgners, esejā *Māksla un revolūcija* analizējot antīkās Grieķijas teātri kā visas tautas teātri. Pēc R. Vāgnera, „romieši un kristieši noraidīja drāmu pretēju iemeslu dēļ – pirmie noraidot garīgumu, otrie – juteklisku baudījumu. Kad Renesansē atdzima māksla, tā izskatījās pēc izklāides bagātājiem un varenajiem” (Carlson 1993b, 254). Respektīvi, buržuāzija teātri komercializējusi. R. Vāgners izprot tautu kā vienotu kopumu, līdzīgu Atēnu tiešās demokrātijas sistēmas ietvaros eksistējošai, kurā neviens tautas pārstāvis neizdala sevi pāri citiem, tādēļ viņš uzskata, ka jāatgriežas pie teātra tautai antīko grieķu izpratnē.

Šāda mērķa sasniegšanai buržuāziskajā teātrī nepieciešama revolūcija, atgriežoties pie teātra nekomerciālajām saknēm. Šī ideja XX gs. sākuma kontekstā ļauj izveidoties savdabīgai ideoloģiski estētiskai pretrunai tautas teātrī – kustībā kaismīgi iesaistās virkne modernisma avangarda kustību (futūrisms, konstruktīvisms, sirreālisms, ar mazāk aktīvu politisko programmu, tomēr piekrītot pamatpostulātiem – dadaisms, simbolisms), radot precedentu, kad skatītājus (arī mazizglītotākos) teātri cenšas uzrunāt ar estētiski un teorētiskās domāšanas ziņā ārkārtīgi sarežģītiem un novatoriskiem uzvedumiem.

XX gs. sākumā, izplatoties sociālisma idejām, tautas teātra ideja atdzimst L.S. Mersjē tuvās formās, par vienu no redzamākajiem teorētiķiem kļūstot Romēnam Rolānam, kurš par primāro tautas teātra mērķi redz jaunas šķiras – proletariāta – pašdefinēšanos. R. Rolāns definē tautas teātru kustību, pieprasot tā izrādēs baudījumu, spēku un inteliģenci – t.i., atpūtu strādniekiem pēc darba, spēku uzkrāšanu jaunai darba dienai un intelektuālu stimulēšanu, tātad – attīstīšanu. (Carlson 1993b, 317)

Turpmākā kustības attīstība Francijā tomēr sazarojas nereti visai atšķirīgās izpausmēs. Tautas teātra atzars, kura attīstība netiešā veidā būtiski ietekmē latviešu teātra kultūru, meklējams Krievijā, kur tautas teātra idejas pēc 1917.gada revolūcijas saistāmas gan ar krievu modernisma avangardiskajiem meklējumiem (īpaši biomehāniku, konstruktīvismu, proletkultu), gan ar protoperformancēm (dzīvās avīzes, zilo blūžu kustība utt.). Jaunajā politiskajā realitātē tautas teātris ir politisks teātris, un tā uzdevums tiešā veidā ir gan izglītēt proletariātu, gan veidot to kā šķiru, jo kaut ideoloģiskās nostādnēs padomju valsts postulē, ka proletariāts Krievijā jau pastāv, XX gs. sākumā tomēr vairāk par to jārunā vēlējuma, ne īstenības izteiksmē. Šādā izpratnē tautas teātris pastāv arī Latvijā. Līdztekus 1927.gadā dibinātajam Ceļojošajam teātrim, kas darbojās līdz 1948.gadam, nodrošinot perifēriju ar regulārām viesizrādēm, un 1930.gadā dibinātajam Zemnieku drāmas teātrim, no 1926.gada līdz 1934.gadam Rīgā pastāvēja Strādnieku teātris. Šai kustībai pieder arī Annas Lācis t.s. vajātais teātris 20.gados.

Būtisku lūzumu Krievijas teātra tradīcijā iespējams konstatēt, izmantojot A. Rutkēvičas formulējumu, ka Francijā tautas teātra uzdevums bija „likvidēt atsevišķu sabiedrības slāņu ekskluzīvās kultūras privilēģijas” (Rutkēviča 2002, 606). Ja revolūcijas laiks un pirmie pēcrevolūcijas gadi padomju teātrī tautas teātra kontekstā

skatāmi tieši šādā aspektā, tad jākonstatē, ka pavisam drīz būtiski mainās teātra sistēmas ideoloģija – sākotnējo uzstādījumu par atsevišķa slāņa (aristokrātijas) piekļuves monopola kultūrai likvidēšanu un mākslas demokratizāciju nomaina monopola ieviešana citam slānim – proletariātam. Šis aspekts cieši saistīts ar latviešu teātra tradīciju pēc Otrā pasaules kara, jo nosaka normatīvu estētiku visas Padomju Savienības teātra kontekstā.

Kā atzīmē M. Karlsons, komunistiskās partijas programmu teātra jomā sākotnēji balstīja vairāku tautas un ideoloģiski angažētā teātra teorētiķu – Visariona Beļinska, Žana Žaka Ruso, Riharda Vāgnera, Romēna Rolāna – idejas, kā arī Marksa un Engelsa izteikumi par teātri\* (Carlson 1993b, 353-354). Tādējādi paradoksālā kārtā jaunās komunistiskās Krievijas teātra dzīves priekšgalā nonāk modernisma avangarda mākslinieki. Jaunā teātra pamats ir eksperimentāls – 20.gadu Krievija pieļauj darbu kā ar politiskā, tā reliģiskā teātra laikmetīgākajām formām un estētiku. Par vadošo teātra administratoru kļūst Tautas Izglītības komisārs Anatolijs Lunačarskis, kura uzskati par sociālismu teātrī sasauca ar modernistu pozīciju, īpaši V. Meierholdu, kura pārziņā 1920.gadā tiek nodoti PSRS teātri. Izņēmums ir četri valsts vadošie teātri, kas saglabā paši savu māksliniecisko programmu – Maskavas Dailes teātris, Maskavas Mazais teātris, Petrogradas Valsts (bijušais Aleksandras) drāmas teātris, Maskavas Kamerteātris.

Klimats mākslas, tai skaitā teātra vidē, PSRS mainās XX gs. 20.gadu otrajā pusē, kulmināciju sasniedzot 1934.gadā padomju rakstnieku pirmajā kongresā, kad Maksims Gorkijs definē sociālistiskā reālisma metodi kā vienīgo pieļaujamo padomju mākslā. Teātra estētikas un ideoloģijas ziņā tas iezīmē paradoksālu pagriezienu. Kaut arī formāli padomju teātris ir sociālistisks tautas, respektīvi, proletariāta teātris, faktiski šajā brīdī Krievijā pārtrauc eksistēt tautas teātra kustība, kuras modernistiskie eksperimenti mērķauditorijai izrādījušies pārlietu sarežģīti. Līdzīgi kā Rietumeiropas modernisma avangardisti, kuru programma paredzēja buržuāziskā teātra iznīcināšanu

---

\* Veidu, kā notiek teorētisko ideju pielāgošana, apraksta M. Karlsons: „... Ruso saskatīja saikni starp teātra institūciju un urbāno kultūru, kurā tā attīstījās, un, tā kā viņš neuzticējās pēdējai, viņš sāka neuzticēties arī pirmajai. (...) Vēlāk atsevišķi teorētiķi, piemēram, Romēns Rolāns un noteikti sociālisma teorētiķi identificēja nepatiku, ko Ruso izjuta pret sava laika pilsētas sabiedrību, kā kapitālisma nosodījumu, un sāka saistīt viņa ierosinātās brīvdabas brīvdabas izklaides ar proletariāta izklaižu pieteikumu. (...) .. abi uzskati saplūda pēcrevolūcijas Krievijā uzvestajos masu uzvedumos. Proletkults pilsētas laukumos uzveda laikmetīgas alegorijas un, iesaistot tūkstošiem dalībnieku, vēsturiskajās vietās no jauna izspēlēja revolūcijas epizodes” (Carlson 1993a, 31-32).



un jauna patiesīguma pakāpes radīšanu teātrī, Krievijas pieredze rāda, ka proletariāta gaume un prasības pret mākslu realitātē bija ievērojami tuvākas ideoloģiski apkarojamajam buržuāzijas teātrim, nekā „proletāriskajiem” eksperimentiem.

Pēc 1934.gada kongresa PSRS teātra nozares virsotnē nonāk akadēmiskie teātri, kuru uzdevums ir izplatīt valsts ideoloģiju, uzturēt PSRS teātra tradīciju, kā arī izstrādāt normatīvus teātra mākslā. Šādā aspektā akadēmiskie teātri PSRS kontekstā faktiski veic nacionālā teātra funkcijas, partijai ideoloģiski postulējot, ka notikusi atsevišķo tautību saplūsme vienotā sociālistiskā nācijā. Par galveno akadēmisko teātri ne tikai Krievijā, bet visā PSRS kļūst M. Gorkija Akadēmiskais Dailes teātris – K. Staņislavska un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko dibinātais mākslas teātris, kura degradētā estētiskā tradīcija un repertuārs kļūst par padomju valsts teātra dzīvi kodificējošu normatīvu.

Šāda teātra sistēma pēc kara automātiski tiek uzspiesta visām PSRS republikām. Kaut arī pēc komunistiskās ideoloģijas postulātiem būtu iespējams secināt, ka LPSR ienāk padomju tautas teātra tradīcija, jāsecina, ka pirmajos padomju varas gados Latvijas Nacionālajā (tolaik – Drāmas) teātrī saduras divas nacionālā teātra tradīcijas – PSRS un Latvijas brīvvalsts.

Jaunais Rīgas teātris ideoloģiski iekļaujams „mākslas” teātru kustībā. Pretstatā nacionālajiem vai tautas teātriem, kas līdztekus mākslinieciskajiem uzdevumiem izvirza arī sociālus un ideoloģiskus mērķus, kuri ir ne mazāk svarīgi par māksliniecisko darbību, „mākslas” teātri pastāv primāri māksliniecisku iemeslu dēļ kā par teātra mākslu reflektējošas eksperimentālas grupas.

Modernās mākslas kontekstā kustība izaug no R. Vāgnera idejām un franču simbolisma teātra – pirmās modernisma skatuves pieredzes. Tālāk kustība sazarojas nepārskatāmā estētiskā un programmiskā daudzveidībā, iekļaujot kā vairumu modernisma, tā postmodernisma, postpostmodernisma un interdisciplinārās mākslas veidus. Tipisku „mākslas” teātri raksturo nosliece uz eksperimentālu iestudējumu un elitārām mākslas formām.

Latvijā „mākslas” teātra tradīcija primāri rodas kā pretnets nacionālā teātra novecojušajam estētiskajam piedāvājumam. A. Mierlauks, mazliet vēlāk Eduards Smiļģis, Teodors Amtmanis Latvijas teātrī ienes modernisma teātra pieredzi. Tiešie

iespāidi ģeogrāfiskas un kopējas kultūrvides dēļ vispirms nāk no Krievijas – A.Tairova, K. Staņislavska iestudējumiem. (Pirmā neapšaubāmā latviešu „mākslas” teātra – Jaunā Rīgas teātra – repertuārā dominē sava laika dramaturģijas novatori – A. Strindbergs, H. Ibsens, A. Čehovs, Rainis.) Pie būtiskākajiem „mākslas” teātriem un to adeptiem Latvijā pieder Birutas Skujenieces Intīmais teātris, E. Smiļģa, Pētera Pētersona darbība Dailes teātrī, Jaunatnes teātris Ā. Šapiro vadībā, Valdis Lūriņš Drāmas teātrī, M. Ķimeles darbs, Krievu Drāmas teātris Arkādija Kaca vadībā.

A. Hermanis vairākkārt atsaucies uz eksperimentu kā JRT programmas pamatu, ļaujot ierindot JRT „mākslas” teātru vidū. A. Hermanis arī konsekventi postulējis, ka „kultūrai ar kapitālismu (respektīvi, mākslai ar komerciju – Z.R.) nav nekā kopīga” (Tīrons 1995). Konteksts, kurā A. Hermanis sevi ievieto Latvijas teātrī, izprotams arī caur identitāti fiksējošām telpiskām zīmēm.

Par spīti tam, ka JRT tiešā veidā telpas pārņem no Jaunatnes teātra, ēkas izmantojumā spilgtāk tiek iezīmēti Eduarda Smiļģa Dailes teātra vaibsti, netieši norādot uz pēctecību starp abiem. Tomēr tradīcija šai gadījumā nav estētiska, drīzāk psiholoģiski izprotama. Kā atzīmē E. Mamaja, E. Smiļģa laikabiedri kritiķi Roberts Kroders un Jānis Sudrabkalns, raksturojot režisora estētisko piederību, min virkni XX gs. pirmo desmitgažu Eiropas teātra novatoru – Gordonu Kreigu, Georgu Fuksu, V. Meierholdu, N. Jevreinovu, Fjodoru Komisarževski, A. Tairovu, M. Reinhardu (Mamaja 2002, 112). E. Mamaja min, ka E. Smiļģis „atklāti pasludināja tā [teātra] teatralitāti, suverenitāti, stilizācijas principu un sintēzes metodi” (Mamaja 2002, 112), kā arī uzsvēra estētismu. Šim aprakstam pievienojot Dailes teātrī izmantoto Emila Žaka-Dalkroza metodi, iespējams izdarīt vispārinātus secinājumus par E. Smiļģa estētisko piederību. Latviešu teātra vēstures tradīcijā, acīmredzot – ideoloģisku ierobežojumu dēļ, režisors raksturots kā romantiķis, radot terminoloģisku jucekli un identificējot E. Smiļģa daiļradi ar protomodernā teātra formām. Drīzāk taisnība J. Sudrabkalnam, kas raksturojis E. Smiļģa daiļradi kā eklektisku (cit. no Mamaja 2002, 112), proti, estētiskā aspektā E. Smiļģis definējams kā eklektisks modernists, kas apvieno simbolisma un konstruktīvisma elementus ar XX gs. sākuma fiziskā teātra meklējumiem un stilizāciju A. Tairova izpratnē.

Estētiski A. Hermaņa JRT ar E. Smiļģa Dailes teātri tādējādi, protams, grūti salīdzināt. Tomēr JRT nepārprotamā atsaukšanās uz tradīciju ir zīmīga. E. Smiļģis

tiek uzskatīts par Latvijas režijas spilgtāko pārstāvi, drosmīgāko eksperimentētāju un lielāko novatoru. E. Mamaja raksturo režisoru, uzsverot viņa leģendas statusu Latvijas teātra kultūrā: „Par Eduardu Smiļģi mēdz runāt kā par fenomenālas intuīcijas un iedvesmota virstalanta mākslinieku, kas bez speciālas teātra izglītības un plašas ārzemju ceļojumu pieredzes radīja Latvijā teātri, „kāds vēl nebija bijis, un it kā ar burvja zizli uzbūra neredzētu dailes pasauli” (K. Kundziņš)” (Mamaja 2002, 109). E. Smiļģa personības suģestija balstās ne tikai mākslinieciskajās kvalitātēs, bet arī uzskatā, ka viņa estētiskā pieeja ir pirmreizēja, ne ar vienu estētisko teātra tradīciju nesaistīta – priekšstats, kas ir pamatots Latvijas, tomēr apšaubāms pasaules teātra kontekstā. Kā pamatoti atzīmē E. Mamaja, „... mīts par dabas apdāvināto, intuitīvo, nemācīto ģēniju, kurš tukšā vietā radīja savu fantastisko teātra vīziju, šķiet pārlietu naivs, ņemot vērā nepārprotamo Dailes teātra eksperimentālo meklējumu aktualitāti un saistību ar Eiropas teātru novatoriem modernistiem. Gluži pretēji – gan laikabiedru atmiņas, gan Dailes teātra izrāžu ekspozīcijas, analīzes un sezonas apskati liecina, ka Smiļģim bija ne tikai apgarota fantāzija, bet arī visai pamatīga dzīves pieredze un plašas (ja arī ne dziļas) zināšanas par moderno Eiropas teātri” (Mamaja 2002, 109).

Tipoloģiski A. Hermanis latviešu teātrī sava laika kontekstā var pretendēt uz līdzīgu vietu kā E. Smiļģis XX gs. 20.gadu kontekstā – proti, režisoram nacionālās teātra kultūras ietvaros estētiski nav acīmredzamu priekšgājēju, viņš aktīvi piedalās novecojušās teātra valodas atjaunošanā, balstoties plašā estētisko ietekmju lokā. Netieša nozīme ir arī faktam, ka gan Dailes, gan Jaunais Rīgas teātris faktiski ir autorteātri. Kaut arī A. Hermanis Latvijā uzsver, ka viņš nav vienīgais JRT štata režisors un īpaši XXI gadsimta pirmās un otrās desmitgades mijā repertuāra smagumu iznes citi mākslinieki, publikas apziņā JRT tiek identificēts tieši ar A. Hermaņa vārdu.

Savdabīga psiholoģiska paralēle vērojama arī jautājumā par ietekmēm. Kaut arī A. Hermanis neapšaubāmi auglīgi ietekmējies no virknes pasaules teātra mākslinieku un tradīciju, bez tam no netiešām pazīmēm iespējams spriest, ka ietekmes ir ne tikai plašas, bet arī dziļas, publiski viņš par ietekmēm teātra jomā izvairās runāt. Cik tālu tas attiecas uz akadēmisko un profesionālo izglītību, A. Hermanis min, ka tādā vai citādā formā ir visu 80./90.gadu mijā Latvijā strādājošo teātra pedagogu audzēknis. Savukārt par savdabīgāko karjeras posmu - vairākiem gadiem, ko viņš XX gs. 90.gadu sākumā pavada ASV, estētisko ietekmju ziņā nav tiešas informācijas, kaut arī JRT mājas lapā ievietotajā oficiālajā mākslinieka CV atrodams ieraksts par

„galveno lomu *Year of Jubilee*, *Art`s Club Theatre*, *off off Broadway*, Ņujorka, ASV” (JRT mājaslapa) 1990.gadā.

V. Čakare mākslinieka biogrāfijā laiku no 1989.gada līdz 1992.gadam – starp Konservatorijas beigšanu Rīgā un atgriešanos Latvijā pēc īslaicīgā izbraukuma – iezīmē: „Amerika jauno mākslinieku atplestām rokām, šķiet, nesagaidīja, tomēr sniedza vērtīgu iespaidu klāstu. Alvis Hermanis Rīgā atgriezās, paburzījies kosmopolītiskās pasaules pilsētas Ņujorkas teātra vidē un apguvis jaunu kultūras pieredzi. Iespējams, ka tieši aizokeāna impulsi visvairāk veidojuši no latviešu tradicionālā literārā un psiholoģiskā teātra atšķirīgi Hermaņa rokrakstu” (Čakare 2006c, 456). Pats režisors 1995.gada decembrī par ASV pieredzi runā intervijā *Rīgas Laikam*. Uldis Tīrons jautā: „Un kas notika Ņujorkā?” A. Hermanis atbild: „Ņujorkā ir visliberālākais kapitālisms, kāds vien sastopams uz pasaules. Bet māksliniekam, kas mākslu neuztver kā preču radīšanu, tur nav iespējams atrasties. Viņš vienkārši var pasmelties maksimāli daudz iespaidus, kā es to izdarīju.” (Tīrons 1995)

A. Hermaņa izteikumos par savām izrādēm dominē jautājums, *par ko* izrādes iestudētas. Tehnikas un estētikas jautājumiem režisors pievēršas sekundāri, gan XXI gs. pirmajā desmitgadē, kad viņa daiļradē konstatējams noturīgs režijas rokraksts, gan XX gs. 90.gados, kad, kā uzsver vairāki JRT apskatnieki, A. Hermanis sekoja apzinātai estētiski un tehniski eklektiskai programmai katru izrādi iestudēt būtiski atšķirīgi no iepriekšējās. Akadēmiska pētījuma kontekstā, protams, ir būtiski konstatēt un izskaidrot, kādas tradīcijas un tehnikas tiek izmantotas un kā tās funkcionē. Tomēr A. Hermaņa konsekventā pozīcija ļauj izvirzīt hipotēzi, ka pats režisors neapstrīdamās estētiskās ietekmes redz kā sekundāru, tehnisku sava darba daļu, kas, pretstatā izrādes vēstījumam, neveido iestudējuma identitāti. (Izņēmums ir K. Staņislavska aktiermākslas sistēmas izmantojums, ko A. Hermanis uzsver pat gadījumos, kad tas nav iestudējumā noteicošais tehniskais elements. Hipotētiski jāpieļauj, ka nozīme šai aspektā ir kolektīvai darba metodei, ko režisors plaši izmanto. Noteiktus iestudējuma slāņus, patstāvīgi strādājot pēc K. Staņislavska sistēmas, izveido aktieri.)

Paralēli starp E. Smiļģi un A. Hermani, iespējams, saistībā ar principiāli jauna teātra rašanos Latvijā, uztver arī kritika. Latviešu teātra vēstures nerakstītājā tradīcijā tiek nošķirta „vecā” un „jaunā” Daile – respektīvi, ēka Lāčplēša ielā un Martas Staņas speciāli Dailes teātrim projektētā ēka Brīvības ielā, uz kuru teātris pārvācas

1970.gados. Izteikums it kā attiecas tikai uz telpām: minētas gan atšķirīgās skatuves, gan pazaudētā atmosfēra. Noprotams tomēr, ka šādā veidā iezīmējas paaudžu konflikts attiecībā uz teātra estētiku - jaunajā ēkā valdošie režisori tiek pieskaitīti nosacīti „neīstajam” Dailes teātrim. Paradoksālā kārtā dalījums vecajā un jaunajā Dailē latviešu teātra vidē joprojām ir aktuāls. Tikai atsevišķos gadījumos jaunākās paaudzes kritiķi lieto apzīmējumu „vecā Daile” ēkas nozīmē, dominējošā joprojām ir tradīcija ar ēku saprast estētiku – teātra avangardu plašākā sava laika kontekstā.

JRT kā „vecās Dailes” tēlu īpaši kultivē vecākās paaudzes kritiķi, kam ir personiska „vecā” (šajā kontekstā – īstā, oriģinālā, E. Smiļģa) Dailes teātra pieredze. Bet drīz pēc vadības grožu pārņemšanas asociāciju apzināti nostiprina arī pats A. Hermanis. 1998.gadā iestudējot A. Puškina *Pīķa dāmu*, viņš titullomā uzaicina leģendāro Dailes teātra primadonnu un padomju kinozvaigzni Viju Artmani. Aktrise, ar iestudējumu atzīmēdama piecdesmit darba gadu jubileju, pasakoties sveicējiem, uzsvēra, ka jūtas laimīga saņemt ziedus „mūsu teātrī, kurā esmu pieņemta kā mantiniece, kas te dzimusi. Jaunais Rīgas teātris man atgādina tos dīgstus, ko kādreiz tik drosmīgi šajā zemē sēja Eduards Smiļģis” (V. Artmane *Pīķa dāmas* ierakstā). „Mūsu teātris” V. Artmanei, vienai no slavenākajām Dailes teātra zvaigznēm, šai gadījumā ir konstruēts jēdziens – tas vienlaikus ietver gan Dailes teātri, gan JRT, un būtiska šajā gadījumā ir gan kopīgā ēka, gan – svarīgāk – mākslinieciskā programma, ko šī ēka simbolizē, respektīvi, „mākslas” teātru konteksts.

## 1.2.JRT teātra ēkas semiotiskie aspekti

Runājot par JRT kā A. Hermaņa teātra identitāti, jāpievēršas arī teātra ēkas semiotisko aspektu analīzei, jo tie aktīvi veido teātra identitāti. Kaut arī A. Hermanis JRT ēku ir tikai pārņēmis (tās būvniecības oriģinālais konteksts attiecas uz XIX un XX gs. miju), tomēr veids, kādā režisors līdz šim telpas izmantojis, ļauj runāt par apzinātu teātra identitātes un attiecību modeļa ar skatītājiem veidošanu.

Viens no pirmajiem teorētiķiem, kas uzsver starp teātra ēku un izrādi eksistējošās saiknes svarīgumu, ir amerikānis Branders Metjūzs – viņš, analizējot klasisko dramaturģiju, uztver, ka būtiski noskaidrot, kādam teātrim (fiziskiem telpas noteikumiem) katrs dramaturgs rakstījis, jo tas palīdz izprast lugai tapšanas kontekstā izvirzītās tehnikās prasības. Kopš XX gs. pirmās puses, kad B. Metjūzs izsaka šo ideju, teātra arhitektūras semiotiska analīze ir kļuvusi par būtisku teātra pētniecības

nozari. Pētniekiem pakāpeniski pārejot no Ferdinanda de Sosīra divdaļīgā zīmes modeļa izpratnes (signifikants un signifikāts) uz Čarlza Pīrsa trīsdaļīgo zīmes modeli (signifikants, signifikāts, interpretētājs), aizvien lielāku nozīmi iegūst zīmes uztvērējs – teātra gadījumā: skatītājs.

Apmeklētājs tiecas savu teātra pieredzi uztvert kā kopumu – mākslas uztveri tieši ietekmē arī sekundāri teātra apmeklējuma aspekti: biļešu cenas, bufetes kvalitāte, telpu apgaismojums, labierīcības utt. Svarīgākais šādā aspektā nav funkcionālie telpas aspekti, bet fakts, ka telpa programmē skatītāju uzvedību. Sociologs Ervins Gofmans formulē, ka cilvēku uzvedību sabiedrībā nosaka rāmji, t.i., organizācijas principi, kas pārvalda sociālas norises un nosaka to, kā mēs tajās iesaistāmies subjektīvā līmenī (Goffmann, cit. no Balme 2008, 37). Viens no E. Gofmana visplašāk analizētajiem sociālo rāmju piemēriem ir teātris; viņš norāda, ka teātra uztveri (to, kā skatītāji izturas cits pret citu un pret izrādi) nosaka kultūrspecifiski nosacījumi. Akcentējot šo iezīmi, M. Karslons formulē: „... teātris jāsaprot ne tikai kā izpildīts teksts, bet kā notikums, kas balstās sabiedrībā un kultūrā un saistīts ar citiem tekstiem un iestudējumiem daudzveidīgā nozīmju tīklā” (Carlson 1993a, 5).

E. Gofmana teoriju specifiski teātra analīzei adaptē holandiešu pētnieks Henrijs Šonmakerss, definējot, ka teātra rāmim vispārināti konstatējamas četras pazīmes. Pirmkārt, šī rāmja izpratne ir iemācīta, nevis iedzimta. Otrkārt, rāmis ir pakļauts vēsturiskām pārmaiņām. Treškārt, tas ir kultūrspecifisks – respektīvi, dažādām teātra kultūrām atšķirīgs. Ceturtkārt, teātra rāmis nosaka skatītāja kognitīvās un emocionālās reakcijas. (H. Šonmakerss min, ka darbība spēles laukumā, pat ja ir absolūti identa darbībai reālajā dzīvē, tiks uztverta kā teatrāla darbība (Balme 2008, 37).) Savukārt Sjūzena Beneta sadala šādi izprastu teatrālo rāmi iekšējā un ārējā rāmī – pirmais šajā gadījumā ir pašas izrādes pieredze, kamēr otrs (ārējais) saistīts ar skatītāju gaidām (Balme 2008, 37-38).

Šī eksplikācija demonstrē, kā teātra centrā nonāk skatītājs - aktīvs interpretētājs. Process sasaucas ar Rolāna Barta teorētiski formulēto autora nāves ideju vai Ernsta Gombriha XX gs. 60.gados postulēto, ka jebkurš attēls ir fragmentēts, nepilnīgs un, to uztverot, „pabeidz” skatītājs, kas „aizpilda” tukšos laukumus starp atsevišķajām attēla lauskām.\* P. Pavī teātrim piedāvā izmantot vācu zinātnieku Volfganga Izera un Hansa

---

\* E. Gombriha izpratne par attēlu ir izšķiroša, analizējot vizuālā teātra iestudējumus.

Roberta Jausa 70.gados literatūrzinātnē ieviesto iedomāto lasītāju (*implied reader*), darinot atbilstošu jēdzienu teātrī – iedomātais skatītājs (*implied spectator*). Papildinājums ir būtisks, jo V. Izera izpratne par mākslas darba uztveri kā nepārtrauktu dialektiku starp mākslas darba gaidu horizontu (*horizon of expectation*) un skatītāja gaidu horizontu nodrošina, ka pēcbarta izpratnē par mākslu tomēr netiek pilnībā pazaudēts mākslas darba (teātra gadījumā – izrādes) konteksts un piesaiste tam.

Tomēr vispārināta skatītāja lomas eksplikācija teātrī pati par sevi neizskaidro, ar kādu mehānismu palīdzību tiek iedzīvināts teatrālais rāmis. Kā atzīmē K. Balme, ņemot vērā, ka teorētiski XX un XXI gs. mijā ir vienisprātis jautājumā par skatītāja centrālo lomu teātra situācijā, pētnieki tomēr pārsteidzoši maz ir pētījuši skatītāju kā specifisku teātra elementu. (Viņš arī uzsver, ka skatītājs kā aktīvs teātra elements teātra vēsturē nav uzskatāms par novitāti – Aristoteļa katarse paredz aktīvu skatītāja līdzdalību, arī reālisma teātrim būtiskā identifikācija ir aktīvs princips.) Šo iezīmi viņš netieši saista ar atzinumu, ka tikai XX gs. teorētiski tiek izdalīts abstrakts telpas koncepts – telpa kā simboliska forma (Ernsta Kasīrera formulējums) (Balme 2008, 58-59). Bet telpa ir izšķirošs faktors teatrālā rāmja iemiesošanā: „Jautājums tādējādi jāsaista vai nu ar „iekšieni” – teātra vidi, vai arī „ārieni” – to, kā ēka novietota plašākā kultūras kontekstā” (Balme 2008, 58). Tādējādi, vispārina M. Karlsons, jāpievēršas teātra „norises vietām, pētot, kā tās rada sociālas un kultūras zīmes un kā šīs zīmes savukārt palīdz veidot kopējo teātra pieredzi. (...) [Jo] mēs acīmredzami esam [bioloģiski - Z.R.] ieprogrammēti apzināti uztvert apkārtējo vidi” (Carlson 1993a, 2-3).

M. Karlsons piedāvā apskatīt to, „kā teātris veido nozīmi”, analizējot teātra ēku un tās vietu pilsētvidē, jo tā (līdzīgi kā telpas organizācija interjerā) nosaka, kā potenciālais skatītājs jūtas un attiecas pret konkrēto teātri. Kā atzīmē K. Balme, simboliskā pilsētas struktūra nosaka, kādus uztveres kodus attiecībā pret teātri izmanto skatītājs, ko viņš no teātra gaida, un bieži „tas nosaka, kuri skatītāji apmeklē kurus teātrus” (Balme 2008, 58)\*.

---

\* M. Karlsons, analizējot to, kā teātra uztvere mainās, mainoties ēkai, min vairākus piemērus, tai skaitā Pētera Šteina pārvākšanos uz citām teātra telpām. Kā raksta M. Karlsons, labākos darbus režisors iestudēja strādniecības rajonā, tālu no Rietumberlīnes galvenā izklaides kvartāla. Kļūstot aizvien populārāks, režisors arī saņēma aizvien lielāku valsts atbalstu un XX gs. 80.gados pārcēlās uz viņa trupai piešķirtu monumentālu jaunu teātri *Kurfürstendamm*. Vēl pirms pārvākšanās bija notikusi, P. Šteins atzīmēja - pastāv bažas, ka „teātri sāks novērtēt kā fosilizējušos, pārdevušos, (un es nesaku, ka

Vēsturiski teātri ir atradušies gan tiešā kulta celtnu tuvumā (pat kulta celtnēs) vai tuvu laicīgās varas administratīvajiem centriem, gan pilsētu nomalēs vai īpašos izklaides kvartālos. Katrs atšķirīgais novietojums liecina pirmām kārtām par teātra statusu sabiedrībā. Antīkajā pasaulē un kopš Renesanses teātra ēkas tiek uztvertas kā sabiedriskas celtnes, tādēļ arī arhitektoniskais risinājums ir simbolisks sava laika sabiedrības un izpratnes par teātri iemiesojums (būtiski, kā noformēta fasāde, kādi ir zāles rotājumi, vai zāli iespējams pilnībā aptumšot, kā telpā nodalītas skatītāju sociālās grupas utt.). Protams, XXI gs. sākuma Rīgas kontekstā jāņem vērā, ka neviena jauna teātra ēka kopš XX gs. 70.gadiem nav uzcelta, un esošie teātri ierobežotos finansiālos apstākļos pielāgo sev eksistējošās telpas. Tomēr visos Rīgas teātros, bet īpaši JRT, ir pamats analizēt teātra telpu, jo teātri telpu pārdomāti izmanto attiecību veidošanai ar skatītāju.

JRT ēka atrodas ārpus „teatrālā centra” un ir fasādes teātris – tā fasāde būvēta ar aprēķinu, lai ieplūstu pilsētvidē, netiktu īpaši nodalīta no apkārtējās apbūves. Oriģināli ēka tika celta kā Amatnieku biedrības nams, un, kā raksturo V. Hausmanis, saviesīgiem pasākumiem paredzētā zāle bija noformēta grezniem griestiem, balkons balstījās uz dekoratīvām sijām. Zāles interjeru vēlāk, ēku pārņemot Dailes teātrim, pārveidoja pēc E. Smiļģa ieceres, novācot dekoratīvos elementus, lai nenovirzītu skatītāja uzmanību no skatuves, kā arī modernizējot skatuves tehniku – pirmo reizi latviešu teātrī bija iespējams „lauzt” grīdu ar podestāriju palīdzību utt. Tādējādi A. Hermaņa JRT manto ēku, kura signalizē par būtiskām izmaiņām skatītāja un teātra attiecībās.

Līdz XIX gs. un XX gs. mijai buržuāziskie teātri un operas tiek būvētas, telpu īpaši nodalot no pilsētvides, piemēram, ar laukumu fasādes priekšā, uzsverot, ka teātris ir īpaša, no ikdienas izdalīta aktivitāte, arī – statusa lieta. XX gs. sākumā mākslas teātru kustība uzsāka teātra mākslas demokratizēšanu. Viņi apzinājās arhitektūras ietekmi uz skatītāju, no jauna būvētie fasādes teātri tiecas ieplūst pilsētas vidē, ar laiku kļūdami

---

tajā nav patiesības grauds)” (Carlson 1993a, 90). Līdzīgs piemērs no laikmetīgās Latvijas teātra prakses - G. Poliščukas Teātra Observatorijas pāriešana no telpām Tērbatas ielā uz Kongresu namu. Daļa patstāvīgo skatītāju teātrim līdzī nepārceļoja, argumentējot, ka tagad tas ir „parasts” teātris – pretstatā Tērbatas ielas pagrabam, kurā izrādi vienlaikus varēja noskatīties daži desmiti skatītāju, Kongresu nama zāle ir lielāka, ko skatītāji tulkoja kā „ekskluzivitātes zudumu”. Savukārt J. Rijnieks, iestudējot izrādes kinoteātra *Rīga* telpās, uzsver: tās skatās publika, kas „teātrus neapmeklē”. Arī nevalstisko teātru *Dirty Deal teatro* un *Gertrūdes ielas teātra* skatītāji ir saistāmi ar specifiskām grupām – primāri, studentiem, kas reti apmeklē institucionālos teātrus.



faktiski neatšķirami no apkārtējās apbūves, JRT gadījumā – dzīvojamā kvartāla. Tādā veidā teātra arhitektūra uzsvēr teātra pietuvināšanos dzīvei.

Vienlaikus būtiskas izmaiņas notikušas arī teātra interjeros. Iepriekš publikai celtās teātra ēkas (ar variācijām arī galma un privātie teātri) ir sociālās hierarhijas iemiesojums arhitektūras formā. Karaliskā loža ir centrālais elements; ložu, balkonu, partera zonu dalījums atbilst sociāliem slāņiem sabiedrībā; katram sociālajam slānim ir arī atsevišķi saloni (izņemot zemākos slāņus, kam visbiežāk atpūtas telpu nav), vestibili, pat kāpnes, kas nodrošina, ka dažādās šķiras, formāli uzturēdamās vienā telpā, faktiski nesastopas. Visgreznāk (rotājumos iemiesojot modē esošās ētiskās un estētiskās vērtības, arī uzsverot sociālo hierarhiju) dekorēta zāle, jo teātris primāri tiek uztverts ne tikai kā mākslas baudījums, bet kā sociāla interakcija, kurā svarīgi redzēt citus un parādīt sevi. (Zāles aptumšojumu teātros sāk ieviest tikai XIX gs. otrajā pusē, kaut, kā atzīmē M. Karlsons, tehniski tas ir iespējams daudz agrāk.) Fasādes teātri par galveno principu pakāpeniski ievieš funkcionalitāti, kā centrālo skatītāju zālē pasludinot nevis ložu rotājumus, bet skatuvi. Faktiski tas iezīmē arī jaunu skatījumu uz teātri – kā profesionālu mākslu.\*

JRT skatītāju telpas un lielā zāle šādā aspektā ir tipisks fasādes teātra piemērs. Skatītāju telpas ir uzsvērti sašaurinātas – blakus centrālajai ieejai īpaši nenodalītā telpā izkārtota garderobe, divas kāpnes uz zāli un pati skatītāju zāle, kurā dekora nav vispār. Zāles noformējumā dominē neitrāls krāsojums un koka paneļi balkonā. Nav ložu; skatuves kārbu no zāles nenodala īpaši izcelta proscēnija arka – funkcionāli dalījums telpā saglabājas, bet dekoratīvitate nenovērš uzmanību no skatuvē notiekošā. Faktiski JRT ēka arhitektoniski iemieso divus principus – tā ir demokrātiska telpa un telpa, kurā visa uzmanība virzīta uz skatuvi, tātad mākslas darbu.

Ņemot vērā, ka ēkā ilgstoši nav bijis remonta, šie ir objektīvie telpas elementi, ko teātris nevar mainīt. Tomēr tajā, kā JRT A. Hermaņa vadībā izmanto telpu, redzams, cik lielā mērā teātra skatījums uz mākslu ir idents fasādes teātra piedāvājumam.

---

\* Raksturīgs ir, piemēram, MDT gadījums. Teātris šokē skatītājus dubultā. Pirmkārt, skatītāju zālē konceptuāli nav dekoratīvu elementu, tikai neitrāls krāsojums, koka paneļi un priekšsargs, uz kura izausta kaija – atsauce uz M. Čehova *Kaijas* pirmistudējumu. Otrkārt, K. Staņislavskis aizliedza ieeju skatītāju zālē pēc izrādes sākuma un aktieru apmeklējumus ģērbtuvēs izrāžu starpbrīžos.

Skatītāja telpa teātrī nosacīti ir pārejas telpa, kurā ienākušais cilvēks nomaina vienu rāmi pret citu, respektīvi, no garāmgājēja pārtop skatītājā. Komentējot procesu, kā tas notiek, būtiski izprast divas idejas, kas saistītas ar nozīmes veidošanos – F. de Sosīra nošķirumu starp sintagmātiskām un paradigmātiskām nozīmes attiecībām un M. Karlsona izpratni par *parādīšanās* fenomenu teātrī.

F. de Sosīrs runā par sintagmātiskām un paradigmātiskām (sistēmiskām) attiecībām zīmes izpratnē, par piemēru ņemot vārda kā zīmes funkcionēšanu. Sintagmātiskās attiecības šādā izpratnē formulē elementa saikni ar blakus esošajiem elementiem (piemēram, to, kā vārds funkcionē teikumā), savukārt paradigmātiskās attiecības veidojas starp vārdu un tā noraidītajām alternatīvām (sinonīmiem, antonīmiem utt.). Šo izpratni R. Barts attiecina uz arhitektūru, minot, ka sintagmātiskās attiecības tādējādi raksturo, piemēram, kā kolona funkcionē ēkas struktūrā, kamēr paradigmatiskās attiecībās doriska kolona liek domāt par jonisko un korintisko orderi utt. (Carlson 1993a, 8).

Uzstādījums ļauj analizēt ne tikai tos elementus, kas teātrī atrodami, bet galvenokārt to, kā fasādē trūkst. Kā uzsver M. Karlsons, teātra dekoratīvie elementi (kā fasādē, tā interjerā) funkcionē, identificējot ēkas funkcijas un piesaistot potenciālo publiku (Carlson 1993a, 163). JRT ēka stilistiski pilnībā iekļaujas pilsētas centra dzīvojamo māju kvartālā un, kaut arī ēkas funkcija ir būtiski atšķirīga, salīdzinot ar apkārtējām būvēm, teātris to neuzsver. Nav pamanāma nosaukuma vai logo (XXI gs. pirmās desmitgades beigās teātris otrā stāva līmenī gan uzstāda arī savu nosaukumu, tomēr tas saskatāms tikai no ielas pretējās puses), nav iestudējumu reklāmu (afišu siena atrodas pie citam īpašumam pieguļošas autostāvvietas, vairāku metru attālumā no JRT gala sienas, bet fiziski saistīta ar blakus esošo ēku). Ieeja teātrī atpazīstama tikai pēc repertuāra saraksta, kas novietots blakus durvīm, bet pats saraksts savukārt neatgādina teātra afišu, drīzāk – sliktā kvalitātē iespiestas vienā ēkā strādājošu dažādu uzņēmumu šiltītes.

Pieeja fasādei ir būtiski atšķirīga no citiem pilsētas teātriem, kas ēkas sienas noklāj ar lieliem jaunākos iestudējumus reklamējošiem plakātiem. Tādējādi JRT it kā iekūst pilsētas telpā, liekot teātra skatītājiem īpaši meklēt pašu ēku un citviet, ne pilsētvidē, interesēties par jaunākajiem iestudējumiem. Arī JRT izrāžu plakāti ir stilā izturēti – nereti monohromi, nelieli, uzmanību nepiesaistoši. (Līdzīgi „neiezīmētas” ir arī citas

teātra zāles – Mazā zāle JRT pagalmā, uz kuru ēkas fasādē nav nekādu norāžu, zāle Talsu ielā, kas pirmreizējam apmeklētājam ir grūti atrodamā.) Tādējādi teātris sākotnēji atgādina eksperimentālos teātrus metropolēs, kas šādi telpā uzsver, pirmkārt, savu avangarda statusu, otrkārt, faktu, ka gluži fiziski viņu zālēs nenonāk nejauši skatītāji.

Tomēr teātris pilsētvidē atļaujas izvietot arī visai pamanāmu vizuālu zīmi - uz teātra brandmūra, vietā, ko Rīgā tipiski izmantotu reklāmas plakātam, tiek uzstādīta liela Eduarda Smiļģa fotogrāfija, ar parakstu „Smiļģa māja”.<sup>\*</sup> Šo zīmi iespējams interpretēt kā tradīcijas *parādīšanos*, palimpsestu.

M. Karlsons, runājot par mehānismiem un saitēm, kas teātrī saista vienu iestudējumu, tradīciju, dramaturģisku darbu u.tml. ar citu, ievieš terminu *ghosting*, tiešā tulkojumā no angļu valodas – *spokošanās*. Kaut arī tulkojums šķiet precīzi pārraidām metaforiskā termina jēgu, šī pētījuma robežās lietots jēdziens *parādīšanās*, akcentējot M. Karlsona analizēto mehānismu. Proti, viens darbs (ķermenis, laikmets, interpretācija u.tml.) vai tā elementi *parādās*, projicējas uz cita darba (ķermeņa, interpretācijas) virsmas, veidojot daudzslāņainu tēlu. Process var būt apzināti, piemēram, izrādes veidotāju, iecerēts, bet var būt arī nejaušs efekts, skatītājam zālē ienesot recepcijas procesā savu iepriekšējo pieredzi.

*Parādīšanās* funkcionēšanu nodrošina fakts, ka ikviens teātris darbojas kā kultūras atmiņas nesējs. Rietumu tradīcijā uz to norāda jau teātra nosaukums. *Theatron* grieķu valodā nozīmē „skatīšanās vietu”. Tradīcija, ka ar vienu vārdu tiek apzīmēta gan māksla, gan tās norises vieta, tiek turpināta daudzās Rietumu kultūrām piederīgās valodās, arī latviešu. Par atmiņas funkciju rosina domāt arī teātra terminoloģija, latviešu valodā, piemēram, „attēlot” lietojums.

M. Karlsons min, ka paralēls process teātrim šādā aspektā ir sapņošana, jo „daudzi sapņu teorētiķi ir atzīmējuši, ka sapņošanai privātajā pieredzē ir būtiskas paralēles ar to, kā darbojas teātris kā publiska pieredze” (Carlson 2011, 3). Citējot Bertu Steitsu, M. Karlsons pierāda, ka teātris, līdzīgi kā sapnis, veidojas no iepriekš eksistējošas

---

\* Plakāts interpretējams kā ironisks komentārs laikmetīgajai videi, arī izaicinājums. Īsi pēc tā parādīšanās vairākkārt esmu dzirdējusi jautājumus par to, ko šī fotogrāfija reklamē. Tāpat arī XXI gs. sākumā, JRT sākot veidot *Latviešu ciklu* un iegūstot lielu uzmanību masu medijos, ap teātra kvartālu staigāja potenciālie skatītāji, aptaujājot garāmgājējus, kur atrodas teātris.

realitātes daļām, kas pārkārtotas jaunās sakarībās. „Gan cilvēka jaunrade, gan sapnis ir cieši saistīts ar atmiņas pārvarēšanu [arī: sarunu ar atmiņām – Z.R.]. „Ja kaut ko vispār iespējams atcerēties, tad to atceras nevis kā to, *kas* noticis, bet gan kā kaut ko, kas noticis *atkal* citādā veidā.” Teātra nomoda sapnis, tāpat kā pats sapnis, ir īpaši piemērots šim dīvainajam, bet acīmredzami izšķiroši svarīgajam procesam” (Carlson 2011, 3). Respektīvi, teātris nemitīgi reproducē kultūras mītus, leģendas, vērtības, ļaujot tām vienlaikus saglabāties recepientu apziņā un būt nemitīgi mainīgām.

Teātra saikne ar atmiņu tādēļ ir dziļa, tomēr arī sarežģīta: „Herberts Blaus ir provokatīvi atzīmējis, ka gan Rietumos, gan Austrumos performancei universāli raksturīga *spokošanās*<sup>\*</sup>, atgriešanās sajūta, pārdabisks un neizbēgams iespaids, ko tā raisa skatītājos - „mēs redzam to, ko jau esam redzējuši”. (..) Teātris kā kultūras un vēstures procesa simulakrs centies attēlot ikvienu cilvēku rīcību to fiziskajā kontekstā, tātad - vienmēr piedāvājis sabiedrībai vistaustāmāko pašu rīcības apjaušanas mēģinājumu. Teātris ir kultūras atmiņas glabātuve, bet, līdzīgi kā katra atmiņa, arī tā nemitīgi pielāgojas un pārveidojas, jo atmiņas, kas tiek glabātas, uznirst aizvien jaunos apstākļos un kontekstos” (Carlson 2011, 3).

Kā kultūras atmiņas apzināta aktualizēšana jāapskata JRT interjers. Kā jau iepriekš minēts, A. Hermaņa JRT īpaši uzsver E. Smiļģa Dailes teātra kontekstu. To teātra ēkā ir salīdzinoši viegli projicēt, jo JRT strādā vēsturiskajā Dailes teātrī. Par apzinātu saspēli ar Dailes teātri, piemēram, iespējams uzskatīt skatītāju foajē iepretim skatītāju garderobei iebūvēto kamīnu, kurš sezonas laikā pirms pirmizrādēm kuras.<sup>\*\*</sup> Ja degošo kamīnu interpretē kā telpas zīmi (tas nav funkcionāls, jo milzīgo foajē nespēj sildīt, kā arī nav pietiekami liels, lai kļūtu par telpai būtisku interjera elementu – plašajā telpā nelielais, neizteiksmīgais kamīns, kaut atrodas centrālā vietā, faktiski „pazūd”), veidojas interesantas sakarības. Kamīns, kura uguns liesmas ceļas uz augšu, kur atrodas Lielā zāle, atgādina uguni, kas kuras zem telpas, to sildot. Šādā aspektā par „sildelementu” iespējams atzīt E. Smiļģa tradīciju.

---

\* Nō teātra izrāde ir šāds „spokošanās” piemērs Austrumu teātrī, izrādes formā postulējot pagātnes, „spoku” atgriešanos. Vienlaikus tas iezīmē arī tradīcijas pārmantojamību – tradicionāli uzsvars tiek likts uz pagātnes meistarū paņēmienu un izpausmju atkārtošānu jaunā kontekstā. Savukārt attiecībā uz Rietumu teātri M. Karlsons pievērš uzmanību Šekspīra lūgām kā tipiskiem „spokošanās” piemēriem.

\*\* E. Smiļģa Dailes teātra emblēma ir stilizētas, uz augšu tiecīgas uguns liesmas.

Tomēr kopš teātris ieguvis starptautisku atpazīstamību, E. Smiļģa *parādīšanās* gadījumus teātra audeklā papildina cita veida *parādīšanās* – foajē un kāpņu telpas izmantojumā. Publisko teātra telpu rotā A. Hermaņa *Tālāk* iestudēšanas laikā uzkrāsotie anarhisma teorētika Hakima Beja (īstajā vārdā Pīters Lamborns Vilsons) citāti, ko iespējams traktēt kā savdabīgu teātra moto. Virzienā no garderobes līdz zālei izkārtoti sekojoši teksti: „Sveiciens manai pirmajai skolotājai!”, „Streikojiet par mākslas skaistumu!” , „Life, not lifestyle!”, „Poētiskais terorisms”, „Ēdiens nauda / Saule smiltis sekss sapņi mīlestība patiesība miers brīvība un taisnīgums”, „Māksla ir iebāzusi galvu (sev) [ar melnu flomāsteru rokkrastā rakstītais papildinājums ievilkts trafareta tekstā] dibenā un ir pienācis laiks to izvilkt [ar iekavu rokkrastā ievilkts trūkstošais „k”] ārā!”, „разбейте символы Империй во имя... да не во Чье имя, лишь бы сердце радовалось”, „(tālāk)”, „Pilsētas partizāni par bērnu brīvību!”, „Radikālais aristokrātisms”, „Man patīk, kad uz ielas man uzplijas bērni – bezpajumtnieki”, „искусство будет продолжаться точно так же, как вы будете продолжать дышать, есть и трахаться”, „piedzimsti! / iepērcies! / mirsti!”, „nāve televizorā izskatās skaistāk nekā dzīvē”, „palieciet kopā bez mums!”, „galerijas pārvērš skaistumu precē, bet bankas pārstrādā iztēli mēslos un parādos”, „(tālāk)”, „англосаксонский постпротестанский мир направляет всю свою подавленную Чувственность в рекламу”, „(tālāk)”, „Jūs jau sen esat to pelnījuši!”, „земля, труд, природа / „само я”, сама жизнь / даже смерть – всё есть деньги”, pie zāles – „utopija šeit un tagad” un „Haoss ir nemirstīgs”.

Kaut arī citātu izkārtojums, izņemot programatisko sākumu un beigas (hronoloģiska sakārtotība virzienā no skolas uz mākslu, akcentējot mākslas kā utopijas izpratni, sasaistot to ar haosa un mūžības jēdzienu) šķiet nejaušs, tas rada pretrunīgu emocionālu iespaidu, skatītājam sastopoties ar izteikumiem, ko viņš spēj identificēt kā teātra pozīciju, kā arī tādiem, kas šķiet izaicinoši. Telpas noformējumā, līdzīgi kā A. Hermaņa izrādēs kopumā, vienas un tās pašas zīmes vienlaikus uztveramas gan kā nopietni iecerētas, gan kā ironisks komentārs.

Zīmīgi, ka izteikumi atlasīti *Tālāk* (M. Gorkija *Dibenā*) tapšanas laikā – izrāde pēc ieceres ir izteikti intraverta, pievēršoties jautājumam par teātra trupas identitāti. Kā raksta S. Radzobe recenzijā par *Tālāk*, „izrādes nosaukumam, kas uzrakstīts uz teātra kāpņutelpas sienām .. ir vismaz divnozīmīgs raksturs. Ja šo nākotnes perspektīvu iemiesojošo vārdu attiecina uz lugas un izrādes personām, kurām nākotnes nav, ir

tikai nezināmi ilga bezjēdzīga tagadne, tas iemanto ironisku nozīmi. Savukārt, ja teātris ar "tālāk" uzrunā pats sevi, šis apstākļa vārds iegūst optimistisku un pelnīti pašapzinīgu nokrāsu, jo JRT patlaban Latvijā tiešām ir vienīgais teātris, kur nenotiek dusēšana uz lauriem, kur katra nākamā izrāde ir jauns un drosmīgs solis radošu meklējumu ceļā” (Radzobe 2004a).

Šo meklējumu ceļu teātra telpā dokumentē viesizrāžu fotogrāfijas, ar parakstiem – vieta (pilsētas, festivāli) un gads, veidojot skatītājiem uzskatāmu teātra dzīves hroniku. Fotoattēli un citāti izkārtoti nevis foajē vai salonā kā tradicionālā buržuāzijas teātrī, bet gan kāpnēs. Buržuāzijas teātrī cits blakus citam novietotās portretu galerijas iezīmē teātra slaveno vēsturi, tātad – pagātnes laiku (buržuāzijas teātri skatītāju telpas izgrezno ar konkrētā teātra slaveno aktieru un dramaturgu portretu galerijām, teātra vāktām kolekcijām, teātra bibliotēkas eksemplāriem utt., kas funkcionē kā savdabīgs teātra muzejs), kā arī teātra „seju” – publiski skatītājam ieraugāmo mašīnērijas daļu. Fokusēšanās uz izrāžu fotogrāfijām (iepretim aktieru portretu galerijas principam) vienlaikus atklāj arī teātra prioritātes – augstāk par zvaigznēm tiek stādīts kopējais darbs. (Fotoattēlos dažādās izrādēs redzami visi trupas pārstāvji.)

JRT attēlu un citātu izkārtojums augšupejošajās kāpnēs, kur katrs pagrieziens atklāj jaunu perspektīvu, ir dinamisks princips un liek drīzāk domāt par pagātnes virzību cauri tagadnei uz vēl nezināmu nākotni. Bez nozīmes nav arī fakts, ka šeit „seja” ir intīmāka – tas ir kā teātra ceļojumu albums un dienasgrāmata vienlaikus. Šādā veidā teātris burtiski iezīmē savu vietu pasaulē – ideoloģiski un ģeogrāfiski (JRT ar A. Hermana izrādēm viesojušies pasaulē nozīmīgos festivālos; taču te ir izkārtotas arī citu JRT režisoru izrāžu fotogrāfijas).

Katrs citāts un katra fotogrāfija centrālajās kāpnēs iezīmē kādu ideoloģisku uzstādījumu vai teātra sasniegumu. Līdzīgi kā teātra mājas lapa, kas uzskaita saņemtās balvas un recenzijas, arī šī siena kalpo par programmu un hroniku vienlaikus, iezīmējot teātra ideoloģisko pagriešanos ar skatu uz iekšpusi – pašam pret sevi. Nav nejauši, ka virzība uz augšu vienlaikus ir arī centrīces kustība – pretim skatuvei, kas telpas organizācijas nozīmē ir JRT centrā.

Savdabīgu lomu JRT uztverē spēlē arī teātra telpu avārijas stāvoklis.\* Kā liecina vairākas publiskas diskusijas, īpaši jautājumā par finansējumu JRT ēkas rekonstrukcijai, daļa sabiedrības teātra fizisko sabrukumu uzskata par apzināti veidotu un uzturētu. Respektīvi, uztver teātra ēku kā skatuvi, interpretējot reālo ēkas sabrukumu kā inscenētu. Kaut arī apgalvojums vērtējams kā populistisks, tas ir interesants analīzes nolūkiem, jo signalizē, ka plašāka publika saista teātra ēku – interjeru un eksterjeru – ar teātra programmisku māksliniecisku un pilsonisku pozīciju. Kā atzīmē M. Karlsons, citējot R. Bartu, sabiedrībā faktiski nekas nespēj izvairīties no semiotizācijas procesa (Carlson 2011, 130). Emocionāli JRT telpas fiziskais stāvoklis skatītāju ietekmē neatkarīgi no tā, vai tās veidošanā dominējuši apzināti vai neapzināti impulsi. JRT ēka tiek uztverta kā zīme mākslai, kas top drupu kaudzē. Paradoksālā kārtā šī ideja, kas tieši sasaucas ar A. Hermaņa izpratni par kultūras stāvokli mūsdienās.

Kā atzīmē M. Karlsons, (institucionālais) teātris allaž sevi pozicionējis kā īpašu, no ikdienas rutīnas izdalāmu pieredzi (Carlson 2011, 164). JRT šo principu nenoraida. Bet pieredze, kurai JRT noskaņo savu skatītāju teātra „pārejas telpā”, ir Latvijas teātra kontekstā specifiska – noraidot teātra kā sociālas interakcijas vietas ideju, visu uzmanību novirzot uz mākslas darbu.

---

\* Pretstatā, piemēram, P. Brukam, kas, pārvedot *Mahabharātu* uz Ņujorku, ieguldīja piecus miljonus ASV dolāru *Brooklyn Majestic* teātra pārveidošanai „kultūras drupās” (M. Karlsona formulējums), JRT nav kapitāli remontēts kopš ēkas celšanas laika, fasāde daļēji apvilktā ar sietu, kas notur birstošo apmetumu, Lielās zāles balkons avārijas stāvokļa dēļ ir skatītājiem slēgts, bet teātra telpās kosmētiskais remonts nav bijis kopš dziļiem padomju laikiem.

## 2. A. Hermaņa iestudējumi postmodernisma kontekstā

### 2.1. Postmodernisma vispārīgs raksturojums

A. Hermaņa daiļrade shematiski dalāma divos blokos: pirmajā režisors ietekmējas no tradīcijas, pēta to; otrajā – inovatīvi izmanto apgūtās tradīcijas. 2011. gadā intervijā A. Hermanis, atbildot uz jautājumu par modi teātrī, saka: „Es pats arī divdesmit gadus skatījos riņķī, mācījos un mēģināju atdarināt. Tātad arī sekoju modei, kamēr sasniedzu patstāvību” (Lūsiņa 2011). Kaut arī iespējams nepiekrīst režisoram par laika posmu, kurā A. Hermaņa daiļradē dominējusi tradīcija un – kurā novitāte, atzinums ļauj skatīties uz viņa daiļrades pirmo periodu kā apzinātu teātra estētikas un tehniku pētījumu.

A. Hermanis hronoloģiski ir pirmais postmodernisma ideju iemiesotājs Latvijas teātrī. Valda Čakare raksta: „Viņa iestudētajās izrādēs jau kopš 90. gadu sākuma var atrast visu, ko tiklab „nepanesamie”, kā „panesamie”<sup>\*</sup> pēcteči izvērš un pedalizē, - spēles ar dažādu kultūru klišejām, elitārās un masu mākslas sajaukumu, tehnoloģisku pastarpinājumu u.tml.” (Čakare 2007, 12). Silvija Radzobe atzīmē: „Režisors npublicēja manifestus vai paziņojumus, kā to pēc trim gadiem – 1996. gadā – darīja Nepanesamā teātra artelis, kurš lielā mērā gāja pa Hermaņa iemīto taku, pavairoja, dažkārt arī trivializēja viņa konkrētos skatuviskos atklājumus un teātra politiku kopumā. Taču Hermanim savs un visai konsekvents „Citādā teātra manifests” bija – to var nepārprotami secināt, retrospektīvi atskatoties uz viņa izrādēm” (Radzobe 2011). Savukārt Guna Zeltiņa uzskaita: „Pirmais spilgtākais šī virziena (postmodernisma – Z.R.) pārstāvis ir Alvis Hermanis, .. savās pirmajās izrādēs realizējot galvenos postmodernisma postulātus: jebkuru kanonu un tabu noliegumu, sižeta un jēgas dekonstrukciju, izrādes audiovizuālā slāņa semantikas paplašināšanu utt.” (Zeltiņa 2010a, 19). Pētniece atzīmē, ka A. Hermanis izmanto „estetizētas, intelektuālas un atsvešināti ironiskas spēles ar aktieru ķermeņiem, tekstu, vizuālām,

---

\* Vārdu spēle – atsauce uz 1996. gadā dibināto radošo apvienību *Nepanesamā teātra artelis*, kurā ietilpst režisori Dž. Dž. Džilindžers, Viesturs Kairišs, Gatis Šmits. „Nepanesamie” šai kontekstā saprotami kā „postmodernisti”, kas sarakstam ļauj piepulcēt arī Regnāra Vaivara vārdu. Tam pretstatā „panesamie” – psiholoģiskā reālisma tradīcijas sekotāji.



skaņu un krāsu zīmēm un metaforām (kas sasauca ar J. Grotovska, Antonēna Arto „nežēlības teātra” un Roberta Vilsona estētiku)” (Zeltiņa 2010a, 19).\*

Postmodernisms Latvijas teātrī ir savdabīgs – tas rodas nevis kā pretreakcija sevi izsmēlušajam modernismam, bet gan kā atsauksšanās uz Rietumu postmodernismu. Tādējādi analizēt postmodernismu Latvijā kā teorētisku, ne tikai estētisku fenomenu, ir problemātiski. Kā raksta S. Radzobe, postmodernismu Latvijā uztvēra divējādi – racionāli un romantiski: „Racionālais aspekts saistās ar apziņu, ka bieži vien postmodernisms ir savdabīgs „segvārds”, ar kuru apzīmē gan patiesi postmodernas mākslas parādības, gan arī jebkuras citas (bieži vien – modernistiskas) no reglamentējošā reālisma atšķirīgas stilistiskās izpausmes, kuras Latvijā kļuvušas iespējamās pēc padomju iekārtas un tās oficiālā ideoloģiski un stilistiski reglamentējošā mākslas virziena – sociālistiskā reālisma – sabrukuma. Saruna par postmodernismu tādējādi īstenībā ir saruna par izteiksmes formu bagātināšanos Latvijas teātrī un dramaturģijā pēdējos 10 – 15 gados. Postmodernisma „romantiskais” aspekts saistās ar vēlēšanos visu jauno, neparasto, radošo, ierosinošo saistīt ar postmodernisma vārdu, tādējādi to pielīdzinot savdabīgam viduslaiku alķīmiķu iecienītajam „filozofu akmenim.”” (Radzobe 2004b, 7) Postmodernisma pieredze Latvijas un pasaulē tādēļ prasa plašāku komentāru, bez tam arī postmodernisms „tūrā veidā” ir ārkārtēji sazarota, arī pretrunīgi izprotama parādība.

Uz problēmu norāda jau postmodernisma nosaukums. Prefikss „post” definē temporālās attiecības ar iepriekš pastāvošo. Gramatiskās attiecības raksturo Marks Fortjē: „Visvienkāršākā variantā tas [prefikss „post” – Z.R.] norāda, ka kaut kas seko kaut kam, ka viena lieta ir beigusies un tai seko nākamā. Poststrukturālisms tādējādi nāk pēc strukturālisma un .. pārskata daudzus strukturālisma pieņēmumus, aizstājot tos ar savām jaunām idejām. Bet „post” arī norāda, ka viena lieta seko otrai ietekmju un efektu ziņā. Poststrukturālisms atspējas no daudzām strukturālisma idejām, attīsta

---

\* Pazīmju un tipoloģisko līdzinieku uzskaitījums prasa komentāru virzienu piederības aspektā. Kaut arī J. Grotovska un A. Arto idejas būtiski ietekmē mākslas procesu XX gs. otrajā pusē, viņu iekļaušana postmodernistu rindās ir strīdīgs jautājums. A. Arto nežēlības teātra teorija izaug no un ir apskatāma simbolisma un sirreālisma teātra prakses un teorijas kontekstā, kamēr vēlinā modernisma idejas attīstošo J. Grotovski atsevišķi pētnieki gan iekļāvuši postmodernisma prakšu uzskaitījumā, tomēr šāda klasifikācija balstījies nevis J. Grotovska teātra filozofijas, tehnikas vai estētikas analizē, bet temporāli shematiskā mākslas procesa dalījumā – poļu avangarda režisors savus slavenākos iestudējumus veido XX gs. 60.gadu vidū, kad modernisma prakses citviet sevi izsmēlušas un ASV jaunas idejas mākslā spilgti piesaka pirmie postmodernie eksperimentētāji.

tās. Bez strukturālisma nebūtu poststrukturālisma” (Fortier 2002, 173-174). Kā uzsver M. Fortjē, lai izprastu postmodernismu, pirmām kārtām jādefinē modernisms, bet to visvienkāršāk izdarīt, atsaucoties uz modernitātes jēdzienu.

Modernitāte ir stāvoklis, laikmetīgajai pasaulei raksturīgu pazīmju kopums. Kaut arī laikmetīgās pasaules idejas attīstījušās apmēram pēdējo 500 gadu laikā, pakāpeniski no Eiropas izplešoties pa visu pasauli, nobriedusi modernitāte eksistē, sākot ar XIX gs., un tās pazīmes vispārināti ir – progresa ideja, zinātnes, tehnoloģiju attīstība, sekularitāte, urbanizācija, iedzīvotāju skaita krasa palielināšanās, nacionālu valstu veidošanās, individuālisms, kapitālisms, cilvēktiesības, eksperiments kā vispārināts princips. Modernisms savukārt ir sociālas un kultūras reakcijas uz modernitātes pasauli (Fortier 2002, 174).

Pēc analogijas ar M. Fortjē minēto strukturālisma un poststrukturālisma attiecību modeli, postmodernismam tādējādi vajadzētu balstīties modernisma idejās, vienlaikus definējot modernismu kā pabeigtu posmu. Bet, kā konstatē arī M. Fortjē, patiesībā modernisma shematiskā eksplikācija postmodernisma definīcijas problēmu nevis atrisina, bet saasina. Viņš citē teātra kritiķi Džonu Vitmoru, kurš XX gs. 90.gadu vidū īsi formulē divus viens otru izslēdzošus, bet vienlaikus pastāvošos viedokļus, proti, „postmodernisms vai nu attīsta modernisma principus aiz tā robežām vai .. pilnībā noliedz modernisma principus” (Whitmore, cit. no Fortier 2002, 174). Principiāls jautājums šādā aspektā ir – vai XX gs. vidū eiropocentiskā kultūra mainās tik būtiski, lai būtu iespējams novilkt robežu starp modernitāti un postmodernitāti? Kā uzskata M. Fortjē, postmodernitāte ir drīzāk „modernitāte paātrinājumā” (Fortier 2002, 175). Kaut arī atsevišķi modernitātes aspekti (piemēram, nacionālas valstis) šķiet izzūdām, postmodernitāte tomēr nav atteikusies no modernitātes raksturlielumiem, bet tos izkāpinājusi: pilsētas turpina augt, tehnoloģijas attīstīties, individualitātes uzsvērumš noved pie unifikācijas utt. Līdzīgi Matejs Kalinesku identificē postmodernismu kā jaunu modernitātes seju (pētnieks min piecas šādas modernitātes „sejas” – modernismu, avangardu, dekadenci, kiču un postmodernismu) (Calinescu 1987). Kā atzīmē Žaks Ransjērs: „Postmodernisms šādā nozīmē kļuva par vārdu, zem kura maskējās virkne mākslinieku un domātāju, kuri apjautuši, kas īsti bija modernisms: proti, izmisīgs mēģinājums definēt „mākslas specifiku”, sasaistot to ar vienkāršu vēsturiskās evolūcijas teleoloģiju un plīsumu tajā. Tiešām – šo vēlino apziņu par

estētiskā reāli pastāvošo situāciju nebija nekādas vajadzības padarīt par reālu pārrāvumu laikā, par reālām kāda vēstures perioda beigām” (Ranciére 2004, 28).

Postmodernismu no modernisma temporāli, identificējot skaidru lūzuma punktu, nav iespējams nodalīt arī, skatot mākslas vēsturi. Pirmie ar postmodernismu pēcāk identificētie mākslas darbi rodas XX gs. 50.gadu otrajā pusē ASV, tiešā sasaistē ar Eiropas augstā modernisma pieredzi, kas strauji ieplūst pēckara ASV. Ja pirms kara radikālākie modernisma virzieni pazīstami ierobežotam amerikāņu mākslinieku un skatītāju lokam, situācija mainās 50.gados - Ņujorkā notiek liela retrospektīva dadaistu izstāde, *Black Mountain College* māca *Bauhaus* mākslinieki, radīdami bāzi tālākai performances mākslas attīstībai. Eiropā sevi izsmēlušā modernisma destruktīvie pirmsākumi ASV iesākumā tiek uztverti ar interesi. Drīz tomēr mākslas aprindās rodas spriedze starp modernisma revolucionārajām idejām un sabiedrības daļas vēlmi apieties ar modernisma mantojumu kā normatīvu vai muzeja vērtību. Kā, citējot Andreasu Haisenu, uzsver V. Čakare, „... postmodernisti [60.gados –Z.R.] vērsās ne tik daudz pret pašu modernismu kā pret augstā modernisma tēlu, .. 60.gadu sacelšanās nebija modernisma noraidīšana *per se*, bet sacelšanās pret to modernisma versiju, kas bija nostiprinājusies 50.gados. Modernisms, pret kuru mākslinieki sacēlās, vairs netika izjūsts kā pretestības kultūra” (Čakare 2004c, 15). Kā konstatē pētnieki, pirmais „klasiskais” postmodernisma posms patiesībā ir ļoti tuvs modernisma avangarda idejām – mākslas desmitgadē dominē tehnoloģiskais optimisms, populārā kultūra, radošas destrukcijas kults. 70., 80.gadu postmodernisms savukārt būtiski atšķiras no šīs postmodernistu grupas: „Amerikāņu 60.gadu postmodernisms bija amerikāņu avangards un starptautiskā avangarda beigu spēle. (..) 70.gados dumpja izjūta bija beigusies” (Čakare 2004c, 16).

Problēmu rada fakts, ka postmodernisma teorētiskā bāze sāk attīstīties tikai 70.gados, tādēļ daļa „klasiski” postmoderno darbu iekļauti virzienā *post factum*, un tikai daļēji atrod sasauci ar aktuāli topošajiem postmodernisma darbiem, kā arī teorētiku uzskatiem. Tādēļ, salīdzinot dažādus postmodernisma mākslas darbus, sarežģīti izdalīt virziena estētikas kanonu.

*The Oxford Companion to Theatre and Performance* problēmu atrisina, konsekventi nodalot, ka „postmodernisms ir kultūras prakses, kas attīstās no 80.gadiem” (Kennedy et.al. 2010). Tomēr, tā kā dominējošais uzskats ir, ka postmodernisma hronoloģiskajās

robežās iekļaujama arī XX gs. 60., 70.gadu pieredze, objektīvi pastāv nepieciešamība definēt postmodernisma estētisko specifiku. Visticamāk, iespējams runāt tikai par estētiskām vadlīnijām, kurām atbilst, bet var arī neatbilst, postmodernisma mākslas darbs. „Postmodernisms ir tas, ko nosauc par postmodernismu. (..) Ja mēs mēģināsim izdalīt postmodernismam piemītošo stilistiku, jautājums par postmodernismu paliks neatbildēts. Vienīgais, ko iespējams darīt – pētīt konkrētas postmodernisma formas un to, kā postmodernisms veido attiecības ar konkrētiem kultūras fenomeniem. .. apzinoties, ka visticamāk būs citi postmoderni darbi, kas būs pavisam atšķirīgi” (Fortier 2002, 179).

Pirmais mēģinājums formulēt postmodernisma estētikas rāmjus pieder Aijabam Hasanam 1971.gadā. A. Hasans par atskaites punktu postmodernismam izvēlas Marselu Dišānu, kas likumsakarīgi noved pie postmodernisma un dadaisma radniecīguma definēšanas.\* A. Hasans izveido opozicionāru pretmetu tabulu, kurā postmodernismu saista ar patafiziku un dadaismu, antiformu, spēli, nejaušību, anarhiju, procesu, līdzdalību, dekonstrukciju, izkļiedēšanu, intertekstu, metonīmi, rizomu, interpretācijas noliegumu, antivēsturi, ideolektu, ironiju, nenoteiktību, imanenci. Modernismu tam pretī pētnieks apzīmē ar jēdzieniem romantisms / simbolisms, forma, mērķtiecība, plānojums, hierarhija, pabeigtība, distance, sintēze, centralizācija, metafora, interpretācija, metafizika, transcendence.

Kaut arī šeit minētie jēdzieni ir starp visbiežāk lietotajiem postmodernisma raksturlielumiem, kā atzīmē M. Karlsons, pati pretstatu tabulas sastādīšana ir pārsteidzoša, jo postmodernisma garam neatbilstoša.\*\* Postmoderno stāvokli definē F. Liotārs 1979.gadā izdotajā *Postmodernajā stāvoklī: Pārskatā par zināšanām* (tulkojums angļu valodā iznāk 1984.gadā). Viņaprāt, postmodernisms domāšanas veids un vēršas pret modernisma sludinātajiem metanaratīviem, kuru vietā F. Liotārs piedāvā mikronaratīvus un no Vitgenšaina aizgūtās valodas spēles, demonstrējot pluralitāti kā principu. Būtisks ir arī Ž. Bodriāra piedāvātais simulācijas un simulakra

---

\* M. Dišāns XX gs. otrajā desmitgadē sastrādājas ar dadas kustību. Šai posmā radusies viens no viņa slavenākajiem ready-made *Strūklaka*, arī *Mona Liza* saistāma ar 1917.gadu.

\*\* Tā tomēr ir izskaidrojama, ja pieturas, piemēram, pie M. Kalinesku uzskata, ka postmodernisms ir modernitātes daļa. Modernitāti rumāņu pētnieks identificē kā divu konkurējošu plūsmu kopumu – viens modernitātes spāns ir sociāli progresīvs, racionāls, uz sacensību vērsts, tehnoloģisks; otrs – kritisks un paškritisks, ar tieksmi atmāskot pirmās plūsmas pamatvērtības, tās nemitīgi apšaubot. Šādā aspektā dalījums starp romantismu / simbolismu un patafizisku / dadaismu (ar visām no tā izrietošajām pazīmēm) ir loģisks, jo iezīmē postmodernisma saknes.

jēdziens, kas uzsver postmodernitātes hiperrealitātes statusu, t.i., visu ietverošas zīmju pasaules eksistenci. R. Barts formulē autora nāves ideju, „atbrīvojot” mākslas darbu un tā uztvērēju, piesaka intertekstualitātes principu, Ž. Deridā eksplīcē dekonstrukcijas principu. Ž. Delēzs un Felikss Gvatari piedāvā izpratni par kultūru kā rizomu, pretstatā vienai dominējošai „saknei”. Virkne teorētiķu uzsver postmodernisma pašrefleksīvo dabu un ironiju. Savukārt mediju teorētiķi pēta tehnoloģiju aizvien pieaugošo ietekmi uz dzīvi, tai skaitā – cilvēka ķermeni.

Teātrī šīs idejas attīstās vairākos virzienos. Metanaratīvu noliegums noved pie nozīmju (bet ne tikai) plurālisma un mirkļa uzsvēruma mākslā – mākslas darbs vairs nav produkts, kam būtu kāda fiksējama nozīme, bet gan process, kurā liela loma atvēlēta skatītāja individuāli specifiskai uztverei. Šī ideja savukārt aktualizē A. Arto Nežēlības teātra idejas. Franču modernisma teātra teorētiķis kļūst par vienu no postmodernā teātra guru: autoritāti, kas noraidījis valodas, teksta, loģikas, naratīva dominanti, interesējies par dažādiem medijiem (gaisma, telpa, žests, skaņa, krāsa) teātrī, tiecies nojaukt robežu starp skatītāju un izpildītāju. Šie uzstādījumi dabiski sasaucas ar postmodernisma mākslinieku interesi par teātra un mākslas telpas sapludināšanu un performancēm.\*

Teātrī būtiska kļūst arī postmodernā ironija. Tas ienāk no postmodernās arhitektūras teorijas. Čārlzs Dženkss 70.gadu vidū sāk runāt par postmodernismu arhitektūrā, un centrālais jautājums viņa uzstādījumā ir dubultkods (*double coding*). Viņš raksta, ka arhitektūras darbi tiek apzināt veidoti tā, lai tie patiktu gan ekspertiem, gan plašākai publikai, apvienojot modernisma un klasicisma elementus rotaļīgā, pašrefleksējošā veidā (Carlson 1993b, 145). Linda Hačena šo konceptu 80.gadu otrajā pusē attiecina uz literatūru, runājot par postmodernismam raksturīgu paņēmienu atbilstoši tradīcijai izmantot formas, žanrus utt., vienlaikus vērsot ironiju pret tiem.\*\* Šāds paņēmiens sākotnēji saistīts ar modernisma kritiku, uzskatot, ka „augstais modernisms” kļuvis par mākslu tikai pašiem māksliniekiem un kritiķiem. Vismaz daļēji postmodernisma

---

\* K. Inness atzīmē, ka A. Arto teorētiskie uzskati allaž tikuši skaidroti vairāk viņa ekstravagantās personības, ne režisora iestudēto darbu gaismā: „... pierādījumi tiek ņemti tikai no viņa teorijām. Argumentus veido no [Arto- Z.R.] abstraktiem konceptiem, kas izteikti orākula stilā, un secinājumus izdara lielākoties no tā, kāda ir attieksme pret Arto personību. Šādā ziņā Arto tiešām ir jebkas ikvienam, iedvesma, piemēram, *Parīzes komūnas* studentiem 1968.gadā (kaut arī viņš bija vēltījis dzejoli arī Hitleram), jo viņa rakstītais ir pietiekami neskaidrs, lai to piemērotu gandrīz jebkurai radikālai vai antitradicionālai interpretācijai” (Innes 1993, 61).

\*\* Tipisks piemērs šādai stratēģijai literatūrā ir U. Eko *Rozes vārds*.

mākslinieki saskatīja šeit ceļu atpakaļ pie skatītāja, mākslas demokratizāciju un tās pilnasinīguma atjaunošanu.

Tomēr šādu dubultkoda izpratni iespējams saistīt tikai ar daļu no postmodernistiem. Citi ar dubultkodu saistāmajā parodijā, pastišā, citātā saskata politiski iekrāsotu potenciālu un izmanto to postmodernitātes kritikā.\* Šādā aspektā Hals Fosters 80.gadu vidū rosina izšķirt divus postmodernismus – neokonservatīvo postmodernismu, kas tiecas pārvarēt modernisma sterilitāti, lai atjaunotu vēsturisko formu efektus un pēctecību, un poststrukturālo postmodernismu, kas velta sevi reprezentācijas kritikai (Carlson 2004, 147). Šis nošķīrums tomēr postmodernisma problēmu neatrisina, jo, paredzot izvirzītās hipotēzes kritiku, H. Fosters steidz piemetināt, ka neokonservatīvie postmodernisti atgriežas pie vēstures un stila tikai tādēļ, lai izceltu pastiša pārākumu. Kā ironiski konstatē M. Karlsons, tādējādi, formāli sadalot postmodernismu divās plūsmās, H. Fosters veiksmīgi to atkal apvieno vienā nedalāmā prakšu kopumā (Carlson 2004, 147).

H. Fostera nošķīrums tomēr labāk palīdz saprast, kā dubultkoda ideja saistāma ar divām postmodernismam būtiskām iezīmēm – pesimismu un pašrefleksiju. M. Karlsons atzīmē, ka H. Fostera formulējumos jūtama liela amerikāņu kultūras teorētiķa Frederika Džeimsona ietekme. Šī konstatācija ir svarīga, jo marksistiskais F. Džeimsons sasaista Ž. Bodrijāra ideju par simulācijām un simulakriem ar kapitālisma kritiku, uzsverot, ka šādā hiperreālā pasaulē nav vairs nekā tāda, ko nebūtu iespējams nopirkt. Bet viņa plašākais secinājums – proti, ka postmodernitātei piemīt totāls raksturs un nekas nepastāv ārpus tās – ir arī pesimistisks. Līdzīgi kā modernisms attiecībā pret modernitāti, arī postmodernisms ir postmodernā stāvokļa kritika, kaut

---

\* L. Hatčena, analizējot postmodernisma ironisko un pašrefleksīvo dabu, min, ka šīs iezīmes arī netieši veicina postmodernās mākslas komercializāciju. „Vai performance slavina vai iznīcina darbu, ko parodē?” jautā M. Fortjē (Fortier 2002, 176). F. Auslanders atzīmē, ka skatītājs ne vienmēr spēj novērtēt atšķirību – robeža starp atrašanos postmodernā situācijā un tās attēlojumu ir trausla. Pārfrazējot, kā nošķirt gadījumus, kad postmodernisms, izmantojot masu mākslas formas, komentē postmoderno stāvokli, un kad mākslinieks masu mākslas formas izmanto, lai radītu darbu masām? P. Alēns un Dž. Harvijs jaunākajā *Routledge* izdotajā teātra un performances enciklopēdijā vispārina: „Postmodernisma performances ir viegli atpazīt, bet par to rezultātiem pastāv pretrunīgi viedokļi. (...) Noliecēji tās iezīmes saista ar .. noslēgtību, elitārismu un – kaut efektīgu – tomēr politiski un emocionāli tukšu praksi. (...) Postmodernā performance riskē iemiesot bīstamu ētisko relatīvismu. Šo pārmetumu gan atspēko Filips Auslanders, kurš norāda, ka postmodernā performance netiecas būt politisks teātris tieši; drīzāk tā ir „pretošanās” teātris, izmantojot politiku. (...) [postmoderno performanču] politisko radikālismu veido to konteksts un recepcija” (Kennedy et al. 2010, 192-193). F. Auslanders uzsver, ka postmodernā performance ir politiska netieši – proti, tā rada distanci, atsvešina no realitātes un ļauj teātra radītājā lūzumā laikā un telpā ieraudzīt pasaules kārtību (Fortier 2002, 181).

arī, zūdot ticībai metanaratīviem, māksla vairs neuzskata, ka spēj piedāvāt izeju no postmodernā stāvokļa, bet tikai norādīt uz pašu stāvokli. Šādā aspektā postmoderna mākslas darba plurālisms, arī atteikšanās no nozīmes, signalizē par postmodernā stāvokļa totalitāti un šīs apziņas traģiskumu.\*

Ž. Deridā iestājas pret literārā darba „patiesās nozīmes” lasījumu, respektīvi, uzsver, ka katrā tekstā implicētas daudzas nozīmes, kas gaida, lai tās no teksta „izlasītu”. Viņš konstatē, ka Rietumu kultūra lielā mērā ir programmēta domāt binārās opozīcijās, un sistēmas lietotāji pat neievēro, ka abi opozīcijas pretstati patiesībā ir nevis viens otru izslēdzoši, bet gan atkarīgi viens no otra. Tādēļ nepieciešams nodibināt jaunas attiecības starp elementiem – nemitīgi mainīgu saspēli. Līdz ar to māksla noraida fiksētas, pabeigtas nozīmes. Tas netieši noved pie teātra nemitīgās pašrefleksijas, apzinoties, ka tā elementi nav oriģināli, kā arī, ka nozīme nav fiksēta un rezultāts allaž ir individualizēts, dažādiem skatītājiem dažādi interpretējot mākslas darba iekšējās sakarības.

## 2.2. Postmodernisms Latvijas teātrī

Latvijas teātris XX gs. 90. gadu sākumā, sabrūkot PSRS un Latvijas Republikai atgūstot neatkarību, faktiski nonāk postkoloniālā situācijā. Viena no teātru izmantotajām stratēģijām likumsakarīgi ir iepriekš normatīvā psiholoģiskā reālisma noliegums, un īpaši jaunākās paaudzes režisoru gadījumā – postmodernisma estētisko paņēmieni izmantošana savos iestudējumos. Par pirmo postmodernistu Latvijas teātrī atzīstams A. Hermanis, kurš Rīgā atgriežas 1992. gadā un jau ar pirmajiem iestudējumiem piedāvā publikai izrādes, kas sava laika kontekstā šķiet neierastas, pat izaicinošas. Par postmodernisma aktīvākajiem popularizētājiem tomēr kļūst Latvijas Kultūras akadēmijā studējušie jaunie režisori dažas sezonas vēlāk. 1996./1997. gada sezonā apvienību *Nepanesamā teātra artelis* piesaka topošie režisori Gatis Šmits,

---

\* V. Čakare, rakstot par postmodernisma un modernisma attiecībām krājumā *Postmodernisms teātrī un drāmā*, min šādā kontekstā interesantu piemēru – 1994. gadā amerikāņu žurnāls *Performing Arts Journal* publicē intervijas ar 60., 70. gadu postmodernistiem. Pētniece atzīmē: „Šie mākslinieki mūsdienu postmodernisma eskalācijas situācijā vai nu izjūt diskomfortu un atgriežas modernisma pozīcijās, vai arī cenšas adaptēties jaunajos apstākļos.” Piemēram, Ričards Formens raksta, ka viņš aizvien tuvinās modernismam, jo laikmēģīgais postmodernisms „dejo virs bezdibeņa”, neizrādot šim bezdibenim nekādu cieņu. Bet tieši bailes no tā taču rada visus mūsu sasniegumus, atraisa mūsu radošo potenciālu.” Formena izpratnē avangards saistās ar mēģinājumu ļaut nāvei parādīties virspusē, kļūt redzamai savā nenovēršamībā, turpretī „normālā” māksla izliekas, ka tā ir uzvarējusi laiku un nāvi ar skaistumu, harmoniju un formu” (Čakare 2004c, 16-17).

Dž.Dž.Džilindžers, Viesturs Kairišs, intervijās uzsverot, ka viņus nesaista kopēji estētiski principi, bet vēlme brīvi radīt. Tiek pieteikta mākslas kā pašvērtības ideja (Dž.Dž.Džilindžers intervijā saka: „Mākslai izvirzīt uzdevumu nozīmē mākslu nonivelēt, mākslai nevar būt uzdevumu. (..) Kāds van Gogam varēja būt uzdevums, zīmējot zābaku?” (Džilindžers et.al. 2004, 15) un mākslas darba atvērtība skatītājam. Vienlaicīgi līdzīgas idejas teātrī iemieso arī aktiermākslu studējušais Regnārs Vaivars.

Aktīva *Arteļa* darbība turpinās aptuveni sezonu, režisoriem eksperimentējot ar atšķirīgiem materiāliem un paņēmieniem. G. Šmits iestudējumā *Ričards III. Jorku pēdējā ziema* deheroizē V. Šekspīra *Ričardu III*, V. Kairišs uzved A. Puškina *Akmens viesi* un *Dzīres mēra laikā*. Abās izrādēs tiek apzināti nojaukta darbības loģika, pakļaujot tekstu un varoņu darbības uzsvērtam atkārtojumam. V. Kairiša iestudējumā saskatāma spēcīga lietuviešu metaforiskā teātra ietekme, kamēr Dž.Dž.Džilindžera *Mollojs jeb dzīve bez istabenes* (pēc S. Beketa darbu motīviem) un *Concerto grosso nr. 1* (režisora paša sacerēts teksts) darbības, teksta un skatuves pasaules fragmentiskumu papildina ar absurda filozofiju. Pēc pirmajām izrādēm Dailes teātra īrētās telpās nosacītā grupa izšķīst. Dž.Dž. Džilindžers kļūst par Dailes teātra štata režisoru, V. Kairišs sāk pastāvīgu darbu JRT. Postmodernisms Latvijas teātrī no estētiku atjaunojošas kustības pakāpeniski pārtop modē.

Par tendences visaptverošo raksturu un arī tā emocionālām iezīmēm spilgti liecina S. Radzobes 2004.gadā, kad, ar laika distanci atskatoties, „latviešu postmodernisms” jau iegājis norieta fāzē, rakstītais: „Guntis Berelis .. raksta: „Iedomāsimies: jūs pieejat pie kāda latviešu rakstnieka, par kuru esat pārliecināts, ka viņš ir klasificējams kā postmodernists (tas nekas, ka jūs pats īsti nezināt, kas ir postmodernisms), un nosaucat viņu par postmodernistu. Visticamāk, šis rakstnieks smagi apvainosies, piesarks un izgrūdīs: „Pats tu postmodernists.”” Gluži pretēja psiholoģiskā atmosfēra valda Latvijas teātrī, kur .. nav iespējams smagāks personiskais aizvainojums kā apgalvojums, ka kāds .. nav bijis, nav un diez vai kādreiz būs postmodernists.” (Radzobe 2004b) Pētniece konstatē, ka „piederība postmodernismam tiek saprasta kā piederība jaunībai, nākotnei, Rietumiem” (Radzobe 2004b).

Postmodernisms, salīdzinot ar ASV un Rietumeiropas kontekstu, Baltijas valstīs un jo īpaši Latvijā, ir savdabīgs. Tas rodas pavisam citā kontekstā nekā postmodernisms, piemēram, ASV. Latvijas teritorijā XX gs. 90.gadu sākumā ne tikai nav pamata runāt



par postmodernitāti, bet arī modernitātes pazīmes (īpaši ekonomikas, zinātniski tehniskās attīstības, cilvēktiesību un pilsoņtiesību ziņā) ir specifiski deformētas pēc vairāku desmitgažu atrašanās padomju režīmā. Latviešu postmodernisms tādējādi ir reakcija nevis pret postmodernitāti vai modernitāti, bet gan pret sociālismu, un postmodernisma mērķis Baltijā ir nevis uzsvērt postmodernā stāvokļa totalitāti, bet gan izbēgt no sociālisma totalitātes, radot, kā tiek uzskatīts, postmoderno brīvību.

Līdz ar to par būtiskāko postmodernisma aspektu Latvijā kļūst plurālisms (visbiežāk izprasts kā ētisks relatīvisms, uzmanības pievēršana marginālām sabiedrības grupām, seksuālās tematikas un necenzētas leksikas ieviešana uz skatuveņiem), populārās mākslas formas (mākslas darbiem daloties starp tiem, kuros mākslas populārās formas papildina dubultkodā paredzētā kontrastējošā nozīmes kārtā, un tiem, kuru veidotāji postmodernismu tiešā veidā uztver tikai kā masu mākslu), epatāža („dekonstruējot”, respektīvi, apvēršot par 180° klasiskās dramaturģijas un sižetu interpretācijas tradīcijas).

Latviešu postmodernisti modernizē teātru repertuāru, iestudējot modernismam un postmodernismam piederīgus dramaturģiskus darbus, cenšas mainīt skatītāja attieksmi pret postdramatisko teātri iepretim dominējošajām dramatiskā teātra formām. Tādējādi jāsecina, ka latviešu postmodernisms pirmām kārtām nodarbojas ar postmodernās formas, estētikas pārņemšanu no Rietumiem, bet maz interesējas par postmodernisma teorētisko bāzi. Ar to, iespējams, izskaidrojams fakts, ka latviešu postmodernisti, kaut plaši izmanto postmodernās mākslas formas, patiesībā ir visai konservatīvi postmodernisma principu apguvē. Izrādes joprojām lielā mērā ir „slēgtas” – t.i., tās iespējams viennozīmīgi nolasīt pēc režisora dotā koda. Skatītājam tādējādi ir salīdzinoši pasīva loma – viņš / viņa teātrī joprojām tiek traktēts kā uztvērējs, nevis aktīvs līdzradītājs.\* Režisori maz izmanto arī interkulturālisma iespējas, koncentrējoties uz tipisku Rietumu kultūras areālu, kas vistīcāmāk ir interesants gan kā eksotika, gan kā Latvijas teātra Otrā pasaules kara laikā pārrautās modernistiskās tradīcijas likumsakarīgs turpinājums. Izrādes top vairāk intuitīvi, nevis intelektuāli, ar ko visdrīzāk skaidrojams fakts, ka latviešu postmodernistu izrādes reti ir pašrefleksīvas, tāpat kā reti izmanto dubultkodējumu. Tomēr visbūtiskākā atšķirība

---

\* Hipotētiski – arī tādēļ, ka ne teātri, ne to skatītāji vēl nav paspējuši uzkrāt plašāku kultūras iespaidu bagāžu, zināšanas un pieredzes abām skatuves rampas pusēm joprojām nāk no vieniem un tiem pašiem avotiem, tās pašas kultūrtelpas.

ir tā, ka Latvijas postmodernisms ir optimistiski ievirzīts. Kā intervijā 2004.gadā uzsver režisors Dž.Dž.Džilindžers: „Postmodernisma nopelns ir tas, ka ar ironiju tiek atklāta patiesību neabsolūtā daba, to relativitāte. (..) Tas nedod jaunu patiesību pretī, jo tur, kur ir džungļi, nevar izaudzēt nekādas īstās patiesības. Tāpēc mēs šo lauku pētām un ceram, ka kaut kur kādā brīdī uzdursimies kaut kam īstam. (..) .. labāk iet tajos džungļos neziņā, apšaubot esošās patiesības, kuras cilvēkus nedara laimīgus. (..) Tas ir pārejas posms ceļā uz kaut kādu jaunu sliexni un vērtībām” (Džilindžers et.al. 2004, 207). Interesanti atzīmēt, ka Latvijas teātrī XXI gs. pirmās desmitgades beigās vērojams līdzīgs process kā V. Čakares citētajā materiālā par ASV postmodernistu pirmo paaudzi – proti, faktiski visi augstāk minētie režisori ir novērsušies no postmodernās estētikas un atgriezušies (paaudzes kontekstā precīzāk – nonākuši) pie salīdzinoši konservatīvas dramatiskā teātra izpratnes un iemiesotajām vērtībām, daudz strādājot ar klasikas darbiem (interpretācijas ir laikmetiskotas, tomēr labi iekļaujas lasījuma tradīcijā un neapšaubā izejmateriālu) un psiholoģiskā reālisma kanonu.

Kā raksta S. Radzobe, postmodernisms Latvijas teātrī spēlēja būtisku lomu pārejā uz laikmetīgu teātra estētiku: „... izvirzījās uzdevums, pašiem eksperimentējot, atklāt reizē gan modernismu, gan postmodernismu, jo nepastāvēja dzīva modernisma tradīcija, kuru varētu paņemt „gatavu” un piemērot saviem katreizējiem konkrētiem mērķiem. Tas ir viens no galvenajiem cēloņiem, kāpēc 90.gados Latvijā jaunās paaudzes režisoru darbībā iestājās neapšaubāms formālisma periods, kad mākslinieku intereses formas laukā nepārprotami dominēja pār viņu interesēm satura laukā. Īstu formas augstskolu šai laikā izgāja, piemēram, A. Hermanis, kurš savās izrādēs stilizēja visdažādākās tehnikas un stilus” (Radzobe 2004c, 148). S. Radzobe uzskaita – japāņu teātra klasiskās formas *Marķīzē de Sadā*, jūgendstilu *Vilkumuižas jaunkundzēs*, dekadenci *Doriana Greja portretā*, socartu *Manā nabaga Maratā*, socartu un absurdu *Tranzītā 2000*, psiholoģisko teātri un marionešu tehnikas *Kaijā*.

Hermaņa daiļrade postmodernisma aspektā aktuāla divējādi. Pirmkārt, režisora karjerā fiksējams posms, kas organiski iekļaujas Latvijas postmodernā teātra attīstībā – A. Hermanis iestudējumos izmanto virkni estētisku (modernu un postmodernu) tradīciju, izrādes ir metateatrālas, ironiskas un pašironiskas, un nosacīti šo procesu tiešām var uzskatīt par „formas augstskolu”. Definējot posmu, izejot no tā primārā vienojošā elementa – formas studijām, tajā ietilpst A. Hermaņa JRT iestudētās izrādes, sākot ar 1993.gadā tapušo *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* līdz 2001.gadā iestudētajai J.

Griškoveca *Pilsētai*. Tomēr pretēji citiem latviešu postmodernistiem, A. Hermaņa gadījumā atteikšanās no postmodernās estētikas nenozīmē atteikšanos no postmodernisma idejiskajiem principiem.

Šādā aspektā jāatgriežas pie Baltijas teātra teorijā īslaicīgi izmantotā jēdziena postpostmodernisms. Tā kā jēdziens lielākoties tika izmantots, iezīmējot temporālu lūzumu starp postmoderno teātri un teātri „pēc tam”, termins postpostmodernisms nav ieviesies praksē, un šobrīd biežāk tiek vispārinoši runāts par jaunajām Ziemeļeiropas režijas tendencēm. Tomēr A. Hermaņa gadījumā iespējams runāt par postpostmodernisma un postmodernisma attiecībām līdzīgi kā iepriekš tika eksplicētas postmodernisma un modernisma attiecības. Postpostmodernisms, no vienas puses, pārvar postmodernismu, atsakoties no tā principiem. Vienlaikus postpostmodernisms arī balstās postmodernisma pieredzē, saglabājot, kaut mainītā, pārstrādātā veidā, tā daļu. Tā, piemēram, par A. Hermaņa postpostmodernā posma režijas stila spilgtām iezīmēm kļūst postmodernismam tipiski raksturīgi principi – pat mainoties izrāžu estētikai un vēstījumam, saglabājas plurālisms, dubultkodējums, atvērti fināli.

### **2.3.A. Hermaņa postmodernie iestudējumi**

Ar postmodernismu pētniecībā latviešu teātra pētniecībā ierasts saistīt jau pirmo A. Hermaņa iestudējumu – 1993.gadā Jaunajā Rīgas teātrī tapušo *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* pēc amerikāņu kino režisora Stīvena Soderberga filmas *Sekss, meli un video* scenārija. Sakritības rezultātā šis iestudējums bija arī jaundibinātā teātra pirmā pirmizrāde. JRT bija iecerēts atklāt ar J. Rijnieka iestudēto A. Čaka *Matīsu, kausu bajāru* Lielajā zālē, bet darbs pie izrādes ieilga un pirmais priekškaru vēra A. Hermaņa inscenējums teātra mazajā zālē. Ja neskaita studiju laikā tapušo Franča Kafkas *Procesa* iestudējumu, *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* uzskatāma arī par A. Hermaņa debiju režijā. Kā raksta G. Zeltiņa, „tas bija jaunā teātra pirmais iestudējums, un tā veidotāju piedāvājums mūsu teātra kontekstā patiesi bija kas jauns” (Zeltiņa 2010b, 223).

*Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* tomēr, atzīmē V. Čakare, bija „smalka psiholoģiska izrāde, ko nebūt nebija pamata ierakstīt postmodernisma paradigmā” (Čakare 2006c, 456). Tādēļ vietā ir jautājums, kā tieši definēt izrādē manifestējušās „jaunā teātra” (abu pētnieču darbos tas, atbilstoši XX gs. 90.gadu sākuma Latvijas

teātra kontekstam tiek vienādots ar ne reālistisku, Baltijas gadījumā – postmodernu teātri) pazīmes.

Mazās zāles telpu izrādei bija iekārtojies Alvis Hermanis, sadarbojoties ar Jāni Deīnatu un Ivaru Hermani. Telpa pēc remonta bija krāsota baltā, ieskaitot grīdu. Pāri tai – trīs nostieptas virves, kas kalpoja par laktu baltu baložu pārim, kurš eksistēja uzsvērti pēc saviem likumiem: mīņājās, pastaigājās, dūdoja, brīvi mainīja atrašanās vietu, nokārtoja dabiskās vajadzības. Vīrs spēles telpas bija piekārts ledus gabals, kas kusa prožektoru gaismās. S. Soderberga varoņus – laulātu pāri, sievas māsu, kam ir romāns ar svaini, kopīgo draugu, kurš kompensē impotenci, uzņemot videofilmas par sieviešu seksuālo pieredzi – spēlēja Alvis Hermanis, Elita Kļaviņa, Līga Karlivāne, Armands Reinfelds.

Kritiķi atzīmē spožo apgaismojumu, kaut tā interpretācija mēdz būtiski atšķirties. G. Zeltiņa, piemēram, ar laika distanci min, ka izrādes telpa „pārsteidza un radīja pozitīvu starojumu jau ar šo tīrību un gaišumu, ar nepiedrazoto plašumu vien” (Zeltiņa 2010b, 224). Tomēr tā kā izrāde kopumā tiek vērtēta kā „kolektīvs psihoanalīzes seanss” (Zeltiņa 2010b, 224), šāds apraksts šķiet ietveram arī interpretatīvu tēmas risinājuma vērtējumu, un iestudējuma estētikai tuvāks šķiet S. Radzobes raksturojums – viņa gaismas dēvē par „baltu, nemainīgu un nežēlīgi spožu” (Radzobe 1993).

Psihoanalīzes metafora ir precīza, runājot par izrādes tematiku un iedarbību uz skatītāju. „Nemainīgā, nežēlīgi spožā gaisma” nelielajā zālē vienlīdz izgaismoja gan spēles, gan teātra telpu. Aktieri organiski pāriemiesojās tēlos, V. Čakare pat īpaši akcentē M. Ķimeles „skolu” (Čakare 2006c, 457). (Režisore ir neapstrīdama moderni izprasta psiholoģiskā teātra meistare.) S. Radzobe runā par „jauno teātri” un „patiesu, kā „no ielas”” aktieru fizisko eksistences veidu (Radzobe 1993), tas ir – jaunas pakāpes psiholoģisko reālismu. Tomēr vienlaikus veids, kādā aktieri izpildīja tekstu, bija psiholoģiskā teātra kontekstā „ne-teatrāls”. G. Zeltiņa to raksturo kā „ārēju minimālismu, maksimālu iekšēju spraigumu” (Zeltiņa 2010b, 224). S. Radzobe eksplīcē: „Īsti paties un vienkāršs arī viņu runas veids. (Nevienā Latvijas teātrī pašlaik tā nerunā.) Taču iedziļinoties kļūst skaidrs, ka šī vienkāršība ir mājīga, tā ir dziļi rafinēta un smalki izstrādāta īpaša stilistika. (..) Pilnīgi visu (melus, patiesību,

slēpšanos, atklāsmi) runā vienā ne-emocionālā, ne-vērtējošā intonācijā. Un ir bezgala saistoši pētīt „kas ir kas” šajā šķietamajā vienlaidu „atklātībā” (Radzobe 1993).

Pašanalīzes tēma izrādē tika pieteikta arī ar vairāku metaforisku tēlu palīdzību. Aktieri mizoja un ēda citronus. Citronu mizošana recenzijās tika salīdzināta ar H. Ibsena motīviem – sīpola mizošanu *Pērā Gintā*, uzsverot tādējādi procesa skaudro, nepatīkamo dabu. Otrs tēls – ledus kušana – darbojās līdzīgi. Tomēr iestudējums izrādījās arī tieši vērsts uz skatītāju. Tieši tas, nevis neierasta estētika vai spēles stils, apvienojumā ar 90.gadu sākuma Latvijas teātra tabū tēmu seksualitāti, kuras risinājumā piedevām bija izmantoti arī nežēlības teātra elementi, šokēja skatītāju.

Pirms izrādes sākuma telpā tika atskaņota vijoļmūzika, kā atzīmē S. Radzobe, „noskaņojot uz kaut ko „dvēselisku” (Radzobe 1993). Izrādē, skatot britu roka klasikam *The Cure*, skatītāji tomēr klausījās no 90.gadu sākuma izpratnes par „dvēseliskumu” ievērojami atšķirīgu tekstu – atklātus pārspriedumus par seksu. Kā raksta G. Zeltiņa, vienlaikus precīzi raksturojot 90.gadu pirmās puses skatītāju uztveri par teātri kā mākslu, kas primāri ilustrē tekstu naturālistiskā manierē, nepiedāvājot savu skatījumu uz literāro materiālu: „Jau pirms izrādēm ap uzvedumu virmoja intriģējoša, viegli skandaloza notikuma aromāts. Taču iestudējumā .. nebija ne skandāla nojausmas: neviens te netika fiziski izģērbts, nebija arī naturālistiskas mīlēšanās vai seksuālas varmācības ainu” (Zeltiņa 2010b, 224). Kritiķi atzīmēja izrādes epatāžu, tomēr zīmīga ir akcentācija, ka „tas nekādā gadījumā par galamērķis, drīzāk jautrs papilduzdevums” (Radzobe 1993): „Zem sarunu intīmās virskārtas jaunie aktieri paver dziļas un mūžīgas cilvēka eksistences problēmas .. . . izrāde raisa asociācijas ar 19.gs. klasisko mākslu, piemēram, Dostojevski. Šie jaunieši grib noskaidrot, kas viņi īsti ir, grib tikt vaļā no meliem un slēpšanās, vispirms – attiecībā pret sevi” (Radzobe 1993).

Šādā aspektā būtiska izrādes uztverē kļūst gaisma, kas vieno skatuves telpu un zāles skatītāju daļu. Proti, varoņu iniciētajai pašanalīzei spiesti pakļauties arī skatītāji, kuri tiek konfrontēti ar diskomfortu raisošu tēmu vidē, kurā nav iespējams noslēpties. (Identisku paņēmienu A. Hermanis vēlāk lieto vairākkārt.) Jāatzīmē arī 80./90.gadu mijas latviešu teātrī neierasti lielā vieta, kas tiek ierādīta skatītājam, spiežot sarežģītā, neviennozīmīgā materiālā pašam identificēt problēmu un tās risinājumu.

Visbūtiskākā ilgtermiņā tomēr šķiet S. Radzobes piezīme par epatāžu kā „blakusproduktu”, nevis izrādes mērķi. Tā ir būtiska A. Hermaņa un viņa nosacīto pēcteču latviešu postmodernistu atšķirība – proti, A. Hermanim forma vai izteiksmes līdzekļi nekad nav pašmērķis, bet organiski izaug no izrādes materiāla un mākslinieciskās ieceres diktētajiem noteikumiem.

*Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* tiek skatīta postmodernisma kontekstā, lielā mērā pateicoties 1996.gadā iestudētajai izrādes „otrajai daļai” – amerikāņu rakstnieka N. Beikera romāna *Vox* dramatisējumam, kuru režisors nosaucis par *Kā lēna un mierīga balss*. Ja pirmajā diptiha daļā vide veidota no dabiskām matērijām, otrajā viss ir mākslīgs. Maijas Apines un Armanda Reinfelds varoņu telefonsaruna, kurā arī tiek risināta seksuālās pieredzes tēma, norisinājās uzbrūkošas aerobikas programmas pavadībā – darbību pārtrauca dejotājas, kas laiku pa laikam izskrēja spēles laukumā un izpildīja soļu virknējumus. M. Apine bija ieģērbta spilgti rozā krāsas kostīmā un korpēs zelta krāsā, uz sienas krāšņojās režisora portrets kultūrista tēlā. Tika ēsti citroni, pie griestiem karājās ledus gabali – šoreiz pieci un krāsaini. Ja *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* sekss, meli un video bija varoņu tuvināšanās mēģinājums, *Kā lēna un mierīga balss* telefona distance bija patiesākais iespējamais kontakts. Uzsvērti priekšmetiskajā vidē arī aktieru ķermeņi tika traktēti kā lietas, izslēdzot dzīvu, tai skaitā fiziska seksuāla kontakta iespējamību. Savā veidā abas izrādes iespējams uztvert kā tēzi un antitēzi, postmodernā ironija šajā gadījumā tika piemērota paša režisora izrādē pirms dažiem gadiem iemiesotajai pasaules uztverei. Vienlaikus tā ir arī ironija par Latvijā 90.gadu vidū strauji ienākušo patērētājsabiedrību, un, kaut arī postmodernā estētikā iemiesots, tas tomēr, kā atzīmē kritiķi, bija netiešs, sāpīgs „vecu vērtību” apliecinājums.

2011.gadā, apkopojot savas recenzijas par A. Hermaņa izrādēm un komentējot tās ar laika distanci, S. Radzobe raksta: „Salīdzinājumā ar vācu galēji destruktīvā režisora (Kastorfa – Z.R.) uzvedumiem jo spilgtāk ieraudzīju A.Hermaņa teātra oriģinalitāti, kas, pat sašķaidot pasauli līdz sirreālistiskai kolāžai, kā tas notiek ar Maksima Gorkija lugu *Dibenā* uzvedumā *Tālāk*, neizbēgami tiecas uz pasaules organisku vienotību” (Radzobe 2011). Līdzīgi kā psihoanalīze (izmantota *Tālāk*, *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās*), arī totāla dekonstrukcija šķietami postmodernās mediju pasaules tēlojumā A. Hermaņa daiļradē drīzāk tiecas apliecināt modernismam raksturīgu dzīves filozofiju, vienu no nedaudzajiem priekšgājēja aspektiem, ko postmodernisms noliedz

pilnībā – proti, Absolūta iespējamību. Šis aspekts, kas aizvien pieaugošā mērā kļūst aktuāls A. Hermaņa daiļradē, pakāpeniski iezīmē režisora pāreju no postmodernisma uz tālāk promocijas darbā analizētajām A. Arto ietekmēm.

### **2.3.1. Nežēlības teātris postmodernisma koordinātēs - *Marķīze de Sada***

Par vienu no spilgtākajiem A. Hermaņa postmodernā teātra iestudējumiem kļūst Jukio Mišimas *Marķīze de Sada* 1993.gadā, kas turpina virkni *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* risinātās tēmas. Izrāde ir būtiska vienlaikus gan tēmas, gan estētikas dēļ, kritiķiem un vēlāk pētniekiem tekstā neviļus atklājot ne tikai pašas izrādes iezīmes, bet galvenokārt domāšanu par teātri, kas A. Hermaņa iestudējumā pirmo reizi reāli tiek konfrontēta ar lūzumu latviešu teātra tradīcijā. Piemēram, S. Radzobe ar laika distanci 2011.gadā raksta: „Padomju periodā, kad valdīja vai viens vienīgs psiholoģiskais reālisms, bija pierasts, ka laba izrāde vispirms iedarbojas emocionāli, ļaujot identificēties ar vienu vai vairākiem tēliem; līdzpārdzīvojums rosina domāšanu, un tu nonāc pilnīgā izrādes varā, kas arī ir tavs galvenais mērķis un iecere, ejot uz teātri. (..) .. galvenais atsvešinātības cēlonis laikam bija īpašais aktieru, respektīvi, aktrišu spēles veids, kurā nebija ne miņas no reālisma .. . . . identificēties ne ar vienu no daiļajām būtnēm, kuras, vārdos protestēdamas pret seksuāliem pazemojumiem, īstenībā pēc tiem alka, es nevarēju. Līdz ar to principiāli mainījās mana kā skatītājas attiecības ar teātri: no līdzjutēja es pārvērtos par vērotāju” (Radzobe 2011).

Šī iezīme saskatāma arī recenzijās un nedaudzajos par A. Hermani tapušajos akadēmiskajos pētījumos. Zīmīga, piemēram, ir G. Zeltiņas lugas un izrādes eksplikācija: „Skandalozā franču aristokrāta un literāta personība .. , kā arī ekstravagantā japāņu – lugas autora nežēlības estētika izrādījās īsts izaicinājums gan teātrim, gan skatītājiem. Japāņi .. darbā *Marķīze de Sada* nav saskatījuši neko netikumīgu .. . Sacerējums, kas analizē dažādus seksualitātes aspektus, sākot ar indivīda iedzimto erotismu un seksualitāti un beidzot ar marķīza de Sada amorālismu un cīņu ar sava – 18.gadsimta - liekulīgās tikumības normām, režisoru interesēja gan kā savdabīgs ieskats seksualitātes vēsturē, gan kā iespēja spēlei ar dažādu kultūru zīmēm un simboliem” (Zeltiņa 2010b, 225-226). Respektīvi, G. Zeltiņa konstatē, ka vienādi svarīgs izrādē ir gan teksts, gan iestudējuma vizualitāte. Pētniece uzskaita A. Arto, rokoko, Nō un Buto ietekmes, kā arī „japāņu deju retro stilā” (Zeltiņa 2010b, 228), minot, ka „nozīme šoreiz tika piešķirta iestudējuma formai – krāsu, līniju,

gaismu, skaņas, ritma iedarbībai, aktieru ķermeņu plastiskajai izteiksmībai un valodas muzikalitātei, bet minimāla nozīme – saskaņā ar postmodernās mākslas deklarētajiem postulātiem – skatītāja emocionālā līdzpārdzīvojuma radīšanai”. (Zeltiņa 2010b, 226)

*Marķīze de Sada* tika izrādīta JRT Kamerzālē. Uz sienu baltā fona bija uzkrāsoti balti hieroglifi, piesakot Japānas kultūras tēmu. Telpā nebija scenogrāfijas uzbūves vai rekvizītu, izņemot zālē iebūvētās kolonas, ap kurām riņķoja V. Varlavānes efektīgajos XVIII gs. modi imitējošajos tērpos ģērbtās, balti pūderētās aktrises. Kustību partitūra, līdzīgi kā runas maniere, aktrisēm bija nereālistiska, stilizēta. Līdzīgi kā iepriekšējā iestudējumā, arī *Marķīzē de Sadā* gaismas ir spilgti baltas, nepieļaujot skatītāju zāles aptumšojumu. Šis aspekts ir būtisks, jo līdzīgi kā iepriekš, daļa skatītāju konceptuālo nespēju nebūt redzamam uztver kā uzbrukumu. Vairums izrādes analīžu *Marķīzes de Sadas* kontekstā min neželību, daļa – A. Arto. Bet šķiet, ka ar abiem jēdzieniem kritiķi un pētnieki saprot nevis izrādes estētiku, bet gan šādu nosacītu neželību pret skatītāju, kurš ir spiests publiski klausīties atklātus tekstus par tabu tematiem. XX gs. 90.gadu sākumā Latvijā par tādu iespējams uzskatīt arī visai puritānisku sarunu par seksualitāti publiskā telpā, bet šai gadījumā skatītājs tiek konfrontēts ar J. Mišimas vēsturiski korekto de Sada seksualitātes izpratni.

Līdz ar to likumsakarīgi, ka izrādes analīze cieši savijas ar jautājumu par seksualitāti un ētiku. Priekšplānā izvirzās izrādes ķermeniskais aspekts – no vienas puses, tādēļ, ka aktrišu ķermeņi fiziski ir abu šo aspektu sadures punkts, no otras puses – runājot par ķermeni estētiskā aspektā, paradoksālā kārtā iespējams izvairīties no nepieciešamības pieskarties jautājumam par seksualitātes traktējumu, kas acīmredzami tomēr tiek uzskatīts par izrādei intergrālu, neatņemamu sastāvdaļu. Piemēram, G. Zeltiņa izrādes analīzē koncentrējas uz aktrišu ārējā veidola aprakstu, minot, ka iestudējuma gatavošanas laikā pēc režisora ierosinājuma īpaša uzmanība pievērsta ķermeņa attīstīšanai – „katru dienu tika pamatīgi vingrots, aktrises lasīja dzeju, klausījās mūziku, skatījās gleznu reprodukcijas, Zooloģiskajā dārzā vēroja, kā kustas dzīvnieki un putni, lai pietuvotos lugā tēlotajam laikmetam, kad cilvēki kustējās, izjūtot savu ķermeni kā pašvērtību” (Zeltiņa 2010b, 226). Aktrisēm tika izvirzīta prasība izpildīt tekstu kā mūziku, pētīt Eleonoras Dūzes un Sāras Bernāras dzīvesstāstus, iztēloties sevi viņu vietā vai arī iztēloties, ka viņas ir „rožu ziedlapiņas, kuras izplaukušas un pēc tam birst” (Zeltiņa 2010b, 226). No šī apraksta pētniece atvasina izrādes analīzi, kurā dominē Večellas Varlavānes vizuāli krāšņo tērpu



apraksts, uzsverot, ka gala rezultātā bija tapusi izrāde, kurai „piemita racionālas, atsvešinātas, Nežēlīgā teātra garā izturētas ceremonijas raksturs, taču tās vizuālās struktūras krāšņums, piesātinātība un izsmalcinātība nebija noliedzama” (Zeltiņa 2010b, 226).

Kā demonstrē šis apraksts, izrāde tiek uztverta kā divās daļās salūstošs, pretrunīgi vērtējams darbs - slavējams par izsmalcināto estētiku, apšaubāms tematikas dēļ. Raksturīgs sava laika kontekstam ir G. Zeltiņas uzsvērumš, ka japāņu kultūras ietvaros *Marķīzē de Sadā* netika saskatīts „nekas netikumīgs”. Kaut arī pētniece precīzi konstatē, ka izrāde iedarbojās uz skatītāju jutekliskā līmenī, viņa vienlaikus lieto apšaubījuma formu „tiecās”. Citējot Undīnes Adamaites recenziju, pētniece atzīmē aktrišu augsto tehnisko meistarību, vienlaikus uzsverot, ka kritiķe atzīmējusi - vēlas „teātrī aizrauties, dzīvot līdzī, mīlēt vai ienīst, ne vien cienīt” (Zeltiņa 2010b, 230). Arī G. Zeltiņas veiktā izrādes eksplikācija ir tuvāka J. Mišimas lugas interpretācijai, ignorējot faktu, ka A. Hermanis *Marķīzes de Sadas* tekstu ievērojami un konceptuāli īsinājis, izveidojot savu oriģinālu, no autora sākotnējās ieceres attālinātu skatuves versiju.

J. Mišimas 1965.gadā sarakstītās lugas darbība risinās gandrīz divdesmit gadu laikā, tās centrā – ne vien sešu sieviešu – vispārinātu sabiedrības principu masku – attieksme pret de Sadu, bet arī vēsturiski precīzs laikmeta un marķīza tiesas prāvu tvērums. Lugas pirmajā cēlienā tiek veidota ekspozīcija un radīts lugas konflikts, kas risinās starp meitu un māti: marķīze de Sada vēlas panākt apcietinātā vīra atbrīvošanu, sajūsminoties par marķīza ārkārtējību, bet Montreja kundze, uzzinādama, ka znotam ir romāns arī ar viņas jaunāko meitu, spontāni pieņem lēmumu šiem meitas centieniem traucēt. Otrajā lugas daļā konflikts kulminē, Renē uzzinot par savvērestību. Trešais lugas cēliens ir konceptuālākais – apkārt plosoties revolūcijai, marķīza atbrīvošana ir nenovēršama, un Montreja kundze ar to samierinās, proponēdama, ka de Sads atbilst laikmeta dabai. Tas tomēr neatrisina mātes un meitas konfliktu, jo tagad Renē nolēmusi iet klosterī un aizraida prom atbrīvoto vīru, pamatojot, ka pēc *Justīnes* izlasīšanas viņa ieraudzījusi: de Sadam vairs nav dvēseles, tādēļ vēlas izlūgties no Dieva apskaidrību jautājumā, vai marķīzs pilda Dieva plānu, kā viņa bijusi pārliecināta iepriekš, vai arī rīkojas pret to.

J. Mišimas attieksme pret de Sadu un lugas sievietēm ir divējāda. Kamēr marķīzs ir ārkārtējība, klāt neesošs katalizators, kas liek virst konfliktam lugas tēlu starpā, viņš tiek heroizēts, viņa seksuālā prakse tiek pielīdzināta mesai, lūgšanai, meditācijai. Renē šajā situācijā redz sevi kā brīvprātīgu upuri – mocekli kristietības izpratnē. Ar laiku tomēr de Sads pietuvinās „laikmeta garam”, un marķīzes attieksme pret vīru mainās. Renē protestā pret sabiedrisko kārtību ir principiāli svarīgi, lai sacelšanās būtu unikāla, ārkārtēja. Likumsakarīgi – lugas beigās, kad novecojušais, miesās izplūdušais, tāpat ļoti konkrētais de Sads stāv aiz durvīm, viņš nav vajadzīgs, jo vairs nespēj pildīt šo funkciju. Renē dumpis nav vērst uz konkrēta mērķa sasniegšanu, tas ir pašvērtība, tāpat kā, piemēram, Montrejas kundzes pretošanās sabiedriskās kārtības apdraudējumam. Kaut arī J. Mišimas daiļradē nāves, seksualitātes un nežēlības tēma saistīta ar indivīda un sabiedrības, varas attiecībām, *Marķīze de Sada* ir interpretējama arī atbilstoši G. Zeltiņas eksplikācijai, psiholoģizējot varoņus, kas dramaturga oriģinālajā iecerē līdzinās moralitē maskām. A. Hermanis tomēr izvēlēties skatīt J. Mišimas lugu, akcentējot seksualitāti kā varas attiecību izpausmes telpu M. Fuko tuvā izpratnē.

A. Hermanis konceptuāli svītrojis jebkādas vēsturiskās detaļas - izņemot V. Varslavānes tērpus, kas stilizētā veidā norāda uz de Sada laikmetu, izrādē nav nekādu konkrētu detaļu, darbība faktiski notiek ārpus laika un telpas. Tāpat svītrots lugas oriģinālais konflikts – sižeta tagad nav vispār. Teksts ir nevis atsevišķu konfliktējošas pozīcijas pārstāvošu tēlu izpausmes, bet gan viens de Sadu glorificējošs monologs. Visas lugas sievietes vienādā mērā alkst de Sada, un šķietamais konflikts ir tikai iegants sarunām par viņu. Izrādes noslēgumā lugas trešo daļu režisors gandrīz pilnībā aizstājis ar ritualizētu darbību. Reālā de Sada vietā telpā ienāk Līga Karlivāne, aktrise, kas iepriekš tēlojusi kalponi Šarloti. Viņa ir puskailla, tēls stilizēti attēlo erotizētu Eiropas priekšstatu par tradicionālu japāņu kareivi. Skaidrs, ka šai brīdī viņa rituālā iemiesojas de Sada tēlā, vienlaikus viņa kļūst arī par Kristu, kas izpērk ticīgo grēkus, ar savu upuri šķīsta viņus, vai lugas autoru Jukio Mišimu, kas dzīvē bija pārliecināts rojālists, aizrāvās ar samuraju kultūru. Tēls saslēdzas ar izrādes plakātu, uz kura attēlots sv. Sebastiāns un kas nes līdzīgu nozīmju tīklu – no vienas puses, atsauci uz J. Mišimu, kurš uzrakstījis arī darbu par šo svēto, no otras – uz Rietumu kultūru, kurā sv. Sebastiāns ir vienlaikus katolicismā cienīts svētais moceklis un erotizēts homoerotisko fantāziju objekts. Izrāde beidzas, stilizējot J. Mišimas veikto harikiri –

L. Karlivāne iemērc roku sarkanā krāsā un viegli pieskaras sev zem krūtīm, atstājot sarkanu nospiedumu. Tā ir vienlaikus J. Mišimas, Kristus un Sada rituāla pašnāvība.

G. Zeltiņas analīzē izrāde tiek sadalīta trīs daļās. Pirmajā klātesošās sievietes sarunājas par de Sadu, kurš, kā atzīmē G. Zeltiņa, „arī nebūdamas klāt, valdīja visu šo sieviešu domās, iztēlē, jutekļos” (Zeltiņa 2010b, 228). Respektīvi, visi tēli ļauj seksuālajām fantāzijām, kuras apspiež sabiedrības uzlikto ierobežojumu dēļ. Psiholoģizējot varoņu motīvus, pētniece apraksta katras reakciju uz sarunām par marķīzu. Otrā daļa saistās ar rituālu – kustības un runas temps kāpinās. Kā formulē G. Zeltiņa, „visas klusu sāka sūdzēt grēkus, tikai R. Razumas grāfiene – skaļā, eksaltētā balsī” (Zeltiņa 2010b, 228). Visbeidzot trešā daļa, kurā „mūzikā dominēja skumjas, nomācošas skaņas, pa vidu tām skanēja baznīcas zvani.\* Visas (tagad jau mirušās) sievietes lēni gāja gar sienām apkārt telpai ..; marķīzs viņām visām jau bija tālas atmiņas” (Zeltiņa 2010b, 229). Sekojot šādai interpretācijas loģikai, G. Zeltiņa konstatē, ka iestudējuma noslēdzošā – A. Hermaņa oriģināli sacerētā ainā, kura Šarlote izdara harikiri – nozīmē dvēseles izlaišanu brīvībā. Līdz ar to izrāde vērtējama kā atbrīvošanās, šķīstīšanās no miesas dziņām – garīguma uzvara pār miesisko. Kā noslēdz pētniece, izrādes novatorisms slēpjas „estētisko kvalitāšu oriģinalitātē, aktieru ķermeņu iespēju izpētē, izzināšanā un valodas paplašināšanā” (Zeltiņa 2010b, 230).

Principiāli atšķirīgi A. Hermaņa izrādi analizē V. Čakare, kura par izejas punktu izvēlas postmoderno estētiku, pievēršdama uzmanību faktam, ka izrādes teksts, par spīti tam, ka ir erotiska satura, nav juteklisks: „Režisors divarpus stundas hipnotiskā svinīgumā eksponē krāšņos rokoko kostīmos ģērbtu sieviešu seksuālo pašapmierināšanos, gremdējoties atmiņās par maniakālo spīdzinātāju de Sadu, kas izrādes finālā materializējas pravieša Kristus veidolā. (..) Garie, intelektuāliem apcerējumiem raksturīgie periodi noliedz Sada darbu erotisko saturu, savukārt erotiskais saturs uzspirdzina izteiksmes veida intelektuālās arabeskas. Hermanis ar teātra līdzekļiem uzsver, padziļina konfliktu starp zīmi un nozīmi, starp valodas skanējuma galējo abstrakciju un jutekliskā pārdzīvojuma galējo intimitāti” (Čakare 2006c, 457). V. Čakare arī akcentē izrādes konsekvento depsiholoģizāciju: „... aktrises .. ir objekti, mehānismi, kam piemīt noteikts balss tembrs, vizuālais tēls .. (..) Vārdu saturs nav svarīgs, nav svarīgi arī, vai citas darbības personas šos vārdus sadzird,

---

\* Izrādē skan japāņu perkusijas instrumenti.

svarīgs ir ritms, melodija, skaniskās kvalitātes. (..) Tieši tāpat tiek apstrīdētas un izārdītas ķermeņa funkcijas” (Čakare 2006c, 457).

Depersonalizācija un stilizācija A. Hermaņa izrādē ir būtiskākie aspekti, skatot iestudējumu režisora daiļrades pirmā posma kontekstā. Izrādē *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* A. Hermanis pēta psiholoģijas un psihoanalīzes robežas teātrī. *Marķīze de Sada* uzskatāma par līdzīgu „studiju” iestudējumu, tikai šoreiz centrā – A. Arto Nežēlības teātra idejas. A. Hermaņa *Marķīze de Sada* tieši salīdzināma ar A. Arto 1935.gadā iestudēto *Čenci*.

Kā atzīmē K. Inness, A. Arto teorija un prakse skatāmas caur mitoloģijas prizmu, izmantojot Džeimsa Freizera izpratni par diviem maģijas veidiem. (Innes 1993, 59) Proti, analizējot maģijas rituālu, Dž. Freizers atzīmē, ka eksistē divi iedarbošanās veidi – līdzīgais izraisa līdzīgu un daļa aizstāj veselumu. Pēc šāda principa funkcionē, piemēram, dziedniecība, un arī A. Arto uzskatīja, ka teātrim attiecībā pret sabiedrību ir jāveic dziednieka funkcija. No K. Innesa analīzes izriet secinājums, ka A. Arto izpratne par teātri kā dzīves dubultnieku jāskata šādā kontekstā. Spēles telpā notiekošais izraisa atbilstošu (identu) reakciju skatītāju zālē, kas savukārt ir sabiedrības daļa – un palīdz izplatīt terapeitisko efektu ārpus teātra sienām.

K. Inness eksplīcē, ka Nežēlības teātra ideju pamatā ir kopš A. Strindberga modernisma avangardā aktuālā ideja par civilizācijas un dabas pretnostatījumu.\* Daba pēc savas būtības ir antisociāla, gluži pretēja civilizācijai, īpaši kristietības ētisko normu formulējumā. Tādēļ sabiedrība rada mākslīgu varas struktūru, definējot, ka daba ir ļaunums. Šai pretnostatījumā, pēc A. Arto, balstās arī Rietumu kultūras dihotomiskā daba, tai skaitā dvēseles un miesas dihotomija. Šādu pārdomu rezultātā rodas Nežēlības teātris kā līdzeklis šī mākslīgā dalījuma nojaukšanai. Kā atzīmē K. Inness, A. Arto tomēr rakstveidā nav spējis skaidri noformulēt, kā viņš izprot nežēlību, iespējams, viņš arī nenonāca līdz konsekventam formulējumam: „Arto nešķiet pārliecināts par attieksmi pret reālu nežēlību. Brīžiem viņš vardarbībā saskata garīgas kroplības simptomu, kā izlaušanos no sabiedrības uzspiestās, nepanesamās uzvedības žņaugiem. Citviet viņš to uzskata par pierādījumu tam, ka Eiropas civilizācijas iekšienē eksistē tai raksturīgs, no tās būtības neatdalāms vardarbīgums,

---

\* Pretnostatījums tomēr ir aktuāls jau iepriekšējos gadsimtos, kaut, piemēram, apgaismība par „dabiski sociālu” jeb ētiski pārāku uzskata tieši „dabisko cilvēku”.

kas ir pretējs Ruso cēlajam mežonim. Vēl citviet nežēlība izrādās dabas likums, sadistisks darvinisms, kas rada iznīcinot” (Innes 1993, 60). Pārfrazējot, A. Arto nežēlību saskata gan kā represīvā sociālajā stāvokļa neatņemamu sastāvdaļu, gan arī dabisku cilvēcisku uzvedību, tomēr jebkurā gadījumā viņa gala secinājums ir līdzīgs citiem modernisma destruktīvā avangarda pārstāvjiem, proti, ka pastāvošais *status quo* ir jāiznīcina.

Kā atzīmē K. Inness, Nežēlības teātris lielākoties tiek analizēts, balstoties A. Arto tekstos, kas ir ļoti specifiski gan autora psihiskās saslimšanas dēļ, gan arī A. Arto rakstura dēļ – viņam ir tendence mistificēt, hiperbolizēt, izteikties grūti atšifrējamās metaforās un simbolos. Tādēļ pētnieks ierosina Nežēlības teātra teoriju skatīt, liekot lielāku uzsvaru uz paša A. Arto režisora praksi, jo tā ir konkrētāka nekā viņa teorētiskie sacerējumi. Par centrālo analīzes objektu K. Inness izvēlas *Čenči*, kurai A. Arto vienlaikus ir dramaturgs un režisors.

A. Arto uzsver, ka uz skatītāju jāiedarbojas ar skatuves ritmu – kustības, balss, mūzikas - palīdzību, jo tā iespējams tieši skart cilvēka zemapziņu. Izrādei jārada improvizētas darbības iespāids, tomēr tā nedrīkst būt improvizēta. A. Arto pieeja liecina par teātri, kurā ik sīkākais elements, ieskaitot precīzu aktieru ķermeņa kustību un elpu – pakļauts režisoram. Mēģinājumu procesā A. Arto strādāja arī ar improvizāciju, ļaujot trupas dalībniekiem zināmu radošu brīvību, tomēr vienlaikus paturot totālu kontroli pār iestudējumu visos tā līmeņos. A. Arto būvēja darbību uz skatuves kā matemātisku formulu – šķietami haotiskās individuālu aktieru un grupu kustības tika organizētas matemātiskās figūrās, līdzīgi arī balsis un mūzika veidoja stingri veidotas, kaut arī ne eiropiskas, ritmiskas struktūras. Tādējādi A. Arto, formulē K. Inness, pārnes uzsvaru no izrādes, kas tiek izspēlēta skatuvē, uz izrādi, kas veidojas skatītāja iztēlē.

Līdzīgi ir būvēta A. Hermaņa *Marķīze de Sada* – aktrises ir depersonalizētas, nevis būtnes, bet ķermeņi, un uz skatītāju iedarbojas ne tik daudz notikumi vai teksts, kas, zaudējot reālistiskus uzsvarus, brīžam ir pat grūti uztverams, bet gan elpas ritms, dziedošā izpildījuma maniere, nereālistiskā ķermeņa kustība. Kaut arī aktrišu kustības šķiet improvizētas (izņemot Šarloti, kura izrādes trešajā daļā izpilda deju buto stilistikā), to trajektorija ir neparedzama, liekot aktrisēm izskatīties kā eksotiskām zivtiņām akvārijā, kustība dalāma divos plānos. Pirmais attiecas uz individuālo

ķermeni un tā pozīciju – aktrišu kustību partitūru raksturo līgas, stilizētas, daļēji tērpu noteiktas kustības: ķermeņa centrs ir nekustīgs, līdzsvarots. Pakāpeniski izrādes laikā atbrīvojoties no tērpu iegrožojuma, mainās ķermeņu kustība vertikālā plaknē. Horizontālā plaknē savukārt ķermeņi tikai šķiet pārvietojamies haotiski, bet patiesībā veido striktas ģeometriskas figūras – līnijas, kas krustojas 90 grādu leņķos, aplū. A. Hermaņa tēlotā seksuālā ekstāze, līdzīgi kā A. Arto tēlotās orgijas *Čenči*, uz skatuves iemiesojas matemātiskā abstrakcijā.

Klāt neesošais de Sads A. Hermaņa iestudējumā funkcionē līdzīgi kā Čenči A. Arto darbā. 1935.gadā veidotais iestudējums stāsta par „vēsturisku notikumu” – grāfa Čenči noziegumiem un nāvi. Sižetu A. Arto aizgūst caur Stendālu un Šelliju, un tas, pēc A. Arto, ir ideāls mīta paraugs, jo iemieso „Sada nežēlības vīziju” (Innes 1993, 65). Čenči, kas nogalina savus dēlus un izvaro meitu, ir pravietis, kura mērķis ir caur grēku atbrīvot visus līdzcilvēkus – viņa nežēlība un tabū pārkāpums ir totāls un nojauc pastāvošo *status quo* – kristietības iedvesmotās puritāniskās buržuāzijas vērtības. Čenči šādā aspektā ir „dēmons, kura uzdevums ir atriekt visas cilvēces grēkus pret dabu” (Innes 1993, 65). Nav nejauši, ka A. Arto pats atsaucas uz de Sadu, kas īpaši XX gs. kļūst par modernistu un postmodernistu kulta figūru.

Arī J. Mišima seko tradīcijai skatīt de Sadu primāri kā atbrīvotāju. Kā XX gs. 70. gados formulē M. Fuko, seksualitāti iegrožo viens no represīvākajiem varas mehānismiem, kas tiecas noteikt, kas, ar ko un kādā veidā drīkst stāties seksuālās attiecībās. Līdz ar to seksuālo tabū apšaubījums ir apzināts indivīda protests pret represīvu sabiedrisko kārtību, un A. Hermaņa izrāde ir ne tik daudz seksualitātes pētījums, cik sistēmas apšaubījums. De Sads kļūst par Kristu, kas, līdz galējībai kāpinot to, ko sabiedrība uzskata par grēku, šķīsta, atbrīvo. *Marķīze de Sada* JRT līdz ar to primāri ir izrāde par indivīda brīvību. Tomēr, atgriežoties pie Nežēlības teātra, jāatzīmē arī, ka zīmīgs ir pārnesums izrādes un skatītāja attiecībās – līdzīgi kā A. Arto, A. Hermaņa izrāde neiedarbojas uz skatītāju caur reprezentāciju, bet gan radot atmosfēru un ritmu. Izrāde nerodas tik daudz uz skatuves, cik skatītāja prāta un jutekļos. Kaut arī līdzīgi uz skatītāju iedarbojas ikviena teātra izrāde, abstrakcijas pakāpe un iedarbības intensitāte ir ievērojami augstāka, nekā, piemēram, reālpsiholoģiskā izrādē. Šo principu A. Hermanis vēlāk nereti izmanto arī izrādēs, kas estētiski ievērojami atšķiras no *Marķīzes de Sadas*.

### 2.3.2. Kolāža un kultūras atmiņa A. Hermaņa postmodernajos iestudējumos

Kaut arī *Marķīzē de Sadā* A. Hermanis daļēji veicis A. Arto Čenči rekonstrukciju\*, jāņem, protams, vērā, ka izrāde ir skatāma nevis Nežēlības teātra, bet postmodernisma koordinātēs. Interesanta piezīme šai ziņā atrodama H. Verhoustinskas (tolaik – Švānes) bakalaura darbā, kurā autore raksta, ka A. Hermanis intervijā uzsver izrādē izmantoto stilu autentiskumu (Švāne 1995, 45). Kaut arī autore norāda, ka drīzāk runa ir par kiču jeb par „kultūras sasniegumu un atkritumu otrreizēju pārstrādāšanu”, un režisors patiesi izmantojis A. Arto, japāņu teātra un kultūras, franču XVIII gs. sadzīves, kristietības zīmes, ko sakārtojis jaunā sistēmā – savā izrādē, šai gadījumā būtiska nozīme ir izvēlētajai tehnikai. Šajā un citās postmodernajās izrādēs režisors izmantojis kolāžu.

Kolāža ir modernisma mākslinieku radīts termins (kaut arī plašākā nozīmē tā, protams, ir arī iepriekš kultūrā plaši izmantota tehnika), kas apzīmē vairāku kontrastējošu elementu savienošānu veselumā. Būtiski, ka atšķirībā no montāžas, kas tiecas no atlasītajiem elementiem jauno mākslas darbu radīt kā vienotu, patstāvīgu vienību, kolāžas tehnika īpaši uzsver sastāvdaļu nesavienojamību, fragmentārismu. Kā raksta P. Pavī, citēšanas akts šai gadījumā iemieso metakritisku funkciju (Pavi 2003, 181), un šo kolāžas funkcionēšanas aspektu plaši izmanto modernisma avangardi. Tomēr tas nenozīmē, ka kolāžas tehnika nepieciešami noliedz izmantoto elementu oriģinālkontekstu un vērtību. Tieši pretēji –caur atsevišķu elementu izvēli ar metonīmijas palīdzību iespējams kontrastēt veselas sistēmas vai, kā rīkojas A. Hermanis, uz jauna pamata (izrāžu gadījumā – sava laika konteksta) uzlīmēt iepriekš pastāvošu mākslas darbu, ideju vai sadzīves formu elementus, akcentējot tiem specifiski raksturīgas īpašības. Šādā aspektā kolāža vienlaikus ir un nav laikjūtīga – tā brīvi operē ar dažādu hronotopu zīmēm (A. Hermaņa gadījumā iezīmējot arī izrāžu multikulturālisma pazīmes), vienlaikus, kā pierāda režisora iestudējumi pieaugošā intensitātē – tās spēj arī uzsvērt zudībai pakļautās dažādu laiku vērtības. Tādēļ kolāža A. Hermanim jau no karjeras sākuma ir saistīta ar nostalgiju, kas saglabājas arī

---

\* Kaut arī apzināta A. Hermaņa izvēle rekonstruēt A. Arto izrādi nav pierādāma, jākonstatē vismaz tipoloģiska atbilstība. Balstoties netiešās liecībās, hipotētiski šāda versija tomēr šķiet ticama. Ir nepārprotami skaidrs, ka A. Hermanis ir pētījis A. Arto teorētiskos uzskatus – viņš uz tiem tiešā veidā atsaucas, stāstot par savu studiju pieredzi, minot, ka uzskatīja pedagogus par „idiotiem”, konstatējot, ka tie nepazīst A. Arto, ko „mēs bijām lasījuši”.

vēlākās izrādēs, kad ārējais kolāžas līmenis (multikulturālisma estētiskie elementi) zūd.

A. Hermaņa daiļradē dažādu teātra stilu, tehniku un laikmetu sajaukums kalpo diviem mērķiem. Pirmkārt, to iespējams apskatīt postmodernās mākslas kontekstā – kā metavēstījumu apšaubījumu, relatīvisma apliecinājumu. Bet A. Hermanim svarīga ir vēl kāda iezīme – proti, pretstatā Rietumeiropas teātrim, kura vēsturiskā pieredze ir dabiski saistīta ar simbolismu, dekadenci, jūgendstilu, Austrumu teātra ietekmēm utt., A. Hermanim šādas kultūras pieredzes nav – viņa formālā izglītības ir saistāma ar Latvijas teātra tradīciju (K. Staņislavska, B. Brehta sistēmas, atsevišķi kustību aspekti), kurā vēsturisku īpatnību dēļ modernisma pieredze ir ierobežota un pat objektīvi saskatāmās ietekmes padomju laikā strauji tiek aizmirstas. Pretstatā virknei citu latviešu postmodernistu, režisors tādēļ veic dubultu darbu – savās postmodernajās izrādēs viņš ne tikai apšaubā (faktiski tas ir sekundārs viņa izrāžu līmenis) pagājušo laiku estētiskās sistēmas, bet arī pēta tas un aktīvi pārrada Latvijas teātra vēsturisko tradīciju. Kopsavelkot tendences A. Hermaņa postmodernajos iestudējumos, jāsecina, ka viņš izmantoto estētisko materiālu tikpat kā neinterpretē, bet drīzāk – rekonstruē. Šai procesā viņam raksturīgs gan postmodernajai mākslai būtiskais dubultkods, gan zināms rotaļīgums intertekstualitātes izmantojumā, bet īpaši – tieksme uz pašrefleksiju. Šīs refleksijas rezultāts gan postmodernisma kontekstā ir negaidīts – izrādes apliecina A. Hermaņa ticību metanaratīviem (īpaši teātrim kā vienam no tiem). Paradoksālā kārtā, kaut arī sava laika kontekstā šis aspekts tiek reti akcentēts, no postmodernisma A. Hermaņa daiļradē uz palikšanu ienāk arī princips un prasme sajaukt elitārās un pamatplūsmas mākslas elementus – XXI gs. pirmajā desmitgadē šī iezīme kļūst par pastāvīgu viņa iestudējumu veidošanas tehniku, kas ļauj inovatīvajām izrādēm vienlaikus būt arī populārām. Šīs iezīmes uzskatāmi identificējams *Doriana Greja ģimētnē* (1994), *Kaijā* (1996), *Pīķa dāmā* (1998) un *Vilkumuižas jaunkundzēs* (2000).

Lai demonstrētu, kā notiek kultūras atmiņas pārradīšana, kas rezultējas primāri Latvijas teātra estētikas bagātināšanā, bet kurai ilgtermiņā ir plašāks efekts paša A. Hermaņa daiļrades kontekstā, jāatgriežas pie M. Karlsona konstatācijas, aprakstot *parādīšanās* efektu – proti, ka „izrādē mēs redzam to, ko jau esam redzējuši”.



*Parādīšanās* norisinās dažādos līmeņos. Piemēram, skatītājs teātrī pieredz kaut ko tādu, kas atgādina dzīves pieredzi, vienlaikus apzinoties, ka tā ir simulācija. Skatītājs skatās izrādi un vienlaikus redz aktieri, kas šodien spēlē Šekspīra varoni, zinot, ka vakar viņš spēlēja, piemēram, Čehova varoni. Iepriekšējās zināšanas, pieredze neizbēgami ietekmē uztveri. Iespējams, ka skatītājs šai lomā ir redzējis ir citu aktieri, un viņš salīdzina. Pat ja skatītājam nav iepriekšējas pieredzes ar konkrēto aktieri, lugu vai režisoru, viņam visticamāk ir iepriekšēja pieredze, kas nosaka, ko skatītājs uzskata par „pareizu” teātra estētiku, skatītāja un izrādes attiecībām, spēles manieri utt. Tātad konkrētās izrādes uztveri vienmēr ietekmē gan personiskā, gan kultūras pieredze, citiem vārdiem – kolektīvā atmiņa, tas, ko cilvēks nevis iemācās, bet zina bez apzinātas mācīšanās.

Protams, process nav tieša kopija. M. Karlsons apraksta teātra pieredzi kā sapņošanai līdzīgu – abi izmanto atmiņas saglabātus elementus, pārstrādājot tos jaunās kombinācijās. Līdz ar to pētnieks nonāk pie vispārinoša secinājuma, ka teātris kalpo kā kultūras atmiņas repositārijs, bet uz kultūras atmiņu, līdzīgi kā individuālo atmiņu, iespējams iedarboties.

A.Hermanis izrādēs apvieno skatītājam pazīstamus un nepazīstamus teātra vai estētikas elementus, bez tam tie neasimilējas, reizēm pat uzkrītoši nav savienojami.

Hronoloģiski pirmais šāds iestudējums ir 1994.gadā uzvestā O. Vailda *Doriana Greja ģīmetne*. Zināmais šai gadījumā ir O. Vailda konteksts, savukārt estētiski jauno piesaka jau pirmā izrādes aina. JRT Mazās zāles centrā uzbūvēta neliela skatuvīte, uz kuras lielākoties norisinās darbība. Stilizētā, palēninātā kustībā, skatītājiem muguru pagriezis, spēles laukumā iztaustās Ģirta Krūmiņa Vailds, uzceļ uz paaugstinājuma krēslu, apsēžas tajā stilizētā pozā, tad citā un citā – it kā meklējot efektīgāko. Stilizētā gaitā uznāk R. Razumas lords Henrijs, pieiet pie Vailda. Tas pieceļas un abi kādu brīdi pastaigājas pa paaugstinājumu, it kā atspoguļodami viens otra kustības, tad apsēžas, bez tam – spoguļattēls šai gadījumā ir Vailds. Uznākot Inta Jurjāna Bazilam, abi jūtas it kā iztraucēti savā nodarbē – viņi iegrimst katrs sevī, Ģ. Krūmiņa sejā atspoguļojas groteskas svētlaimes grimase, R. Razumas – ironisks atsvešinājums. Bazils tiek raksturots salauzītām kustībām – aktierim piekabināts mākslīgs kupris un kustības izrādes laikā raisa asociācijas ar Verlēna *Albatrosu* – simbolistu zīmi māksliniekam, putnu, kas ir absolūti brīvs debesīs, bet uz zemes - kroplīgs.

Mizanscēnas statiskumu lauž E. Kļaviņas Dorians, dabiskā, aizrautīgā gaitā uzskrienot uz skatuves un ietriecoties Bazila apskāvienā.

Izrādes varoņus režisors grupē pēc tiem izvēlētās kustību partitūras. Līgas, stilizētas, neemocionālas kustības saistāmas ar sabiedrības cilvēkiem; lauztas, samocītas – ar mākslas pasauli. Izrādē ķermeni kropļojošas kustības apvienojumā ar ekstātiskā sāpju vai baudas izteiksmē sastingušu masku bija raksturīga gan Bazilam, gan Vaildam, gan Sibillai, mākslas izjūtai dublējot dvēseles stāvokli. Arī E. Kļaviņas Dorianam no sākuma bija raksturīga šāda grimase, kaut gan viņas sejas un ķermeņa kustība bija brīvāka, dabiskāka – tajā atspoguļojās emocijas.

Izrāde bija balstīta ķermeņu attiecībās un kustībā. Teksts šai gadījumā ir tikai papildus nozīmes slānis, kustības ilustrācija (ņemot vērā, ka pēdējā iemieso par depsihoģizēto tekstu sarežģītāku nozīmju tīklu). Teksts drīzāk ļauj radīt stilizētu skanisku pavadījumu kustībai. Skatot S. Prokofjeva *Romeo un Džuljetas* mūzikai, attiecības stilizēti izdejo visi varoņi, tai skaitā Doriāna iekšējā degradācija raksturota kustības līdzekļiem: viņš kustas aizvien līdzīgāk lordam Henrijam, seja pakāpeniski sastingst depersonalizēti skaistā, vienlaikus ļaunā maskā. Tieši E. Kļaviņas grimases maiņas attēlo Doriāna pārmaiņu, tādēļ vairāki iestudējumā izmantotie portreti un videoprojekcijas kļūst lieki kā ilustrācijas jau īstenotam efektam.

Vairāki kritiķi pamatoti analizē *Doriāna Greja ģīmetni* kā baleta stilizāciju. S. Radzobe raksturo, ka kustību partitūra veidota no baleta elementiem: „Mākslota, apstrādāta, nedabiska daba. Savā fantāzijā režisors *Doriānu Greju* redz kā tīru mūziku vai tīru baletu, kā visabstraktākās, visvairāk no dabas attālinātās .. mākslas formas” (Radzobe 1994). V. Čakare, raksturojot iedarbību uz skatītāju, raksta par iestudējumu kā par „pantomīmisku ainiņu, nelielu skeču un kičīgi temperamentīgu deju savirkņējumu lipīgi atraktīvā programmā” (Čakare 2006c, 459). Savukārt G. Zeltiņa saista baleta formas un mūzikas izmantojumu ar izrādes nozīmes slāni: „Romeo un Džuljetas tēmas\* pietuvinājums akcentēja mīlestības, skaistuma un nāves neizbēgamo saistību. Arī Skaistums izrādē ietvēra sevī Nāvi un bija tendēts uz pašnīcināšanos,

---

\* Visas izrādes garumā skan S. Prokofjeva *Romeo un Džuljetas* mūzika, I. Grotuse un A. Ozoliņš izpilda Romeo un Džuljetas deju, Sibilla deklamē Džuljetas monologu, vairāki izrādes pāri dažādos aspektos tiek pielīdzināti Romeo un Džuljetai kā attiecību modelim utt.

un šim absolūtajam, mūžīgajam Skaistumam režisors pretstatīja absolūto, mūžīgo Mīlestību” (Zeltiņa 2007, 231).

Otrs varoņus raksturojošs elements, kas izrādes gaitā iezīmē varoņu pārmaiņas – V. Varoslavānes tērpi, kas ir dominējoši melni, ar izņēmumu Dorianas tērpa detaļās (ar laiku arī viņš pārgērbjas pilnībā melnā), kā arī Sibillu un baletdejojātāju, izpildot Džuljetas lomu – abas bija tērptas gaišā. Tādējādi apgērba maiņai klātesošs ir arī ētiska vērtējumuma aspekts – iespējams spekulēt, ka tas aizstāj no romantisma atvasināto ideju par cilvēka sejas (šai gadījumā – tēla) un dvēseles nesaraujamo saikni.

Tērpi arī netieši uzsvēra materiāla seksualitātes aspektus – gan lordu Henriju, gan Dorianu, abus tērpus stilizētos smokingos, tēloja aktrises. Ņemot vērā izrādes zīmju sistēmu, kurā Henrija un Dorianas atšķirīgajam dzimumam nav citas funkcijas, kā vien komentēt O. Vailda homoseksualitāti, kuras zīme romānā, protams, ir arī lorda Henrija un Dorianas īpaši tuvās attiecības. S. Radzobe raksta: „...stilizēts ir viss, pat dzimums .. Tas ir pilnīgi atbilstīgi ne tikai Vailda estētikai, bet arī ētikai” (Radzobe 1994). Tomēr kritiķe arī atzīmē, ka erotiskajā ziņā izrāde ir izteikti neitrāla: „Cilvēku tieksmē citam pēc cita viss jutekliskais ir sublimēts garīgajā sfērā. (..) Kaut kādā ziņā (lielā mērā saskaņā ar O. Vaildu) izrāde ir „audzināšanas romāns”. .. J. V. Gētes un T. Manna izpratnē, kuri savos romānos .. izseko personības dzimšanai un attīstībai. E. Kļaviņas androgīnais pusaudzis Dorians Grejs izrādes pirmajā daļā potenciāli ir spējīgs attīstīties pilnīgi pretējos virzienos. (..) .. [Dorianam piemīt] dīvainais smaids, kurā sakusušas galējas pretišķības – kautrība un nekautrība, gļēvums un drosme, nevainība un samaitātība” (Radzobe 1994). Savukārt N. Naumaņa recenzijas acīmredzamā piesardzība norāda uz recepcijas kontekstu: „Dorianu režisors redz kā to skaistumu, kuru ierosina sievišķais pirmsākums katrā cilvēkā. (..) Svarīgi akcentēt, ka izrādes nolūks nav slavināt vai kā īpaši „privilģizēt” viendzimuma attiecību pārākumu, izredzētību. Tomēr ir iespējams arī šāds izrādes traktējums” (Naumanis 1994).

Primāri izrāde pēta mākslinieka attiecības ar mākslas darbu. Izrādi sāk Vailds, kurš uz spēles telpā centrāli iebūvētā paaugstinājuma - skatuves (mākslas darba virsmas, savas iztēles) pakāpeniski uzved un iedzīvina savus tēlus. Lords Henrijs kādā mērā ir viņa tēla kopija, Bazils – dvēseles radnieks utt.: tātad tēli ir viņa radīti un atkarīgi no

viņa. Tomēr izrādes gaitā attiecības mainās. Vaids nespēj iespaidot Dorianu izvēli – viņam atliek tikai mierināt Sibillu vai žēlsirdīgi ievest viņu nāvē, pēc tam, kad piedāvājis tai melnu lelli (ko izrādes kontekstā iespējams traktēt kā zīmi apvaldītai, „kultivētai” dabai), saprot, ka viņa nespēj dzīvot šādu dzīvi. A. Hermanis atļaujas arī tiešāku komentāru – Dorianu piespiež Vaidu aizvēkt no skatuves viņa nogalināto Bazilu un faktiski ir uzvarētājs – miris viņš graciozi pieceļas un jauns un apburošs aiziet mūžībā roku rokā ar savu radītāju.

Tas rada virkni jautājumu par Vailda (mākslinieka – radītāja) motīviem radīšanas procesā. S. Radzobe eksplīcē, tēlaini sasaistot Vailda un A. Hermaņa kā mākslinieku tēlu: „Kāpēc šis rakstnieks – šis fiziski diezgan sasaistītais un eksaltētais jauneklis pasaulē liek nākt tieši šādiem tēliem? Lai viņos dzīvotu to eleganto, nevainojamo un grēcīgi skaisto dzīvi .., pēc kuras tiecas, bet kuru savā reālajā eksistencē īstenot nespēj? Māksla kā kompensācija, kā glābiņš? Taču par „slepenajām bildēm” ir jāmaksā...” (Radzobe 1994). N. Naumanis raksta: „Bet varbūt A.H. nolūks ir pierādīt, ka arī rakstnieks pats sev atriebjas, radīdams šos briesmīgos tēlus un stāstīdams šo drausmo līdzību par skaistumu, kas posta? Vailda ciešanas tulkojamas tiklab kā viņa tēlu mokas, kā autora pašiznīcināšanās savā daiļdarbā” (Naumanis 1994).

Kā demonstrē analīze, izrādes nozīmes slāni veido vizuāli izteiksmes līdzekļi, kuru traktējumā, pretstatā Latvijas teātrī valdošajai tradīcijai, maza nozīme tekstam un psiholoģijai. Tomēr zīmīgi, ka izrāde primāri tiek analizēta caur O. Vailda prizmu, piekārtojot romānam un dzīvei psiholoģiski reālistiskā teātra mērauklas. Šādā aspektā tiek attaisnota arī estetizācija un stilizācija, pamatojot, ka tās atbilst dekadences pamatpostulātiem. Kritiķu reakcija pret A. Hermaņa scenogrāfiju gan šī iemesla dēļ ir ļoti atšķirīga. Kasparu Vanagu aizvairo vides attēlojuma neprecizitāte: „Šaurie attālumi starp publiku un skatuvi pārāk uzkrītoši atmasko butaforisko greznību .. (..) .. izrāde baudāma vienīgi tad, ja to uztver kā Benjāmiņu *Atpūtās* bieži publicēto minamgabalu, kurā lasītājam jāatrod noteikts skaits neoloģismu kādā zīmējumā ar visiem pazīstamu motīvu. (..) .. strādājot ar krietni konvencionāliem teātra izteiksmes līdzekļiem, [režisors – Z.R.] par izrādes balstu ir izraudzījis ironiju par tiem. (..) .. iespēju kariķēt arī estētu Vaaidu .. . . A. Hermanis bez grūtībām var manipulēt ar dekadences paraugdarba spožākajiem fragmentiem kā ar nedzīvu, butaforisku kiču .. ” (Vanags 1994.) K. Vanags recenzijā uzsver, ka dekadence jau sen sevi izsmēlusi, tādēļ ironijai par to viņš nespēj saskatīt pamatojumu, akcentējot, ka, līdzīgi kā

vairums vērtētāju, viņš *Doriana Greja ģīmetni* uztver primāri par dekadences apšaubījumu.

Pretēji tam N.Naumanis primāri uzsver tieši laika pagājības motīvu (kaut arī viņa gala secinājums daudz neatšķiras no K. Vanaga izvirzītā – par izrādi viņš runā kā par „nogurušu kiču”, kas „ņirgājas par skatītāju”): „A.H. mēģina pierādīt, ka arī skaistums, absolūtais skaistums, nes sevī Nāvi, ir tendēts uz pašiznīcināšanos .. (..) ..netiek slēpts, ka viss ir neīsts – zelts, čīkstošie skatuves grīdas dēļi, aktieru balss intonācijas, kustības. (..) Šis teātris ir neīsts un nedabiski skaists. Pat teātris ir neīsts!, - konstatē A. H. Tas ir baismīgs spriedums” (Naumanis 1994).

G. Treimanis, piemēram, recenziju sāk ar garu pasāžu par Kena Hjūza filmu *Vailda prāva*, kurā režisors tēlojis O. Vailda publiskās dzīves traģiskās beigas: „Vilciens pazūd miglā. Tāpat kā zudusi Oskara Vailda pievilcība cietumā pavadītajos gados. (..) Alvis Hermanis noteikti izjūt Vailda traģismu. Zina arī savas dzīves pretrunību. (..) Man rodas jautājums: kāpēc Elitas Kļaviņas Dorians nemaz iekšēji nemainās, bet visu izrādes laiku ir gaišs, eksaltēts, daudzo gadu skrējienu neskarts jauneklis? Iekšējā pārvērtība būtu jāpanāk dvēseles pārdzīvojumu pārblīvētībā, kārdinājumu izvēles mānīgumā, arī atsvešinātības sfērā. (..) .. jēga – kas noticis ar ciniķi, baudkāro mirkļa un aizmirstības tvērēju – pazūd” (Treimanis 1994). Tāpēc kritiķis izdara secinājumu, ka „par uzveduma centrālo asi izvirzās divas personības: Arvida Ozoliņa Teātra antreprenieris un Ievas Grotuses Sibillas māte. (..) Īsti nav skaidrs, par ko ir izrāde. Vai skaistuma un mīlestības apdzejojums (par ko domāt vedina abi prominentie baleta mākslinieki), vai vecuma un mūžīgās jaunības izmisuma kļiedziens?” (Treimanis 1994).

Abu cienījama gadagājuma baletdejojāju iesaiste izrādē ir problemātiskākais un arī konceptuālākais iestudējuma interpretācijas aspekts. Recenzijas, kaut arī izvirza vairākas versijas, tomēr nespēj pārliecinoši izskaidrot tēla funkcionēšanas likumsakarības. N. Naumanis interpretācijā izmanto tradicionālu, moralizējoši ievirzītu psiholoģisku atslēgu, rakstot: „Neīstajā teātra pasaulē mīt kāda dzīvība, kuru nevar nonāvēt neviens. Tā ir cilvēku pašai dzīvē dzīvošana mākslai ..” (Naumanis 1994). Viņam piebalso G. Zeltiņa: „[Romeo un Džuljetas duets – Z.R.] kontrastēja ar izrādes vēso ironiju un blazētību, apliecinot, ka neīstajā, mākslīgajā teātra un manekenu pasaulē ir patvēries kaut kas tik dzīvs un mūžīgs kā mīlestība un uzticīga,

pašai dziedāta kalpošana mākslai. Kaut kas tāds, kam nepiemīt absolūtā Skaistuma un pilnības perfekcija, bet kas ir silts un dzīvs un kas vienīgi piešķir jēgu mūsu esamībai” (Zeltiņa 2007, 232-233). Dominējošo izrādes interpretācijas veidu netieši apšaubā V. Čakare, precīzi konstatējot, ka „morālētiskiem secinājumiem bija jāatkāpjas, jo Doriāna degradācija, Elitas Kļaviņas sejai pārvēršoties ciniskā, sastingušā lepras slimnieka maskā, nespēja aizēnot pagrimuma šarmu” (Čakare 2006c, 459). Savukārt S. Radzobe par dueta ainu raksta: „Ja mākslu identificējam ar formu, izrādes fināls ir optimistiski apliecinošs. Bet, ja mākslu nespējam iedomāties bez zūdošajām cilvēciskajām kvalitātēm, mums var rasties gluži pretējas jūtas. Jo zudis ir viss. Pāri palikusi formas (čaulas) perfekcija vien” (Radzobe 1994).

Tas, par ko kritiķi, acīmredzot ētisku apsvērumu dēļ, recenzijās neraksta, ir fakts, ka abu vecējošo deju klātbūtne izrādē raisa duālu attieksmi – tas ir savu pārilaicīgo kvalitāti zaudējis, laika zoba skarts skaistums. Nevar viennozīmīgi piekrist vērtējumam, ka tādējādi izrāde uzsver cilvēciskās vērtības pretstatā mākslotajam, kā izriet no primāri reālpsiholoģiska materiāla traktējuma. Izrāde nav psiholoģiska un visai precīzi iemieso ideju par mākslas darba aprioro amoralitāti (nepieciešamo neatkarību no morāles normām pretstatā absolūtajai radīšanas brīvībai, kas īpaši A. Hermaņa pirmā posma darbos uzskatāms par caurviju motīvu). Līdz ar to izvirzāma hipotēze, ka abi baletdeju tēli šai gadījumā izrādes tēlu struktūrā veic pavisam citas funkcijas.

Abi tēli, kaut arī ir saistīti ar iestudējuma kopējo tēlainību, patiesībā ir visai autonomi. Lielāka nozīme iestudējumā ir nevis faktam, ka veci cilvēki izpilda Romeo un Džuljetas duetu, bet gan – ka minēto duetu izpilda divi konkrēti deju tēli, ar publikai zināmu māksliniecisko biogrāfiju, lomām utt. I. Grotuse un A. Ozoliņš šādā veidā kļūst par zīmi nevis kā aktieri, kas iemieso varoņus, bet gan kā civilpersonas, kas norāda uz Latvijas teātra vēsturisko tradīciju. Šādā veidā A. Hermanis izrādē savieno divus šķietami nesavienojamus kontekstus – Latvijas teātra tradīciju (ko *Doriāna Greja gēmetnes* kontekstā iespējams interpretēt gan kā pakāpeniski aizejošu (pensionēto baletdeju tēlu cienījamais vecums), gan kā cieņas izrādīšanu (kā demonstrē recenzentu recepcija) un Rietumeiropas tradīciju, kuras neatņemama sastāvdaļa ir dekadence, tas ir – nāves un estetizācijas nesaraucamā vienība. (Jāņem vērā arī postmodernisma konteksts, kam svarīgs dubultkods, tomēr A. Hermaņa interpretācijai trūkst postmodernismam raksturīgā pesimisma. Drīzāk tas ir

modernismam radniecisks mēģinājums atrast jaunu absolūtu vērtību, pretstatā postmodernisma sudinātajai vērtību relativitātei – respektīvi, A. Hermaņa jauno teātri.)

Tas, cik nozīmīgs ir abu šo elementu savienojums kolāžas tehnikā, izprotams, atgriežoties pie *parādīšanās* idejas. No H. Blaua konstatējuma, ka skatītājs allaž redz to, ko viņš jau iepriekš ir redzējis, atvasināma izpratne arī par to, ka skatītājs patiesībā nemaz nespēj saskatīt to, ko viņš iepriekš nav redzējis. Bioloģiski cilvēks ir ieprogrammēts vispirms uztvert, bet analizēt vēlāk. *Doriana Greja* ģīmetnes recepcija šādā aspektā ir spilgts piemērs. Par spīti tam, ka recenzenti plaši apraksta arī izrādes nereālistisko estētiku, visi kritiķi, veidojot savu priekšstatu par iestudējuma naratīvu, nevilšus priekšplānā izvirza tieši sekundāros izrādes līmeņus (psiholoģiju, I. Grotuses un A. Ozoliņa duetu, Vailda biogrāfijas aspektus), kuri, strikti ņemot, izrādē veido tikai sekundāro nozīmi. Respektīvi, vispirms tiek uztverts nevis svarīgākais, bet gan pazīstamākais.

Līdzīgi funkcionē arī A. Hermaņa 1996.gadā iestudētā *Kaija* un 1998.gadā uzvestā *Pīķa dāma*. *Kaijā*, gluži pretēji A. Čehova tradicionālajam iestudējumu kanonam, kas paredz padziļinātu varoņu psiholoģisku izpēti, režisors uzsvērti atdala varoņu ķermeņus no viņu psihes, pēdējo izspēlējot leļļu teātra estētikā. Katram aktierim bija neliela izmēra lelle-dubultnieks, ko darbinot viņi izspēlēja psiholoģiskā manierē iestudētajai izrādei paralēlu, gluži atšķirīgu stāstu. V. Čakare raksta: „Pažēlojot savu mazo dubultnieku, cilvēks var pažēlot pats sevi, kā to dara Maijas Apines groteski neirotikā Poļina. Pār citu dubultniekiem var izgāzt savu naidu, kā Līgas Karlivānes Maša, nepiepildītas mīlestības izmocītā klusā alkoholiķe, kas izvirtuļa tēva lelli sadursta adatām. Var apmierināt ziņkārību, kā to dara Romualda Vilciņa lācīgais Jakovs, dabas bērns nevilgotā ziņkārē studējot, kas Regīnas Razumas Arkādinas – seksīgās provinces primadonnas – lelei zem brunčiem” (Čakare 2006c, 462). (Izrādē bija, piemēram, arī aina, kurā Mašu seksuāli izmanto viņas tēvs, Arkadina, pārsienot dēla brūci, pilnībā marlē ietin visu Trepļeva lelli utt.) Pētniece uzsver, ka arī izrādes „dzīvais plāns” ir atsvešināts – aktieru vizuālais tēls bija veidots tā, lai atgādinātu slavenus krievus (Ģ. Krūmiņa Trepļevs bija stilizēts kā Puškins, A. Hermaņa Trigorins – Dostojevskis, V. Daudziņa Medvedenko – Ļeninu utt.): „... galvenais, kā šķiet, tomēr ir optiskais efekts: blakus un kopā ar lelli cilvēks liekas divtik liels un iespaidīgs – kā zilonis trauku veikalā, bet lelle blakus cilvēkam – divtik sīka un

nevarīga. .. abi – vienlīdz nenozīmīgi. Lelle tāpēc, ka manipulējama, cilvēks tāpēc, ka pats ir tikai kāda dublikāts. Hermanis izjauc proporcijas un atņem indivīdam pirmreizīguma tiesības. (..) Izrāde beidzas ar to, ka aktieri noņem parūkas, grimu un vienojas griezīgi ķērcošā kaiju balsu korī. Iespējams, tas ir rekviēms-parodija cilvēkiem, kuru dzīve ir bijusi tikai parodija par dzīvi – kādas citas dzīves postmoderna reprodukcija bez oriģināla” (Čakare 2006c, 462-463). Tātad izrāde ir antitēze tradicionālam *Kaijas* lasījumam – A. Čehova luga par totālo radīšanas brīvību atklājas kā brīvības neiespējamība, pēc tās ilgojoties, bet nevienam no varoņiem nespējot izrauties no masku, eksistējošo motīvu tīkla.

Izrādē par būtiskāko jāatzīst ar psiholoģisko reālismu apvienotais groteskas slānis, kā arī simbolismam tuva interese par lellēm. (Kritikās tās atzīmētas kā Austrumu teātra ietekmes; kaut arī tipoloģiski izmantojums ir tuvāks modernisma tradīcijai, tātad – tā ir Austrumu elementu stilizācija.)

A. Hermanim šķitis būtiski izrādei piešķirt vēl papildus nozīmes slāni – vairākas lomas atveido režisori (pats A. Hermanis spēlē Trigorinu, Oļģerts Kroders attēlo Sorinu, bet Arnolds Liniņš – Dornu), un katrs no viņiem ir iestudējis *Kaiju*. Līdz ar to iestudējums tiešā veidā atsaucas un salīdzinās ar eksistējošo tradīciju – atkal: no vienas puses, izrādot tai cieņu, no otras – apšaubot to.

Vistiešāk tomēr A. Hermanis uz tradīciju atsaucas *Pīķa dāmā*, kurā titullomu atveido Latvijas teātra primadonna Vija Artmane. Izrādei ir objektīva nozīme latviešu teātra estētiskās pieredzes bagātināšanā – A. Hermanis inovatīvi izmanto atmosfēru, ko rada ar nereālistisku gaismu, baznīcas dziedājumu, intonāciju un kustību (tai skaitā tiešu un stilizētu kabuki pozu un kustību) palīdzību. Savukārt tukšā skatuve eksistē kā audekls, kurā no nekurienes iznirst V. Daudziņa Hermaņa iedomātas lietas un parādības – varonim tā ir subjektīva, atmiņu telpa, vienlaikus tā ir arī teātra kā mākslas veida zīme. V. Čakare uzsver arī, ka *Pīķa dāma* ir pirmā izrāde, kurā A. Hermanis dramaturģijā atstāj trešās personas tekstu, tādējādi, viņasprāt, šis ir nozīmīgs tilts uz 2004.gadā veidoto *Latviešu stāstu* projektu (Čakare 2006c, 465). Estētiskā ziņā *Pīķa dāma* ir postmoderna izrāde, kā arī pieder pie A. Hermaņa asprātīgākajiem darbiem. Bet arī šajā gadījumā recepcijā vērojams paradokssāls process – izrādi skatītājs neuztver vis kā pašvērtību, mākslas darbu par sevi, bet gan kā primāri sociālu vai kultūrvēsturisku zīmi.



*Pīķa dāma* tika iestudēta situācijā, kad V. Artmane bija tikai daļēji atkopusies no smaga insulta un viņas ilggadīgā darba vieta – Dailes teātris – vairs neuzskatīja aktrisi par strādāt spējīgu. Tādēļ fakts, ka latviešu teātra leģenda atgriežas uz skatuves, bez tam „vecā Dailes teātra” skatuves, nonāca sabiedrības uzmanības centrā. A. Hermanis acīmredzami izmanto šo situāciju, lai sasaistītu savu darbu ar E. Smiļģa mantojuma kontekstu - precīzi prognozējot skatītāju reakciju, galvenos izrādes elementus jau pēc ieceres viņš saista ar V. Artmanes grāfieni.

Izrādes centrālo ainu izpratne – Hermaņa un grāfienes sastapšanās buduārā un grāfienes vāķēšanas aina – pilnībā ir atkarīgas no latviešu teātra tradīcijas pārzināšanas. Grāfienes ģērbšanas aina kopē Elizabetes I ģērbšanas ainu no Arnolda Liniņa iestudētās *Elizabetes, Anglijas karalienes*, vienu no ikoniskākajām lomām V. Artmanes karjerā. Savukārt brīdī, kad V. Daudziņa Hermanis uzbrūk V. Artmanes grāfienei, cenšoties piespiest viņu izpaust trīs kāršu noslēpumu, vecā sieviete, fiziskā pārspēka pārvarēta, savu sirdstriekas stāvoklim pakrīt uz grīdas. Viņa sāk lūgties, lai Hermanis liek viņu mierā, bet, šokējot grāfieni pašu, no viņas lūpām piepeši izlaužas Džuljetas mīlas monologs. Džuljeta ir viena no V. Artmanes slavenākajām lomām – viņa spēlēja titullomu leģendārā E. Smiļģa iestudējumā 1953.gadā. Viņas jaunības portrets romantizētās Džuljetas lomā gadu desmitiem ir tiražēts latviešu teātra vēsturēs, balss šai monologā ir ierakstīta un atskaņota dažādos teātra vēsturei veltītos raidījumos. Neskatoties uz to, ka pēc gandrīz piecdesmit gadiem aktrises ārējā veidolā nav pat nojaušama ārkārtēji skaistā, jaunā sieviete, ka viņas slimības izkropļotais ķermenis rada drīzāk atgrūžošu, ne fascinējošu iespaidu, brīdī, kad aktrise precīzi imitē stilizēto E. Smiļģa izrādes runas veidu (pusdziedošu, melodiski vijīgu intonāciju paaugstinātā soprānā, kas īpaši kontrastē ne tikai ar aktrises dabiski zemāko balss tembru, bet arī ar A. Hermaņa izrādes runas izpildījuma prasībām, kas V. Artmanes grāfienei liek runā dobji rūcošā basā ar ģeometriskiem, dabiskai runai neatbilstošiem vārdkopu laužumiem), reālās V. Artmanes vietā asociatīvi parādās 50.gadu V. Artmanes tēls.

Līdzīgs nozīmes pārnese norisinās vēl divreiz izrādē. S. Kļaviņas Ļiza sēž pie galda ar V. Artmanes grāfieni – abas sarunājas. Ļizas balss ir melodiska, pusdziedoša, grāfienes – ritmiska, asa. Nodziest gaisma, un pēkšņi V. Artmane sēž Ļizas vietā un melodiskā balsī atkārtoti Ļizas tekstu, kamēr S. Kļaviņa – basā gārdz grāfienes tekstu.

Savukārt grāfienes vāķēšanas ainā režisors atgriežas pie *Romeo un Džuljetas* tēmas. Hermanis lavās pie zārka, kurā dus gaišā, gandrīz vai līgavas tērpā sagērbtā grāfiene. Viņš ir nedrošs, bez tam V. Daudziņš spēlē to, ka šī nedrošība primāri izriet no varoņa iepriekšējās sastapšanās ar grāfieni. Ne tikai skatītājs bija liecinieks tam, kā, pret viņas gribu, no grāfienes izlaužas Džuljeta; to redz arī Hermanis un pamatoti baidās, ka aina varētu atkārtoties. Un tiešām – tiklīdz varonis pienācis pie zārka, nelaiķe viņu satver un, pa daļai sentimentāli, pa daļai groteski šausminoši, sāk runāt Romeo un Džuljetas pirmsnāves monologu daļas.

Līdzīgi kā iepriekš apskatītajās A. Hermaņa postmodernajās izrādēs, iestudējuma tēma ir teātris, pašrefleksija par radošu darbu. Recenzentiem nepaslīd garām iestudējumā saskatāmais joks, ka lugas galvenā varoņa vārds ir identisks režisora uzvārdam. Liekas, režisors šo faktu ir apzināti apspēlējis. *Pīķa dāma* stāsta par viņa kā režisora centieniem izvilt E. Smiļģa tradīcijai tā teātra noslēpumu, līdzīgi kā A. Hermanis - režisors un aktieri cenšas izvilt šo noslēpumu V. Artmanei, bet izrādes tēli – grāfienei. Vēstījums ir vienlaikus cildens un pašironisks, proti, tā ir neapšaubāma bijība pret tradīciju, bet arī nepārprotama konstatācija, ka tradīcija noveco. (Vēlākās *Pīķa dāmas* izrādes, kurās aktrise ir relatīvi atkopusies, gan rāda apbrīnojamu tehnisku aktierspēles līmeni, bez tam estētiskajā tradīcijā, kas V. Artmanei ir jauna.) No otras puses – skats, kā mirusī grāfiene, ko izrādes kontekstā iespējams interpretēt kā Aktrisi iepretim Hermanim jeb Režisoram, apķērusi savu upuri, slāpē to sen pagātnē palikušu lomu tekstos, ir vienlaikus komisks un no apskautā pozīcijas arī baiss. G. Zeltiņa izrādes analīzē, sekojot M. Svarinskas recenzijā pieteiktām tēmām, izvirza versiju, ka Hermanis spēlē zaudē tādēļ, ka viņam trūkst aukstasinības un izveicības, ka viņš ļaujas kaislībai (Zeltiņa 2007, 244-245). Jāatzīmē, ka šādā kontekstā izrādes naratīvs patiesi saskan ar A. Hermaņa izpratni par režiju, proti, par nepieciešamību tajā saglabāt precīzu balansu starp sentimentālo un cinisko, starp profesionālām iemaņām un talantu.

Kritiķi ir tendēti uztvert šo izrādi vienīgi kā tradīcijas apliecinājumu, V. Artmanes benefici. L. Dzene vērtē „izrādi - veltījumu Vijai Artmanei – kā ētisku aktu, kā cieņas apliecinājumu manai aktieru paaudzei. Iestudējumā trūkst kaislības, azarta, spēles riska un liktenīguma, kas saistās ar Hermaņa tēlu. (..) Kad Vija Artmane bez krāšļojuma un galvas segas stāv uz vecās Dailes skatuves, viņas sejā atblāzmo bijušo dailenieču – Emīlijas Viestures, Austras Balodes, Lilijas Žvīgules vaibsti” (Dzene

1998). G. Zeltiņa raksturo, ka „psiholoģisko koncentrētā, estētiski stilizētā un racionāli būvētā uzveduma konstrukciju piepilda Vijas Artmanes personība un meistarība” (Zeltiņa 1998). Savukārt N. Naumanis raksta: „Artmanes pārtapšana no pārgurušas, izballējušās Grāfienes ar “uztūkušām kājām” par Džuljetu, gaidot savu Romeo, apliecina arīdzan faktu, ka nav nekāda vecā un jaunā teātra, ir tikai attaisnoti vai nepiepildīti teatrālie paņēmieni, kuriem vecums nav šķērslis – mūsu acu priekšā patiesi notiek brīnums. Artmane – Grāfiene – Džuljeta ir viens vesels organisms – latviešu teātra leģenda” (Naumanis 1998).

Šādā kontekstā 2000.gadā iestudētās *Vilkumuižas jaunkundzes*, kas tradicionāli tiek pieskaitītas A. Hermaņa postmodernajiem iestudējumiem, ir savdabīgas – tas ir pārejas posma darbs, kurā pakāpeniski sāk dominēt jaunas idejas. Ne *Doriana Greja ģīmetne*, ne *Kaija*, ne *Pīķa dāma*, kaut arī kā pašvērtības ir interesanti analizējami darbi, neatstāj spēcīgu, paliekošu iespaidu uz sava laika skatītājiem. M. Ķimele intervijā H. Verhoustinskai, min, ka, viņasprāt, *Doriana Greja ģīmetnes* problēma bija pārāk tuvais skatītāju un aktieru novietojums, kas neļāva adekvāti iedarboties groteskai formai. (Švāne 1995) Attiecībā uz *Kaiju* iespējams izvirzīt hipotēzi, ka izrāde primāri tika uztverta kā psiholoģiskā teātra iestudējums – izņemot lelles, kuras bija iespējams ignorēt, jo atsevišķs stāsts tika izstāstīts arī „dzīvajā plānā”. Savukārt *Pīķa dāma* vienlaikus iegūst un zaudē no V. Artmanes dominantes izrādē – iestudējumam piemīt maģiska pievilcība, tomēr tā enerģija vērsta nevis uz pašu darbu, bet gan uz pagātņi, tradīcijas apcerēšanu. Plašākā mērogā vērtējot, izrādes ir auglīgas – proti, tās, apvienojot pazīstamo ar nepazīstamo, paplašina latviešu teātra estētisko paņēmienu klāstu.

*Vilkumuižas jaunkundzes* turpina A. Hermaņa postmodernajā posmā aizsākto modernisma estētisko virzienu analīzi, bet šai gadījumā režisora pieeja jau ir citādāka. V. Ivaškeviča romāna uzvedumam A. Hermanis izvēlas pieskaņot jūgendstilu ar tā asimetriskajām, dabas motīviem tuvajām vijīgajām formām un kompozīcijām, stilizētajiem metoforiskajiem sieviešu tēliem. Tātad zudis kolāžas princips – izrāde vairs neapvieno dažādas estētiskās tradīcijas. Mainījies arī primārais iedarbības veids – intelektuālu izmantotā materiāla analīzi nomaina jutekliska empātija.

*Vilkumuižas jaunkundzēs* centrā bija liktas septiņas aktrises – izrādes notikumi un telpa signalizē par sieviešu pasauli, kurā iemaldījies vīrietis ir katalizators viņu jūtām

kā pašvērtībai, kaut allaž paliek svešs, nepiederīgs. Māsas, pie kurām atgriežas viņu kādreizējais mājskolotājs Viktors, saceļot atmiņu un kaislību vētru, izrādē ar V. Varslavānes tērpu un plūstošu kustību partitūras palīdzību bija stilizētas līdz pakāpei, kad uztverē zaudēja ķermeņa antropomorfo tēlu. Kritiķi apraksta aktrises kā tējas rozes dārzā - gleznā, nostalgiski smalkā izrādē (Dzene 2000), kā mīlestības atšķirīgas metastāzes (Sniedze 2000), kā septiņas notis (Radzobe 2000). S. Radzobe raksta: „... izrādē erotismam nav naturāli jutekliska, bet gan stilizēta daba .. . (..) Tāpēc es kolektīvo sieviešu tēlu varu nosaukt gan par Sievišķību, gan par Seksualitāti, bet drīzāk .. par Skaistumu. Skaistumu, kas eksistē gan vienotā veidolā .., gan sairst septiņās atsevišķās sastāvdaļās, no kurām katrai ir savs raksturs un krāsa. (..) Varbūt tas ir skaistums, ko rada, kultivē Māksla. Bet vispārākais par visu ir Skaistums, ko ar savu zīmogu uz mūžīgiem laikiem ir apzīmogojusi Nāve ..” (Radzobe 2000). Kritiķe akcentē, ka tas precīzi atbalso dekadences filozofiju pēc kuras skaistums nav morālei, nāvei vai saturam pakļaujams. Līdzīgi raksta arī N. Naumanis: „Hermanim svarīgs ir nevis skaistums kā smukums, bet šī skaistuma daba” (Naumanis 2000).

Kaut arī kā iepriekš analizētajos darbos, *Vilkumuižas jaunkundzes* ir arī modernismam piederīgas estētiskās sistēmas intelektuāls pētījums, iekļaujot virziena filozofiju, tēlainību, tehnikas (XX un XXI gs. mijā Baltijas kontekstā tas ir pietiekams pamats, lai izrādi atzītu par postmodernu), primāri iestudējums uz skatītāju iedarbojas jutekliski. A. Hermanis izmanto ritmu (kustību, runas\*), atsvešinājumu (izrādes teksts ir trešajā personā kā romāna lasījums, nevis dramatizējums) un jutekļiem uztveramo tēlainību. Skatuves telpa ir sadalīta puscaurspīdīgiem širmjiem, caur kuriem vīd pusapģērbto aktrišu augumi, smaržo pūderis, V. Varslavānes tērpu krāsu paleta un elementi rada asociācijas te ar līgavu pulcēšanos, te rudens dārzu, kurā puķes, kā intervijā izteicies A. Hermanis, mirst pašas no savas smaržas. Izrādes ritms ir plūstošs, viļņveidīgs, tās stilistika – impresionistiska.

---

\* S. Radzobe izvērsti raksturo: „Tradicionālo dialogu aizstāj kolektīvi izstāstīts stāsts - aktieri par saviem varoņiem runā trešajā personā, kā arī iemiesojas tēlos, vērsoties pie partnera ar atsevišķām replikām vai monologiem, tāpat viņi, tieši neuzrunājot nevienu, vēsta cits par citu, daloties atmiņās vai vērojot blakus notiekošo. Tādējādi par galveno varoni kļūst nevis kāds no tēliem, bet pats stāsts, kurš vienlaikus iemiesojas un pats sevi apcer. Šāds paņēmiens izrādi .. padara līdzīgu dzejolim, bet aktierus un režisoru - līdzīgus kolektīvam dzejniekam. .. runas maniere nav reālistiska, to nosaka .. mūzikas likumi - intonācijas enerģiski un strauji kāpj, sasniegušas maksimāli augstāko noti, tās tiek intensificētas un paildzinātas ar mūziku – čelliem. Skaņas brīdi līdinās gaisā un tad lēni kā plivinādamās slīgst uz leju, līdz izdziest. It kā satrauktas notikuma gaidas un tad liegi gurdens gaidu un satraukuma atsaukums. Vēl un vēlreiz. Šī viļņošanās kļūst par jūtu pasaulē dominējošo principu. Aktieru balsis, šķiet, dzied, raud, lūdzas, ietekmējot skatītāju emocijas pat vairāk ar savu īpatnējo skanējumu nekā ar vārdiski noformulēto saturu” (Radzobe 2000).

Estētika kopumā raisa nostalgijas izjūtu, kas tiešā veidā iedarbojas uz skatītāju. V. Rogas Viktors šai izrādē ir aseksuāls – tā A. Hermanis novērš uzmanību no primāri seksuāli lādētās māsu sāncensības tematikas uz laika ritējuma, zūdamības izjūtu. Ņemot vērā režisora daiļrades kontekstu, acīmredzot valdzinoša ir arī ideja par teātra maģisko dabu – atmiņai līdzīgo spēju uzburt dzīvē sen zaudēto. V. Čakare raksturo izrādi kā „skumju, gaistoša humora un samierināšanās” apdvestu (Čakare 2000), savukārt S. Radzobe eksplīcē: „Vilkumuiža ir simbolisks apzīmējums vietai, kas pasaulē neeksistē, bet kura tomēr ir reālāka par tām, kas eksistē - tā ir atmiņu, iztēles, fantāzijas zeme, pār kuru nav varas ne laikam, ne citiem cilvēkiem. (..) Šajā "zemē" ieejas biļete ir salds un gaisīgs pūdera mākonītis, kas uzlido gaisā maģiskas septiņas reizes, aktrišu roku mests. (..) Tā ir zeme, kur saplūst bijušais ar nojaušamo, ieraudzītais ar iztēloto, kur īstenība vijas un tinas kā jaunkundzes sava kolektīvā buduāra-skatuves mežģīņotajos kustīgajos labirintos, ko izloka kustīgi, uz ritenīšiem uzmontēti aizslietņi. Te par lielām kļūst mazās lietas, par obligāto - neobligātais, ko nav iespējams aizmirst” (Radzobe 2000).

Šādā veidā izrāde kļūst par odu plūstošajam laikam, arī teātrim, kas maģiskā veidā iespēj neiespējamo – saglabāt (bez tam: ne tikai kā muzejisku vērtību, bet dzīves pilnbrieda sajūtā) zudušo. Šī ideja A. Hermanim ir ārkārtēji svarīga arī turpmākajā daiļrades periodā, kad viņš sāk veidot savu, unikālu teātra valodu, kurā gan radoši pārstrādātas saskatāmas ietekmes arī no viņa postmodernajiem iestudējumiem. Kā demonstrē iepriekš apskatītās izrādes, A. Hermanim ir tuva ideja par teātra transformējošo spēku – estētiskā ziņā viņa izrādes tiešām efektīvi pārveido latviešu teātra tradīciju, bez tam panākot, ka pati tradīcija nesaskata viņā apšaubītāju, iznīcinātāju. (Kā notiek ar lielāko daļu *Nepanesamā arteļa* izrāžu.)

### **3. A. Hermaņa režijas stila un metodes specifika – K. Staņislavska, A. Arto, B. Brehta ideju pielietojums A. Hermaņa iestudējumos**

A. Hermanis mēģinājumu procesā un reālajā skatuves pieredzē izmanto trīs XX gs. Rietumu teātra teorētiku un praktiku idejas – K. Staņislavska aktiermākslas sistēmas, Brehta episkā teātra un A. Arto Nežēlības teātra principus un paņēmienus. Režisors apvieno savstarpēji šķietami pretrunīgās fundamentālās režijas sistēmas, piemērojot tās dažādos izrādes tapšanas posmos. Shematiski vispārinot – izrāde mēģinājumu procesā tiek veidota pēc K. Staņislavska sistēmas principiem, jutekliskā iedarbība uz skatītāju izrādes laikā tiek modelēta, balstoties A. Arto idejās, kamēr intelektuālā iedarbība uz skatītāju, plašākā nozīmē – sabiedrību, pēc izrādes temporālajām robežām interpretējama, izmantojot no B. Brehta idejām atvasinātu teātra tradīciju. Visu trīs teoriju elementu savdabīga sintēze veido A. Hermaņa režijas rokraksta starptautiski atpazīstamo stilu.

Šī promocijas darba kontekstā, shematizējot A. Hermaņa iestudējumus, izrādes tiks dalītas pēc iestudējumā fundamentālāk izmantotās teātra teorijas principa; tomēr jāņem vērā, ka lielākoties režisora darbā mijiedarbojas vismaz divu minēto teātra teorētiku idejas. Tādēļ vispirms apskatītas izrādes, kurās K. Staņislavska sistēma izmantota tieši, bez būtiskiem pārveidojumiem, izrādes centrā – aktierspēle un materiāla konservatīva interpretācija. Otru grupu veido vairāki A. Hermaņa uzvedumi, kuros dominē A. Arto idejas (virknē gadījumu – apvienojumā ar K. Staņislavska sistēmu). Visbeidzot trešā iestudējumu grupa iekļauj izrādes, kurās būtiski no episkā teātra atvasināti paņēmieni apvienojumā ar K. Staņislavska metodes izmantojumu mēģinājumos. Ja pirmās grupas izrādes pamatos iekļaujas Latvijas pamatplūsmas tradīcijā, otrās un trešās grupas uzvedumi liecina par specifisku režijas stila un metodes attīstību.

K. Staņislavska, B. Brehta un A. Arto ideju un tehniku apvienojums pirmajā mirklī šķiet kuriozs, jo A. Arto un B. Brehta teātra idejas lielākoties tiek interpretētas kā absolūtie pretstati, bez tam abas iestājas pret pašiem K. Staņislavska sistēmas pamatiem – identifikāciju starp skatītājiem un varoņiem (kaut arī B. Brehts daļēji izmanto aktieru pārmiesošanos kā darbības diptiha pirmo fāzi). Tomēr A. Arto un B. Brehta uzskati paradoksālā kārtā ir vērsti uz vienu mērķi. Kā raksturo M. Karlsons,

abi teātrī redzēja „revolūcijas instrumentu, līdzekli sabiedrības pārveidošanai. Tieši tāpat kā Brehts, Arto vēlējas atdalīt teātri, kādam tam jābūt, „cilvēces tīrāko tieksmju sasniegumu”, no tā, kas tas bija – „paviršs un melīgs” īslaicīgu baudu sagādnieks, ko apmeklē tā, „it kā ietu uz bordeli”” (Carlson 1993b, 392). Atšķirība vien tā, ka B. Brehts uzskatīja: šī mērķa sasniegšanai jāstimulē skatītāja racionālais prāts, kamēr A. Arto domāja: nepieciešams aizkļūt aiz prāta, atmodināt skatītājā dusošo garu.

Hermanis lieto visas trīs sistēmas vienlaicīgi, pierādot, ka tās pēc būtības nav pretrunā cita citai, ja tiek precīzi identificēti izrādes līmeņi, kuros tās darbojas. Rezultātā rodas plaši interpretējams, skatītājam atvērts mākslas darbs. A. Hermana gadījumā K. Staņislavskis attiecināms uz mēģinājumu procesu un aktierdarbu, radot empātijā balstītu saikni starp skatuvi un skatītāju zāli, savukārt A. Arto un B. Brehta piedāvātā tehnika tiek izmantota pārmaiņus, veidojot izrādes struktūru, atmosfēru, darbā ar tekstu, scenogrāfiju, kustību utt., kā rezultātā tiek nodrošināta dziļāka emocionāla vai racionāla saikne ar skatītāju. Ņemot vērā iestudējumā izmantoto materiālu un iestudēšanas kontekstu, pārsvaru gūst vai nu viena, vai otra teātra reformatora idejas.

Likumsakarīgi - ja pirmās grupas gadījumā runa ir par izrādēm, kas, shematiski vispārinot, ir būvētas, lai iedarbotos uz dažādiem skatītājiem vienā un tai pašā veidā (respektīvi, izrāde nes „objektīvu”, teātra paredzētu, pilnībā izstrādātu vēstījumu), tad otrās un trešās grupas iestudējumi ir atvērti – tie lielā mērā ir atkarīgi no konkrētā skatītāja interpretācijas. Izrādes veidotāji tās vēstījumu var ietekmēt tikai daļēji un noteiktos līmeņos. Pirmkārt, caur K. Staņislavska principiem panāktu psiholoģisku empātiju (šis līmenis joprojām darbojas pēc slēgtas izrādes principiem un ir nosacīti objektīvs). Otrkārt, iedziļinoties specifiskajā kultūras kontekstā, kurā konkrētā izrāde tiek iestudēta, kas ļauj prognozēt, kāda tipa sociālā vai garīgā tematika (trešā grupas izrādēs) vai skatītāju personiskā, kultūras pieredze (otrā un trešā grupa) tiks aktualizēta.

Principus, pēc kādiem šāda veida atvērtas izrādes funkcionē, 2004.gadā nolasītā lekcijā (2009.gadā tā tiek izdota angļu tulkojumā ar nosaukumu *The Emancipated Spectator – Atrīvotais skatītājs.*) identificē franču filozofs Žaks Ransjērs. XX gs. kontekstā viņš saskata divus principiālus skatītāja pasivitātes pārvarēšanas veidus – A. Arto un B. Brehta piedāvāto teātra teoriju un praksi. Ž. Ransjēra izklāsta pamatā ir pedagoģijas teorija, kura balstās skolotāja un skolnieka attiecību modeļa principiālā

pārskatīšanā. Ž. Ransjērs konstatē, ka mācību procesā nav iesaistīts tas, kurš zina (skolotājs), un tas, kurš nezina (skolnieks), bet gan divi „nezinošie”. Pēc tradicionāla uzskata, skolnieks attiecībā pret skolotāju ir pasīvs, respektīvi, tikai uztver to, ko viņam māca kāds, kurš zina. Bez tam skolnieka nezināšanas pamatā ir nevis zināšanu trūkums, bet gan to nesistemātiskums. Mācību procesa rezultāts ir nevis zināšanas *per se*, bet gan „pareizas” zināšanas.

Ž. Ransjērs savukārt norāda, ka būtībā skolotājs nenodod savas zināšanas skolniekam, bet gan rada apstākļus, kuros skolnieks apgūst zināšanas, balstoties tajā, ko viņš jau zina, pēc sistēmas, ko jau iepriekš ir izmantojis mācoties. Nav tāda skolnieka, kam nebūtu nekādu zināšanu, respektīvi, viņš prot runāt, viņam ir noteiktas fiziskas iemaņas, un mācību process balstās tajā, ka skolnieks ierauga atbilstību starp dažādām zīmju sistēmām. „Ja analfabēts zina no galvas vienu lūgšanu, viņš var šīs zināšanas salīdzināt ar to, ko vēl nezina: rakstītiem lūgšanas vārdiem. Zīmi pēc zīmes viņš var iemācīties atbilstību starp to, ko viņš jau zina, un to, ko vēl nezina. (..) Jebkuras mācīšanās pamatā ir poētisks tulkojuma darbs” (Ranciére 2009, 10). Skolotāja specifika mācību situācijā veidojas nevis no tā, ka viņš būtu citādā veidā zinošs, bet gan no tā, ka viņš, atšķirībā no skolnieka, zina, ka nezināšana pastāv. Bez tam Ž. Ransjērs konstatē, ka šādā gadījumā distance, nošķirtība starp nezināšanu un zināšanām vairs nav ļaunums, kas jāpārvar, bet gan komunikācijas process, kas patiesībā ir jebkuras mācīšanās pamatā.

Teātrī Ž. Ransjērs konstatē līdzīgu mehānismu. Savu izklāstu viņš sāk ar iedibinātas vienādojumu un pretstatu sistēmas uzskaiti. Tradicionāli teātra teorijā tiek vienādots teātra skatītājs un sabiedrība, skatiens un pasivitāte, ārējais un ar uztvērēju nesaistītais, medijs un simulakrs. Savukārt pretnostatīts kolektīvais un individuālais, tēls un dzīvā realitāte, aktivitāte un pasivitāte (Ranciére 2009, 7). Balsoties šajos pāros, iespējams formulēt sekojošu skatītāja paradoksu<sup>\*</sup>: bez skatītāja teātris neeksistē, tomēr teātris skatītāju divu iemeslu dēļ uzskata par ļaunumu, ar ko jācīnās. Proti, teātris uzskata, ka skatīšanās ir, pirmkārt, zināšanu un, otrkārt, rīcības pretstats. Tādējādi būt skatītājam nozīmē būt nošķirtam no spējas zināt un rīkoties (Ranciére 2009, 2). Tas, kurš zina (skolotājs), šādā gadījumā ir teātris, kas savas zināšanas (izrādi) nodod tam, kurš nezina (skolniekam).

---

<sup>\*</sup> Ransjērs šādā veidā veidā atsaucas uz D. Didro formulēto aktiera paradoksu.



Kā norāda Ž. Ransjērs, šāda veida spriedums ir atrodams jau Rietumu teātra teorijas pirmsākumos Platona uzskatā, ka teātris ir vieta, kurā ignorantī un laudis pulcējas, lai noskatītos citu ciešanās. *Pathos*, ko piedāvā izrāde, ir slimības izpausme\*, un neizglītotie skatītāji nespēj saskatīt, ka patiesībā slimi ir viņi paši, bet nodala sevi no izrādes kā no Cita, atšķirīgā. Līdz ar to Platons nonāk pie secinājuma, ka ideālā sabiedrībā no teātra ir jāatsakās, jo šāda veida pasīvs skatītājs ir tiešs pretstats pilsonim: „Platons vēlējas aizstāt demokrātisko, nezinošo teātra sabiedrību ar cita veida sabiedrību, ko ietvertu atšķirīga ķermeņu performance. Teātrim viņš pretnostatīja horeogrāfisku sabiedrību, kurā neviens nav statisks skatītājs, kurā katram jākustas matemātisku proporciju fiksētā sabiedriskā ritmā .. . Teātra reformatori pārformulēja Platona opozīciju starp kori un teātri kā attiecības starp teātra patiesīgumu un simulakru. Viņi pārveidoja teātri par vietu, kurā pasīvā skatītāju auditorija jāpārvērš savā pretstatā: aktīvā sabiedriskā ķermenī, kas ievieš darbībā tās dzīvos principus” (Ranciēre 2009, 5). Respektīvi, teātris vairs nemāca kādu objektu, bet gan māca veidu, kādā pārvarēt savu pasivitāti un kļūt par aktīvu kolektīvās prakses locekli.

Ž. Ransjērs, balstoties iepriekš izklāstītajā pedagoģijas teorijā, rāda, kā laikmetīgais teātris mainās no atbilžu mākslas un jautājumu mākslu: zaudējuši pārliecību, ka zina, kā jārikojas, lai uzlabotu pasauli, teātri uzdod jautājumus skatītājam - varbūt viņš zinās atbildi, ja vien izdosies viņu izvilkt no pasīvās pozīcijas (Ranciēre 2009, 11). Tomēr lielākā daļa mākslinieku, raksta Ž. Ransjērs, uzskata, ka pastāv tieša saikne starp cēloni un sekām – tas ir, izrādes pārraidīto un skatītāja uztverto ideju, ka tās ir identiskas. Patiesībā izrāde ir lieta *per se* un nepieder ne teātrim, ne skatītājam, bet atrodas starp abiem. Līdz ar to izrāde ir nevis informācijas pārraides kanāls, bet drīzāk grāmata, kurā gan skolnieks, gan skolotājs meklē apstiprinājumu savām jau esošajām un iegūstamajām zināšanām (Ranciēre 2009, 15). Šādā veidā skatītājs ir emancipējies no teātra. Bez tam, pēc Ž. Ransjēra, nav pieejami nekādi dati, kas verificētu pieņēmumu, ka skatītāji ar teātra izrādi nepieciešami sastaptos kā vienota kopiena (kas ir populāra, bet nepierādīta teātra teorijas hipotēze, pamatojot teātra specifiku

---

\* M. Karlsons akcentē saistītu *Valsts* iztīrātā aspektu – mimēzi, kas pēc Platona kalpo nevis afektu pārvarēšanai, bet gan to ierosināšanai un iedrošināšanai skatītājā. Pēc Platona uzskata teātris nodarbojas ar ētiski nosodāmu „cilvēku un dievu apmelošanu” (Carlson, M. *Theories of the Theatre*, p. 16), kas iedrošina neizglītotus skatītājus nevis strādāt, lai sevi pilnveidotu, bet gan rast attaisnojumu savām vājībām.

citu mākslu starpā). Drīzāk jāuzsver, ka ar izrādi sastopas izolēti indivīdi, katrs ar specifisku pieredzi un īpatnībām, kaut arī šos indivīdus apvieno varas pozīcija, kādā tie līdztiesīgi atrodas attiecībā pret izrādi (Rancière 2009, 17).

Kaut arī Ž. Ransjers uzsver, ka laikmetīgajā teātrī vairs nav aktuāla, piemēram, dramaturga kā „pareizās metodes” skolotāja loma, kā precīzi norāda H. Frešvotere, viņa uzskati par teātri iekļauj arī zināmu režijas un dramaturģijas determinismu (Freshwater 2009, 17). Tomēr pētnieka konstatējums par to, kā skatītājs laikmetīgajā teātrī kļūst aktīvs, attiecībā uz A. Hermaņa izrādēm ir auglīgs, jo režisors, līdzīgi kā abi minētie teātra reformatori, pirmkārt, tiecas ar izrādēm ietekmēt sabiedrību vai to veidojošos indivīdus (teātra – utopijas iemiesotāja ideja ir implicīta visā A. Hermaņa daiļradē), un, otrkārt, viņš tiecas saglabāt kontroli pār informāciju, ko skatītājs uztvers, cenšoties determinēt, kā tā tiks uztverta. Īpaši svarīgs ir mēģinājums prognozēt skatītāja reakcijas un pieslēguma punktus izrādei atšķirīgu teātra kultūru ietvaros. A. Hermanis vairākkārt uzsvēris, ka cenšas ņemt vērā katras iestudēšanas vietas specifisko kontekstu, pat ja apzinās, ka pats nav spējīgs atsvešināti attālināties no savas kultūras pieredzes. Kaut arī skatītājs A. Hermaņa izrādēs faktiski kļūst par aktīvu līdzautoru, režisors iestudējumu tomēr skata kā autordarbu, ko atsevišķos izrādes līmeņos papildina kolektīvā darba metode. Bieži šis uzskats arī ir pamatots, jo, pat ja iespējams izvirzīt hipotēzi, ka A. Hermaņa režijas darbs lielākoties ir intuitīvs un salīdzinoši ierobežotā apjomā racionāls, izrāžu struktūrā iekombinētās skatītāja emocionālo un racionālo uzmanību virzošās detaļas ierobežo uztvērēja sajūtas un interpretāciju noteiktā laukā.

Kopš 2002.gada A. Hermanis lielāko daļu izrāžu veido kā elementu virkni, starp izstrādātajām detaļām ievietojo daudznozīmīgas metaforas, bieži arī, nosacīti runājot, „tukšos laukumus” – pauzes tēlu sistēmā, kas emocionāli un racionāli jāaizpilda skatītājam ar savu pieredzi, preferencēm utt. Iestudējumu analīze pierāda, ka, lai izrāde būtu veiksmīga, dotās tēlu virknes pat nedrīkst būt pārlietu izstrādātas, noslēgtā sistēmā sakārtotas, jo tas aptur skatītāja radošu iesaistīšanos izrādes atšifrēšanā. Ar to A. Hermaņa otrā perioda izrādes būtiski atšķiras no viņa postmodernajiem iestudējumiem, kuri ir racionālāk būvēti – skatītājs tajos ir pasīvākā pozīcijā, jo pat gadījumos, kad viņam tiek piedāvāta iespēja pašam virzīt savu skatienu, izvēlēties no vairākām darbības ligzdām utt., viņš tomēr tikai uztver teātra pārraidīto informāciju, bet nepiedalās tās veidošanā. Līdzīgi kā A. Hermaņa

postmodernajām izrādēm, arī pēc K. Staņislavska sistēmas veidoto psiholoģiskajā reālismā balstīto iestudējumu (pirmā grupa) interpretāciju skaits ir ierobežots un to nosaka fakts, kādu informāciju režisors un radošā grupa izrādē ielikuši. Otrajā un trešajā grupā, kas ietver A. Hermaņa nobriedušā stila paraugus, uztveres process veidojas atšķirīgs.

Cilvēka smadzenes ir bioloģiski programmētas uztvert ārējo vidi kā kopainu, pat ja tām trūkst visas nepieciešamās informācijas tās izveidošanai. Izmantojot daļējo ar jutekļiem uztveramo informāciju par ārējo vidi, smadzenes automātiski ģenerē „pilno versiju”, aizpildot baltos plakumus ar iepriekšējās pieredzes un zināšanu datiem.

A.Hermaņa izrādes ir atvērtas, tas ir, tajās milzīga nozīme ir skatītāju aktivitātei, arī – individuālai pieredzei un personībai. Tomēr vispirms ir jāpanāk, lai skatītājs būtu gatavs piedalīties. Šim nolūkam A. Hermaņa izrādēs kalpo empātija, psiholoģiskā identificēšanās. Kur tās nav, izrāde paliek slēgta, un izrādes objektīvi piedāvātā informācija ne vienmēr ir pietiekami sarežģīta vai kvalitatīvi atlasīta, lai izrādi atzītu par veiksmīgu racionāli veidotu uzvedumu. Šajos gadījumos izrāde burtiski iemieso virsuzdevumu, kurš ir vispārināti un vienkāršoti formulēts, bet nepiedzīvo izvērsumu vai pierādījumu.

### **3.1. K. Staņislavska sistēma A. Hermaņa izrādēs**

#### **3.1.1. K. Staņislavska aktierdarba metode**

K. Staņislavskis veido savu aktiermākslas sistēmu noteiktā vēsturiskā kontekstā. XIX gs. un XX gs. mijā Krievijas teātrī dominē aktieru-zvaigžņu sistēma, kas veicina teātra štampu izplatību un ir nopietns šķērslis izrādes kā vienota mākslas darba izveidei. Eiropā teātra tālākā attīstība saistāma primāri ar nereālistisko tradīciju, kuras meklējumi šī iemesla dēļ noved pie ievērojamas aktiera lomas mazināšanās teātrī, atsevišķos gadījumos pat pilnīgas atteikšanās no aktiera. Arī K. Staņislavskis izstrādā savu sistēmu kā pretmetu novecojušajam zvaigžņu teātrim. Tomēr viņam tuvāka ir reālisma māksla, kurā atteikšanās no aktiera nav iedomājama, tādējādi likumsakarīga kļūst nepieciešamība reformēt aktiera darbu. K. Staņislavskis strādā pie tādu aktiera darba principu noformulēšanas, kas ļautu aktierim patstāvīgi radoši strādāt, vienlaikus iekļaujoties ansablī un spējot pakļauties režisora kā iestudējumu organizējošā spēka gribai. K. Staņislavskim pašam ir plaša aktiera pieredze, pretstatā daļai citu teātra

reformatoru, kas uz teātra procesu nosacīti skatās no ārpuses – dramaturga, teorētiķa pozīcijas.

Deivids Čadertons formulē: „Vajadzēja jaunu pieeju aktierspēlei, kas radītu katru tēlu no jauna, itin kā tie būtu dzīvi cilvēki, kā arī uzticamu tehniku, kas ļautu aktierim atmodināt viņa radošumu tieši tobrīd, kad tas nepieciešams” (Chadderton 2008, 5).

Šis izteikums uzsver divas K. Staņislavska sistēmai būtiskas iezīmes. Pirmkārt, aktiera *racionalitāti, apvaldītību*, iezīmējot paškontroli un spēju, atrodoties lomā, procesu vadīt, ne tam pakļauties. Otrkārt, būtisks ir tehnikas pieminējums – atšķirībā no XIX gs. valdošās prakses - K. Staņislavskis necenšas izstrādāt jaunu tēlu vai to detaļu katalogu, kuru apgūstot aktieris veiksmīgi spēj iemiesot lielāku vai mazāku skaitu tipisku tēlu – ampuā, masku -, bet gan tiecas panākt, lai aktieris pēc noteiktiem likumiem patstāvīgi katru reizi spētu radīt unikālu tēlu. Būtiska sistēmā tādēļ ir aktiera ķermeņa sagatavotība – spēja pilnībā kontrolēt savu ķermeni kā mehānismu, prasme ierosināt tajā domas un emocijas, kā arī precīzi pārraidīt tās skatītājam. K. Staņislavskis aktiera prātu un emocionālo mehānismu neiznes ārpus viņa ķermeņa, tādējādi pieļaujot ārkārtēju, iepriekš nepieredzētu aktiera radošo brīvību, kaut arī režijas teātra ietvaros.

K. Staņislavska sistēma mēģinājumu procesa centrā novieto nevis režisoru, bet gan aktierus, kuri ar improvizācijas un vingrinājumu palīdzību rada režijas zīmējumam atbilstošu izrādes ķermeni (Chadderton 2008, 3). Lai arī piedāvāts šeit tiek režijas teātra modelis, bez tam iestudēšanas mērķis joprojām ir adekvāti atklāt dramaturga darbu, sistēma tomēr lielu uzsvaru liek uz aktiera personību, psihofiziskajām un talanta īpatnībām. Pēc K. Staņislavska, lai aktierspēles rezultāts būtu reālistisks, aktierim jāizmanto pašam sava pieredze un instinkti, kaut gan K. Staņislavska mācībā periodiski izdalāmi posmi ar atšķirīgu izpratni par lomas un aktiera personības saikni. Pirmajā posmā K. Staņislavskis uzskatīja, ka primāra ir aktiera emocionālā atmiņa, tai skaitā spēja pārmiesoties tēlā, līdz ar to liela nozīme ir aktiera darbam ar savu psihi. Viņa mērķis bija atklāt ceļu, kā aktieris apzināti varētu iesaistīties uz savu zemapziņu. Psihoanalīzes idejām tuvajai mācībai nonākot bīstami tuvu ezotērismam, kas draudēja ar kontroles zaudēšanu pār darba procesu, režisors sāka darbu pie radnieciskas, tomēr kontrolējamākas darba metodes, tā saucamās fizisko darbību metodes. Otrajā posmā K. Staņislavska sistēma lielāku uzmanību pievērš lomas uzbūvei, balstoties fiziskās

darbības principos, respektīvi, uzsverot ārējo stimulu mehāniku. K. Staņislavskim tas nenozīmē darbības ārēju uzsvērumu. Prioritāti allaž saglabā iekšēja darbība, kas rodas kā reakcija uz ārēju stimulu un manifestējas ārējā darbībā caur kustību, žestu.

Sistēmas pamatā ir tēla eksistence dotajos apstākļos. D. Čedertons norāda, ka aktierim darbībai lomā tiek dota iepriekšēja informācija – lugas teksts, dialogi, remarkas utt., bet reālā skatuves situācijā tā var izpausties arī kā priekšmetiskā vide vai reakcija: „Pēc Staņislavska, mēs visi nepārtraukti esam saskarē – vai sazināmies – ar kaut ko vai kādu” (Chadderton 2008, 19). Komunikācija bez tam notiek trijos līmeņos – verbālā, žestu un izstarošanas. Līdz ar to liela nozīme kā mēģinājumu procesā, tā izrādē ir improvizācijai. Pirmajā gadījumā improvizācija ļauj izveidot pēc iespējas reālistisku tēlu, smeloties aktiera psihofiziskajās īpatnībās, savukārt izrādē aktierim jābūt nemītīgi gatavam reaģēt uz katru kairinājumu kā pirmoreiz, jo pat nejaušas vides izmaiņas var tēlā ierosināt atšķirīgu, dotajos apstākļos ticamāku reakciju.

Mēģinājumu procesā K. Staņislavskis izdala vairākus secīgus posmus. Pirmkārt, lugas analīzi, identificējot dotos apstākļus, kuros tēliem jādarbojas. K. Staņislavskis uzskatīja, ka aktierim jārada tēla biogrāfija – kas ar viņu noticis pirms un kas notiks pēc lugas darbības, un, balstoties šajā informācijā, improvizējot tiek izspēlēta lugas darbība. Šai stadijā tiek identificēts virszudevums – lugas galvenā tēma, iemesls, kādēļ tā sarakstīta un tiek iestudēta, respektīvi, vēstījums. K. Staņislavskis min virszudevuma piemērus no savas režisora pieredzes - A. Čehova *Trīs māsās* tas formulēts kā „ilgas pēc piepildījuma, pilnskanīgas dzīves”, bet 1911.gadā iestudētajā *Hamletā* kā „eksistences jēgas atklāšana”. Kā redzams, virszudevums ir ļoti vispārināts, un, lai arī ir tieši atvasināts no konkrētajām lugām, piemēri spilgti demonstrē faktu, ka no viena un tā paša materiāla režisoram būtu iespējams radīt vairākus, savstarpēji atšķirīgus virszudevumus. Kaut gan tiek uzsvērts, ka virszudevums iestudēšanas gaitā var tikt koriģēts, šis režisora formulējums nosaka materiāla interpretāciju, jo tas ievirza aktieru improvizāciju noteiktā, virszudevumam atbilstošā virzienā.

Katram lugas tēlam ir sava caurviju darbība – viņa darbību kopums tēla galvenā mērķa sasniegšanai, kā arī caurviju pretdarbība, respektīvi, ārējo apstākļu kopums, kas traucē šo mērķi sasniegt. Gan luga kopumā, gan atsevišķās lomas tiek sadalītas nelielos nogriežņos. Režisors izstrādā ainu struktūru, piešķirot katrai aprakstošu

nosaukumu. Savukārt aktieris savu lomu sadala īsos nogriežņos, secīgi identificējot emocionālos stāvokļus, kam tēls iziet cauri lugas laikā, kā arī faktorus, kas izraisa emocijas un to maiņas. Tiek identificēta detalizēta ainu struktūra: fakti, tēlu uzdevumi, sastopoties ar faktiem, to darbība savu mērķu īstenošanai. Šīs sekvences tiek izspēlētas tēla iekšējā monologā, kas veido izrādes zemtekstu, bet manifestējas ārējās darbības zīmēs.

Visbeidzot, kad šādā veidā izstrādāta lugas detalizēta struktūra, improvizēto tekstu nomaina lugas autora teksts, un izrādei tiek atrasts piemērots temporitms. Kā raksta D. Čadertons: „Strādājot ar studentiem operas studijā, Staņislavskis pētīja, kā mūzika iedarbojas uz veidu, kā operā tiek tēlots. Ainas tempu, to, cik ātri tiek izpildīts teksts, pat pauzes, organizē mūzika, un tas dod operas izpildītājiem pamatīgu struktūru, kas ļauj radīt ainas noskaņu . . . Staņislavskis radīja temporitmu no diviem atšķirīgiem, bet saistītiem mūzikas terminiem. Temps ir mūzikas vai ainas vispārīgais ātrums; ritms ir sitienu, nošu, vārdu vai darbību izkārtojums šī tempa iekšienē” (Chadderton 2008, 21). K. Staņislavskis izšķīra iekšējo un ārējo temporitmu, uzsverot, ka tie var nesakrist. Ārējais tika saistīts ar ķermeni un balsi, kamēr iekšējais – ar prātu un emocijām.

Tādējādi vispārinot izrādes mēģinājumu procesu pēc K. Staņislavska sistēmas, jākonstatē, ka vispārīgā gadījumā aktieri ir atbildīgi par savu lomu izstrādi, kamēr režisora funkcijas saistītas ar izrādes makrolīmeni – virsuzdevuma identificēšanu, improvizētā materiāla atlasīšanu un temporitma izstrādi iestudējumam.

### **3.1.2 A. Hermaņa reālpsiholoģiskie iestudējumi**

Ņemot vērā, ka A. Hermaņa studiju pieredze tiešā veidā saistīta ar psiholoģiskā reālisma apguvi, šķiet likumsakarīgi, ka pēc atgriešanās no ASV pirmā izrāde, ko A. Hermanis iestudē Latvijā – *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās* 1993.gadā – lielā mērā veidota, balstoties psiholoģiskā teātra tradīcijā. Formā tīrākais no pirmās grupas iestudējumiem ir 1997.gadā veidotais *Mans nabaga Marats*, kas iekļaujas A. Hermaņa estētisko meklējumu ciklā – līdztekus postmodernisma un modernisma estētikas un paņēmienu studijām, A. Arbutova lugas iestudējums kalpo kā nosacīts mācību „gabals”, režisoram nostiprinot savas zināšanas par psiholoģisko reālismu teātrī. Pie šīs grupas piederīgas arī Jasmīnas Rezā *Māksla* (1999), Jāna Tetes *Brīvais kritiens* (2000) un Griškoveca *Pilsēta* (2001), kaut arī katra izrāde apvieno

psiholoģisko reālismu ar kādu papildus paņēmienu – *Brīvais kritiens* izkāpinot psiholoģisko reālismu līdz metafizikas robežai, *Pilsēta* spēlējas ar vides un episkā teātra elementiem un paņēmieniem, bet *Māksla* psiholoģiski reālistiska teātra formā risina postmodernismam raksturīgu problemātiku.

Būtiskākais, kas līdztekus aktieru izmantotajai tēla veidošanas metodei apvieno iestudējumus, ir režisora pietāte pret dramaturga darbu. Izrādes ir veidotas primāri lugu atklāsmei, kas tiek īstenota, rādot varoņu psiholoģisku pārdzīvojumu dotajos apstākļos, bez tam – dzīves formās un nelaužot materiāla struktūru. Šis uzstādījums atbilst K. Staņislavska priekšstatiem par mākslu, kurš režisora prerogatīvu pār izrādi izprata kā tiesības izvēlēties savu no vairākām dramaturga teksta objektīvi piedāvātām virsuzdevuma potencialitātēm, bet neapšaubot dramaturga kā autora varu pār tekstu. Šis acīmredzot ir viens no iemesliem, kādēļ K. Staņislavskim bija nepieciešama jauna tipa dramaturģija, ko viņš atrada A. Čehova darbos – proti, lugas, kas piedāvā vairāk nekā vienu interpretācijas iespēju. A. Hermaņa izvēlētās lugas interpretācijas iespēju ziņā ir salīdzinoši ierobežotas, un režisors izvēlējies dominējošo. Schematiski vispārinot, *Māksla* diskutēja par objektīva skata iespējamību uz pasauli, *Pilsēta* – par eksistenciālu vientulību, bet *Brīvais kritiens* – par garīgā un materiālā saiknēm laikmetīgajā pasaulē.

V. Čakare raksturo iestudējumu, uzsverot psiholoģisko aktierspēli: „Hermanim\* izdevās radīt iespaidu, ka Osvalds ir cilvēks ar noslēpumu, cilvēks, kurā organiski sadzīvo cita citu izslēdzošas īpašības. Vissīkākā nianse Osvalda izpausmēs šķita nozīmīga – gan tas, kā viņš skopulīgi mērcēja vienu tējas maisiņu trijās tasītēs, ar mērcēšanas atšķirīgo ilgumu skaidri paužot savu atšķirīgo attieksmi pret katru no jauniešiem, gan tas, kā viņš, Lauras sejā raugoties, gandrīz pazaudēja eksperimenta „virsuzdevumu” un ieslīga liriskās atkāpēs ..” (Čakare 2006c, 468-469). Un - "Alvja Hermaņa iestudētā *Pilsēta* ir paplašināts atzinums par cilvēka esenciālo, nepārvaramo vientulību. (..) Režisors skatītājiem rada psihofiziskas līdzdalības ilūziju – ārpusizrādes fakti tiek padarīti par izrādes sastāvdaļu, izrāde savukārt iepludināta reālas sadzīves situācijā, jo tiek spēlēta nevis teātrī, bet – kā norādīts programmas lapiņā – „kāda dzīvoklī”” (Čakare 2006c, 471). Izrādes skatītāji no teātra režisora asistenta pavadībā kopīgi iet uz šo dzīvokli (sākotnēji aktiera Anda Stroda komunālo

---

\* A. Hermanis iestudējumā pats spēlēja vienu no galvenajām lomām.

istabu, vēlāk – teātra kritiķes Margaritas Ziedas uz ārzemēm aizbraukušo draugu dzīvokli), pa ceļam ievērojot vai neievērojot reālajā telpā mākslīgi ievietotās detaļas, piemēram, vienu no izrādes aktieriem, kas parkā uz soliņa pats ar sevi spēlē šahu vai, sēžot uz kāda nama kāpnītēm, dzer no pudeles alu. „Režisors it kā „izgriez” gabalu no Rīgas dzīves un pievieno to savam iestudējumam. (..) Taču tad, kad skatītāji ienāk dzīvokļa istabā, kur notiks izrāde, viņi sastopas ar labi pazīstamiem teātra spēles noteikumiem. (..) Latvijas presē šis efekts ticis raksturots kā atgriešanās jaunā kvalitāte pie Staņislavska „ceturtās sienas” principa .. ,” (Čakare 2006c, 472) raksta V. Čakare. Pētniece gan uzsver iestudējuma elementus, kas nav piederīgi psiholoģiskā reālisma teātrim (vides teātra elementus, atsevišķas episkā teātra pazīmes), tomēr viņas apraksts kopumā demonstrē, ka par būtiskāko izrādes elementu izvirzāms psiholoģiskā reālisma koordinātēs izstāstīts varoņu pārdzīvojums, kas skatītājiem pārraida dramaturga iecerēto vēstījumu.

Līdzīgi – akcentējot aktierspēles psiholoģisko manieri un tās panākto empātiju – minētās izrādes apraksta arī citi tās recenzenti. Piemēram, Lilija Dzene par *Pilsētu*: “Iepazīnuši ekstravagantus un ekskluzīvus, histēriskus un ciniskus sabiedrības modeļus, atgriezāties pie cilvēciskas vienkāršības. Tuvplānā. Sevī” (Dzene 2001). Undīne Adamaite salīdzina varoņu atklātās cilvēciskās īpašības ar F. Dostojevskas radītajiem tēliem (Adamaite 2001), Evita Sniedze raksta par „reālpsiholoģisma augstāko pakāpi”, kas rada sajūtu – „viss veltīts tieši tev un katrs no aktieriem metra attālumā ir tavas iekšējās balss atbilde” (Sniedze 2001). Savukārt S.Radzobe akcentē izrādes tehnoloģiskos aspektus: „Ir arī stipri būvēta *ceturtā siena* .. . Bet pati galvenā *brīnumu atslēdžiņa* ir .. līdz visaugstākajai izsmalcinātības pakāpei pacelta un aktieru virtuozī pārvaldīta psiholoģiskā teātra spēles metode” (Radzobe 2001).

Līdzīgi tiek identificēts J. Rezā *Mākslas* panākumu iemesls. „Strīds par mākslu pelna uzmanību, bet daudz saistošāks un interesantāks ir aiz tā esošais cilvēcisko attiecību sarežģītais, mainīgais stīgojums, negaidītiem pavērsieniem un atklājumiem bagāts. No tā sākas un arī izaug lielās, smagās dzīves problēmas,” uzsver A. Burtņiece (Burtņiece 1999). „Hermaņa izrādes uz pārējo triju lielo Rīgas teātru fona patīkami izceļas ar aktieru dabisku, patiesu spēles veidu – nav ne vairstīšanās, ne vaibstīšanās, ne pompozas kliegšanas, bolot acis,” raksta S. Radzobe (Radzobe 1999a).



Vērtējumos klātesošs, daļā gadījumu pat dominējošs, ir arī salīdzinošais aspekts. 1999.gadā iestudētā *Māksla*, 2000.gadā veidotais *Brīvais kritiens* un 2001.gadā iestudētā *Pilsēta* zināmā mērā noslēdz latviešu postmodernisma pieredzi, atgriežoties pie psiholoģiskā teātra tradīcijas. Zīmīgs ir S. Radzobes minētais salīdzinājums ar „pārējiem trim lielajiem Rīgas teātriem”, respektīvi, Dailes, Latvijas Nacionālo un Rīgas Krievu drāmas teātriem, kas arī 90.gados turpina iestudēt izrādes pēc K. Staņislavska metodes, tikai tā ir nepārskatīta, no padomju teātra saglabājusies tradīcija. A. Hermaņa iestudējumi acīmredzami atšķiras ar savu dabiskuma pakāpi, ko režisors pasvīturo, iesaistot izrādēs neprofesionālus, cilvēkus ar ierobežotu skatuves pieredzi – *Pilsētā* spēlē režisors Pēteris Krilovs, *Mākslā* – populāra aerobikas trenere, televīzijas personība Inese Ķirse.

A. Hermanis, arī viņa aktieri ir sagatavoti pēc K. Staņislavska metodes un darbam ar to. (JRT aktiertrupas kodolu veido divu P. Krilova sagatavotu kursu absolventi.) Ņemot vērā pieejamo materiālu par A. Hermaņa mēģinājumu procesu, iespējams izvirzīt hipotēzi, ka arī viņa pirmajās postmodernajās izrādēs mēģinājumu procesā tiek izmantota K. Staņislavska fiziskās darbības metode. 1994.gadā A. Hermanis Igaunijā iestudē spāņu dramaturga Buero Antonio Valjeho lugu *Liesmojošā tumsa*, un intervijās stāsta: „Arī Rīgā, strādājot ar aktieriem, es sāku ar ķermeni un darbību. Pirmajā mēģinājumu nedēļā neviens pat neatver grāmatu: mēs strādājam ar vingrinājumiem, etīdēm” (Alver 1995). Ņemot vērā viņa aktieru pieredzi un turpmāko mēģinājumu gaitu, visticamāk, tas nozīmē tieši K. Staņislavska sistēmas daļēju pielietojumu. Līdz šim brīdim JRT A. Hermanis iestudējis tikai četras izrādes – *Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās*, *Marķīze de Sada*, *Slepenās bildes* un *Doriana Greja gīmetne*. Tikai viena no tām ir reālpsiholoģiska, kaut arī visās atrodami mēģinājumu procesā izmantotā psiholoģisko attiecību pētījumu rudimenti.

Psiholoģiskajam reālismam piederīga arī pati *Von Krahl* teātrī 1994.gadā iestudētā *Liesmojošā tumsa*, kā arī gadu vēlāk Rīgā tapušais lugas iestudējums, kaut arī šai gadījumā materiāla interpretācijā vērojama zīmīga nobīde no dramaturga ieceres. Līdzīgi kā J. Rezā *Māksla*, arī B.A. Valjeho luga ir būvēta divos līmeņos. Psiholoģisko attiecību līmenī tā vēsta par aklu jauniešu pansionātu, kura vienmuļo dzīvi satricina jauna iemītnieka ierašanās. Ignasio atsakās samierināties ar savu fizisko trūkumu un, būdams harizmātiska personība, aizrauj ar savām idejām arī pārējos pansionāta iemītņiekus, tādā veidā nonākot konfliktā ar iepriekšējo kolektīva

līderi Karlosu, kurš sludina samierināšanos. Tomēr lugai ir arī simboliskais līmenis - dramaturgam aklums ir simbols cilvēka ierobežotībai totalitāras iekārtas apstākļos, luga ir politiski lādēta un stāsta par Spāniju Franko režīma laikā.

A. Hermanis atsakās traktēt aklumu kā zīmi – viņam tas ir būtisks kā reāls fizisks personāžu defekts, kas nosaka viņu ķermeņu, jutekļu un emociju kustību, tādējādi izrādes primāri stāsta par cilvēku savstarpējām attiecībām, kas savas izkāpinātās, saasinātās dabas dēļ kļūst par simbolu metafiziskai (bet ne sociālai vai politiskai) divu pasaules uzskatu cīņai. (Recenzijas atreferē režisora izrādes programmiņā ierakstīto, ka lielākajā daļā budistu zemju cilvēki praktizē meditāciju tumsā, bet Tibetā cilvēki labprātīgi dzīvo tumsā gadiem.) Izrādes priekšplānā tādējādi izvirzās psiholoģiska cīņa starp galvenajiem varoņiem, kā arī jutekliskums, reālistiski demonstrējot, kā redzes zudumu varoņu ķermeņi kompensē ar citu maņu saasināšanu.

Kaut arī šāds režisora interpretētāja darbs ar dramaturģisko materiālu reālisma teātra kontekstā nav neparasts (luga, ignorējot tās oriģinālo kontekstu, t.i., dramaturga piedāvāto vadmotīvu, netiek kropļota), tas ir zīmīgs vēlākās A. Hermaņa daiļrades kopsakarā, ņemot vērā, ka režisors ar uzsvērtu pietāti izturas pret dramaturģiskajiem darbiem, bet specifiskā aspektā – koncentrējoties lugā primāri nevis uz idejisko, bet gan uz ķermenisko, jutekļiem, tai skaitā psiholoģiski interpretējamo.

*Liesmojošā tumsa* abos iestudējumos kā primāro uzsver konkrētu, fizisku eksistenci, padarot tās filozofisko vēstījumu par pakārtotu, sekundāru realitāti, kas rodas nevis uz skatuves kā režisora apzināti veidota zīmju sistēma, bet gan skatītājā - līdzpārdzīvojuma un refleksijas rezultātā. Ja K. Staņislavskim fiziskā darbības metode ir viens no lugas analīzes paņēmieniem (līdztekus, t.s. galda periodam, kas iemieso intelektuālu lugas analīzi), zināmā mērā arī virsuzdevuma verifikācijas līdzeklis, kam jāpalīdz etižu rezultātā radīt izrādes ķermeni, kurš precīzi pārraida naratīvu skatītājiem, ļaujot tiem apjaust virsuzdevumu, A. Hermanim fiziskai darbības metodei jau sākotnēji ir daudz plašākas funkcijas. Izrādes radīšanas laikā daudz lielāka loma ir jutekliskai, ķermeniskai, ne intelektuālai teksta analīzei. Ķermeņa kustība nevis izsaka, bet rada iestudējuma naratīvu. Ideālā gadījumā, ja aktieri spēlē labi, vispārinājums rodas empātijas rezultātā. Režisors šai gadījumā iemieso K. Staņislavska aforismu par režisora nomiršanu aktierī.

Kritiķis Svens Karja apraksta igauņu izrādi: „Tā kā abu antipodu diametrālā konfrontācija nav pietiekami skaidra, uzreiz uztverams, ka Andresa Rāga tēlotajā galvenajā varonī, kura aizvainojošais jūtīgums pret patiesību liek izskatīties viņam kā ultrahumānistam, uzsvērta viņa atrautība [no apkārtējā – Z.R.] un ka [tādējādi – Z.R.] traģiskās beigas ir loģiskas un neizbēgamas” (Karja 1995). Citiem vārdiem sakot – izrādei zūd tās uzbūvei nepieciešamā spriedze starp diviem pretpoliem, konflikta atrisinājums tiek piedāvāts pārāgri. Kaja Sisaska akcentē individuālo varoņu pārdzīvojumu dabu: “Kā režisors Hermanis neinteresējas par sabiedrību, bet par cilvēkiem. Laimīgā kārtā. Jo vai gan sociālā kritika nav jau bezcerīgi novecojusi? Bet cilvēki turpina cīnīties ar savu personisko tumsu un turpinās to darīt” (Sisask 1995). Savukārt Arno Oja izrādē kopumā vispār akcentē tikai aktierdarbus varoņu psiholoģiskā zīmējuma aspektā, apšaubot režisora darba nozīmi šīs izrādes tapšanā: „... nevar izslēgt, ka tas, kas redzams uz *Von Krahl* teātra skatuves, ir īsts aktiera teātris, kur režisors nospraudis tikai ārējo izrādes rāmi un iezīmējis tās filozofisko līmeni. Šo robežu piepildīšana pilnībā atstāta aktieru ziņā, bez tam psiholoģiskā, nevis socioloģiskā atslēgā” (Oja 1995).

Pats A. Hermanis ar izrādi nebija apmierināts, un to publiski atzina arī intervijās, vienlaikus raksturojot savu darba stilu un preferences mākslā: “Hermanis ir teicis, ka izrāde, ko viņš tikko iestudējis Tallinā, viņam nav tik būtiska: „Man patīk pievilcīgs teātris, tāds, kas ir skaists un ko interesanti skatīties. Šis man varētu būt pirmais iestudējums, kas atgādina vidusmēra teātri: cilvēki staigā, sēž un runā. Es vienmēr pats taisu dekorāciju. Šeit man nebija to finansiālo iespēju, ko es parasti uzskatu par nepieciešamām. Pirmizrādes vakarā jutos ļoti noguris, ne no pirmizrādes, bet no nepārtrauktā stresa, kas rodas, strādājot tik neparastos apstākļos. Aktieri acīmredzami ir atšķirīgi. Piemēram, aktieriem no Pētera Jalakasa trupas ir ļoti atšķirīga darba un studiju pieredze, viņi allaž akcentē ķermeni, daudz strādā ar fiziskiem aspektiem. (...) Šeit mēs tā nevarējām, jo dažādu teātru aktieri apmeklēja mēģinājumus tikai no darba brīvajā laikā.” (Alver 1995) Un – „jūtu, ka tā ir tikai skice, un es to nepabeidzu. Attiecībā uz savu darbu teātrī esmu perfekcionists. (...) Tagad, kad esmu redzējis lugas piedāvātās iespējas, ceru *Liesmojošā tumsā* iestudēt arī Rīgā. Tā būs gluži atšķirīga izrāde. Pats gribētu spēlēt Ignasio” (Alver 1995).

Rīgā, pēc gada iestudējot izrādi, režisors patiesi pats spēlēja Ignasio. Saspēlē ar Armanda Reinfelda Karlosu izrāde bija ieguvusi divus līdzvērtīgus pretpolus, izzuda

igauņu kritiķu minētā didaktika, vietā liekot psiholoģiski smalku varas attiecību izspēli.

Zīmīgi, ka ķermenisko aspektu režisors uzsver, atgriežoties pie *Liesmojošās tumsas* trešo reizi – 2006.gadā Cīrihē. Tikai šai gadījumā izrāde, kaut arī tās virsuzdevums nav mainījies, drīzāk sliecas būt piederīga otrajai vai trešajai A. Hermaņa iestudējumu grupai, un tai ir atšķirīgs vēstījums.

Šveices izrādē dominējošais jutekliskais slānis bija mērķēts, lai primāri asociatīvi iedarbotos uz skatītājiem. Izrādes gatavošana laikā A. Hermanis kopā ar aktieriem laiku pavadīja Marokā, tuksnesī, mēģinot gūt ķermenisku izmainītu maņu pieredzi. Arī skatītāja ķermenis nonāk izrādes uzmanības lokā. Recenzenti apraksta to, ka skatītājiem uz savām vietām jālaužas caur simultānskatuves telpu, kas papildīta „grabažām” (platēm, augiem, grāmatām, fotogrāfijām utt.) jeb dažādiem sadzīves priekšmetiem, ar kuriem apaugusi B.A. Valjeho aklo varoņu dzīve. Savukārt skatītāju sēdvietas aprīkotas ar teātra binokļiem, ar kuriem iespējams detaļās iedziļināties simultāni veidotajās darbībās – gan priekšmetos, gan ķermeņos. Šādā paradoksālā veidā – uzsverot skatītāja vērotāja funkciju teātrī – skatītājs patiesībā nonāk izrādes centrā. Kā raksta viens no recenzentiem, Tobi Millers, pa spīti tam, ka visu uz skatuves notiekošo iespējams novērot vissīkākajās detaļās, pētīts tomēr tiek skatītājs. Viņš pievērš uzmanību arī citam atsvešinājuma paņēmienam: faktam, ka lomām izvēlēti aktieri, kas ir ievērojami vecāki par varoņiem, kurus atveido reālpsiholoģiskā manierē, naturāliskām detaļām: „Tajā ir arī liela daļa pievilcības, skatīties, kuri spēj pilnībā sapludināt privāto ķermeni un lomu. (..) .. aktieri ir virtuozī. (..) Izšķirties, kas ir labāks – aktieri vai režisora nodoms – varētu novest pie kritikas Vaterlo” (Müller 2006).

Zīmīgi, ka „režisora nodoms” šai gadījumā tiek iznests ārpus aktiera ķermeņa. To iestudējumā iemieso atsvešinājuma tehnikas un Monikas Pormales radītā scenogrāfija, kas piedāvā skatītājam vispārinājumu telpiskas zīmes veidā. Viņas radītā telpa, protams, nav funkcionāli piemērota aklajiem varoņiem, tomēr tā, kā norāda T. Millers, pauž viņu subjektivitāti. Bez tam šī telpa skatītājiem izraisa arī personiskas asociācijas. Stefans Kisters recenzijā apraksta aktierdarbu atbilstoši psiholoģiskā teātra kritērijiem: „Hermanis ļoti precīzi zina atšķirību starp iekšējo un ārējo redzi. (..) Ko tad mēs ieraugām? Pretstatu tam, kas teātrī nozīmē sakāvi: cilvēkus, kuru ārējais

izskats nesakrīt ar viņu iekšieni. (..) Kāds paradokss, ka tieši aklo bezpalīdzīgajā rīcībā viņš atrod ainas, lai parādītu satriecošo eksistences atsvešinātību. Izrāde kļūst par redzēšanas skolu” (Kister 2006a). Savukārt T. Millers, aprakstot varoņu psiholoģijā balstītās attiecības, interpretācijai pievieno episkā teātra teoriju un tēlus, ko viņam piedāvā scenogrāfija, nonākot pie ievērojami sociāli aktīvāka, iespējams, pat uz Šveices sabiedrības kritiku vērsta lasījuma, konstatējot, ka Hermanis „varbūt vispār redz dzīvi kā atdarināšanu, refleksīvu atkārtošānu, netaisnu apstākļu un klišeju apliecinājumu” (Müller 2006). No kritiķa recenzijas atvasināma interpretācija par laikmetīgās sabiedrības iegrimšanu materiālajā pasaulē un automātiskā eksistencē, bez tam kritika šeit ir īpaši asa, jo kritizētais objekts (skatītājs) ar vojeristisku kaisli, aprīkots ar binokli, iedziļinās cita eksistencē kā produktā. A. Hermaņa metode darbam ar aktieri, arī rezultāts, kas tiek sasniegts lomās, nav būtiski mainījusies. Izrādes objektīvā atšķirība balstās papildus nozīmes slāņos, kas iestrādāti citos iestudējuma līmeņos.

Spilgtākais K. Staņislavska un psiholoģiskā reālisma principus tiešā veidā izmantojošais iestudējums ir A. Hermaņa 1997.gadā JRT veidotais A. Arbuzova *Mans nabaga Marats*. A. Hermanis pašā iestudējumā uz tradīciju atsaucas arī tiešā veidā. Arī te aktuāla režisoram tik būtiskā uzmanība pret priekšmetisko vidi, kaut šai gadījumā tā drīzāk izmantota doto apstākļu raksturošanai. K. Staņislavskis primāri bija nodarbināts tieši ar teātra iekšējiem jautājumiem, tādēļ sistēmā ir būtisks skatītāju un izrādes nodalījums jeb tā sauktā ceturta siena. Kā norāda Helena Frešvotera pētījumā par teātra un skatītāja attiecībām, šis dalījums nostāda skatītāju attiecībā pret izrādi pasīvā – uztvērēja – pozīcijā un pēc būtības nosaka, ka iestudējums ir slēgts (Freshwater 2009, 25). Kaut arī šī likumsakarība nav visaptveroša un, protams, izrādei un skatītājiem ir dabiska enerģijas apmaiņa arī caur ceturto sienu, H. Frešvoteras piezīme ir būtiska, uzsverot, ka, pēc K. Staņislavska, iestudējums nav būvēts primāri skatītāju iesaistīšanai izrādē – daudzkārt būtiskākas ir enerģētiskās attiecības starp aktieriem uz skatuves un spēja precīzi pārraidīt iecerēto izrādes nozīmi. Šādā aspektā *Mans nabaga Marats* ir klasisks psiholoģiskā reālisma iestudējums, kurā nekas nenovērš skatītāja uzmanību no abiem uzdevumiem. Bez tam A. Hermanis skatītājiem piedāvā „autentisku” lugas darbības apstākļu stilizāciju.

Izrādē bagātīgi tiek izmantots audioierakstu arhīvu materiāls. Reālistisko, A. Arbuzova lugā aprakstīto notikumu vēsturiskajam laikmetam atbilstoši iekārtoto vidi

(scenogrāfs A. Hermanis) papildina vēsturiskas fonogrammas. Lugas un izrādes darbība notiek Ļeņingradā 1942.gada pavasarī (blokādes laikā), 1946.gada pavasarī (īsi pēc Otrā pasaules kara beigām) un 1959.gada ziemā. Izrādes programmiņā teātris fiksējis un anotējis izmatotās fonogrammas, kas iestudējumā funkcionē divējādi – pirmkārt, veido atmosfēru, otrkārt, raksturo vēsturisko vidi, kas izrādē netiek rādīta.

Lielākā daļa izmantoto fonogrammu ir estrādes dziesmas. Pirmajā daļā skan viena no populārākajām padomju Krievijas estrādes melodijām M. Belousova *Чёрные глаза*, arī G. Vinogradova *Люблю* un kara laikam specifiskie, tekstā ideoloģiski iekrāsotie estrādes sacerējumi *Немецкий шпик* un *Бейте фашистов*. Otrā un trešā daļa muzikālo noformējumu izmanto ne tikai kā laika zīmi, bet arī kā varoņu dzīvēs notiekošā uzsvērumu, dublēšanu – skan, piemēram, *Неудачное свидание* par divu mīlētāju neprasmī satikties, *Третий лишний* un *Кукла безсердечная* raksturo Ļeoņidika un Ļikas attiecības, *Толко ты* ieskanas trešajā daļā saistībā ar Marata vizīti. Savukārt Ļeoņidika mēģinājumu labot pagātnes kļūdas iezīmē Ludmilas Gurčenko *Про 5 минут*, populāras padomju filmas *Karnevāla nakts* muzikālā tēma, kas vēsta par Vecgada pēdējām minūtēm kā iespēju nokārtot iepriekš nenokārtotas lietas. Muzikālais noformējums tādējādi gatavās izrādes kontekstā darbojas līdzīgi kā K. Staņislavska mēģinājumu procesā pieteiktais „grauda” princips – katrai aintai atrastais nosaukums, kas īsi formulē ainas galveno domu vai centrālo konfliktu. Izrādē ainu saturu piesaka muzikālā noformējuma tēma.

Izrādē skan arī laikmeta dokumenti krievu valodā – radio reportāža no Ļeņingradas blokādes, ieraksts no Osvencimas koncentrācijas nometnes, ziņojums par Vācijas parakstīto bezierunu kapitulāciju, vēlāk – kombainiera Jevgeņija Krasnopjorova pārdomas par dzīvi, reportāža par Anglijas un PSRS izlašu spēli futbolā 50.gadu beigās, pārraide no Baikonuras kosmodroma. No šīs grupas uzkrītoši izdalāms ieraksts, kas iestudējumā skan pats pirmais, skatuvei pamazām izgaismojoties. Tas ir K. Staņislavska balss ieraksts no mēģinājumiem Maskavas Dailes teātrī – viņš dod aktrisei norādījumus par lomu. Līdz ar to pirms darbības sākuma uz brīdi A. Hermanis faktiski nojauc ceturto sienu, piesaka savu komentāru turpmākajai izrādei, liekot iestudējumu salīdzināt ar K. Staņislavska darbu teātrī. Kaut faktiski A. Hermaņa *Mans nabaga Marats* nav izaicinājums tradīcijai, tomēr tas nenoliedzami ir žests, kas uzsver analītisku, tāvad – atsvešinātu attieksmi pret psiholoģisko reālismu.

*Maratā* A. Hermanis galvenokārt runā par varoņu iekšējo pasauli, maz uzmanības pievēršot A. Arbuzova dramaturģijas piedāvātajai arī sava laika sabiedrības procesu kritikai. JRT *Marats* nevēsta par kara laika vitālās jaunatnes morālu degradēšanos – ideālu, cerību – sabrukumu, bet gan par trīs cilvēku personisku traģēdiju – neprasmī nosargāt mīlestību. Konflikts izrādes gadījumā ir novietots nevis trešās daļas sākumā, Maratam pēc divdesmit gadiem negaidīti ierodoties draugu dzīvoklī, lai izdarītu aizgājušā laika inventarizāciju un konstatētu, ka sapņi un ideāli ir nodoti, bet gan otrās daļas beigās, kad viņš atsakās pateikt Ļikai, ka mīl viņu, izprovocējot sievieti piekrist Ļeoniķika bildinājumam.

Aktieri – Andris Keišs (*Marats*), Baiba Broka (*Ļika*) un Vilis Daudziņš (*Ļeoniķiks*) – spēlē smalkā psiholoģiskā reālisma teātra partnerībā. Izrāde JRT repertuārā ir ilgdzīvotāja. Pirmo reizi pirmizrādīta 1997.gadā teātra mazajā zālē, pēc dažām sezonām milzīgās skatītāju intereses dēļ tika pārcelta uz lielo zāli, kur tika spēlēta līdz 2010./2011.gada sezonas beigām. Sākotnēji organiskākas bija izrādes pirmās divas daļas, kuru varoņi – sešpadsmit līdz astoņpadsmit gadus veci pusaudži – bija tuvāki divdesmitgadīgo aktieru vecuma grupai. Pakāpeniski, aktieriem nobriestot kā personībām un profesionāļiem, priekšplānā izvirzījās otrā un trešā daļa. Dabiskais novecošanas process neizmaina materiāla traktējumu – tēlu rīcības psiholoģiskais pamatojums nevis mainās, bet padziļinās, kļūst niansētāks, tādējādi faktiski ievērojot Staņislavska sistēmas pieteiktās izrādes – režisora, tēla – aktiera attiecības. A. Hermanis savu vietu izrādē sarunā ar aktieriem raksturo formulā: „Mana lieta ir inscenējums, jūsu – lomas” (Radzobe Z. 2011a). *Marats* līdz pat noņemšanai no repertuāra netiek būtiski pārstudēts. Izmaiņas izrādē izriet tikai no aktieru savstarpējās dinamikas maiņām.

Konflikta personisko dabu *Maratā* uzsver arī izrādes telpa. Nelielās istabiņas iekārtojums, kurā satiekas un dzīvo vispirms trīs jaunieši, vēlāk divi no viņiem – precēts pāris, mainās vien nedaudzās detaļās. Izmaiņas ir funkcionālas, tās diktē sadzīves nepieciešamības – piemēram, taupības krāsniņa telpas centrā pēc blokādes kļūst lieka, telpā parādās masīvs rakstāmpiederumu komplekts un galda lampa, pie kuras Ļeoniķiks trešajā daļā labo korektūras. Tā kā dzīvojamā telpa ir personiska, netieši tiek uzsvērts, ka varoņi šajos divdesmit gados būtiski nav mainījušies – ideja, ko filigrāni izspēlē arī aktieri. Dzīvoklī 1959.gada Vecgada naktī tiek nevis A. Arbuzova izdzisušie četrdesmitgadieki, bet gan nedaudz vecākā ķermenī mītoši

jaunieši, kuru attiecībās un raksturā pēc būtības ievērojamu izmaiņu nav. No Marata stūrainā četrdesmitgadnieka virskārtas laiku pa laikam izlaužas joprojām bravūrīgs, sirsnīgs pusaudzis. Savukārt Ļikas un Ļeoņidika šķietami trulā sadzīve un abu savstarpējā vienaldzība slēpj to pašu attiecību modeli, kas radies pirms divdesmit gadiem – labsirdīgas, bet smacējošas, jo pārākuma apziņu iemiesojošas rūpes no Ļikas puses un dievinošu Ļeoņidika mīlestību pret sievu. Vienīgais, kas pēc būtības mainījies trijotnes attiecībās, ir laikā gaitā apjaustā patiesība, ka attiecības tā arī nemainīsies – Ļika nepārstās mīlēt Maratu un neiemīlēs vīru, Ļeoņidiks nekad neiegūs pretmīlu, Marats nekad neaizmirsīs. Tas, ka nav pārmaiņu, uz kurām cerēt, visos trijos raisa nelaiemes sajūtu, no kuras iespējams atbrīvoties tikai, pārstatot mīlas trijstūra attiecības.

Kaut arī savā laikā A. Arbuzova *Marats* netiek atzīts par melodrāmu, jo šis žanrs padomju teātra un literatūrzinātnes kontekstā tiek cieši saistīts ar buržuāziju un tās ideoloģiju, faktiski luga ir žanram piederīga. Kaut arī melodrāma gadsimtu laikā piedzīvojuši būtiskas estētiskas izmaiņas, dažas iezīmes ir tipiskas un saglabājas. Kā raksta Patriss Pavī, melodrāma saista skatītājus, jo aizkustinoši tēlo „labus cilvēkus, kas mokās cīņā ar ļaunumu” (Pavi 2003, 210): „Melodrāmas stāsta struktūra ir stabila: mīlestība, nelaime, ko izraisa nodevība, labdarība, sods un balva (...). Šodien .. tā balstās jaunajā buržuāziskajā mītā par apdraudējumu ģimenei vai liktenīgo mīlu” (Pavi 2003, 210-211). *The Oxford Companion to Theatre and Performance* uzsver morāles aspektu žanrā – labais allaž uzvar, ļaunais tiek sodīts -, kā arī pievērš uzmanību faktam, ka melodrāma XX gs. beigās un XX gs. sākumā kļūst par ļoti aktuālu teātra žanru: „Modernisma nepatika pret masu gaumi noveda pie tā, ka to pārstāja vērtēt kā nopietnu žanru, īpaši pēc tam, kad tā izpletās no populārā teātra uz populāro kino. Lielākajā daļā XX gs. komentāri par žanru bijuši noniecinoši vai, mazākais, aizbildinoši. Tieši tas izraisīja jaunu, padziļinātu interesi par melodrāmu, postmodernismam apjaušot, ka tā neiemieso „sapņu reālismu” (Ēriks Bentlijs), bet gan var kalpot kā dramatiskā forma, kas ļauj veidot izsmalcinātas interaktīvas attiecības starp rakstnieku, izpildītājiem un skatītājiem” (Kennedy et.al. 2010, 385).

*Marata* finālā varoņi pagriež atpakaļ laiku – vēlreiz nonākot identiskā izvēles situācijā, ne Ļika, ne Marats kļūdu vairs nepieļauj un izdara citu – pareizo – izvēli. Tragiskā kļūda, kas novedusi pie nelaiemes, tiek izlabota, kamēr pārdzīvotās ciešanas



padara varoņus laimes cienīgus. Lugas beigās varoņu nākotnē atkal radusies cerība – uz jaunu dzīvi.

A. Hermanis *Maratā* izmanto melodrāmas iezīmi – skatītāja tieksmi izveidot ar melodrāmas varoņiem ļoti personiskas attiecības, identificēties, bet izrādes finālā izjauc melodrāmas loģiku. Jāņem vērā, ka šis žanrs ir publikai labi pazīstams, viegli pieejams, jo dominē laikmetīgajā kino un televīzijā – skatītājs pārzina melodrāmu noteikumus. Līdz pat pēdējai aintai iestudējumā nekas neliecina, ka skatītājs nesagaidīs žanrā paredzētās „laimīgās beigas”. Lugas teksts nav mainīts vai īsināts, bet tā primārā nozīme tiek paplašināta ar aktierspēles palīdzību. Ļeoņidiks, nervozi smaidīdams atvadījies, iziet pa durvīm uz neatgriešanos, dzīvoklī kopā paliek Ļika un Marats – jaunas dzīves sākumā. V. Daudziņš, runājot par savu tēlu, uzsver, ka, viņaprāt, šis varoņim nav jaunas dzīves sākums, bet gan pēdējie dzīves brīži – mīlot sievu un draugu, viņš dod iespēju viņiem būt laimīgiem, kaut pats apzinās, ka bez Ļikas dzīvot nespēs. Ļeoņidiks aiziet no viņas dzīves, lai izdarītu pašnāvību, kas ir novirze no melodrāmas žanriskajām prasībām, jo Ļeoņidiks lugas struktūrā nav ļaundaris, drīzāk – nejaušības (liktenis) radīts šķērslis galveno varoņu laimei.

Finālā uz skatuves ir Ļika un Marats, bet tā nav laimīga aina. B. Broka un A. Keišs nospēlē sarežģītu emociju kokteili – neticību, pārsteigumu, prieku par otra klātbūtni, vienlaikus arī neērtības sajūtu, neveiklību un, iespējams, vēl intelektuāli neapjaustu, bet klātesošu sajūtu, ka nupat viņu priekšā risinājās kas traģisks un ka turpmāk nāksies dzīvot ne tikai ar pirms divdesmit gadiem izdarītās, bet arī šīs izvēles sekām. Aizgājušo laiku nevar pagriezt atpakaļ un izdarītas kļūdas nevar padarīt par nebijušām, kaut arī formāli dzīve nostāda varoņus identiskā situācijā. Melodrāma līdz ar to noslēdzas ar žanrā neiederīgu, kontrastējošu ideju – pozitīvie varoņi netiek atalgoti, bet gan nonāk neskaidrā pārejas stāvoklī. Izrāde beidzas ar atvērtu finālu. Skatītājā, kas gaidījis žanram tipisku atrisinājumu, tiek panākts dziļš primāri emocionāls līdzpārdzīvojums.

### **3.2. A. Arto Nežēlības teātra tehnika un filozofija A. Hermana izrādēs**

#### **3.2.1. A. Arto Nežēlības teātra teorija**

A. Arto mantojums Rietumu teātra kontekstā ir nepārvērtējami nozīmīgs, kaut arī viņa prakse un teorija ir atstājušas atšķirīgus nospiedumus. Teātra praksē A. Arto

nebija jaunatklājējs pat sava laika kontekstā, jo tehniskos paņēmienus, ko viņš izmantoja, bija izstrādājis jau simbolisma, futūrisma, sirreālisma teātris. Tomēr viņa domāšana par teātri, mērķi un centieni ir novatoriski, un atstājuši dziļas pēdas. A. Hermanis plaši izmanto A. Arto tehnikas, tomēr vēl nozīmīgāk, ka viņa izrādes atbalso A. Arto fundamentālos uzskatus par teātri un kultūru, pat ja tajos saskatāmas novirzes no A. Arto argumentācijas. A. Hermaņa izrādēm raksturīga utopiska pārliecība par teātra dziednieciskajām saiknēm ar sabiedrību (un prakse, kas pierāda, ka mijiedarbība patiesi var pastāvēt), kā arī koncentrēšanās uz izrādes juteklisko iedarbību.

A. Arto izejas punkts bija utopiska pārliecība par nepieciešamību fundamentāli attīrīt sabiedrību, kā arī priekšstats par kultūru kā darbību, pretstatā civilizācijai – tieksmei racionalizēt, apsvērt, vilcināties. No šejienes izaug arī viņa vārda un darbības pretnostatījums teātrī. Pēc A. Arto, laikmetīgajam teātrim jāatrod sava, specifiski teatrāla, valoda. Esejā *Iestudējums un metafizika* viņš raksta: „Dialogs – kaut kas rakstīts vai runāts – nav specifiski piederīgs skatuvei, bet gan grāmatām . . . . skatuve ir taustāma, fiziska vieta, kas jāpiepilda un kam jārunā pašai savā konkrētā valodā. Uzskatu, ka šī fiziskā valodā, tēmēta jutekļiem un neatkarīga no runas . . . . jābūt jutekļu dzejai, tieši tāpat kā ir dzeja runai . . .” (Arto 1993, 38).

Dzeja A. Arto izpratnē ir sinonīms sapnim, jēdzienam, ko viņš vairākkārt lieto aprakstot teātra paredzēto iedarbību. Abi primāri tiek uztverti jutekļiem, nekad līdz galam nav tverami ar racionālā prāta palīdzību. Kaut arī A. Arto neuzskatīja, ka teātrim jāatsakās no teksta, viņaprāt, kā raksta D. Čadertons, „vārdi ir literāras ierīces, kas iedarbojas uz smadzeņu racionālo daļu; viņa teātra fiziskā valoda bija paredzēta aizklūšanai aiz racionālā prāta, lai iedarbotos uz emocijām tieši” (Chadderton 2008, 53). Citiem vārdiem – A. Arto teātra mērķis bija ietekmēt skatītāju bez racionālā, kā viņš uzskatīja, dabisko cilvēku samaitājošās civilizācijas uzslāņojuma, un tādā veidā nepastarpināti pārveidot, atvaseļot skatītāju.

Par spīti faktam, ka A. Arto ceļš politisku un personisku iemeslu dēļ ātri šķīrās no sirreālistiem, viņa ideju pamatā ir modernisma avangardam raksturīgā pārliecība par civilizācijas kaitīgo uzslāņošanos dabiskā cilvēka dvēselei un mākslas spēju piekļūt psihei. A. Arto, ko ietekmēja interese par primitīvajām kultūrām, attīstīja maģijas praksei tuvu uzskatu, pēc kura teātris ir dzīves dubultnieks. Maģijas principi paredz,

ka caur līdzīgo iespējams iedarboties uz līdzīgo, un šis princips likumsakarīgi noveda A. Arto pie pārlicības, ka, iedarbojoties uz skatītāju teātri, iespējams efektīvi mainīt arī cilvēku dzīvē. Šādā aspektā jāsaprot teātra kā mēra metafora – pēc A. Arto, teātris radīs spoguļattēlu skatītāja prātā, bet „inficētie” skatītāji teātra iedarbību izplatīs tālāk sabiedrībā, līdzīgi kā tiek izplatīta slimība. Teātris iznīcina civilizācijas formas, un šāds pats process notiks arī cilvēka prātā. Esejā *Teātris un mēris* A. Arto metaforiski norāda, ka mēris pilsētā izplatās vēl pirms to šķietami atvedušais kuģis ir pietauvojies ostā, tātad – mēris pilsētā ir jau klātesošs, bet kuģis ir tikai katalizators, kas ļauj tam manifestēties. Līdzīgi – teātra mērķis (brīvais, civilizācijas neapspiestais cilvēks) jau atrodams sabiedrībā, bet teātris tikai rada priekšnoteikumu, lai tas izpaustos.

A. Arto idejas likumsakarīgi izaug no Eiropas modernisma avangarda nihilistiskās domas tradīcijas un iekļaujas tajā. Viens no viņa būtiskākajiem ietekmes avotiem ir Alfrēda Žarī idejas (A. Arto pat nosauc savu teātri A. Žarī vārdā), kas kļūst par futūrisma pamatu, tādēļ nav nejauši, ka A. Arto izmantotās tehnikas atbilst futūrisma izmantotajām. Kaut arī mērķi ir fundamentāli atšķirīgi, abus vieno agresīvs uzbrukums pastāvošās civilizācijas formām. A. Arto uzskatīja, ka skatītājs ir jāšokē, jānostāda ārpusnormas apstākļos, lai piekļūtu viņā apraktajam eksistences slānim, un nežēlība šai aspektā ir tikai tehnisks paņēmieni. A. Arto raksta: „Tiklīdz es pateicu „nežēlība”, visi uzreiz iedomājās „asinis”. Bet „nežēlības teātris”<sup>\*</sup> pirmām kārtām nozīmē teātri, kas ir nežēlīgs pret mani pašu” (Arto 1993). Respektīvi – tas ir teātris, kas iznīcina civilizācijas uztiptās normas, tai skaitā arī morālās. K. Innes raksturo A. Arto izrādes kā „objektīvi bez morālās pozīcijas, .. ar lielu skaitu konfliktā iesaistītu cilvēku, lai nekoncentrētos uz indivīdu” (Innes 1993, 65). Kaut arī A. Arto nevispārina savas iztēlotās sabiedrības pārbūves rezultātu, hipotētiski jāpieļauj, ka, viņaprāt, šāda no civilizācijas uzspiestajām formām atbrīvota sabiedrība ir absolūti brīvu un dabisku indivīdu kopiena, kas būtu spējīga sociāli efektīvi funkcionēt bez ārpus uzspiestiem normatīviem.

Teorijā A. Arto neuzskatīja, ka Nežēlības teātrim tematiski būtu jāiemieso tikai fiziska nežēlība, kaut arī praksē viņš pats izvēlējās tieši šādus sižetus. Acīmredzot,

---

\* Nosaukums A. Arto izvēlējās zināmā mērā žurnālistisku apsvērumu dēļ. Komunikācijā ar žurnāla redaktoru tiek apspriesti iespējamie topošā materiāla virsraksti, variantu vidū ir arī Absolūtais, Metafiziskais, Alķīmiskais teātris. Nosaukums Nežēlības teātris ir kompromisa variants starp termina skaidru formulējumu, atpazīstamību un virsrakstam nepieciešamo oriģinalitāti.

iemesli bija divi. Pirmkārt, A. Arto, kā spriežams pēc vēstulēm, vēlējās nodibināt fundamentālu komunikāciju ar skatītāju. Viņam tas nozīmēja vārdos nepastarpinātu sajūtu nodošanu no indivīda indivīdam, bet paša problēmu dēļ viņa iekšējā sajūta bija sāpes. Otrkārt, kā raksta K. Inness, to noteica fakts, ka A. Arto precīzi prognozēja savu skatītāju auditoriju un piemērojās, meklējot pēc iespējas šokējošākus kultūras klišeju apvērsumus (Innes 1993, 88). Pirms Nežēlības teātris varēja kļūt par metafizisku šoku, tam vajadzēja kļūt par sociālu skandālu – neierastu, pārsteidzošu, robežas pārkāpjošu. Paradoksālā kārtā pieļaujams, ka tas, līdztekus ierobežotajiem finansiālajiem apstākļiem, bija viens no A. Arto teātra projektu neveiksmes cēloņiem, jo, ņemot vērā Parīzes aristokrātijas un inteligences vērtības, A. Arto, šķiet, tomēr nebija ņēmis vērā viņu kultūras pieredzi. Jāsaprot, ka „viņa publika” bija nepastarpināti pazīstama, mazākais, ar simbolistu, tai skaitā A. Žarī, sirreālistu un ekspresionistu daiļradi, bet pastarpināti arī ar futūrisku un dadaismu, kuru kontekstā A. Arto izrādes nevarēja šķist ne novatoriskas, ne šokējošas. K. Inness ironiski norāda, ka, nespēdams izlauzties cauri Parīzes publikas „intelektuālās aizsardzības valnim”, A. Arto vēlāk apsvēra pievēršanos proletariātam: „Uzbrūkot sabiedrībai, vienmēr ir efektīvāk vērsties pie ekspluatētajiem, nekā apvainot privilēģētos” (Innes 1993, 91). Šī ideja viņa veselības stāvokļa pasliktināšanās dēļ netika īstenota.

A. Hermana izrāžu kontekstā būtiska gan Nežēlības teātra rituālā daba, izpratne par teātra spēju iedarboties uz skatītāju aiz psiholoģijas robežām un racionālā prāta, gan tehnoloģija, kā to izdarīt. A. Hermanis plaši izmanto no A. Arto idejām atvasinātu izpratni par telpu (tai skaitā – scenogrāfiju) teātrī. Būtiska ir skatītāju konteksta pārzināšana, jo A. Hermanis iedarbībai uz skatītāja maņām pievieno manipulācijas ar publikai pieejamo kultūras atmiņu. Tehniskajos aspektos plaši tiek izmantots ritms, montāža, groteska A. Arto teātra teorijai tuvās formās.

A. Arto tehnisko paņēmieni pamatā tika likta nepieciešamība iedarboties tiešā veidā uz skatītāju jutekļiem. *Pirmajā Nežēlības teātra manifestā* A. Arto īsumā iezīmē arsenālu – ritms, intonācijas, pozas, žesti, humors un tā iemiesotā anarhija, poēzija ar saviem simboliem un tēlainību, mūzika, trokšņi, deja, plastika, gaismas, teātra triki, krāšņi kostīmi, pārsteigums, maskas, lelles un manekeni – „līdzekļi, kas spēj jutekļu sfēru novest pie smalkākas uztveres” (Arto 1993, 99). Mērķis ir satricināt skatītāja pasaules uztveri, faktiski novest viņu transam līdzīgā stāvoklī, uz robežas starp reālo un ireālo: „Ne humors, ne poēzija, ne iztēle tomēr neko nenožīmē, ja tiem neizdodas –

caur anarhistisku destrukciju, radot ārkārtēji pārspīlētu formu, kas rada pašu izrādi – tiešām panākt, ka par šaubu objektu kļūst pats cilvēks, viņa priekšstats par realitāti un viņa poētiskā vieta šīs realitātes iekšienē” (Arto 1993, 99-100). Šī iemesla dēļ jāiznīcina robeža starp skatītāju un aktieriem, arī fiziski, atsakoties no skatuves – zāles dalījuma, izmantojot abām telpām vienu un to pašu apgaismojumu utt., kā arī jāpielieto virkne specifisku tehniku.

A. Arto interesējas par grotesku, kuras izmantojumu aizguvis vismaz no diviem avotiem – A. Žarī teātra prakses un brāļu Marksu filmām. Viņš apraksta ainu kādā no tām – galvenais varonis gatavojas skūpstīt mīļoto, bet, aizvēris acis, neievēro, ka patiesībā liecas tuvāk govij, kura šai laikā skaļi urinē. Augstā un zemā žanra, arī sentimentālā un rupjā savienojums vienā tēlā ir pamata izteiksmes līdzekļi arī A. Žarī programmiskajā lugā *Ibī – karalis*. Līdzīgus tēlus savā teātra praksē veido arī A. Arto – piemēram, *Čenči* galvenās varones lomas pirmā izpildītāja attiecās piedalīties izrādēs, kad uzzināja, ka pēc režijas koncepcijas viņas varonei, izpildot sentimentālus monologus, vienlaicīgi jānolaiž gāzes.

Iecerētā šoka daba ir uzskatāma. Tai pat laikā uzmanība jāpievērš arī abu elementu montāžas likumsakarībām: A. Arto tiecas radīt tēlu, kas daļēji ir racionāli uztverams, bet nekad – pilnībā izskaidrojams. Līdzīgi darbojas sapņa loģika, ko mākslā A. Arto pazina gan tiešā veidā no sirreālistu darbiem, gan arī no A. Strinderga *Sapņu spēles*. K. Inness raksturo: „Ritmiski izkārtotās kustības bija radītas, lai šai iztēlotajai realitātei piešķirtu vizuāli loģisku struktūru, analogu tai, kādā mēs parasti skatām realitāti. Tieši šādā veidā Arto radīja „jūtu un domu, ne faktu realitāti” – diskreditēja mūsu ierasto realitātes konceptu, izmantojot tā pamata organizatorisko principu kā atbalsta punktu alternatīvai vīzijai: „realitātei, kas redzama vienlaikus no priekšpuses un aizmugures; halucinācija kā dramatiskās darbības princips”” (Innes 1993, 68-69). Respektīvi – A. Arto tēls, līdzīgi kā sapnī, balstās reālistiskā un nereālistiskā salikumā – vizuālā normalitātes atveidojumā, kam pretnostatīta nereālistiska balss partitūra; reālistisku priekšmetu neloģisks salikums scenogrāfijā; proporciju nedabiskas izmaiņas; kinematogrāfiski palēnināta kustība utt. „Vienojošais princips ir sekojošs – objekti ir jāuztver tieši kā tie, kas tie ir kā tieši uztverami objekti. Tos nedrīkst pārveidot intelektuālās zīmēs” (Innes 1993, 75). Acīmredzamas ir paralēles ar sireālisma estētiku, tomēr līdzīgie elementi A. Arto un sirreālismā funkcionē atšķirīgi. Sireālisma pārraidītie attēlu, priekšmetu fragmenti ir ekstrahēti no psihes un

demonstrē, kā tā darbojas – racionālā prāta mākslīgā konstrukta atcelšana vienlaikus noved pie attiešanās no cēloņsakarīga naratīva. A. Arto neizjūt nepieciešamību atteikties no naratīva teātrī, lielā mērā tādēļ, ka realitātes fragmenti viņam kalpo nevis par psihes modeli, bet gan par tehniku, kādā iedarboties uz psihi.

Jāuzsver arī ekspresionisma kino ietekmes A. Arto teātrī – montāžas tehnika palīdz koncentrēt skatītāja skatienu uz detaļām, kas nav saistītas ar stāstu – izcelt no loģikas viedokļa neiederīgus, pārsteidzošus, uz citu realitāti norādošus priekšmetus, proporcijas utt. Citiem vārdiem sakot – tā ir izšķiroša atmosfēras radīšanā, jo palīdz savienot šķietami nesavienojamo, tai skaitā arī pretējus emocionālosodus.

Režisora lomu A. Arto izprata kā horeogrāfa lomu attiecībā pret iestudējumu un aktieriem. Kā norāda K. Inness, tas nenozīmēja, ka netiktu izmantoti aktieru mēģinājumos demonstrētie emocionālie stāvokļi, ko pielāgoja un inkorporēja izrādēs, tomēr gala variantā izrāde bija strikti veidota un tai bija jābūt izpildītai ar matemātisku precizitāti. Pats A. Arto bieži mēģinājumos izspēlēja aktieriem priekšā lomas. Izrādei, pēc A. Arto, bija jābūt pabeigta, noteiktā veidā uztveramam darbam. Aktieriem bija jākalpo par „hieroglifiem”, respektīvi, no uzmanības loka izslēgta iespēja skatītājam identificēties ar izpildītāju virspusēji – tai skaitā, just psiholoģisku empātiju. Kā hieroglifi tika izmantoti arī dažādi priekšmeti, piemēram, kostīmi, kuriem, pēc A. Arto, vajadzēja būt vēsturiskiem un krāšņiem. No vienas puses, tas tika darīts, lai izjauktu laikmetīgā skatītāja tieksmi identificēties ar varoņiem. No otras – A. Arto bija pārliecināts, ka cita laikmeta tēripi kādā savas dzīves posmā ir pildījuši rituālu funkciju un tikai pakāpeniski degradējušies līdz utilitāram lietojumam. Tādējādi to iekļaušana izrādēs primāri signalizēja par zuduša rituāla klātbūtni.

Līdz ar to A. Arto teātra praksē saskatāms paradokss, kas spilgti izpaužas arī A. Hermaņa izrāžu uztverē. Proti, A. Arto koncentrējās uz skatītāja psihes pārveidošanu un gala rezultātā viņu vairāk interesēja tie procesi jeb tā izrāde, kas norisinās uztverēja psihē. Tai pat laikā viņš skrupulozu uzmanību pievērsa reālās, objektīvi fiksējamās izrādes uzvedumam, kuram vajadzēja būt absolūti izstrādātam un precīzam. Līdz ar to, analizējot A. Arto iestudējumus, pētnieks faktiski saskaras ar divām izrādēm. Pirmkārt, fizisko uzvedumu, kas veido fiksētu, pat ja pēc ieceres nereālistiski izkārtotu, zīmju sistēmu, kura ir racionāli analizējama. Otrkārt, eksistē izrādes mentālā projekcija, kas ir atkarīga no skatītāja uztveres un pētāma fenomenoloģiski.

Spriežot pēc sava laika aprakstiem un atsauksmēm, paša A. Arto iestudējumi, kaut arī tehniski precīzi iemiesojoši teoriju, izrādījās pārlietu abstrakti, lai skatītāji spētu tiem pieslēgties racionāli. Savukārt uz skatītāja psihi izrādes neiedarbojās. (Kaut arī K. Inness citē A. Arto aktieru atmiņas, kurās aprakstīti transam tuvi psiholoģiski stāvokļi, kādos mēģinājumu procesā un izrādēs nonāca paši mākslinieki.) Pretstatā K. Staņislavska sistēmai, kas primāri vērsta uz teātra iekšieni, A. Arto idejas ir vērstas uz āru, iedarbību uz sabiedrību, un nespēja nodibināt šo saikni uzskatāma par sakāvi. (J.Grotovskis, kas atsperas no A. Arto idejām, izmanto primāri viņa teātra rituālās dabas idejas, fiziski izejot aiz teātra robežām.\*)

A. Hermaņa pozīcija ir līdzīga, tikai viņa gadījumā iedarbību uz skatītāju nodrošina paradokšāls salikums – kur A. Arto atsakās no psiholoģijas un tiešas identifikācijas, A. Hermanis to izmanto, apvienojumā ar daļu Nežēlīgā teātra ideju. Psiholoģiskā reālisma nodrošinātā empātija, līdzīgi kā izrāžu uztverē svarīgā, bet uzbrukumam nepakļautā skatītāja iepriekšējā kultūras pieredze kalpo par savdabīgu āķi, aiz kura „aizķeras” skatītāju uzmanība, liekot sevi pakļaut jau cita līmeņa, intīmākai teātra iedarbībai.

### 3.2.2. Kultūras laikmetīgās stāvokļa pētījumi - cikls *Tranzīts 2000*

Līdzīgi kā A. Arto, arī A. Hermaņa izrāžu uzmanības lokā ar maziem izņēmumiem ir jautājums par kultūras stāvokli, bet tā kā kultūru A. Hermanis redz kā formu cilvēkā – likumsakarīgi viņa iestudējumi liek runāt par padziļinātu pievēršanos cilvēkam.

Esejā *Teātris un kultūra* A. Arto raksta, ka laikmetīgā pasaule faktiski ir vienādojusi kultūras un civilizācijas jēdzienus, liekot kultūrai (īpaši viņš akcentē mākslu) reflektēt par dzīvi. (A. Arto uzskati par kultūru un civilizāciju acīmredzami atvasināti no F. Nīčes idejām par apolonisko un dionīsisko principu, kā arī pārcilvēku.) Šāds uzstādījums A. Arto liekas pretdabisks – viņaprāt, refleksija ir civilizācijai raksturīgs pamatuzstādījums, varas mehānisms, kas apspiež kultūras patieso, tīro avotu – cilvēka tieksmi rīkoties. A. Arto raksta, ka kultūra savā nesamaitātā formā ir badam līdzīgs spēks, enerģija, kas piespiež dzīvot, bez tam tā ir iekšēja, nevis ārēja kategorija – cieši sekojot futūrisma pēdās, A. Arto uzsver, ka Babilonijas bibliotēkas nodedzināšana pēc

---

\* A. Arto, kaut arī vēlējas ietekmēt sabiedrību, tomēr joprojām atradās teātra iekšienē. Viņa ideju konsekventa īstenošana, kā norāda K. Inness, gan varētu novest pie teātra iznīcināšanas, bet pats A. Arto uzskatīja, ka nodarbojas ar teātra attīrīšanu.

būtības neatstāj nekādu iespaidu uz kultūru. „Kultūru uzskata par domāšanas sistēmu; to daudzums un savstarpējās nesaskaņas lieliski raksturo mūsu veco – eiropisko un francūzisko – kultūru; bet kur gan redzēts, ka šīs sistēmas kādreiz būtu atstājušas kādu iespaidu uz dzīvi, uz jūsu un manu dzīvi? (..) Ir nepieciešams attīstīt darbīgās kultūras ideju, kultūras, kas mūsos attīstās līdzīgi jaunam orgānam, kaut ko līdzīgu otrai elpošanai. (..) Civilizētu cilvēku vērtē pēc tā, kā viņš izturas un ko domā par savu izturēšanos; .. civilizēts cilvēks ir sistēmās, formās, zīmēs un priekšstatos eksistējošs un domājošs cilvēks. Tas ir izdzimums .. . . tā vietā, lai šīs formas liktu mums rīkoties, mums drīzāk patīk izskatīt savu rīcību un reflektēt par to, kādā formā būtu pareizi rīkoties. .. tā ir infekcija, kas kropļo dievišķīgu ideju” (Arto 1993, 6-7). Pēc A. Arto, kultūra un dzīve nav pretnostatāmi jēdzieni, bet gan viena fenomena daļas. Šādā aspektā jāsaprot arī teātra kā dzīves dubultnieka ideja – māksla nav lieta *per se*, bet gan funkcionāla, darbīga dzīves sastāvdaļa, kas palīdz saskatīt, izjust un izprast civilizācijā aprakto kultūru kā enerģijas plūsmu. „Jānotic, ka teātris atjauno dzīves jēgu, ka teātrī cilvēks bezbailīgi kļūst par topošu - tā, kā vēl nav, bet kas dzimst – pavēlnieku” (Arto 1993, 12).

A. Hermaņa izpratne par kultūras lomu un stāvokli ir līdzīga A. Arto, tai skaitā, postulātam, ka „dzīve no mums aizslīd” (Arto 1993, 5) un uzsvarā uz topošo nākotni.

1997.gadā JRT izplatīja paziņojumu par jaunas iestudējumu programmas *Tranzīts 2000* radīšanu: „Jaunais Rīgas teātris ar 1997.gada rudeni sāk gatavoties 2000.gada sagaidīšanai. No 1999.gada 31.decembra līdz 2001.gada 1.janvārim JRT visa gada garumā realizēs universālu projektu ar nosaukumu *Tranzīts 2000*. (..) Mums šķiet, ka teātris kā mākslas žanrs ir cilvēces visnenākā un universālākā pasaules modelēšanas forma un ka tam varbūt vienīgajam no visiem esošajiem mākslas veidiem arī nākotnē nedraud pakļaušanās elektroniskajai projicēšanai, tādējādi saglabājot cilvēka radošo garu dzīvā izpausmē. Tādēļ mēs uzskatām, ka tieši teātris ir visspējīgākais veikt stalkera\* funkcijas un vienot šai ceļā arī citas izteiksmes formas, šķērsojot 2000.gada robežzīmi. Šā projekta mērķis - mums pašiem radīt savu nākotnes vīziju .. .”

---

\* atsauce uz Andreja Tarkovska 1979.gadā uzņemto filmu, kas veidota pēc Borisa un Arkādija Strugacku zinātniski fantastiska stāsta motīviem. Stalkers šādā kontekstā ir gids, kas ved cilvēkus uz zonu, kurā piepildīsies viņu dziļākās vēlmes.



Kaut arī projekts neīstenojās, kā iecerēts, uz to iespējams attiecināt vairākas izrādes – *Tranzītu 2000* (1995), T. Stoparda *Arkādiju* (1998), XX gs. *Vision Express. Pojezd prizrak* (1999), *Traktātu par mīlestību* (1999). Kaut arī projekta pieteikuma teksts pats par sevi nenorāda, kādas, režisoraprāt, ir attiecības starp pagātņi, tagadni un topošo nākotni, izrāžu ievirze ir daiļrunīga.

A.Hermanis šajos darbos koncentrētā veidā piedāvā savu skatījumu uz kultūru, sabiedrību un teātra attiecībām ar tām. Izrāžu salīdzinājums iezīmē arī vēlāk A. Hermana darbā raksturīgu tagadnes – pagātnes pretnostatījumu. Tagadne A. Hermanim ir laiks, kuram trūkst pagātnei raksturīgu vērtību, tādēļ pagātne ir laiks, pret kuru režisors attiecas ar nostalgiju, kā pret utopisku esamību.

Termins nostalgija ir cēlies no XVIII gs. nīderlandiešu ārstu lietotas diagnozes, etimoloģiski no grieķu valodas - nostos (atgriešanās) un algos (sāpes). Diagnozi attiecināja uz cilvēkiem, kas bija spiesti ilgstoši atrasties prom no mājām un kas šī iemesla dēļ jūta diskomfortu un depresiju. XIX gs. termins iegāja sarunvalodā ar nozīmi „ilgošanās pēc kaut kā atgriešanās”, un, kā norāda Nikola Savarēze, analizējot nostalgijas un teātra attiecības vēsturiskā griezumā, nostalgija ir raksturīga visam XX gs. teātrim, īpaši jau modernismam, un izpaužas pagātnes vai citu kultūru pieredzes pētījumos: „Bet tā mazāk bija garīga vēlme atgriezties pie saknēm nekā tehniski pētījumi izejas punktam; tā mazāk bija nostalgija pēc bezgalīgā nekā paša kultūras robežu pārvarēšana” (Barba et.al. 1991, 165). Līdz ar to modernismā nostalgija kalpoja vairākiem mērķiem – pārejai no mimēzes uz teātri kā zīmju sistēmu; barjeras starp skatītāju un aktieri nojaukšanai; dramatiskās vienības nojaukšanai par labu atsevišķu simbolisku telpas un laika elementu montāžai. Ar laiku arī - aktiera (izpildītāja) kā centrālās figūras nostiprināšanai teātrī, ņemot vērā ka „izrāde tiek veidota kolektīvā stāsta, teksta un kustību partitūras radīšanā, koncentrējas uz katra tēla, katras maskas pienesumu” (Barba et.al. 1991, 166).

A. Hermanis savās izrādēs izmanto utopiju šādā – tehniskā – veidā, neatsakoties no modernisma teātra principiem. Pirmajā daiļrades posmā – postmodernajās izrādēs – dominē tieši šāds nostalgijas veids. Tomēr ar laiku A. Hermanis nostalgiju sāk piemērot arī ārpus teātra, kultūrā plašākā nozīmē atrodamiem elementiem – īpaši ētikai, cilvēku attiecībām. Izrādes tiecas pārradīt – tīši romantizēt - pagājušo, kas nodrošina spēcīgu kontrastu iepretim lietišķai, garīguma neapdvēstai tagadnei. Īpaši

spilgti šī pagātnes falsifikācija notiek vēlākos darbos, kas balstās daļēji dokumentālā materiālā (tai skaitā - *Klusuma skaņas, Zilā kalna Marta, Melnais piens, Oņegins. Komentāri* u.c.).

No izrādēm atvasināms A. Hermaņa ideālvaroņa tēls – tā ir absolūti brīva, garīga personība; savdabīgs dabiskais cilvēks, kurš atsakās no civilizācijas, bet kurā spēcīgi izpaužas kultūras vērtības. Ja, kā norāda H. Verhoustinska, A. Hermaņa postmodernajos iestudējumos absolūta brīvība iespējama tikai nāvē, postpostmodernajās izrādēs režisors izlīdzina savu pozīciju, rādot, ka tā ir iespējama, vismaz teātrī. Ka šādi meklējumi eksistē, pierāda H. Verhoustinskas 1995.gadā aizstāvētajā bakalaura darbā citētie A. Hermaņa izteikumi saistībā ar ASV pavadīto laiku: „Dzīvojot Amerikā, A. Hermanis lasīja žurnālu *Mondo 2000*. Tas ir panku, turklāt ne vienkārši panku, bet – kiberpanku žurnāls. Šie kiberpanki jeb kibernetiskie datorpanki Alvja Hermaņa izpratnē ir absolūti brīvas personības, jo viņiem neeksistē apkārtējā pasaule, bet tā realitāte, ko viņi radījuši datorā .. . . *cyberspace* .. var radīt jebkuras iedomājamās un neiedomājamās īstenības absolūtu izjūtu. (..) „Tā ir pirmā paaudze – cyberpanki, kas ir kā citplanētieši, kurus nav ar ko salīdzināt. Jā, es neesmu viens no viņiem, bet es no viņiem mācos” (Švāne 1995, 13-14).

Žurnāls ir piederīgs XX gs. 80., 90.gs. subkultūrai, kas izaugusi no zinātniskās fantastikas žanra. Tipisks kiberpanku varonis ir uz sabiedrības robežas netālā nākotnē eksistējošs marginalizēts indivīds, vientuļnieks, kurš postindustriālā antiutopijai raksturīgā pasaulē rada / nodrošina savdabīgas, tehnoloģiju un megakompāniju ietekmētas kultūras eksistenci. Žanrs rodas XX gs. 80.gadu otrajā pusē literatūrā, ar spēcīgām *film noir*, postmodernisma un detektīvžanru ietekmēm, tiecoties nostādīt neidealizētus varoņus sarežģītās, neatrisināmās situācijās, un 90.gados izplatās uz nosacīti kultūras meistrīmu – kino, mūziku. *Mondo 2000* galvenokārt pētīja ar virtuālo realitāti un t.s. *smart drugs* (atmiņu un neiroloģiskos procesus stimulējošām vielām) veltītas tēmas. Lai arī žurnāls sevi postulē kā neliterāru, starp tā autoriem ir ievērojami žanra klasiķi.

Analizējot A.Hermaņa izrādes, jākonstatē, ka režisors nav zaudējis modernismam raksturīgo tehnoloģisko utopismu (no šejienes arī pārlicība, ka teātris kā mehānisms ir piemērots utopisku, sabiedrību ietekmējošu projektu izstrādei – līdzīgi kā virtuālā telpa kiberpanku uztverē). Bet likumsakarīgi centrā izvirzās ar tehnoloģiju saistītā

indivīda problēma - personības iezīmes, ētiski jautājumi. Hermaņaprāt, kultūra kā pretstats civilizācijai acīmredzot ir cilvēkam imanenti piemītoša. Īpaši zīmīgi šai ziņā ir *Kaspara Hauzera* un *Oblomova* titulvaroņi. *Oblomova* iestudēšanas laikā 2011.gadā režisors vairākkārt atgriežas pie stāstiem par modernajiem, idealizētajiem mežoniem – cilvēkiem, kas ilgstoši atradušies ārpus sabiedrības, vai I. Gončarova romāna titulvaronim līdzīgiem – augstāku garīgu līmeni sasniegušiem indivīdiem, kam kļuvusi vienaldzīga materiālā pasaule. Ja A. Arto pūlas atbrīvoties no uzspiestās civilizācijas, iedziļinoties cilvēka zemaziņā, A. Hermanim idealizēts, necivilizētais cilvēks ir meklējams bērniībā. Bez tam režisoram šāds cilvēks nav tikai utopiska konstrukcija. Viņaprāt, tas ir meditatīvs, kultūras cilvēkam sasniedzams stāvoklis.

Pirmo reizi no civilizācijas totāli attālinātu varoni A. Hermanis rāda izrādē *Tranzīts 2000*. Formas ziņā šī ir no pamatplūsmas teātra vistālāk esošā A. Hermaņa izrāde. JRT pagalmā, sagraubējušā autobusā aptuveni stundu uz skatītāju iedarbojas tikai neparastā, no ikdienības, tai skaitā teātra konvencijām, izrautā telpa, režisora balss ierakstā, salikumā ar gaismu un mūzikas partitūru, kā arī teksta vēstījums. Izrāde stāsta par amerikāni Kristoferu Makkendlesu, kurš ar pseidonīmu Alexander Supertramp dodas vairākās stopēšanas ekspedīcijās pa ASV ar mērķi atraut sevi no civilizācijas, „atrast sevi”. 1992.gadā viņš ziemo pamestā autobusā Aļaskā, kur divdesmit četru gadu vecumā pēc vairāku mēnešu vārgšanas mirst bada nāvē.

*Tranzīts 2000* centrā ir divi jautājumi – tematiskais, K. Makkendlesa pieredzi un centienus apcerošais, un tehniskais – jautājums par teātri kā mediju un tā attīstību. V. Čakare, piemēram, analizējot A. Hermaņa darbību, akcentē tieši otro aspektu, rakstot: „Šķita, ka režisors izlūko, iztausta, kādas ir 20. gadsimta laikā diskreditētā un izrādes perifērijā atbīdītā vārda iespējas, ja tiek atjaunotas tā tiesības uz prioritāti. .. nākamības kontekstā tas izvērtās vērā ņemams, jo izrāde kā stāsts par dzīvi meta tiltu uz 2004.gada projektu *Latviešu stāsti*, kur no aktieru izraudzītu cilvēku dzīvesstāstiem tika izveidota vesela izrāžu sērija” (Čakare 2006c, 465).

Uzskats ir dibināts, jo izrāde darbojas vairākās „ārpus” situācijās – izrādes telpa atrodas ārpus teātra, autobuss metaforiski iemieso stāvokli ārpus civilizācijas, tehniski iestudējumā tiek izmantoti „ārpus” teātra eksistējoši paņēmieni. Iestudējumā nav pat aktieru – uz skatītājiem, kuri sēž autobusā, iedarbojas tikai gaismas un balss. Recenzijā raksturo Dainis Bērziņš: „... kas tas ir? Radioraidījums studijā autobuss,

skatuves māksla bez aktieriem, instalācija, kas ir tuva teātriem gan tiešā, gan pārnestā nozīmē? (..) Paša balss ieraksts jauniestudējumā pauž režisora vientulību, neaizsargātību un zināmu nespēju paļauties uz aktieri” (Bērziņš 1995). Savukārt izrādes iedarbību viņš raksturo: „... autobuss, protams, nekur nebrauc, bet noslēgtā, no apkārtējās burzmas norobežotā telpā skrien mūsu domas, darbojas zemapziņa” (Bērziņš 1995). Raksturojums ir būtisks, jo iezīmē jaunu, personiskāku izrādes saikni ar skatītāju. *Tranzīta 2000* gadījumā vairs nav iespējams runāt par vienu, iecerei atbilstošu izrādes interpretāciju, jo atmiņas, asociācijas, sajūtas, no kurām veidojas skatītāja pieredze stundu garajā audioekskursā, ir individuālas. Tas gan nenozīmē, ka režisors tās nav spējīgs virzīt. Kā liecina Sergeja Timofejeva detalizēti aprakstītā atmosfēra, izrādei ir pat visai fiksēts naratīvs jeb secinājums, ko skatītājam paredzēts sasniegt, iestudējumam noslēdzoties: „Pa aiztaisītajiem logiem tikpat kā neieplūst gaisma. Pēc kāda brīža dažās vietās sāk blāvēt, iedegties lampiņas. Tad – mūzika un balss no reproduktora sāka stāstīt stāstu. (..) Stāsts sākas ar to, ka tādā pašā pamestā autobusā, kas stāv upes krastā kā medību būdiņa .. atrod divdesmit trīsgadīga puīša līķi. Tas viss notiek Aļaskas mežos. (..) Režisora monotonām balss stāsta epizodi pēc epizodes, laiku pa laikam atgādinot pamesto autobusu, iespējams, to pašu, kurā atrodas skatītāji šobrīd. Tas ir mūžīgais iniciācijas stāsts, kurā jaunietis aiziet no pasaules, lai kļūtu par vīrieti. (..) Pēdējā *tripā* Kriss aiziet, atstādams šoferim, kas viņu vedis, pulksteni: „Negribu zināt, kas par dienu vai laiku.” Viņam nav kartes: „Negribu zināt, kur atrodos.” (..) Kriss nolemj atgriezties: viņš jau šo to ir sapratis ceļojuma laikā un sapratis, kā viņam liekas, kā dzīvot tālāk. (..) Viņš varētu atrast braslu, bet viņam nav kartes. Viņš atgriežas pamestajā autobusā, lasa Tolstoju un gaida. (..) Kad viņš [režisors starp epizodēm –Z.R.] apklust, skan mūzika – *Deep Forest* un līdzīgi kolektīvi, kaut kas līdzīgs tehno ar folkloras elementiem. (..) Pilnīgi abstrakta mūzika, kuru klausoties sajūties, ka esi autobusā upes krastā Aļaskā, pilnīgi viens, bez avīzēm, tv, vēlēšanām un modes skatēm. Aiz loga – tikai mežs. Tas ir Ceļojums. Bez obligātā komforta un nevainojama servisa. Viens pret viens ar pasauli. Diemžēl šoreiz tas beidzas traģiski” (Timofejev 1995). Līdzīgu secinājumu izdara arī D. Bērziņš, rakstot: „Jauna cilvēka ceļš no civilizācijas uz brīvību, kas beidzas ar nāvi. Daba kā vienīgais kronis, ar ko cilvēks vēlas būt apbalvots, bet iegūst modernajai pasaulei raksturīgo slavu pēc nāves” (Bērziņš 1995).

Paradoksālā kārtā jāizdara secinājums, ka, kaut arī izrāde balstīta tikai un vienīgi jutekļiem uztveramos izpausmes līdzekļos (gaisma, skaņa), uz skatītāju primāri iedarbojas loģiski strukturētais naratīvs. Citādi uz skatītāju iedarbojas divas citas cikla izrādes – 1998.gadā iestudētā T. Stoparda *Arkādija* un 1999.gadā veidotā *XX gadsimts. Poēzē – npruzpak. Vision Express*. Abas atklāj režisora laikmetīgās pasaules uztveri – XX un XXI gs. miju A. Hermanis redz kā grandiozu pagātnes (vēstures, sadzīves, kultūras) drupu kaudzi. Velkot paralēles ar A. Hermaņa 1995.gadu pieteikto kiberpanku estētiku – tas ir postapokaliptisks, antiutopisks stāvoklis. Abu izrāžu filozofiskais vēstījums ir arī modernisma meklējumiem radniecisks (tai skaitā – pārliecība par kāda Absolūta eksistenci, tas ļauj A. Hermaņa daiļrades otro posmu saistīt ar t.s. postpostmodernisma jēdzienu).

Toma Stoparda *Arkādija* ir tekstā balstīta luga, kuras nozīmi veido dihotomiju pāru pretstati – tagadne pret pagātņi, haoss pret kārtību, klasicisms (intelekts) pret romantismu (jūtām) utt. Darbība noris vienlaikus divos laikos – XIX gs. sākumā un XX gs. beigās, kādas lauku muižas iedzīvotāju un viesu dzīvēm pārklājoties cauri laikam, bez tam darbības virzītājspēks ir, no vienas puses, varoņu psiholoģisko attiecību pētījums, no otras – detektīvintriga, XX gs. iemītniekiem cenšoties atklāt XIX gs. varoņu dzīves noslēpumus. Par izrādes pievilcības aspektu, spriežot pēc atsaucēm, pirmām kārtām kļuva psiholoģiskais attiecību slānis – attiecību dzimšana starp Gunas Zariņas Tomasīnu un Ģirta Ēča Septimusu, kā arī viņu XX gs. pretstata pāri – R. Razumas un Ģ. Krūmiņa varoņiem.

Tomēr konceptuālākais nozīmes slānis šai izrādē saistāms ar Andra Freiberga scenogrāfiju, kas veidota no papīra, U. Adamaite formulējumā, „amplitūdā no papirusa, antīkajiem rokrakstiem līdz atkritumiem” (Adamaite 1998). Anita Vanaga apraksta: „No dramaturģiskā materiāla, kurā ir papīru plūdi – bibliotēka, medību grāmatas, dārza grāmatas, vēstules, Ezras Čeitera vārsmojums ar vilinošu nosaukumu *Erosa gulta*, avīze ar rakstu par Naitingeila sensacionālo atklājumu *Pat Arkādijā. Sekss, literatūra un nāve*, Tomasīnas matemātikas burtnīca, viņas zīmējums, kas pierāda Sidlijparka vientuļnieka identitāti, – tieši no teksta, kurā papīrs sedz visu, panes visu, ir visur, rodas papīra apoteoze” (Vanaga 1998). A. Vanaga pievērš uzmanību faktam, ka izmantotais papīrs izrādē ir ieturēts cilvēka miesas gammā, bez tam tas konfrontēts ar pretstatu elementu pāri – uguni. „Lugā uguns liesmās sačokurojas un izplēn neviena nelasīta lorda Bairaona vēstule, ugunsgrēkā sadeg

ģeniālā Tomasīna. .. A. Hermanis inscenē sāpīgi skaistu apokaliptisku vīziju, aizdedzinot lāpu, kas iznīcinās visu šo papīra impēriju. .. pirms tam paceļas papīra siena, kas mūs šķīra no dārza .. . (..) Pretēji tekstam A.Hermanis iemanās uzburt Arkādiju, neizplāpājot tās noslēpumu. Karnevāla dalībnieki ievalsē dārzā naktī. .. tumsas un nāves skavās” (Vanaga 1992).

Pretēji T. Stoparda lugas optimistiskajam stāstam, kas vēsta par kultūras pārmantojamību, pagātnes dzīvo saikni ar tagadni, A. Hermaņa Arkādija ir pagātnes, nāves valstība. Lugā abu laiku līdzās nostatīšana kalpo kā arhetipiskā nezūdamības pierādījums – XX gs. beigās notiekošais ir XIX gs. atkārtojums, un tas iezīmē optimistisku skatu arī nākotnē, kurā reiz jau notikušais atkārtosies atkal un atkal. A. Hermanim pagātnes Arkādija ir neizbēgami zudusi – laikmetīgais cilvēks spēj tajā atgriezties, bet tikai iztēlē, apzinoties, ka fiziski tā ir zudusi. Zīmīgs ir A. Vanagas vērojums, ka izrādē cilvēka miesa gala rezultātā tiek vienādota ar papīru, un abi tiek iznīcināti. Šādā veidā A. Hermanis akcentē personības ciešo saikni ar kultūru, nespēju atrasties ārpus tās.

*Arkādijā* A. Hermanis pievēršas pagātnes un tagadnes attiecību pētījumam, *XX gadsimts. Poēzē – nupurpak. Vision Express* atklāj lauskas jeb kultūras elementus, no kuriem veidota režisora un viņa skatītāju pasaule. Izrādes struktūra atgādina atrašanos bezsvara stāvoklī telpā, pa kuru lido nenostiprināti priekšmeti, veidojot nejaušas kombinācijas, vai varbūt brīdi pēc palēnināta sprādziena, kad kāda vesela priekšmeta (šai gadījumā kultūras) atlūzas vēl redzamas, bet to oriģinālais konteksts vairs ne.

Dramatizējuma un scenogrāfijas autors ir pats režisors, kurš izrādes pieteikumā raksta: „Mūsu izrādi var dēvēt gan par nekrologu, gan vienlaicīgi par atzīšanos mīlestībā XX gadsimtam, kurš tik daudz ir lamāts, nicināts un apsmiets.” Citviet režisors zīmīgi min – XXI gs. būs daudz briesmīgāks, iezīmējot savu izpratni par attīstību „zelta laikmeta” tradīcijās: kā nemitīgu attālināšanos no pirmsākumos sasniegtā ideālstāvokļa. Šī izpratne, kas vēlāk attīstīsies uz vispārīgāku attieksmi pret kultūru, primāri ir personisku izjūtu motivēta. Īsā intervijā D. Bērziņam A. Hermanis stāsta: „Izrādes koncepcija ir parodija par konceptuālo mākslu - gan satura, gan formas ziņā tā ir nekrologs divdesmitajam gadsimtam. (..) Izrādē galvenokārt dominē septiņdesmito gadu Brežņeva laika estētika. Šī ir izrāde par manu bērnību. Attiecība starp krievu un latviešu valodu ir proporcionāli tāda pati kā tajā laikā. Nekrošus ir

teicis, ka viņš nesaprot, kā var veidot izrādes par mūsdienām. Lietas, priekšmeti, kas tolaik raisīja varbūt pat nepatiku, pēc gadiem kļūst par poētisku tēlu, estētisku pašvērtību. (..) Esmu iemācījies, kā veidot izrādes, lai tās patiktu skatītājiem, bet šo darbu es veltīju pats sev. (..) Es labi apzinos, ka viss svarīgais ar mani ir jau noticis šajā gadsimtā, lai arī man ir tikai trīsdesmit četri gadi. Piekrītu Vizmai Belševicai, kura uzskata, ka viss būtiskais ar cilvēku notiek tikai jaunībā. (..) Atvadīdamies no gadsimta, mēs atvadāmies arī no kaut kā svarīga, vārīga, dārga. Lai arī divdesmitais gadsimts ir pārmēru asiņains, tas tomēr šķiet humānāks par nākamo, pat ja tajā nebūs tik daudz karu” (Bērziņš 1999).

Pseudodokumentālajā stāstā par spoku vilcienu, kas klejo pa Eiropu un XX gs., JRT skatuve papildīta padomju Latvijas reāliju atlūzām – apskatāms salūzis gāzētā ūdens automāts, gāzes plīts utt. V. Daudziņa un M. Liniņa pārmijnieki klusēdami cep kartupeļus vai vicina karodziņus „maldīgi domādami, ka vēl spēj ko regulēt absurdajā, sen jau no loģikas sliedēm noskrējušajā zemeslodes gaitā” (Radzobe 1999b), B. Broka un K. Znotiņš – tāpat klusēdami – izspēlē mēmas ainiņas no vilcienu sadzīves (pasažieri kontaktējas, sieviete pūlas pārgērbties vienā kupejā ar svešu vīrieti utt.). Izrādē nav teksta, bet skan audioierakstu virkne: „Šis audiofons ir visa XX gadsimta vēsture, novesta līdz absurdam traģikomēdijai un ir cieši saistīta ar Latvijas realitātēm. Pārsvārā - ar Latviju kā PSRS daļu, tātad - pārsvārā krievu valodā .. . (..) .. aktiera A.Mironova uzruna padomju kosmonautiem, gan gucuļu tautas deju, gan intriģējošās ziņas par dzelzceļa vēsturi, gan Ahmatovas un Gumiļova dzeja” (Naumanis 1999a).

Priekšmetiskais un skaniskais fons uz skatītājiem iedarbojas atrauti no to sākotnējā fona, ierosinot A. Hermaņa raksturoto nostalgijas mehānismu skatītājā. Vienlaikus šīs izrādes kontekstā svarīgi, lai skatītāja atmiņas un iespaidi būtu līdzīgi režisora piedāvātajām. Raksturo B. Rubesa: „Manī pieauga pārliecība par to, ka šis ir ārkārtīgi latvisks darbs, ko visvairāk izbaudīs un sapratīs visi, kas dzīvojuši Latvijā līdz 1991.gadam. Izrādes skatījums ir ar mazu, ironisku smaīdu uz lūpām, nostalgiskas atvadas no tūkstošs mazām detaļām, Hermaņa mīlestības vēstule savam laikam. (..) XX gadsimta tēmas, kas iespaido tagadni un nākošo gadsimtu - piemēram, dators, lidmašīna, ģenētiski eksperimenti - Hermani maz interesē. .. Hermanis nenāk, lai tiesātu, viņš nāk, lai papriecātos, ka tāds laiks bijis .. ” (Bērziņš 1999). Ņemot vērā atsauksmes, kurās kritiķi min pārlieku koncentrēšanos uz audio ierakstiem un paviršo

darbu ar izrādes vizuālajiem elementiem, jāsecina tomēr, ka būtiskās saiknes ar skatītāja individuālo atmiņu vismaz daļā gadījumu trūkst. Bez tam iebildumus raisa arī neveiklās izrādes metaforas, īpaši A. Hermaņa otrreizēja atsaukšanās uz tradīciju – izrādē šoreiz piedalās padsmi pensionēti baletdejojāji, kuri skatuves puskrēslā neveikli kustas. To iespējams interpretēt gan kā atsaukšanos uz *Dorianu Greju*, gan kā laika plūduma metaforu, lai gan kritiķiem problēmas sagādāja konkrētā tēla izpildījums izrādes kontekstā. N. Naumanis ironizē, ka dejas gluži nav iestudēta, bet uz skatuves drīzāk redzama „antideja”. Savukārt S. Radzobe raksta: „Kaut kur pati sevī apmaldījusies man liekas režisora vispirms jau emocionālā attieksme pret šiem cienījamā vecuma ļaudīm. Vai tad tikai paamizēties par vectētiņu un vecmāmiņu nerimstošo “dejas kaisli” vēlējies režisors?” (Radzobe 1999b)

S. Radzobe uzsver mehānismu, kādā šie elementi no sadzīviskām detaļām kļūst par „leģendas, pasakas” elementiem: „..teātris ar publiku “dzen velnu”, nāves nopietnībā stāstīdams tai dažādus absurdus nonsensus .. . Man patika maniere, kādā “strādāja” radiobalsis .. – ar neloģiskām pauzēm un saminstināšanos nevietā. Itin kā viņi lasītu kādu sen un citu sarakstītu tekstu. Itin kā būtu objektīvi un neitrāli mediatori starp pagātnes neizprotamajiem notikumiem un šodien. Tādējādi absurdā informācija ieguva šķietamu leģendas (vai – pasakas) raksturu. (..) Triviālās frāzes, kuras riekšavām var pasmelt vai katrā dienas avīzes numurā, atskan brīžos, kad teksts balansē uz atklātas komikas robežas un visdrīzākajā laikā var tikt “atmaskots”” (Radzobe 1999b).

### **3.2.3. Teātris un personība laikmeta kontekstā - *Tālāk***

Neparastu punktu, netieši atsaucoties uz A. Hermaņa emocionālajiem, praksē ne gluži pamatotajiem izteikumiem par vēlmi „pārvarēt teātri”, režisora kultūras pētījumu cikla apskatam pieliek N. Naumanis, kurš divos plašos rakstos izvērsti reflektē par režisora mēģinājumu šai un virknē citu pamatplūsmas teātra estētikai neatbilstošu izrāžu „iznīcināt teātri kā priekšstatu kopumu, kā veselumu, dramaturģisku struktūru ar savu sižeta slāni, skatuvisko zīmju sistēmu un estētiskajām prioritātēm. (..) .. [izrāde] izvēršas par monumentālu nekroloģu teātrim” (Naumanis 1999a). Tomēr, kaut arī par A. Hermaņa nihilistisku attieksmi pret teātri nav pamata runāt, zināma krīzes apjausma acīmredzot JRT bija iestājusies. Par noslēdzošo nosacītā cikla izrādī iespējams uzskatīt 2004.gadā radīto *Tālāk*, kas zināmā mērā ir pārejas posma



iestudējums – priekšplānā šeit izvirzās teātra tēma – gan jautājums par tehnoloģiju, gan pašanalītisks skatījums uz mākslinieku teātrī. Skatījuma prizma tiek pagriezta citā virzienā – A. Hermanis vairs neuztver kultūru kā ārējās formas (šādu skatījumu iespējams fiksēt gan režisora postmodernajos iestudējumos, kur viņš koncentrējas uz intelektuālu virzienu analīzi, gan *Vision Express* vai *Arkādijas* priekšmetiskās vides dominantē), bet gan pievēršas padziļinātai cilvēka pētniecībai. Šī ir pēdējā izrāde, kurā racionāli formulēts jautājums par kultūras (cilvēka) stāvokli tagadnē. Turpmāk A. Hermanis vairāk izmantos laikā attālinātu nostalgiju, kas ļauj uzrunāt skatītāju nevis racionālā, bet emocionālā, jutekļu līmenī.

Iestudējuma pašraksturojumā teātris raksta, ka „*Tālāk* ir izrāde, kurā aktieri Gorkija lugu kā matrici projicē uz savu pašu realitāti, savu pašu ikdienas dzīvi un darbu. Šai izrādē aktieri nevis tēlo kādu citu, bet ir paši, saglabājot savus īstos vārdus un daļēji arī – savstarpējās attiecības.” Intervijās A. Hermanis stāsta, ka izrāde ir vienlaikus komentārs par laikmetīgo sabiedrību un arī pašu teātri: „*Tālāk* ir par diagnozi sabiedrībai, kas kļūst aizvien totalitārāka; alūzijas ar fašismu, ar manipulāciju ar cilvēkiem, totālu kontroli, ezoteriku ir apzinātas” (Zole 2004a). Kā arī: „Mēs [JRT kolektīvs – Z.R.] sešus gadus esam pavadījuši kopā kā ģimene, kas cits no cita vairs negaida pārsteigumus. Izrādei bija jāuzspridzina idille, lai pārsteigtu citam citu” (Zole 2004a). Tiek atklāti pieteikts simultānitātes un skatītāja aktivitātes princips, kā arī ideja, ka „cilvēkiem jādod atpazīstamības situācijas un objekti, kas palīdz identificēties ar dzīvi, kurā viņi paši dzīvo” (Zole 2004a).

Lai gan programmas sniegtajā ievadā, kā arī presē intervijās uzsvērti divi izrādes aspekti – laikmetīgā situācija un aktiera vieta teātrī, jākonstatē, ka tie raksturo drīzāk izrādes tapšanas procesu, nevis rezultātu. Kaut arī izrāde pārsteidzoši adekvāti uz skatuves iemieso M. Gorkija lugas *Dibenā* loģiku, *Tālāk* kolektīvs tomēr atteicies no M. Gorkija dramatiskās struktūras un teksta, izmantojot vien atsevišķus lugas monologus vai dialogus un traktējot tos nevis kā tēlu (tātad dramaturga), bet gan kā aktieru tekstu. Tādējādi par izrādes līdzautoriem konceptuāli tiek padarīti visi izrādes dalībnieki. Kā raksta V. Čakare: „Arī loma, ko .. režisors uzņēmis, tāda divdabīga: radītājs-vadītājs-autokrāts-demokrāts, kurš visus izrādes veidotājus, sākot ar aktieriem un beidzot ar skatuvniekiem, uzlūko kā savus līdzautorus” (Čakare 2004a).

Šī iemesla dēļ kritiķi, kas analizējuši *Tālāk* JRT programmiskā uzstādījuma ietvaros, nonākuši pie secinājuma, ka izrāde ir procesuālai mākslai piederīga, primāri vērsta

pret pašu teātri, tātad skatītājam no malas slēgta. G. Zeltiņa raksta: „Pirmais tik izteiktais procesuālās mākslas .. paraugs latviešu teātrī. (..) .. taču šoreiz teātra pamatvērtību noliegšana dara pāri aktieriem. .. stieptās, pašmērķīgās darbības un realitātes šova imitācija šķiet drīzāk apliecinām režisora apmulsumu un krīzi, nevis jaunas vērtības” (Zeltiņa 2004).

Līdzīgu jautājumu par procesuālo izrādes dabu, ko viņš identificē kā iestudējuma „Ahilleja papēdi”, izvirza arī N. Naumanis: „Lai izlemtu, ar kāda tipa teātri tu nolem nodarboties, nav jārīko publiski savas izvēles kontrolšāviens (visu cieņu JRT par izsludināto laboratorijas un eksperimentu sezonu, taču teātra iekšējais darbs nedrīkst kļūt par tā vienīgi rezultātu, ko redz skatītājs ..)” (Naumanis 2004b). Tomēr viņa secinājums būtiski atšķiras no G. Zeltiņas izvirzītā, jo N. Naumanis identificē gan faktu, ka *Tālāk* ir kolektīva, nevis tikai režisora darbs (tātad nevar tikt runāts par režisora apmulsumu, bet par kolektīviem meklējumiem), gan arī ceļu, kā no ārpuses piekļūt nosacīti slēgtajam darbam – proti, akcentējot publikas un izpildītāju attiecības. Kaut arī kritiķi šīs attiecības izprot šauri – ignorējot izrādē izmantoto materiālu ontoloģiskās attiecības, koncentrējoties uz telpas metaforām – šī konstatācija ir izšķiroša. Izrādē nozīmi nes nevis teksts vai psiholoģiski izprasta aktierspēle, bet gan telpas – scenogrāfiskās, skatuves, žestu – zīmes, kuru atšifrēšanā būtiska nozīme ir katra skatītāja uztverei un intelektuālajam darbam. Šādā aspektā izrādes scenogrāfiskā telpa ir paradoksāla – kaut arī spēles telpā fiziski uzsvērtā robeža starp zāli un skatuvi (stikla siena), būtībā skatītājs atrodas izrādes iekšienē, jo tieši viņš ar savu izvēli veido iestudējuma jēgu. Izrādi var skatīt kā teātra, personības vai laikmetīgās kultūras analīzi.

Spēles telpu no skatītāju telpas nodala stikls, materializējot ceturtais sienas principu. Virs spēles telpas – trīs ekrāni, virs tiem tablo ar uzrakstu „Cilvēks – tas skan lepni”. Stikla būra iekšpusē norisinās izrādes darbība realitātes šova estētikā – norises vienlaikus iespējams interpretēt kā realitātes šova „realitāti” un kā dzīves absurda vispārinājumu. Notiekošo filmē M. Pormale, izceļot kādu atsevišķās simultānās darbības segmentu, filmējot aktieru tuvplānus, it kā izjaucot dramatiskajam teātrim raksturīgo distanci starp skatītāju un aktieri.

Recenzijās vairākkārt piesaukti laikmetīgā teātra piemēri, kuros līdzīgā veidā izmantots video, īpaši – Franka Kastorfa izrādes *Volksbühne*. Tomēr A. Hermaņa

izrādē kameras izmantojums, kaut tehniski idents, pēc funkcijas ir atšķirīgs. F. Kastorfs filmē varoņus un notikumus, kas atrodas ārpus skatītājiem redzamās skatuves telpas – aizkulisēs, scenogrāfijas konstrukciju iekšienē, demonstrējot, ka skatuves telpas konstruētā realitāte plešas arī aiz skatuves fiziskajām robežām. Šādā veidā tiek nostiprināta skatuves ilūzijas „realitāte”. Bez tam kamera iemieso režisora skatījumu uz notiekošo – F. Kastorfa izrāžu simultānā darbība tomēr pieļauj, ka kāda no darbības ligzdām laiku pa laikam var tik izcelta kā svarīgāka. Šādā veidā F. Kastorfs, reformējot teātra estētiku, tomēr apliecina režijas teātra pamatpostulātus – iluzoru teātra telpas realitāti, režisora kontroli pār izrādes telpu un skatītāja skatu punktu.

*Tālāk* uzsvērti tiek filmēti skatītājam tāpat labi saskatāmi notikumi. M. Pormales veidotā teātra telpa „neizliekas” par to, kas tā nav – skatītājiem skaidri saskatāmas nepārkāpjamās scenogrāfijas robežas, kas nepārprotami nodala dzīvi no mākslas. Vienlaikus fakts, ka skatītājs struktūras nozīmē novietots izrādes iekšienē, nevis ārpusē – t.i., ir nevis novērotājs, bet līdzdalībnieks, ļauj teātrim uzdot jautājumu par to, vai telpā fiziski pastāvošā robeža nav iluzora. Kā pierāda izrādes recepcija, skatītāji bez iebildumiem uztver scenogrāfiskās telpas – tas ir, skatītāju un izrādes telpu - nedalītības principu kā izrādei konceptuālu, interpretējot *Tālāk* kā laikmetīgās kultūras un sabiedrības kritiku, bet notiekošo stikla būra iekšienē – kā skatītāju zāles simbolizētās Latvijas sabiedrības spoguļattēlu.

Kamera savukārt izceļ notikumus starp daudziem simultāni notiekošiem līdzīgi kā dramatiskā teātrī to darītu režisors, uzspiežot skatītājam savu skatu punktu. Iespējams arī uzdot jautājumu, vai caur šo uzsvērumu A. Hermanis patiešām piedāvā savu skatu punktu uz notiekošo, vai – ticamāk – demonstrē režijas darba nejaušību, zināmā mērā pat absurdu, jo izrādās, ka viss notiekošais ir vienlīdz svarīgs jeb mazsvarīgs, un no režisora (kameras) izceltajiem tuvplāniem nav iespējams izveidot pabeigtu zīmju sistēmu gluži tāpat, kā to nav iespējams izdarīt, režisora „norādījumiem” nesekojo.

Izrādē izdalāmi trīs atšķirīgi funkcionējoši plāni – stikla kuba iekšiene, kurā stikla sienas nodalījušas atsevišķas mazākas telpas, nosacīts proscēnijs – neliela darbības ligzda ārpus stikla sienas, kur skatītāji var vērot nepastarpināti „dzīvu” teātri (šai telpā tiek arī izspēlētas M. Gorkija lugas ainas, skaidri saskatāmas aktieru sejas, dzirdamas balsis, ko stikla kubs slāpē), un virs skatuves telpas trīs ekrāni, uz kuriem pārmaiņus

tiek projicētas tiešraides no telpas iekšienes, fragmenti no iepriekš ierakstītām intervijām ar aktieriem, mēģinājumu ieraksti, Lielvārdes jostas un aktieru seju projekcijas.

Ekrāni izrādes laikā rāda tik atšķirīgus attēlus, ka vairums kritiķu tos identificē nevis kā vienu telpas principu, bet gan kā atšķirīgus vēstījumus, izprotot mediju kā tehnisku paņēmieni. Līdz ar to recenzijas neanalizē mediju telpu savstarpējās saspēles tehniku un funkcijas, bet apraksta zīmju sistēmas, kas veidojas, par primāro izvirzot vienu vai otru zīmi. Piemēram, Silvija Radzobe raksturo atsevišķo ekrānu saspēli, uzsverot nacionālā simbola – Lielvārdes jostas – prioritāti pār citiem projicētajiem tēliem. Vidējā ekrānā pa kārtai tiek demonstrētas aktieru sejas, ko pakāpeniski nomaina viņu vārdi un uzvārdi: „Un tad... Seja un vārds transformējas Lielvārdes zīmes rakstā. Kustība, ar kuru izzūd individuālā seja, pārtopot anonīmā rakstā, ir nenovēršama. (..) Luka ir auseklītis jeb Lielvārdes josta. (..) Jo tieši josta kļūst par Lielo Skumjo Mierinātāju, precīzāk – apsoliņumu izzūdot neizzust, bet ieauties nesaraujamā likteņa rakstā” (Radzobe 2004a). Šāda interpretācija organiski sasaucas ar sarkanā dzīpara tēlu, kas izmantots stikla būra iekšienē. Aktieri pakāpeniski izveido attiecību tīklu cits ar citu, arī ar dažādiem objektiem. Šīs neatšķetināmās saiknes iemieso sarkani dzijas pavedieni, kas līdzīgi zirnekļa tīklam tiek izvilkti pa skatuves telpu, saaužot cilvēkus fiziski kopā vienā sistēmā līdzīgi kā simboliski viņi tiek saausti kopā Lielvārdes jostā.

Izrādes vēstījums būtiski mainās, ja par primāro tiek izvēlēts cits izrādes telpas aspekts. L. Ulberte pievērš uzmanību paralēlajām darbības līdzdām kā laikmetīgā cilvēka saskaldītās apziņas zīmei, tādēļ būtiski mainās arī sarkano dzīparu interpretācija: „Laikmetīgā cilvēka sašķeltā psihe un A. Hermaņa izrāde kopumā atgādina mazo sarkano kamoliņu ņudzekli, ko izrādes sākumā aktieri, vijoties un riņķojot cits ap citu, samudžina neatšķetināmā murskulī .. . Ariadnes pavediens kā metafora ceļa meklējumiem neizejamā labirintā ir gana izteiksmīgs – sākumā sarkanās līnijas ir skaidri redzamas un kamoliņš ir katram savs, bet beigās ir tikai viens kopējs mudžeklis” (Ulberte 2004a).

Interesanti, kaut kritiķe pati šādu secinājumu neizdara, ka psihes un izrādes sadrumstalotās telpas pielīdzināšana ļauj runāt par *Tālāk* konceptuāli kā par izrādes veidotāju (ja to identificē kā režisoru) vai veidotāju (kolektīvs) iekšējo telpu, bez tam – paverot interpretācijai jautājumu: kura no telpām (viena, vairākas vai visas) kalpo

par mākslinieka /mākslinieku, tēla / tēlu sapņu / vīziju / murgu iemiesotāju. Vēsturiski, inkorporējot kino teātrī, izkopta prakse, ka iekšējo telpu pārraida kino. (Teoriju, nodalot teātra un kino ontoloģiskās īpašības un attiecīgi – funkcijas, attīsta sirreālisms, futūrisms, krievu *Ekscentriskā aktiera fabrika* utt. Šī tradīcija skata kino un teātri nevis kā sāncensūs, bet gan kā blakus eksistējošas mākslas, kas tikai apvienotiem spēkiem spēj iemiesot cilvēcisko eksistenci pilnībā.) Šai gadījumā tomēr izmantotais medijs ir televīzija, kas interpretācijā ienes gluži citu kontekstu – kino uzsvērto mākslinieciskumu, subjektīvismu nomaina televīzijas uzsvērtais reālisms, objektīvisms. Jāņem vērā arī teātra paša subjektīvā – realitāti pārveidojošā daba, tādēļ jautājums par to, kura izrādē ir objektīvā, bet kura subjektīvā telpa, ir atkarīgs no skatītāja preferences. No otras puses – L. Ulbertes izteikumu var interpretēt arī kā vērtējošu – ņemot vērā recenzijas kopējo kritisko ievirzi, šādā kontekstā citāts var nozīmēt arī pašas izrādes un mākslinieciskās ieceres samudžinātību.

L. Ulbertes izrādes interpretācija ļauj G. Zeltiņai izdarīt secinājumu, ka tēls „demonstrējot mūsdienu cilvēka nespēju izkļūt no paša radītās draudīgās realitātes labirinta, saslēdzās ar videoekrāna piedāvāto metaforisko līmeni – cilvēka un viņa īpašās grafiskās zīmes saistību, garīgo atklāsmi, *dievišķošanas*, līdz kurai ikdienišķais cilvēks nespēj pacelties” (Zeltiņa 2007, 264).

Citviet telpas multiplicēšanos eksplicē S. Radzobe. Atzīstot, ka skatu punktu dažādība ļauj runāt par personības sašķeltību, viņa uzsver, ka paņēmiens ļauj arī „vienlaikus realizēt pilnīgi atšķirīgus viedokļus par cilvēku, .. maksimāli pilnīgi atklājot tās [cilvēciskas būtnes – Z.R.] sarežģītību .. Klātneesošo cilvēku seju [vairākiem trupas locekļiem M. Tenisona idejas nebija pieņemamas un viņi mēģinājumu procesu atstāja, bet viņi tomēr bija redzami filmētajos materiālos] pavīdēšana dara viņus klātesošus, ļaujot uztvert vismaz vienu no ekrāniem kā atmiņu vai zemapziņu” (Radzobe 2004a). (Atkal – izteikums ļauj jautāt: kā atmiņu, kā zemapziņu?)

Atšķirīga nots ieskanas I. Vilkārses recenzijā, akcentējot ētisku vērtējumu - izrāde „nežēlīgi iebāž acīs TV realitātes šovu absurdumu un degradāciju” (Vilkārse 2004): „Ārēji tik sterilā un materiāli nodrošinātā vide (pārticības un labklājības māns), dod gandrīz vai katastrofālo priekšnojautu par cilvēka gara un dvēseles dzīves lēno nāvi” (Vilkārse 2004). Identificējot stikla uzbūvi kā laboratorijas dzīvnieku būri, I. Vilkārse arī komentē „dzīvās” izrādes un video projekciju attiecības, uzsverot, ka „dzīvā”

izrāde un ekrāni tiek pretnostatīti, pirmajiem iemiesojot miesiskumu, otrajiem – garīgumu: „Rodas sajūta, ka pasaules monolītums saskaldījies daudzās sīkās, nenozīmīgās detaļās. Cilvēks, kurš runā (lasi – domā), un cilvēks, kurš pakļauts instinktu dziņām (lasi – rīkojas), vairs nespēj apvienoties kopējā veselumā. (..) Visskarbāk uzrunā tieši vidējā ekrāna Lielvārdes jostas fragmentu projekcijas, kas kā mēma identitātes zīme liek skaidri saprast, ka apdraudēts ir kaut kas ļoti svarīgs mūsu apziņā. (..) .. tas ir griezīgi ass signāls, ka mūsu apziņa izšķīst kā lēts cukurs nomācošajā popkultūras „tējā”” (Vilkārse 2004). Faktiski tāpat arī I. Vilkārse identificējusi *Tālāk* iekšējo un ārējo telpu, kaut arī – viennozīmīgāk. No viņas recenzijas iespējams atvasināt racionālu telpas modeli, kurā šķietami „dzīvā” izrāde vienādota ar instinktu, miesisko pasauli, bet filmējumi – ar garīgajiem cilvēka centieniem. Tādējādi telpa iemieso divus cilvēka aspektus, kurus kritiķe novērtē Latvijas teātrim tradicionālā manierē – nosodot instinktus, glorificējot garu, un *Tālāk* kontekstā izdarot Apgaismības idejām atbilstošu secinājumu, ka, lietojot G. Zeltiņas augstāk minēto izteikumu, laikmetīgās kultūras krīzes pazīme ir abu šo dabu galējs nodalījums, kas izjauc „dabisko” miesas subordināciju garam, kurš vairs nespēj „dievišķot” cilvēku.

Lai cik atšķirīgas, brīžam pat pretrunīgas, nebūtu augstāk minētās interpretācijas – Latvijas teātra situācijai bezprecedenta daudzveidība izmantoto estētisko kritēriju un teorētiskās domas ziņā, izrādes atvērtā forma, skatītājam pašam virzot savu skatienu un ienesot izrādē savu pieredzi, pieļauj tās visas. Līdz ar to var tikt izvirzīts jautājums par paša teātra pozīciju. Neapšaubāmi, ka *Tālāk* vienlaikus gan nopietni analizē teātra un kultūras problēmas, gan arī veido parodiju par tām. Uzskatāms piemērs ir Modra Tenisona piesaistīšana izrādes tapšanas procesā. No vienas puses, viņa pieejas pārspīlētais ezotērisms pelnīti izsauc ironisku norobežošanos gan skatītāju zālē, gan, kā iespējams spriest no mēģinājumu ierakstiem, daļā aktieru. Kaut arī izrādes tapšanas un izrādīšanas laikā publiskā telpā dominēja viedoklis, ka A. Hermanis bez iebildumiem dala M. Tenisona pozīciju un M. Tenisons M. Gorkija darba kontekstā identificējams kā Luka, vēlāki režisora izteikumi liek domāt, ka viņa un M. Tenisona pieejas teātra procesam attiecības ir sarežģītākas. 2010.gada nogalē, tiekoties ar M. Tenisona cienītājiem Rīgas Mākslas telpā, A. Hermanis pret M. Tenisona treniņmetodi pauž drīzāk ironisku atsvešinājumu. Tai pat laikā – *Tālāk* kolektīvs neapšaubā pašu principu - garīgās vertikāles nepieciešamību mākslā un dzīvē. No

vienas puses, izrāde demonstrē, ka „Cilvēks – tas nav lepni”. No otras – ilgojas pēc M. Gorkija slavenā izteikuma apliecinājuma. Galvenais jautājums līdz ar to ir – kur meklējama teātra nopietnība, bet kur – ironija, un kur izrādes telpā iemiesojas teātra sludinātā vertikāle. Par spīti tam, ka telpa fiziski sadalīta augšējā un apakšējā telpā (attiecīgi – izrādes moto un ekrāni vs. „dzīvās” izrādes spēles telpa) nozīmes ziņā dalījums nav tik skaidrs.

Lai pietuvotos no izrādes struktūras atvasināmam *Tālāk* lasījuma veidam, jākoncentrējas uz vairāku būtisku izrādes telpas uzdotu jautājumu apskatu. N. Naumanis uzsver, ka izrādes forma apšaubā „teātra pamatvērtības, sākot ar dramaturģijas pielietojamību, aktiera-tēla vietu un lomu, tēlojuma – grēksūdziskuma jēdzieniem teātrī, spēles kā imitācijas dabu, telpveides multiplajiem līmeņiem, beidzot ar konceptuālo, pat sakrālo vēstījumu un rafinētām manipulācijām ar laiku un starpmākslu (kino, performance, TV, teātris) piederību šim laikam” (Naumanis 2004a). Citur kritiķis raksta, ka izrādes ir „pamatīgs teorētiski praktisks manifests / pētījums, kas ir teātris kā komunikācijas forma – ne tikai attiecībās skatītājs – skatuve, bet arī aktieris – teātris, teātris – citi mediji utt.” (Naumanis 2004b). Līdzīgu uzskaitījumu veic U. Adamaite, minot, ka „*Tālāk* ignorē tradicionālās teksta interpretēšanas paražas, zāles – skatuves attiecības, mākslas darba – uzveduma interpreta attiecības, mēģinājuma zāles un teātra priekšnesuma telpas robežas” (Adamaite 2004a).

Kaut arī ne viens, ne otrs kritiķis šos uzskaitījumus neeksplicē, uzmanību telpas izpratnes aspektā pievērš vairāki vārdu savienojumi – aktiera – tēla attiecības, grēksūdze, imitācija, telpas multiplikācija, starpmāksla, kā arī īpaši - starpmediālās attiecības un „mēģinājumu zāles un teātra priekšnesuma telpas robežas”. Šos izteikumus iespējams saistīt ar divām M. Pormales scenogrāfijas un A. Hermaņa režijas piedāvājumam būtiskām idejām – jautājumu par realitātes un mākslas attiecībām un atšķirīgu telpu (mediju) savietojumu vienas fiziskas telpas kontekstā.

Izrādes recenzenti, šķiet, brīžiem pat neapzināti identificējot iespējamās analīzes virzienus, minētos jēdzienus izprot salīdzinoši šauri – kā metaforiskus nozīmes iemiesojumus uztveramās vizuālās zīmēs. N. Naumanis raksta: „Realitātes šova un aktieru pašatklāsmju demonstrācija (filmā), protams, ir spēle un patiesīguma imitācija” (Naumanis 2004b). Kritiķis izdara secinājumu, ka izrāde stāsta par „teātra

kā profesijas nolemtību – mūžīgi būt publiskam (tāpēc realitātes šovs, kur nepārtraukti seko kamera)” (Naumanis 2004b), respektīvi, ir metateatrāla: „Hermanis publikai zālē piedāvā sakāpinātu līdz pārākai pakāpei teātri-dzīvi: vispirms distancējot aiz stikla, tad velkot tuvplānā ar kameru, atkailinot teātra ķidas (filmējumi mēģinājumos ..)” (Naumanis 2004b). Līdzīgu domu pauž S. Radzobe, paplašinot teātra metaforu līdz laikmetīgo kultūru kopumā raksturojošai zīmei: „A. Hermaņa izrāde raisa attālas asociācijas ar A. Vaidas filmu *Viss pārdošanai* (1969), kas veltīta pāragri mirušajam izcilajam poļu kinoaktierim Zbigņevam Cibuļskim un vēsta par mākslinieka dzīves traģisko publiskumu, kur viss pārdošanai. JRT režisors, manuprāt, visu mūsu dzīvi traktē kā lūriķu un ekshibicionistu darbības lauku, kur cilvēkiem ne tikai atņemts, bet kur viņi paši ar baudu atdevuši vispārējai aplūkošanai visu privāto, intīmo un slēpto” (Radzobe 2004a).

Mēģinot no abiem aprakstiem izveidot telpas shēmu, jākonstatē, ka izrādē eksistē divas būtiski atšķirīgi funkcionējošas telpas – proti, spēles telpas iemiesotā tagadnes un video tvertās laikā un telpā no skatītāja attālināta telpa. Kaut arī katrā telpā izšķirami vairāki līmeņi, shematizējot tas tomēr ir jautājums par „dzīvo” un „mediatizēto” mākslu, kā arī par abu savstarpējām attiecībām laikmetīgajā teātrī. Kaut arī Latvijas teātrī dzīvā performance joprojām ir dominējoša un tās statuss augsts, sabiedrība XXI gs. sākumā dzīvo mediju pasaulē, kas būtiski izmainījusi skatītāja redzes leņķi. Līdz ar to izrādē, kurā būtiskākais ir publikas skatu punkts, problēma par medijiem kļūst primāra.

Atšķirīgu mediju līdzāspastāvēšana primāri ir jautājums par to, kas ir „dzīvs” un „īsts” – tas ir, objektīvs, nepārveidots. Kā raksta F. Auslanders: „Vispārējais pieņēmums teorijā joprojām ir, ka dzīvā izpildīti mākslas darbi ir „īsti”, kamēr mediatizētie mākslas darbi ir sekundāras un kaut kādā mērā mākslīgas īstā reprodukcijas” (Auslander 2010, 3). Tomēr laikmetīgās mākslas prakse pierāda, ka tieši mediji nosaka to, kas tiek uztverts kā reāls.

Pētnieks konstatē, ka teātris šajā aspektā atrodas īpaši sarežģītā situācijā, jo vēsturiski tam ciešas saiknes ar televīziju, kas XX gs. 50.gados sāka savu uzvaras gājieni, veidojot sevi pēc teātra pieredzes parauga. Pretstatā kino, kura kadra veidošanas paņēmieni ir tuvāki vizuālajām mākslām, televīzija kopēja teātri – reklamēja sevi kā demokrātiskāku mājas teātra variantu, ierakstīja raidījumus pie dzīvām auditorijām,



novietoja kameras attiecībā pret filmējamo līdzīgos leņķos, kā pret to atrastos skatītājs zālē utt. Ja sākotnēji šī saikne televīzijai ir nepieciešama, lai iekarotu pozīcijas, balstoties skatītājam jau pazīstamā pieredzē, ar laiku, televīzijai uzurpējot skatītāju mažoritāti, no šīs saites kļūst atkarīgs teātris, jo skatītājs izrādi tagad uztver caur televīzijas raidījuma pieredzi, nevis otrādi. Tas būtiski ietekmē teātra estētiku un arī to, kā atšķirīgie mediji var tikt uztverti ontoloģiskā līmenī.

Līdz XX gs. vidum teātri no citām mākslas formām atšķīra tā unikālā iezīme – „dzīvums”. Klasiska termina izpratne paredz skatītāju un izpildītāju fizisku un temporālu atrašanos vienā telpā, izpildījuma un uztveres vienlaicīgumu. Tas nosaka, ka teātris ir uzticams medijs – skatītājs uztver notiekošo tieši, bez starpnieka manipulācijas ar materiālu. Televīzija savukārt ievieš citu „dzīvuma” izpratni – svarīgs ir vairs tikai temporāls norises un uztveres vienlaicīgums (Auslander 2010, 61). Ja filma neslēpti ir laika un telpas izkropļojums – iemieso pagātni, bez tam pārveidotu, jo tā neslēpj savas montāžas tehnikas, tad televīzija, līdzīgi kā teātris, pozicionē sevi kā cilvēka acs ekvivalentu – iemieso nepārveidoto tagadni (Auslander 2010, 15). Lūzums notiek brīdī, kad televīzija (video) sāk manipulēt ar kameras atrašanās vietu un pāriet uz iepriekš ierakstīta materiāla translēšanu. Materiāls tagad vairs nav nepārveidots, tiek montēts, tomēr publika to joprojām uztver kā tiešraidi. Īpaši paradoksālas attiecības televīzijā veidojas tajos raidījumos, kas tiek ierakstīti, klāt esot skatītājiem, jo, kamēr studijā noris „dzīvs” priekšnesums, televīzijas skatītājs redz montētu, bieži – būtiski pārveidotu materiālu. Kā, citējot P. Pavī, atzīst F. Auslanders, tas novedis pie fakta, ka teātra skatītāju estētiski izaudzinājusi televīzija: „Tieši tādēļ šodien daudzviet dzird prasību pēc reālisma” (Auslander 2010, 26-27). Jāņem vērā tomēr, ka tas ir specifisks reālisms, jo „reālā” mēraukla XXI gs. vairs nav dzīve, bet gan tās atveidojums televīzijā. Atsaucoties uz Valtera Benjamiņa eseju *Mākslas darbs mehāniskās reprodukcijas laikmetā*, F. Auslanders uzsver: „Uztveri determinē ne tikai daba, bet arī vēsturiskie apstākļi” (Auslander 2010, 37).

Šādā aspektā *Tālāk* realitātes šova forma uzskatāma par kritisku. Izrādē, kurā teātris meklē ceļu turpmākai attīstībai, M. Gorkija naturālistiskā sociāli kritiskā luga tiek izspēlēta no teātra teorijas viedokļa uzsvērti „mākslīgā” vidē (M. Pormales scenogrāfija atgādina izrādes iestudēšanas laikā populāra realitātes šova *Fabrika* norises vietu), un tieši tādēļ skatītājs, kā to pierāda kritika, uztver to par „jaunu reālismu” – terminu lieto gan I. Zole programmiskā intervijā ar A. Hermani, gan G.

Zeltiņa, vēlāk analizējot režisora daiļradi kolektīvajā monogrāfijā *Latvijas teātris. 20.gs. 90.gadi un gadsimtu mija*.

A. Hermaņa formulējums intervijā par alūzijām ar fašismu, totālu kontroli pār cilvēku, ir tieša mediju sabiedrības kritika, raisot asociācijas ar XX gs. antiutopiju attēlotajām totālai mediju ideoloģiskai kontrolei pakļautām sabiedrībām. (Pats realitātes šova princips – spēle ar dzīves formām – teātrim nav sveša.) *Tālāk* recepcija pierāda, ka 2004.gada Latvija ir pilnvērtīga mediju sabiedrība, kaut arī līdz tam brīdim Latvijas teātris šo faktu ir ignorējis. JRT skatītājs labi pieņem ekstrēmo, teātrim dabiski neraksturīgo pietuvinājumu filmētos tuvplānos, iespēju ieskatīties aizkulisēs – mēģinājumu procesā. Paradoksālā kārtā, salīdzinot ar iepriekšējo A. Hermaņa izrādi *Garā dzīve*, kas kopē dzīvi pašas dzīves formās un tiek uzskatīta par mākslinieciski estētisku jaundarbu, *Tālāk* uztver kā reālistiskāku mākslas darbu tieši tādēļ, ka tā kopē dzīvi televīzijas formās. Šis fakts pierāda, ka pāreja uz mediju kultūru nav iluzora.

Vienlaikus *Tālāk* forma ir arī ironiska, vairākos aspektos spēlējoties ar mediju vides diktētajiem noteikumiem. Zīmīgs ir jautājums par skatītāja un izrādes attiecībām. Medijam lielākoties piemīt īpatnība uzurpēt skatījuma prizmu – tas piedāvā virzītu skatījumu. *Tālāk* piedāvā nepārskatāmu skatu punktu daudzveidību, spiežot skatītāju atteikties no patērētāja, novērotāja pozīcijas. *Tālāk* spēlējas arī ar izpratni par realitāti. Šis jautājums tiek risināts vienlaikus divos saistītos līmeņos – aktieru eksistencē paštēlos un realitātes šova formātā.

Uzsvēruma, ka aktieri saglabā savus vārdus un daļēji arī savstarpējās attiecības, rada nemitīgi mainīgu daudznozīmīguma potenciālu. Viedokļi dalās – daļa recenzentu „dokumentalitāti” apšaubījuma nepakļauj, daļa – noraida pilnībā. Interesantākais gadījums tomēr ir, piemēram, L. Ulbertes fiksētais – dokumentalitātes un spēles vienlaikus eksistence. Kritiķe raksta, ka „totāli inscenētā vidē un situācijās .. darbojas realitātes šova absurdā paradoksalitāte – sadzīviski atpazīstamā telpā reāli cilvēki ar saviem īstajiem vārdiem .. nodarbojas ar realitātes imitāciju. Pie tam imitētas tiek nežēlīgas un pat perversas cilvēcisko attiecību formas” (Ulberte 2004a). (Kaut arī šī konstatācija tiešā veidā neattiecas uz telpas izpratni, kritiķes viedoklis tomēr mudina domāt par A. Arto nežēlības teātra ietekmi un teātra mākslinieciskās pašanalīzes procesu, kas tādā gadījumā ir vairāk dokumentāls, nevis fiktīvs.) „Videoekrānā redzamajos mēģinājumos gan it kā būtu jābūt redzamām patiesajām sejām, jo, kā

iespējams noprast, aktieri tikuši filmēti gan brīžos, kad viņi paši to apzinās, gan arī, kad nē. (..) Zināms inscenējuma elements gan neizpaliek .. , jo sarunas ar kameras aci vai kādu neredzamo partneri pārāk jau nu izskatās pēc kārtējās fabrikas parodijas. Tas gan neizslēdz personības patiesas atklāsmes iespēju .. . Arī konkrētajā priekšnesumā pārstāvētas ir abas šīs iespējas” (Ulberte 2004a).

Šāds uztvērumš ļauj filmētās intervijas traktēt gan kā iekšējo, gan dramaturģisko telpu – tātad vai nu fikciju (zemapziņas, atmiņu telpu) vai arī dokumentalitāti. Par spīti tam, ka daļa interviju ir acīmredzami inscenētas, par to „īstuma” apliecinājumu kalpo video formāts, kas pierāda, ka sarunas ir notikušas, bez tam laikmetīgās televīzijas pieteiktajās „dokumentālajās” formās. Līdz ar to robeža starp „reālo” un „pārveidoto” skatītāju apziņā izplūst. Zūd arī teatrālā laika robežas, kas ļautu sakārtot piedāvāto telpu fragmentus kādā pakārtotā sistēmā, jo televīzijas ontoloģiskā saistība ar tagadnes laiku liedz identificēt, piemēram, mēģinājumu procesa filmējumus kā pagātnei piederīgus, bet gan rada sajūtu, ka video fiksētā tagadne joprojām turpinās kādā paralēlā telpā.

Uztveres estētikas problēmu recenzijā uzsver arī E. Mamaja. „Smieklīgi apgalvot, ka šie televīzijas šovi .. pavēsta kaut ko nozīmīgu vai jaunu par realitāti. Toties ļauj uzdot .. jautājumus. Kaut vai – ko tad īsti mēs mūsdienās uztveram kā realitāti?” (Mamaja 2004). Eksplikāciju viņa balsta JRT izmantotā H. Beja citātā *Life, not lifestyle!* (Fiktīvā amerikāņu anarhista teorētiskie darbi tuvu sasaucas ar A. Arto idejām.) „Būtībā tas nozīmē, ka akcents tiek likts uz ētiku, nevis estētiku. *Tālāk* estētisms kļūst par pašparodiju. (..) Realitāte ir viltota. Tā spēlē. Vienīgā izeja – neliels proscēnija stūrītis, kur iespējams parunāties pašiem vai ar skatītāju” (Mamaja 2004).

E. Mamaja, balstoties telpas funkcionalitātē, identificējusi reālo robežu starp mediatizēto un „dzīvo” izrādi *Tālāk* kontekstā. Nav pamata apšaubīt filmētās realitātes medialitāti. Kaut arī izmantotais medijs ir televīzija, kas ontoloģiski signalizē par nepārveidotās tagadnes klātesamību, projicētajā materiālā tomēr nav noslēpjama montāža. Vienlaikus par mediatizētu telpu uzskatāma arī stikla kuba iekšiene. Svarīgākais šai aspektā nav tas, ka teātris „spēlē” realitātes šovu vai ka priekšējo stikla sienu iespējams interpretēt kā savdabīgu ekrānu (tas „lauž” skatītāja tiešo saikni ar spēles telpā notiekošo līdzīgi kā to dara filmētais materiāls, būtiski izmainot tādu „dzīvā” teātra analizē bieži izmantotu elementu kā enerģija vai

klātbūtne funkcionēšanu un izpratni), bet gan tas, ka tajā esošā realitāte ir kodēta. Kā, citējot Bodriāru, uzsver F. Auslanders, „mediatizācija nav iespiedpreses, televīzijas vai radio apstrādes produkts, bet gan tas, kas ticis pārtulkots zīmes formātā, izteikts modelī, pakļauts koda administrācijai” (Auslander 2010, 5). Noels Karolls savukārt uzsver, ka teātra performances atšķiras no filmas tādēļ, ka filmas izrādīšana ir iespējama, pateicoties veidnei, kamēr izrāde tiek radīta no lugas interpretācijas. Viņš vispārina, ka veidņu izmantošana performances radīšanā ir būtiska masu mākslas ontoloģiska iezīme (Auslander 2010, 53). Tātad telpā tiek pretnostatīts arī kopijas un jaunrades princips teātrī. Šādā aspektā *Tālāk* iespējams nošķirt divas atšķirīgas mediatizētas telpas – kamēr stikla kuba iekšienē šķietami „dzīvā” izrāde pilnībā tiek veidota pēc šova veidnes, filmētais materiāls medija kontekstā ir oriģināls, tādējādi – pēc tradicionālas mākslas hierarhijas izpratnes – „dzīvāks”. Te jāatgriežas pie F. Auslandera tēzes, ka mediji vairs nav pakļauti „dzīvajai” mākslai, bet gan otrādi. „Jāsaprot, ka masu mediji un teātris nav partneri, bet gan sāncenši, bez tam – ne jau līdzvērtīgi,” viņš raksta, analizējot pamatplūsmas teātra un mediju attiecības (Auslander 2010, 2).

„Dzīvā” performance *Tālāk* kontekstā tiek reducēta uz nelielu telpas daļu ārpus stikla uzbūves. Bet arī šī ir ironiski tverta telpa. Daļa aktieru izspēlē M. Gorkija lugas fragmentus, citi – eksistē paštēlos. Žestu telpu, kurā aktieri formāli „iziet no lomas”, veido kodificētas darbības. A. Keišs, piemēram, koķetē ar zāli, aktrises lasa žurnālus, kuru vākus rotā pašu sejas, pārspriež tos. Līdz ar to tiek demonstrēta scenogrāfiskās un sociālās telpas saikne, fakts, ka aktieri (viņu paštēli) piedalās savdabīgā realitātes šovā arī ārpus teātra. Mediatizētās un „dzīvās” telpas pretnostatījums ir paradokss, jo „dzīvā” telpa uzskatāmi demonstrē savu līdzību realitātes šova principiem. To, vai šai telpā notiekošo interpretēt kā teātra vai kā dzīves zīmi, A. Hermanis atstāj skatītāja ziņā. Līdz ar to teātra iezīmēto garīgo vertikāli iespējams attiecināt tikai uz vienu scenogrāfiskās telpas elementu – moto, kas rotā uzbūves augšējo daļu „Cilvēks – tas skan lepni”. Kaut arī tas ir deklaratīvs paziņojums, kuru „zemāk” notiekošā izrāde apšaubā.

*Tālāk* atšķirīgo telpu funkcionēšanas sakarības ir atkarīgas arī no tā, kāda nozīme tiek piešķirta konkrētajai telpai, kādā kontekstā tā tiek skatīta. Īpaši svarīgi tas ir *Tālāk* fināla izpratnē – aktieris kuba iekšpusē aizdedzina krāsainas lampiņas, kas, degdamas kā zvaigznes, spīd arī pēc tam, kad dziest gaismas un paši izpildītāji izgaist skatienam.

N. Naumanis, identificējot stikla kuba iekšienē notiekošo ar „teātri”, raksta: „Aizraujoša ir izrādes jēdzieniskās trajektorijas maiņa — no nekā, haosa uz apjēgtu eksistenciālu un humānu smeldzi skaistajā finālā, kas daudzos skatītājos atraisa asaras, attīrīšanās vēstneses” (Naumanis 2004a). Savukārt V. Čakare raksta: „Teātris, vismaz pirmajā acu uzmetienā, šķiet aizraujošāks tur, kur tas paveras pretī jauniem apvāršņiem. Kaut arī šos apvāršņus veidotu realitātes šova seklie un līdz apnikumam iepriekš paredzami attiecību modeļi. Alvis Hermanis to pārvērš nežēlīgā un bezcerīgā beigu spēlē .. par mūsdienu Akropoli jeb kultūras drupām” (Čakare 2006a, 480). Izrādes interpretācija ir atkarīga tikai no telpas izpratnes un tās piedāvātā konteksta.

### **3.2.4. Rituāla elementi A. Hermaņa izrādēs: telpa, pārejas stāvoklis un atmiņa**

#### **3.2.4.1. Telpas zīmes un pārejas situācija *Ledus* trilōģijā**

Viena no tehniski sarežģītākajām un filozofiski nozīmīgākajām A. Hermaņa izrādēm ir 2005.gadā veidotā *Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību*. A. Arto ideju kontekstā nozīmīgākais ir iestudējums Rīgā, tomēr, ņemot vērā, ka trilōģijas izrāžu salīdzinājumā uzskatāmi redzams, kā A. Hermanis izmanto kultūras kontekstu un telpu kā atmosfēru radošu un nozīmi pārraidošu elementu kopumu, analizēti tiks visi iestudējumi.

*Ledus* vispirms tika pirmizrādīts Vācijā (Frankfurtē, tad Gladbekā), visbeidzot Rīgā. Visu trīs izrāžu vizuālo tēlu veidoja Monika Pormale, izrādēs izmantoto komiksu autors Harijs Brants, Ginta Māldera fotogrāfijas, dokumentālās fotogrāfijas no padomju nāves nometnēm ņemtas no Okupācijas muzeja arhīviem. Kontrasts starp trim atšķirīgajām izrādēm tika uzsvērts kā konceptuāls – Frankfurtē teātra mazajā zālē tika izmantots vidējais plāns, Gladbekā – panorāma, kamēr Rīgā – tuvplāns, kā postulēja JRT – „intīmāks un maigs teātris”. A. Hermanis intervijās pievērs uzmanību šī paņēmiņa kinematogrāfiskajai dabai, un savdabīgā veidā šī atšķirība uzskatāma par atslēgu interpretācijai. Kamēr Gladbekas izrādes centrā ir sabiedrība, Frankfurtē tika veidota tradicionāla meinstrīma (iespējams spekulēt, ka centrā nonāk pats teātra jēdziens, kaut teatralitāte kā problēma raksturīga arī abiem pārējiem uzvedumiem) izrāde, bet Rīgas iestudējuma priekšplānā izvirzās indivīda metafiziski ievirzīta izpēte.

Frankfurtes izrāde starp abām pārējām ir salīdzinoši neitrāla, tajā saskatāmi gan Rīgas, gan Gladbekas izrādes elementi. Tukšā telpā, ar pāris krēsliem, galdiem, ledusskapi un vannu, aktieri lasa Vladimira Sorokina romānu. Princips visās trīs izrādēs ir vienāds – vispirms aktieri sāk lasīt grāmatu, pakāpeniski viņi sāk izspēlēt romāna notikumus, pārmaiņus komentējot trešā personā, visbeidzot – notiek pārmiesošanās, kas kulminē izrādes beigu ainā – Frankfurtē un Rīgā dziest gaismas, aktieri pie tecilām sāk asināt slidas, no kuru sliecēm atlec spožas dzirksteles, Gladbekā finālā tiek ieskandināta rūpnīcas mašīnērija, N. Naumaņa formulējumā – rodas sajūta, ka sarunājas gigantisko mašīnu dvēseles.

Ņemot vērā, cik provokatīvs ir V. Sorokina romāna sižets\*, paradoksāli, ka Frankfurtes izrāde skatītājos rada neitrālu iespaidu. Iestudējums apvieno Gladbekas primāri politisko un Rīgas primāri metafizisko materiāla traktējumu. Tie, spriežot pēc atsauksmēm, viens otru neitralizē. Florians Malcakers, piemēram, raksta: „Mēs bijām nacionālsociālistu darba nometnēs un poststaļinisma moku kambaros. Un gaismā. Tomēr redzējām lielu iekšēju siltumu un mīlestību. Pamošanos, skaistumu, mūžību” (Malzacher 2005). Par spīti acīmredzamajam jēdzieniskajam pretstatam (jo pamošanās un mīlestība nereti netiek saistīta ar situācijas upuriem, bet gan mocītājiem, iezīmējot no Nežēlības teātra atvasināmu ētisku relatīvismu), raksturojot izrādes iedarbību uz skatītāju kritiķis raksta: „Daudz kas notika tikai mūsu galvās, vai mēs to vēlējamies vai ne. Tēli tikpat bija detalizēti, reāli, nepanesami .. . (..) Tomēr, kaut arī notikumiem mēs labprāt sekojam, skatītājs saglabā distanci kā atsvešinājumā. Ezotērisks orgasms ir tikai izprieca, nevis īsts uzbudinājums. .. šis teātris ir intelektuāls, ne emocionāls sabrukums. Interesi raisa tikai forma, nevis saturs. .. skatuviskais stāsts atstāj skatītāju pārsteidzoši vienaldzīgu” (Malzacher 2005). Līdzīgu atsaukumi ar primāri sižeta vērtējuma elementiem sniedz T. Millers: „Maz virtuozitātes. .. drīzāk tā ir spēle ar uztveri .. . Muļķības liekas īstas, ar tām var identificēties, uz skatuves valda savstarpējas rūpes. Nenoliedzami muļķības pārtop utopijā, mākslas formā, matērija pārtop priekšstatā. (..) Viss te ir nejaušs, bez

---

\* *Ledus* stāsta par mistisku kopienu – izredzētajiem cilvēkiem, kuru sirdis ir pa īstam dzīvas, pretstatā cilvēces lielākajai daļai. Ar no Tunguskas meteorīta ledus gatavoties āmuriem kopienas locekļi pārbauda blondos, zilacainos kandidātus: dauzot krūtis ar šādu āmuru, īstās sirdis pamostas, kamēr pārējās vienkārši aiziet bojā. V. Sorokins romānā izmanto plašu XX gs. sociālpolitisko fāktoloģiju – nacisma un komunisma režīma rīcību, karu, Padomju Savienības un jaunāko laiku Krievijas vēsturi, traktējot to no sirdscilvēku pozīcijām, nereti pārkāpjot tabū Otrā pasaules kara notikumu, holokausta utt. vērtējumā.

sprādziena, bez spēka, daudz smejamies, bet nekad ne ironiski. (..) Tiek tikai lasīts. Bet no Sorokina grāmatas. Tas faktiski visu pasaka” (Müller 2005).

Pirms *Ledus* pirmizrādes A. Hermanis intervijās īpašu vērību pievērš izrādes formai, minot, ka šai gadījumā nosaukumā minētā „lasīšana” ir forma, pēc kuras viņš tiecas (izmantotais princips atsauc atmiņā *Tranzīta 2000* izrādes), kā arī – ka liela nozīme ir atšķirīgajām iestudēšanas vietām, jo „konteksts izmaina” (Sternburg 2005). Vācijas kontekstā režisors lielu uzsvāru atvēl politiskajai dimensijai, bez tam - gan tiešā, gan vispārīgā izpratnē, identificējot politiku kā varas attiecību mehānismu. Viņš skaidro: „*Ledū* mani interesē .. kas valda pār pasauli, kā funkcionē sabiedrība, kurš ir atbildīgs? .. skaidrs, ka .. daļa cilvēku ar citiem manipulē. Tas ir kutelīgs jautājums, piesegts dažādiem tabū. Eiropas vēsturē jau sen notiek cīņa par cilvēku vienlīdzību ... . Beigās rodas aizvien jaunas diktatūras. Un arī šodien .. dzīvojam demokrātijā, visi ir vienlīdzīgi, mēs atrodam cita veida diktatūru. (..) .. kurš ir paslēptais diktators? .. tā ir „normālo cilvēku”, pelēkās masas diktatūra. (..) Ja labi paskatās, mēs arī dzīvojam fašistiskā sabiedrībā. Ja tu vēlies būt atšķirīgs no pārējiem, tad sabiedrība tevi uzskata par nenormālu” (Sternburg 2005). Un – „[Sorokins – Z.R.] nodarbojas ar vācu un krievu vēsturi. Viņš ir slavens ar to, ka nerespektē nekādus tabū. (..) Tabū kairina, gribas tiem nokļūt tuvāk. Piemēram, jau labu laiku mani nodarbina jautājums, kādēļ starp Vāciju un Krieviju pastāv tāds mīlas stāsts. (..) Mana teorija ir: krievi un vācieši ir pilnīgi pretstati ar tikai vienu līdzību. (..) Abi tiecas pēc ekstrēmā, pēc absolūtā” (Sternburg 2005).

Formāli šādā veidā Vācijas kontekstā tiek pieteikta saikne starp materiāla politisko un metafizisko slāni, tomēr recenziju analīze gan Frankfurtes, gan Gladbekas izrādēm skaidri rāda, ka faktiski tiek uztverts tikai viens – politiskais – izrādes slānis. „Lasīšana”, respektīvi, princips, ka, līdzīgi kā literatūras tiešas recepcijas gadījumā, tēls primāri rodas skatītāja galvā, nevis uz skatuves\*, darbojas, tomēr tas paradoksālā kārtā nerasniedz vēlamu efektu. Skatītājs paliek atsvešināts no notiekošā, refleksija par izrādes saturiskajiem aspektiem ir intelektuāla. Kā atzīmē recenzenti, Frankfurtē A. Hermanim izdodas radīt iestudējumu, kas atbilst B. Brehta atsvešinājuma efekta izpratnei, kaut arī, kā liecina Gladbekas un Rīgas izrādes, vēlamais iedarbības veids

---

\* Protams, jāņem vērā, ka ierobežotā apjomā process ir teātra uztverei dabiski raksturīgs, tomēr dramatiskā teātrī saglabājas nepastarpināta saikne starp uztverto objektu un uztvērēja uztverto nozīmi.

primāri ir juteklisks un emocionāls. Nozīme ir faktam, ka Frankfurtes izrāde var tikt skatīta arī dramatiskā teātra (kontrastā episkajam vai postdramatiskajam teātrim) koordinātēs. Vācijas laikmetīgā teātra kontekstā A. Hermaņa piedāvātā formā atsvešinājuma efekts tiek intelektuāli fiksēts kā tehnisks paņēmieni, bet faktiski uz skatītāju nav iedarbojies. Jāņem vērā Ē. Fišeres-Lihtes konstatācija par skatītāja un dramatiskā teātra izrādes attiecībām. Proti, Rietumu dramatiskā teātra tradīcija paredz, ka teātris skatītājam ir pieredze „ārpus dzīves”. Atsvešinājuma pakāpe var būt atšķirīga, tomēr tā izveido dihotomiju teātris – dzīve, kas ļauj izrādē redzamo uztvert kā ne-īstu (Fisher-Lichte 2004, 194-195). Līdz ar to ir iespējama situācija, kad uz skatītāju neiedarbojas kairinājumi, kas uz viņu iedarbotos reālās dzīves apstākļos, *Ledus* gadījumā – detalizēti slepkavību, izvarošanu, kara noziegumu apraksti utt.

Citādas attiecības veidojas starp skatītāju un izrādi Gladbekas un Rīgas iestudējumos, kuros minēto dihotomiju izdevies nojaukt. Izmantotie paņēmieni atšķirīgos kontekstos funkcionē atšķirīgi. Gladbekā izrāde notika nefunkcionējušā akmeņogļu ieguves cehā, tajā piedalījās divdesmit četri aktieri – Frankfurtes un Rīgas izrādes trupas, kā arī virkne brīvprātīgo. Zīmīgi, ka, attiecībā uz Gladbekas iestudējumu, recenzenti pastiprināti pievēršas divu elementu – telpas un politiskā konteksta – analīzei. Atkal - pēdējo režisors uzsvēris intervijās, bet zīmīgi, ka šai gadījumā uzsvars likts uz konkrētiem politiskās vēstures faktiem. N. Naumanis A. Hermanis stāsta: „... piedāvāsim no Sorokina teksta tā politisko daļu — par divu lielvalstu, Vācijas un Krievijas fašistu brāļošanu. .. gatavojam pārsteigumu, kas, domāju, nebūs sevišķi politkorekts smalkajai vācu publikai. Kad atrodi Vācijas ekonomiskās varenības sirdī, starp gigantiskajām ogļu, rūdas un metālapstrādes fabrikām tajā slavenajā Rūras apgabalā, kur XX gadsimtā tapa visa leģendārā Vācijas varenība, sāc saprast, kā mazajam Ādolfam varēja rasties doma par pasaules iekarošanu” (Naumanis 2005b).

Papildus nozīmi iemanto Reinas-Rūras apgabala, kura ģeopolitisko savdabības dēļ vācu kritiķi to metaforiski recenzijās tiecas vienādot ar Vāciju: viens no savulaik industriāli attīstītākajiem Eiropas apgabaliem, ir ekonomiski atpalicis. Par atgādinājumu tam kalpo arī Rūras triennāle, kuras ietvaros Gladbekas *Ledus* tiek producēts: tās mērķis ir reģiona sociāla atveseļošana, pārprofilācija. Recenzijās jūtams, ka izrādes norises telpu (nefunkcionējošu rūpnīcu, plašākā nozīmē – apgabalu) uztver kā ekvivalentu Vācijai, bez tam specifiski – idejai par Vācijas varenību, kas tiek vienādota ar nacisma ideoloģiju.



Pašā izrādē politisko kontekstu uzsvēra arī scenogrāfiskas detaļas. Spēles laukumu Gladbekā ierobežoja trīs projektā iesaistīto valstu – Vācijas, Krievijas, Latvijas – karogi, kas izrādes otrajā daļā tiek pašķirti, atklājot skatienam akmeņogļu ieguves fabrikas telpu ar tajā esošo mašīnēriju, kura izrādes beigās sāk skaļi darboties. Otra sociālpolitiska detaļa – lielformāta plakāti, kas tiek izritināti izrādes noslēgumā un portretē blondas, zilacainas slavenības – Nikola Kidmena, Vladimirs Putins, Mihaels Šūmahers, Deivids Bekhems, Madonna, princese Diāna, Britnija Spīrsa, Arnolds Švarcnegers... Kaut arī plakāti ir interpretējami kā iestudējuma iekšējs joks (V. Sorokins apraksta īstos cilvēkus kā grupu, bet neidentificē tos personāli) attiecībā pret romānu vai, sociāli ievirzītāk, kā patērētājsabiedrības kritika, vācu kritika primāri uztver portretēto āriskos vaibstus, ko, spriežot pēc atsevišķām piezīmēm, saista ar nacisma kritiku, bez tam – specifiskā veidā. Tā kā attēlotie ir populāras, laikmetīgas personas, tas tiek uztverts kā norāde, ka Vācijā aizvien ir aktuālas nacisma idejas. (Visticamāk, īpaši saasināto uztveri ietekmē fakts, ka labējs radikālisms Vācijā kļūst aizvien aktuālāks.)

S. Keims recenzijā raksta: „... nacisma diktatūra tiek attēlota pornogrāfiskā komiksā, skaidrs izaicinājums. Tomēr kad ansamblis iedarbina kā sitaminstrumentus vecās mašīnas zālē, iestājas spēcīga enerģiska kopība” (Keim 2005b). Citviet kritiķis raksturo izrādi kā „brīžiem izglītojošu, brīžiem nevajadzīgām detaļām pārpildītu” (Keim 2005a), akcentējot romāna un uzveduma „dokumentālos aspektus”, respektīvi, V. Sorokina plaši izmantoto vēsturisko faktoloģiju (nacisms Ukrainā, Padomju un jaunāko laiku Krievijas vēsture, galu galā pat Tunguskas meteorīts ir dokumentāli fiksēta anomālija), kā arī A. Hermana izmantotos arhīvu materiālus. Atsevišķi apskatnieki min, ka uz rūpnīcas sienām vietām manāms neonacistu propogandas grafi (Otrmann 2005) Savukārt Asnate Baņģiere kopsavelk recenzijās dominējošas tēmas un argumentāciju vācu kritiku apskatā: „Skatītājs tiek piemulķots - .. Hermanis piedāvā pārāk maz elementu, kas ārējo spožumu sagrautu. Viscaur stilizētais, ilūziju teātrim raksturīgais inscenējums rada tādu apliecinājumu notiekošajam, ka skatītāju drīz vien pārņem kluss aizkustinājums .. . Ak, cik saldi.” (*Neu Westfalische*). „Tas, kas vācu skatītāju atgrūž un liek norobežoties, jo nacistu diktatūras laikā noveda pie monstroziem noziegumiem, režisoram acīmredzot netraucē. Hermanis neievēro kritisku distanci no teksta. (..) .. režijas koncepcija modina skepsi skatītājos.» (*Recklinghäuser Zeitung*). „... mulsina, ka vara un vēsturiskais pamats ar ainām no

koncentrācijas nometnēm un citātiem no nacistu ideoloģijas tiek attēlota kā esošā situācija .. . (..) Rūgta piegārša, kas *Ledū* tiek prezentēta uzsvērti romantiski.» (*Westfälischer Anzeiger*). „Kosmiski apskaidrotie, «īstie» cilvēki, kuri no Krievijas vēlas dziedināt pasauli, izskatās kā cēlušies no nacionālsociālistu ideoloģijas. Sorokinam neizdodas ne kritiskums, ne ironija, un Hermanis seko viņa tekstam bez lielas distances” (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*)” (Baņģiere 2005).

Recenzijās izpaužas politiskais un kultūras konteksts – nacisma mantojums kā tabū, pārliecība, ka par šo tematu iespējams runāt tikai vienā veidā. Zīmīgs ir recenzenta atzinums, ka V. Sorokinam (un izrādei) „neizdodas kritiskums un ironija”, kaut gan teksts tiešā nozīmē nemaz necenšas būt kritisks vai apšaubošs. Tieši otrādi – ironija slēpjas groteskajā, apliecinošajā romantikā.

Līdzīgi savas recenzijas par Gladbekas *Ledu* iesāk arī latviešu vērtētāji, tomēr argumentācija un par primāriem izvirzītie izrādes elementi ir atšķirīgi. Helēna Demakova sāk ar izrādes kā antiutopijas eksplikāciju: „*Ledus* ir pretarguments Teodora Adorno pēckara laikā sacītajam, ka pēc Aušvices poēzija nav iespējama. Ir gan un piedevām par tādām vēstures šausmām, kurn dēļ Adorno arī izteica savu maksimu. Alvja Hermaņa uzvedums .. sacīja un rādīja priekšā cik daudz, cik vispār ir pieklājīgi "teikt priekšā" mākslas darba uztvērējam. (..) Fantāzija nobāl totalitāro un kara noziegumu priekšā, šīs neizdomātās, vien atminētās vēstures detaļas .. padara romānu un izrādi samērā dokumentālu. (..) .. gigantiskie karogi .. klaji norādīja ne vien uz vēsturisko kontekstu, bet arī uz šodienu” (Demakova 2004/2005). Atšķirībā no lielas daļas vācu kritiķu, kas *Ledus* pagarinātajā starpbrīdī piedāvāto instalāciju sistēmu uztver kā relatīvi autonomu mākslas darbu, H. Demakova to atzīst par integrālu izrādes daļu. Šī konstatācija būtiski izmaina iestudējuma uztveri.

Fabrikas telpās bija izvietotas instalācijas, kurās tika izmantoti statisti un izrādes aktieri, kā arī plaša fotoizstāde – inscenēti attēli, kuros redzami cilvēki apskaujoties. Pēc N. Naumaņa apraksta, Gladbekas instalācijas: „Trijos stikla kubos iesprostoti apkampušies dzīvi cilvēki. .. laipns "dakteris" (Gundars Āboliņš) aicina nogulties uz ķirurģiskā galda un ar "emociju mašīnas" palīdzību vari pats sava krūšu kurvja apvidū izjust sirsnīga apkampiena enerģiju. .. trijās .. gultiņās dus cilvēki, nē, tikai divās kāds guļ, galvu iebāzis vatētā segā, bet viena gulta ir tukša, vien saņurcīts, nez cik reižu mazgāts "kuvērs" liecina, ka arī šo guļvietu kāds sildījis .. . (..) Melni draudīgi kubi,

kuru priekšpusē aiz stikla sienas paveras neticams skats — nošmulējušos ogļraču grupiņa spīdina savas ķiveru lampiņas uz grāmatām, kuras tie lasa. .. (..) .. smaidīga kundzīte rosās pie plīts — maļ gaļu un cep padziņas kotletes, .. uz sienas šo kotlešu fototapetes dažādās gatavības pakāpēs” (Naumanis 2005c). Citviet fabrikā viens otru „pamatīgi zvetē” (Demakova 2004/2005) divi puisēļi, tikai - lai vēlāk apskautos. Recenzents kopsavelk, ka „dīvainā četrstundu ilgā performancē .. skatītājs tiek ievests emociju arheoloģijas krātuvē, vienlaikus biedējošā (nekomfortablā) un aizkustinošā. Daudzām ainām joprojām nevaru rast racionālu izskaidrojumu” (Naumanis 2005c), „nevar saprast, smieties vai raudāt” (Naumanis 2005c).

Instalācijas darbojas divos līmeņos. Pirmkārt, kā interpretē N. Naumanis, tās var uztvert kā „komentāru – ilustrāciju uz skatuves notiekošajam” (Naumanis 2005c), jo sīzētiski tās ir atvasinātas no romāna materiāla, darbojas kā telpā sastindzinātas improvizētas etīdes. Otrkārt, instalācijas veido kontrastu ar izrādes materiālu – „skumja utopija” (Keim 2005b) tiek konfrontēta ar antiutopiju. Par spīti tam, ka daļa recenzentu Gladbekas *Ledu* uztver nepastarpināti – kā tekstā pausto ideju apliecinājumu (to šķietami apliecina aktieru absolūtā identificēšanās ar V. Sorokina varoņiem un panāktā skatītāju empātija), izrāde ir uzskatāma par antiutopiju. Sistēmas apšaubījums gan nav tiešs. Pretstatā klasiskiem žanra paraugiem, kas koncentrējas uz indivīda eksistenci represīvas sistēmas ietvaros (skatītāju / lasītāju empātija dabiski atrodas apspiestā personāža pusē un tādējādi – pret sistēmu), V. Sorokina romānā attēlota represīva režīma dzimšana, bez tam – ņemot vērā, ka darbība norisinās uz vēsturisku represīvu režīmu attēla fona. Skatītājs tiecas identificēties ar individuāliem varoņiem, kas raisa empātiju, līdz ar to paradoksālā kārtā skatītājs psiholoģiski un emocionāli identificējas ar objektu, kas tiek nosodīts. Izrādes konteksts ir politisks – gan iestudējumā izmantoto zīmju un konteksta, gan teksta dēļ. Savukārt instalācijas bija apolitiskas – balstītas ķermeņu attiecībās, sajūtās, un iemiesoja utopisku ideju par cilvēces kopību, tikai lai tiktu konfrontētas ar izrādes materiālu, kas demonstrē, ka jebkura utopija sevī apriori slēpj antiutopiju.

Instalācijas iedarbojas uz skatītāju primāri jutekliski, ne emocionāli. H. Demakova apraksta savu pieredzi: „ .. starpbrīdis man palicis atmiņā kā visjutekliskākais un vispretīgākais jēlkad teātri izjustais pārdzīvojums, kad fiziski paliek bezgalīgi slikti .. ” (Demakova 2004/2005). Viņa citē V. Sorokina romāna fragmentu, kas tiek lasīts pirmajā izrādes daļā – detalizētu atstāstu par kotlešu cepšanu no līķu gaļas

Ļeņingradas blokādes laikā. Un tālāk – „Kad .. izrādes laikā lasīja šo tekstu, tas daļēji saplūda ar citām pietiekami šķebinošām vietām. Bet tad starpbrīdī, aplūkojot daudzus ārpusskatuves objektus un darbības, nonācu arī telpā, kurā kārtīga vācu kundzīte cepa daudzās jo daudzās kotletes. To smarža nepamet vēl šo baltu dienu” (Demakova 2004/2005). Recenzente apraksta fizisku, ķermenisku reakciju uz izrādi. Pēc šāda paša principa darbojas arī Rīgas *Ledus* iestudējums. Liela nozīme šai gadījumā ir rituāla elementiem kā pārejas stāvokļa iemiesotājiem.

Ē. Fišere – Lihte pievēršas teātrim kā medijam, kas spēj novietot skatītāju pārejas jeb sliekšņa stāvoklī. Līdzīgi kā rituāls, teātris spēj skatītāju izmainīt, ja izdodas panākt skatītāja personisku iesaistīšanos izrādē (Fisher-Lichte 2008, 174-175). (Kaut terminu pētniece atvasina no R. Šehnera tuva līdzgaitnieka Viktora Tērnera idejām, izpratne ir identa A. Arto Nežēlības teātra ietekmēm uz skatītāju.)

Ē. Fišere – Lihte eksplicē iedarbības veidus: pirmkārt, iedarbojas teātrī klātesošās simboliskās formas; otrkārt, dihotomiju – pretstatu pāru – sagraušana. Pētniece raksta: „Īpaši dihotomijas dzīve – māksla sagraušana noved skatītāju pārejas stāvoklī. Skaidri to var redzēt performancēs, kas izmanto vardarbību pret izpildītāju. Šādas izrādes iznīcina likumus un normas, rada radikāla apjukuma stāvokli .. . Šādā situācijā tīri „estētiska” reakcija robežojas ar vuārismu un sadismu. Savukārt ētiska reakcija riskē būt pretrunā mākslinieka iecerei. Skatītājs nonāk krīzes situācijā, kurā nevar paļauties uz saviem esošajiem priekšstatiem .. . Pārejas stāvokli iespējams pārvarēt, tikai meklējot jaunus uzvedības veidus” (Fisher-Lichte 2008, 176).

Pētnieces uzmanības lokā primāri ir performances māksla, un šai gadījumā viņas piemērs ir Marinas Abramovičas performances, kurās māksliniece skatītāju klātbūtnē pakāpeniski iznīcina savu ķermeni – dursta, graiza, pakļauj zemu temperatūru ietekmei utt. Līdz ar to saprotams Ē. Fišeres-Lihtes secinājums, ka skatītāja reakcija uz atrašanos pārejas stāvoklī ir primāri fiziska – tā ir izvēle kustēties vai nekustēties: pamest performanci, pārtraukt to vai turpināt vērot no malas. A. Hermaņa izmantotā nežēlība (*Ledus* kontekstā), iznīcinot dihotomiju dzīve – teātris, ir drīzāk emocionāla rakstura, tādēļ arī iedarbība uz skatītāju ir emocionāla. Tomēr iedarbības tehnoloģiju uz skatītāju viņa izrādēs precīzi atbilst vācu pētnieces aprakstam.

Pārejas stāvokļus A. Hermanis izmanto dažādos kontekstos. Pat šīs nodaļas kontekstā analizēto, rituāla elementus izmantojošo iestudējumu (*Ledus, Zilākalna Marta*)

salīdzinājumā redzams, ka, atkarībā no ietekmes veida, panāktie efekti var atšķirties, bet jāņem vērā, ka šeit raksturotais dihotomiju iznīcināšanas mehānisms izmantots arī tādos iestudējumos kā *Soņa*, *Latviešu mīlestība*, *Šukšina stāsti*, *Klusuma skaņas* u.c.

Efektu, kādu A. Hermanis tiecas panākt, apraksta Anne Bogarta, komentējot jaunākos psiholoģijas pētījumus attiecībā uz atmiņu: „Kas rada atmiņas? Pieredze un sajūtas pārtop atmiņās ar emociju palīdzību. Jo vairāk emociju rada kāda pieredze, jo ticamāk, ka konkrētās atmiņas saglabāsies. (..) Jo spēcīgāka emocija, jo vieglāk konkrētajām atmiņām piekļūt” (Hurley 2010, xiii). Jāņem vērā, ka spēcīgākās atmiņas tiecas izstumt vājākās, ar ko skaidrojams, piemēram, fakts, ka stāstītāji nereti labāk atceras nevis notikumu, par ko stāsta, bet gan savu stāstu par šo notikumu, ja tas jau iepriekš izpildīts. Bez tam, kā, atsaucoties uz itāļu neirologu pētījumiem, pierāda Airīna Hērlija, skatītāja smadzenes principiāli nenodala subjekta veiktu darbību no tādas, kurā subjekts noraugās - reagē vieni un tie paši neironi. „Cilvēka smadzenēm skatīšanās un pieredzēšana vai, formulējot citādi, simulācija un realitāte ir viens un tas pats” (Hurley 2010, 30-31). No tā izriet, ka teātris spēj ģenerēt atmiņas, bet bez tam, tā kā teātris tiecas būt paaugstinātas emocionālas iedarbības māksla (atsaucoties uz A. Arto, jāatgādina viņa koncepts par aktieri kā jūtu atlētu), tas spēj ģenerēt atmiņas arī veiksmīgāk, nekā dzīve. Tas savukārt nozīmē, ka teātris spēj efektīvi pārmainīt sava skatītāja un kultūratmiņu kopumā. A. Hermaņa iestudējumos A. Arto Nežēlības teātra idejas tiek izmantotas primāri tieši šādā kontekstā.

*Ledus* iestudējumā Rīgā bija saglabāta rituāla struktūra – aktieri sāk ar romāna lasījumu trešajā personā, akcentējot tā fiktīvo dabu, tad pakāpeniski pārmiesoņas varoņos – kļūst rituāla kontekstā par priesteriem, šamaņiem. Vienlaikus rituālā aktieri sāk iesaistīt skatītājus – pa arēnas veidā izvietotajām skatītāju rindām apkārt tiek laisti izdales materiāli. Daļa ir neitrāli (fotoalbumi), citi sabiedrības tabū pārkāpjoši, kādi ir, piemēram, pornogrāfiskie komiksi, kuri Latvijā tika uztverti kā šokējoši primāri nevis tādēļ, ka to darbības vieta bija nacisma koncentrācijas nometnes, bet gan sava seksuālā rakstura dēļ. (Tātad tas ir nevis sociāls, bet personisks šoks.) Skatītāji tiek pakļauti arī cita veida tabū pārkāpumiem – izrādē blīvā slānī skan nenormēta leksika, tiek attēloti vardarbības akti utt. Visbeidzot – izrāde noslēdzas ar pāreju starp rituālu un dzīvi – aktieri fiziski iznīcina skatītājiem priekšā lasīto romānu.

V. Sorokina *Ledu* kā tekstu ir iespējams lasīt divējādi. Raksturojot vardarbības izmantojumu Latvijas jaunākajā teātrī, V.Čakare raksta: „Svarīgi atzīmēt, ka Vladimirs Sorokins pieder Maskavas literatūras konceptuālisma kustībai, kas pret saviem tekstiem izturas tāpat kā laikmetīgie mākslas darbi izturas pret *ready-made*, proti, teksti tiek citēti kā tās kultūras, kurā tie eksistē, simptoms un autori ar tiem neidentificējas. Tai pašā laikā šos tekstus iespējams lasīt arī kā pašvērtību ar autonomu nozīmi” (Čakare 2009, 183). Abi lasījuma veidi bija klātesoši izrādes uztverē.

N. Naumanis eksplīcē interpretāciju, kāda veidojas par primāro iestudējumā uztverot *Ledu* kā pašvērtību: „... šausmu stāsts jeb trilleris par intelektuālo terorismu kā neizbēgamu mūsdienu civilizācijas attīstības blakusproduktu. Par lingvistisko programmēšanu un citām manipulatīvajām sektām, kas apšaubā antropocentrisma ideju. Par masu psihozi kā seksuālās frustrācijas blakni. (...) .. publiskai demonstrēšanai neatļautais, nu kļuvis par reprezentācijas objektu, pēc kā ir milzīgs masveida pieprasījums” (Naumanis 2005e). Šādā – patērētājkultūras kritikas aspektā – kritiķis skata arī izrādē izmantotos lamuvārdus, nežēlību, uzsverot A. Hermana izmantoto teatralizāciju\* kā sociālo realitāti kritizējošu elementu: „nevis tīksminoties par buduāra kultūras un maucības estetizāciju kā progresīvu dzīvesstilu, bet gan atsvešinot skatītāju no tā. Acs un miesa paliek šķirti, apliecinot karteziāniskās kultūras morāles principus, kur cilvēks tomēr spējīgs kontrolēt to, ko dara / vēlas viņa ķermenis” (Naumanis 2005e). Un kaut arī viņa paša eksplikācija pierāda, ka karteziāniskās kultūras principi *Ledū* nedarbojas (skatītājs zaudē kontroli pār sava ķermeņa jutekļu un emocionālām reakcijām), kritiķis nobeidz ar tradicionālām ētiskām normām atbilstošu vērtējumu: „Vienubrīd jūties emocionāli aizskarts no sirsnības, kādā aktieri — sirdsbrāļi un sirdsmāsas — apkampjas, kā mazi bērni ticot «brīvībai, brālībai, vienlīdzībai», turpat pieķerot sevi — paga, paga, viņi taču tikko nogalināja vairākus tūkstošus cilvēkus — gaļas, kas neprot sirdsvalodu!” (Naumanis 2005e) Šādā gadījumā šoks, kas noved skatītāju pārejas stāvoklī, rodas no „nepareizas” ētiskas reakcijas uz notiekošo un intelektuāla, morālistiska pašnovērtējuma.

---

\* Izrādei nav raksturīga naturālistiska vardarbība. Piemēram, sitienus pret krūtīm ar ledus āmuru aktieri izspēlē triecot pret skatuves grīdu ar ūdeni pildītas plastmasas pudeles, kas rada sitienam līdzīgu troksni, seksuālo aktu aktieri attēlo ar balss un ritmisku aseksuālu kustību palīdzību utt.

Pie līdzīga izrādes vērtējuma nonāk arī A. Jundze: „Jēlās ainas *Ledū* nav nekas vairāk kā apzināts kičs un kamuflāža. Provokācija un mēģinājums runāt ar sabiedrību tai saprotamā valodā, aiz nepiedienību gūzmas uzstādot elegantas prātnieciskas lamatas .. . (..) Šī lielā mīlestība nav nedz tīra, nedz nesavtīga, nedz balta – tā pārvērtīsies vardarbīgā diktatūrā (kas nav ar mums, ir miruši = pret mums) un tieksies pazudināt cilvēci .. ” (Jundze 2005).

Neapšaubāmi, *Ledū* atrodami arī totalitārās sistēmas (un laikmetīgo sabiedrību to kontekstā) kritizējoši motīvi. Vienlaikus izdarīt secinājumu, ka tik kompleksas izrādes kāda ir *Ledus*, iestudēšanas mērķis ir totalitāru sistēmu kritika, šķiet pārlieku vienkāršojoši. *Ledū* būtiskākais ir izrādes tehnoloģiskais, metateatrālais slānis. Šādā aspektā pašironiski nolasāms izrādes „lasīšanas” tēls – proti, tā ir darbības emancipācija no teksta, teātra emancipācija no literatūras. A. Hermanis pierāda, ka *Ledus* iestudējums spēj iedarboties uz skatītājiem, pat ja tie apriori neļaujas teksta provokācijai (romāns šādi iedarboties nespēj). Būtiskas tādēļ *Ledū* ir trīs elementu grupas – teatralitāte (rituāla kontekstā – simbolizācija), telpas attiecības un aktierspēle.

Teatralitāte *Ledū* kalpo tiešas, ilustrējošas saiknes pārraušanai starp valodu un realitāti. Kā atzīmē V. Čakare, šis princips ir raksturīgs arī V. Sorokina prozai (Čakare 2005b). Tomēr *Ledus* kontekstā būtiskāk, ka tas ir arī princips, pēc kāda rituālā darbojas priekšmetiskā vide. *Ledus* piedāvā gan kristietības zīmes (caurspīdīga vanna vairākkārt kalpo par kristāmtrauku), gan šamanismam raksturīgus elementus (priekšmeti vai darbības, kas līdzinās oriģinālam, aizstāj tos (piemēram, sirdspukstus aizstāj ritmiski elpas izpūtienu tukšās sulas pakās vai sarkani dzīpari, kas tiek izvilkti līdzīgi kardiogrammai), vai arī daļa aizstāj veselumu (pudelēs sapildīts ūdens aizstāj ledus āmuru). Šādā aspektā *Ledus* fināls iezīmējas *Tālāk* finālam tuvās formās: „...visapkārt laukumam tiek novietotas elektriskās tecīlas. Kad aktieri uz tām sāk asināt slidas, gaisma nodziest un tumsā kādu brīdi šķīst dzirksteļu šaltis. Savā ķermenī ieslodzītie cilvēki te trin asmeņus, kas līdzēs noturēties uz ledus laikmetā, kurš nav ne labāks, ne sliktāks kā visi iepriekšējie, bet vienotā siržu gaismas stara vietā izšķīļas vien sīkas, ātri dziestošas uguntiņas” (Čakare 2005b).

S. Radzobe savukārt akcentē antīko rituāla kontekstu, kas caur teātri dabiski saistās ar telpas zīmēm: „*Ledus* ir sava veida eksperiments ar lasītāju, lai noskaidrotu, cik daudz

mūsdienu cilvēkā ir apoloniskā (racionālā) un - cik daudz dionīsiskā (stihiski zemapzinīgā). .. gandrīz viss spēles laukumā notiekošais tiek gan apliecināts, gan noliegts, ir ambivalents. Ironija un patiens pārdzīvojums eksistē vienlaicīgi, viens otru nenoārdot .. . (..) Izrāde vēsta, ka Sorokina "sirdscilvēku" mīts ir ārkārtīgi vilinošs un vienlaikus bezjēdzīgi murgains” (Radzobe 2005a). Kritiķe akcentē ideju, kas it kā pazūd N. Naumaņa un A. Jundzes interpretācijā, tomēr kas ir klātesoša *Ledū* un ir būtiski nepieciešama, lai nodrošinātu izrādes iedarbību uz skatītāju. Proti, tās ir V. Sorokina un A. Hermaņa precīzi fiksētās laikmetīgā cilvēka ilgas pēc kopības, pat ja abi autori rāda, ka šīs ilgas ir utopiskas.

Šis aspekts iezīmē zināmu A. Hermaņa uzskatu nobīdi, salīdzinājumā ar A. Arto, proti, rituāla forma aktualizē jautājumu par indivīda vai sabiedrības primārumu. Rituāla teātra dažādas izpausmes XX gs. vairākkārt bez lieliem panākumiem pūlējusās panākt sabiedrības, komūnas rašanos izrādes laikā skatītāju vidū. Tā ir atgriešanās pie senākas sabiedrības idejas, pēc kuras indivīda brīvība rodas no un manifestējas sabiedrības vidū un tās interesēs. Modernisms savukārt ienes kultūrā indivīda kultu. A. Arto šai jautājumā ir pārliecināts individuālists – personības brīvība ir vērtība, kas ir prioritāra pār jebko citu. Indivīda alkas pēc totālas brīvības un traģiskā nespēja to sasniegt ir arī A. Hermaņa izrāžu tēma, tomēr tajā ar laiku veidojas arī atkāpju sistēma. Proti, sākot ar pirmajiem *Latviešu cikla* iestudējumiem, režisors rāda gan no indivīdiem sastāvošu, tomēr sabiedrību. *Ledus*, līdzīgi kā citas rituāla elementiem veidotās A. Hermaņa izrādes, iet vēl soli tālāk – proti, to centrā ir sabiedrība. (Kaut arī iedarbība uz to notiek ļoti personiskā, individuālā līmenī.)

Tālāk S. Radzobe eksplicē telpu: „Skatītāji sēž aplī un sākoties izrādei, arī aktieri sēž aplī uz melniem krēsliem, kas izvietoti iekšpus arēnai. Aplis ir viena no izplatītākajām simboliska; figūrām. Tas ir vienības, absolūta un pilnības simbols. Aplis kā nebeidzama līnija simbolizē laiku un bezgalību. Apli lieto arī maģijas praksē dēļ tā aizsargājošās funkcijas pret ļaunajiem gariem un dēmoniem. Sorokina romāna cilvēki ar runājošajām sirdīm izjūt augstāko laimi, apsēžoties aplī un raidot uz apļa centru savu siržu dievišķās gaismas enerģiju. Kā aktieri, tā skatītāji ar telpas ierīkojumu tiek pielīdzināti rituāla dalībniekiem. Izrādes laikā netiek nodzēsta gaisma - darbība risinās pie spilgti balta neona. Sākotnēji tas šķiet nežēlīgi un ir arī apgrūtinājoši — grūti izvairīties no sajūtas, ka tevi vēro, un no kārdinājuma pašam palūkot citu reakciju uz notiekošo. Nav pierasts publiski pārdzīvot” (Radzobe 2005a). Uz rituālu norāda arī



ritms, elementu atkārtotānās, formalizētas darbības. Kritiķe raksturo S. Kļaviņas spēli Hram\* lomā: „Sākotnēji aktrise ar melni degošām acīm fascinē publiku, pacilāti un emocionāli aizrautīgi stāstot par "brāļu" un "māsu" izredzētības laimi. Tad viņas runas temps paātrinās, balss skaļums aug, aizrautība iegūst fanātiskas sprediķošanas raksturu. Liekas — skaista sieviete mūsu acu priekšā pārvēršas raganā, kuru moka vēl nenogalināto "gaļasmašīnu" miljoni. Drausmā ideja kā sātans no iekšpuses sakropļo viņas būtņi” (Radzobe 2005a). Savukārt par tiešo skatītāju iesaisti – izdales materiāliem – viņa min: „...radās asociācijas ar mesu, kuras laikā garīdznieks dievlūdzējus aicina dziesmu grāmatā uzšķirt attiecīgu lappusi, lai kopīgi nodziedātu vajadzīgo psalmu. Aktieri tādējādi no praviešiem pārvēršas par antipraviešiem - melnās, resp., sātana mesas organizatoriem, jo viņi liek "dziedāt", resp., skatīties tekstu diskreditējošus „psalmus”” (Radzobe 2005a).

Telpas izmantojumā jākonstatē skatuviskās un sociālās telpas saplūšana (Pavi 2003, 291). Respektīvi, starp spēles un skatītāju telpu pēc būtības nav robežas. Pat ja to formāli šķietami iezīmē skēnes ārējās robežas, tās ir pārkāpjamas – aktieri padod skatītājiem priekšmetus, skatās tieši uz viņiem, skatītāji redz citus skatītājus pretējā telpas pusē utt. (Šādu distanci (fiziska kontakta iespējamību) teātra semiotika atzīst par intīmu.) Ja Vācijā prospekta funkciju pildīja valstu karogi vai lielformāta fotogrāfijas, tātad skatītājam pat spožā apgaismojumā teorētiski ir iespējams nebūt novērotam, tātad – aktīvi neiesaistīties darbībā, Rīgā šāda iespēja tiek liegta – skatītāju zālē nav vietas, kurai pretim neatastos sēdvietas un kas tādējādi nebūtu kāda skatiena uzmanības lokā.

Visbeidzot jāpievēršas aktierspēlei, kas iestudējuma iedarbību padara totālu. U. Adamaite eksplicē atšķirības starp Gladbekas un Rīgas iestudējumiem, uzsverot, ka kamerizrādes formātā A. Hermaņa „idejas iegūst saturu un tēlainību”, lielā mērā pateicoties iestudējuma „galvenai vērtībai — aktieru principiāli citādi skatuviskai eksistencei; Gladbekas nosacītības, parodijas vietā likta visīstākā skatuviskā patiesība” (Adamaite 2005). Tātad atšķirībā no Vācijas iestudējuma, Rīgas izrāde izceļas ar augstāka līmeņa tēlojumu psiholoģiskā teātra koordinātēs. Tomēr atsauksmē kritiķe arī pievērš uzmanību izrādes „brehtiskajiem principiem”, respektīvi, atsvešinājumam.

---

\* vārdu spēle. Krieviski hram - templis

Līdzīgi par *Ledu* raksta arī S. Radzobe: „Aktieriem virtuozī jāpārvalda divas spēles sistēmas psiholoģiskais teātris (emocionāla iejušanās tēlā) un brehtiskais episkā teātra princips - sākotnēji neitrāls teksta pasniegums un ironisks komentārs par to (tas kļūst īpaši aktuāls izrādes otrajā daļā), izmantojot dažādas kapacitātes pārspīlējumu, sākot no tikai nojaušamas reakcijas deformācijas līdz mažorai groteskai” (Radzobe 2005a). Šo tehniku kritiķe salīdzina ar izrādes iedarbību uz skatītāju: tā „gan emocionāli savalgo, gan atlaiž ironiski no malas pasmaidīt - gan par sevi, gan par notikumiem baltajā arēnā. (..) Jaunais Rīgas teātris ar šo izrādi piedāvā savu versiju par maigumu, ko varētu dēvēt par skarbo maigumu -tā ir atvērtības un uzticēšanās griba un prasme, ko, līdzīgi dzeloņdrātīm, aizsargā ironijas dzelkšņi” (Radzobe 2005a).

Kaut arī tehniski abās izrādēs paņēmiens ir viens un tas pats – aktieri skatītāju priekšā pārmaiņus iemiesojas un „izkrīt” no tēla, manipulējot ar pirmās un trešās personas attieksmi pret lasīto tekstu, tomēr konteksts Rīgā un Gladbekā būtiski izmaina paņēmienu funkcionalitāti. Vācijā *Ledus* tiek uztverts primāri kā sociāli politisks iestudējums, spriežot pēc A. Hermaņa intervijām, arī piedāvāts kā tāds, un atsvešinājums lielā mērā tiešām funkcionē pēc B. Brehta formulētajiem principiem – lasījums tiešā veidā norāda uz sociālpolitisko, nepieciešamību to mainīt. (A. Hermanis intervijā *Berliner Zeitung* norāda, ka „teātra skola, ko esmu absolvējis, balstās krievu teātra tradīcijā. Kā režisoram man savukārt vienmēr ir licies, ka mani iestudējumi ir piederīgi vācu teātra telpai. (..) Teātra mehānisms *per se* ir atbildīga režisora manipulācija ar publiku” (Fürle 2005).)

Izrādes vērtējumi liecina, ka Rīgā atsvešinājums primāri strādā kā palīgelements emocionālo modu montāžai, un kā pozitīva iezīme tiek akcentēta materiāla racionāla neizpratne pretstatā B. Brehta sistēmai svarīgajai intelektuālai uztverei. N. Naumanis gan raksta, ka Rīgas iestudējums iezīmē „virzienu uz intelektuālu metateātri, kur vienlīdz svarīgs ir gan politisks žests, gan primitīva rituālteātra izpausme” (Naumanis 2005d). Tomēr viņa gala secinājums, ka „izrāde mulšina un provocē, bet tas, ka režisors nedod skaidru konceptu, .. vienkārši tracina” (Naumanis 2005a), pēc būtības ir pretrunā B. Brehta principu piesaukumam. Kaut arī episkais teātris, protams, nav paredzēts skaidru atbilžu piedāvāšanai skatītājiem, atsvešinājums tajā tomēr ir līdzeklis, ar kura palīdzību teātris skatītāju rosina nonākt pie izrādē netiešā veidā klātesošas atbildes.

Rīgas izrāde lielā mērā paļaujas uz faktu, ka skatītājs tiecas iestudējumu racionāli aptvert, bet izmanto šo faktu paradoksāli – šādā veidā režisoram izdodas nostādīt skatītāju ārkārtēji neaizsargātā, intīmā pozīcijā. Pirmkārt, skatītājs nespēj izveidot līdz galam loģisku naratīva izklāstu. Kā savu pieredzi apraksta N. Naumanis, izrādi „pārstāstīt neizdodas — pazūd gars, paliek efektīgas bildes” (Naumanis 2005c).

Tematiski tādējādi vispārināms, ka *Ledus* piedāvā skatījumu uz pārejas stāvokli vienlaikus kā uz teātra tehniku, bet arī uz kā uz principu. A. Hermaņa izrāžu starpā šis ir specifisks iestudējums – tas ir viens no nedaudzajiem, kas tieši provocē, ironizē, izaicina skatītāju. Tomēr tas pārliecinoši iekļaujas ne tikai A. Arto ietekmju, bet arī laikmetīgās sabiedrības pētījumu sarakstā – proti, *Ledū* A. Hermanis, pretēji Latvijas teātrī valdošajai tradīcijai, mudina neuzticēties teātrim, apzināties, ka tas primāri ir manipulācijas veids. Tādējādi A. Hermanis piesaka arī *Latviešu ciklam* tik būtisko principu teātrī domāt patstāvīgi.

#### **3.2.4.2. Rituāls un kultūras atmiņa - *Zilākalna Marta, Melnais piens***

Par spīti tam, ka *Ledus* uz skatītāju iedarbojas salīdzinoši agresīvi, starp A. Hermaņa un A. Arto attieksmi pret skatītāju iezīmējas būtiska atšķirība. A. Arto, līdzīgi kā virkne citu modernisma teātra avangardistu, liek uzsvāru uz *status quo* nojaukšanu, viņam būtiskāk ir iznīcināt pastāvošās, šķietami nemainīgās kultūras normas. *Pirmajā Nežēlības teātra manifestā* A. Arto runā par teātra maģiskajām spējām un salīdzina izrādi ar eksorcisma seansu. Tātad – uzsvārs tiek likts uz elementiem, no kuriem skatītājā nepieciešams atbrīvoties. A. Hermanis savukārt izrādēs nemitīgi atgriežas pie kultūras atmiņas tēmas un piedāvā to skatīt sentimentālas ironijas atslēgā – piemērojot ironiju laikmetīgajam, bet sentimentu idealizētajai pagātnei. Tātad šai gadījumā runa ir par elementiem, ko skatītājā nepieciešams atgriezt.

Tam acīmredzot ir vairāki iemesli, pirmām kārtām vēsturiski. A. Hermanis XXI gs. sākumā, kad sāk attīstīt savu unikālu režijas stilu, atrodas būtiski pārveidotā kultūras situācijā. Īsā, bet intensīvā postpadomju postmodernisma prakse jau bija sagrāvusi reģionā pastāvošo *status quo*, iedibinot bez tam visai agresīvas kontakta formas ar publiku. Publikas reakcija tomēr pierādīja, ka, lai arī postmodernisma posms Latvijas teātrī ir nepārvērtējams estētiskās valodas bagātināšanas ziņā, tas nespēja nodibināt fundamentāli citas, intīmākas attiecības starp teātri un publiku. Līdzīgi procesi citu

iemeslu dēļ bija vērojami arī Eiropas teātrī, kur XX gs. 90.gados dominēja vācu skatuve, kas primāri pievērsās sociālipolitiskajai problemātikai, bez tam – kā pamata kontakta formu piedāvājot atsvešinātu uzbrukumu. Attiecības ar publiku ir A. Hermaņa teātra pamatā; režisora formulējumā: teātrim ir svarīgi patikt, arī – iedarboties uz skatītāju maksimāli\*, tādēļ jaunu kontakta formu meklēšana bija likumsakarīga.

Bet būtisks ir arī no netiešiem avotiem izsecināms A. Hermaņa uzskats par to, kā teātris iedarbojas uz skatītāju. Saņemot *Eiropas jauno teātra realitāšu balvu* A. Hermanis lasīja eseju par teātra un nežēlības attiecībām, kas vēlāk vairākās redakcijās pārpublicēta vairākos izdevumos. „Holivudas producenti joprojām tic, ka katrā vidusmēra skatītājā slēpjas slepkava un maniaks. (..) Ja paskatās, kas notiek laikmetīgajā pasaules teātrī, šķiet, ka modernā, ar drošību un apsēstību aizvien vairāk līdzināties totalitāram bērnudārzam apmātā pasaule alkst terora, iznīcības un asiņu. Bet vai tā tiešām ir? XX gs. vidū Antonēns Arto piedāvāja jaunu teātra paradigmu, saskaņā ar kuru uz skatuves vajadzēja atklāt cilvēka zemapziņu un pētīt šīs tumšās, slēptās teritorijas. .. tas vairs nav interesanti. Tur neslēpjas nekas īpaši dziļš vai sarežģīts. (..) Šodien daudz lielāks izaicinājums ir mēģināt pierādīt .., ar ko cilvēks atšķiras no dzīvnieka. (..) Jaunajā Rīgas teātrī uz durvīm, pa kurām aktieri iziet uz skatuves, esam uzrakstījuši sekojošu Pītera Bruka citātu: „Enerģijas kvalitāte, ko rada zāle, vienmēr būs identiska tai, kas nāk no skatuves.” Vienkārša fizika. Zemās enerģijas vienmēr komunicēs vienā un tai pašā līmenī. Nav iespējams cerēt uz garīgu dialogu, ja kā komunikācijas līdzekli izmanto agresiju. (..) Starp citu, arī ironija, manuprāt, ir agresijas forma. Jo tā nogalina emocijas” (Hermanis 2009, 33-34). A. Hermanis eksplicē Eiropas teātra un sabiedrības attiecības vēsturiskā griezumā, īpaši koncentrējoties uz vācvalodīgo teātri, kā attiecības starp ārstu un pacientu, kuram tiek diagnosticēta slimība, un nobeidz ar programmisku uzsaukumu: „Arto paradigma ir mirusi. Jānāk jaunai, pilnīgi pretējai idejai. (..) .. es piedāvāju jaunu saukli: bļiezt ar maigumu” (Hermanis 2009, 35-36).

Kā demonstrē šis citāts, A. Hermaņa priekšstats par A. Arto Nežēlības teātri ir burtisks – respektīvi, režisors vienādo A. Arto izmantoto tehnisko paņēmieni ar šī

---

\* Intervijā par aktierdarbu A. Hermanis, piemēram, norāda, ka ideālā gadījumā aktierim jāspēj iedarboties uz skatītāju trīs līmeņos: emocionāli, intelektuāli un jutekliski (seksuāli), lai gadījumā, ja uz skatītāju kāds līmenis nenostādā, viņu vēl „noķertu” (režisora formulējums) pārējie.

paņēmienu mērķi. Izpratne par teātri kā „ārstniecības iestādi” atbilst katarses izpratnei antīkajā teātrī, pie kā mēģina atgriezties A. Arto - burtiska antisociālo cilvēka tieksmju izkāpināšana līdz ekstātiskam stāvoklim, kurš kulminējot palīdz sabiedrības locekļiem no šīm tieksmēm atbrīvoties. Ne velti A. Hermanis vairākkārt uzsver, ka pasaules dramaturģijas vēsture ir pārpilna vardarbības aprakstiem, un šis konstatējums kulminē provokatīvajā, daudzkārt citētajā A. Hermaņa izteikumā, ka katra cilvēka dzīvē ir daudz vairāk teātrim būtiska nekā Šekspīra lugās. Zīmīgs ir A. Hermaņa minētais P. Bruka citāts, kas norāda uz režisora izpratni par teātra un sabiedrības attiecībām. Respektīvi, A. Hermanis uzskata, ka līdzīgais rada līdzīgo, tādējādi agresija teātrī ir izskaužama, jo rada agresiju skatītājā.

Tomēr uzstādījums „bliezt ar maigumu” tikai šķietami ir pretējs A. Arto piedāvātajam teātra modelim. Būtiskākais nav viss emocionālais mods, kas tiek izmantots, bet gan izpratne par teātra iedarbību uz skatītāju. Pašā uzstādījumā, ka teātris spēj kvalitatīvi pārmainīt skatītāja psihisko struktūru, A. Hermanis seko A. Arto pēdās, tieši tāpat kā, paradoksālā kārtā, P. Bruks, kura izpratne par teātri tiešā veidā ir atvasināta no A. Arto Nežēlības teātra. Jāņem vērā, ka nežēlība A. Arto teātrī nav mērķis, bet līdzeklis, lai iznīcinātu skatītājā civilizācijas uzslāņojumu apspiestajām primitīvās kultūras (rituālajām) formām. A. Hermanis savukārt pūlas atgādināt skatītājam kultūras formas, kuras identificē kā mirušas vai mirstošas (būtībā šādā veidā viņš cenšas pārradīt zūdošo), un tieši vai netieši pretstata tās laikmetīgajai civilizācijai. Tiesa, atšķirībā no A. Arto, A. Hermaņa utopijas projekts ir šaurāks – kamēr A. Arto sapņo pārveidot cilvēci, A. Hermanis koncentrējas uz šaurāku, teātrim pietuvinātu cilvēku grupu. Līdz ar to A. Arto teātris ir tikai līdzeklis; kā precīzi formulējis D. Čadertons, viņa ideju konsekvents papildījums likumsakarīgi ved pie pilnīgas atteikšanās no teātra. Savukārt A. Hermanim teātris ir gan līdzeklis, gan arī mērķis, un viņa izrādes iegūst papildus – metateatrālu – nozīmes slāni, nemītīgi reflektējot pašas par sevi.

To, kā funkcionē A. Hermaņa izpratne par iedarbību uz skatītāju, izmantojot rituāla teātra formas, visuzskatāmāk demonstrē *Zilākalna Marta*, kaut arī specifiski pielietoti elementi sastopami arī *Ziedonī un Visumā*, *Šukšina stāstos*, *Kapusvētkos*, bet īpaši – *Melnajā pienā*.

Ja *Ledus* uzskatāms par pārejas rituālu, skatītājiem pārtopot, iegūstot tajā jaunas kvalitātes, tas *Zilākalna Marta*, bet īpaši *Melnais piens* izvēršas par savdabīgu izrāžu

apliecinātās vērtības – latviskuma – vāķēšanu. Abas izrādes saistītas ar latviskās idejas krīzes izjūtu un veido savdabīgu diptihu ar iestudējumiem, kas, izmantojot no episkā teātra atvasinātus paņēmienu, skata sabiedrības sociālās problēmas. Līdz ar to nav nejauši, ka A. Hermanis izmanto plašu latviešu kultūras zīmju sistēmu – *Zilākalna Martā* kristietības un pagāniskā rituāla detaļas, *Melnajā pienā* – pagānisma un klasiskās latviešu literatūras tēlus.

2009.gadā iestudētā *Zilākalna Marta* izmanto *Ledum* līdzīgus paņēmienu – pārejas situācija tiek radīta, kontrastējot ironiju un sentimentu pret apskatīto parādību, prognozējot, ka skatītājam pret Martu būs viennozīmīga attieksme, kā arī simboliskus priekšmetus (šajā gadījumā – tradicionālās kultūras rituāliem piederīgu) un telpas attiecības.

Iestudējums stāsta par leģendāri slaveno Latvijas dziednieci, kas esot izārstējusi vairāk nekā 50 000 cilvēku. Tekstu veido pacientu dzīvesstāsti. Tajos tiek raksturots, kāda katram bijusi problēma, ko Marta darīja, kā palīdzēja. Pirmā daļa līdzinās *Latviešu stāstiem* – nacionālo raksturu katalogam, kas apvienoja tipiskas “latviešu” problēmas, pieredzi, ar kurām spēj identificēties katrs skatītāju zālē sēdošais. Šī daļa nostiprina pārliecību par klātesošajiem kā vienas kopienas pārstāvjiem. D. Rietuma raksta: „Šķiet, režisoram vairs nav tik interesanti katra indivīda, katra cilvēka, tēla personiskie biogrāfiskie stāsti / pieredze .. cik kolektīvais tautas apziņas stāvoklis” (Rietuma 2009). U. Adamaite raksturo: „Svarīgi, ka attieksmes ziņā pie šī paša galda sēž arī Hermanis un aktieri. Iestudējums ironizē, par ko ir jāironizē, un neironizē, par ko nav jāironizē. (...) Hermanim izdevies apgrozīt latviešu nācijas nacionālo raksturu .. no visām pusēm, rādot katras parādības divējādo dabu” (Adamaite 2009). Kritiķes atsauksmē jāakcentē divi elementi. Proti, izrādes un skatītāju atrašanās vienā līmenī, kā arī tēlu ambivalence.

Pie gara galda kā svētajā vakarēdienā sēž divpadsmit aktieri, galda vidū vieta ir brīva. Aktieru tēlotie tipāži, kas iemieso Martas ārstēto nelaimju katalogu, vienlaikus ir arī Latvijas sabiedrības tēls – dažādu vecumu, dzimumu, tautību, sociālo slāņu cilvēki. Mizanscēna ir frontāla. Otrā pusē lielajam saimes galdam kā simboliskas ģimenes locekļi sēž skatītāji.

L. Ulberte raksturo, ka veids, kādā varoņi apsēžas pie galda, ir „tipiski latvisks. (...) Kaut tikai nebūtu jāsarunājas, fiziski jāaskaras, kaut pēc iespējas ilgāk varētu noslēpt

no tiem pārējiem savu nelaimi. Tā tad paradoksālā kārtā nevis, lai noslēptu savu atšķirību, bet tieši vienādību .. . . par tautas kolektīvo nevis atsevišķa cilvēka individuālo pieredzi ir izrāde” (Ulberte 2009). Kā konstatē kritiķe, vēlāk „varoņu savstarpējā komunikācija, .. fizisks pieskāriens blakussēdētājam iegūst rituālas darbības nozīmi” (Ulberte 2009).

Izrādē būtisku lomu spēlē kristietības rituāla kanons un pagāniskais rituāls. Pirmais piedāvā rituāla formu – mizanscēna, kas atgādina par svēto sakramentu, baznīcas dziesmas, ko izpilda aktieri. Savukārt no pagāniskās kultūras aizgūts rituāla saturs – Marta kā šamane, vienlaikus arī izsaucamais mītiskā senča gars, tradicionālajā kultūrā dziedniecībā un burvestībās izmantojamas substances un priekšmeti. Būtiski, ka Marta apvieno sevī abas kultūras – viņas „metode” iekļauj gan tautas medicīnas un zintniecības, gan kristīgās reliģijas elementus, tādēļ Martu vienlaikus iespējams interpretēt gan kā burvi, gan svēto.

Izrādes priekšmetisko vidi veido dabiskas lietas, visas saistītas ar tradicionālo medicīnu un zintniecību – cukura graudi, ūdens, maize, arī petroleja, virves, kas aizstāj čūskas (līdzīgais aizstāj līdzīgo), akmeņi. Tomēr zintis aizstāj stilizētas vārsmas, reliģiskas dziesmas, pa popkultūras atsauci – zīme, ka tradicionālās kultūras dzīvais kodols apaug ar no tā neatšķejamiem mākslīgiem papildinājumiem, radot jautājumu, par ko notiekošais primāri liecina – par aizmirstu (tā tad sabojātu, neīstu) rituālu vai arī jauna (tai skaitā ar popkultūras uzslāņojumiem) rituāla rašanos. Rituāla daba šeit tika vienādota ar latviešu kultūru, tās vērtībām, tā tad iezīmēts tika arī konflikts starp lokālo (izrādes kontekstā - seno, īsto) un globālo (popkultūrai piederīgo). Inta Balode, piemēram, raksta: „Nezinu gan .., vai pētnieciskais darbs veikts, tikpat dziļi mīlot un palīdzot savai tautai veseļoties, kā to darīja Martas tante. (..) Rudmatainā, meditācijā grimstošais Maijas Apines tēls, kurš izrādes vizuālajā *Svētā Vakarēdiena* bildē nosēdināts Jēzus vietā\*, ļauj izceļoties arī par romānu *Da Vinči kods*. No aktieru azotēm lienošie pasesnie vadi ar plastmasas izolāciju tiek saukti par seno latviešu draugiem zalkšiem, bet atgādina arī par azotē izaudzētajām odzēm. Un par Hariju Poteru, kurš prot runāt čūsku valodā” (Balode 2009).

---

\* Kritiķe akcentē latviešu kultūras un sabiedrības matriarhālo dabu.

Izrādes interpretācija rituāla teātra kontekstā ir atkarīga no tā, kas tiek likts izspēlētā rituāla centrā. Vairums kritiķu centru identificē ar latvietības ideju, arī nāciju, ko sevī iemieso Martas tēls. Viņai stilizētajā svētajā vakarēdienā atstāta centrālā vieta: Kristum – pagāniskai raganai. Marta vienlaikus ir un nav klātesoša – viņa dzīvo savu pacientu atmiņās, tomēr fiziski ir mirusi. No šejienes izriet vai nu apliecinājums latviskā dzīvotspējai (interpretējot, ka Marta ieplūdusi savos „bērnos”) vai arī, kā tiecas signalizēt *Latviešu cikla* konteksts, liecina par kultūras nāvi. Lielākā daļa kritiķu *Zilākalna Martu* uztvert tieši apokaliptiskā kontekstā. N. Naumanis raksta: „... maskējoties aiz sirsnības liekulīgās intonācijās, patiesībā kļedzoši satīriskā formā demonstrē latviešu tautas neatgriezenisko degradāciju. (..) .. ne mirkli nerodas aizdomas, ka teātris apsmaidītu .. dziednieci .. . Tomēr par visiem viņas klientiem rodas drusku dīvains iespaids – kā par savā veidā nozombētiem, garīgi traumētiem, kaut gan viņi visi apgalvo, ka Marta tos izglābusi. (..) .. tā ir pagātnes kultūras mantojuma un nāves dievišķošana” (Naumanis 2009a). Kā norāda kritiķis, izrādē „tautas garīgā līdere atšķirībā no Jēzus pēc sevis nav atstājusi nedz mācību, nedz mācekļus .. . . apustuļu vietā sasēdušies slimnieki” (Naumanis 2009a).

Kaut arī N. Naumaņa vērtējums par izrādes „liekulību” ir pārspīlēts, pārejas situāciju skatītājiem radīja *Zilākalna Martas* veikto brīnumu apraksts – vai nu skatītājs ticēja vai neticēja uzskaitītā iespējamībai, viņu diskomfortablā situācijā nostādīja fakts, ka izrāde vienlaikus apliecināja un apšaubīja Martas brīnumspējas. Aktieri spēlēja dažādās intonācijās. Dažkārt no reālisma viedokļa aizvien absurdākos tekstus viņi izrunāja absolūti nopietni – kā liecinot par brīnumu. Citreiz no stāstītā distancējās ar ironijas palīdzību. A. Hermaņa ironija par Latvijā izplatīto Mesijas – visu problēmu atrisinātāja - gaidīšanu spilgti manifestējās Ivara Krasta varoņa tēlā. Jauneklis, piedēvējis pārdabiskuma auru ikdienišķām neveiksmēm, staigā ar T-kreklu, ko rotā uzdruka *nelaime.lv*, un liecina par Martu kā vienīgo, kura spēj palīdzēt grūtdieņiem. Izrāde bija emocionāla, aizkustinoša, brīžiem pat naiva, tomēr tai pašā laikā struktūrā bija ieaustas arī ainas, kurās, piemēram, tika spēlēta Džeimsa Kameronas filmas *Titāniks* tituldziesma, radot ironisku distanci pret materiālu. (Līdzīgi kā citu A. Hermaņa izrāžu recepcijā, šeit spilgti jūtams dabiskā – tehnoloģiskā pretnostatījums, ko skatītāji uztver XX gs. otrai pusei tipiskā latviskai kultūrai raksturīgā manierē – vienādojot ražoto ar negatīvu, bet dabisko ar pozitīvu vērtējumu, kaut izrādēs pašās tēlu izpratnē šāda „morāla vērtējuma” nav, pretstatu pāris drīzāk tiecas saplūst vienā.)



Apskatnieki izvairās identificēt, kur A. Hermanis saskata sabiedrības bojāejas cēloni. Vairāki recenzenti, piemēram, min čūskas kā latviešos mītošo ļaunumu (Rietuma 2009; Naumanis 2009a), kaut tradicionālās kultūras kontekstā čūskām *Zilākalna Martā* ir drīzāk pozitīvas konotācijas kā saiknei starp šo un viņpasauli. Čūska ir rituāla sastāvdaļa, kas, līdzīgi kā izrādē daudzkārt minētie kraupainie kaķi, uzņem sevī slimību, ko Marta izvelk no cilvēka. Tas, ka kāda neidentificējama slimība ir katrā latvietī, tiek uzsvērts gan caur faktu, ka katra aktiera azotē slēpjas auklas gals, gan ar to, ka katrs būvē savu cukura ornamentu. Atbilstoši katra tēla identitātei – vienam tas ir cukura nams, otram tautiskie ornamentu, ieskaitot jumi un ugunskrustu. Izrādes kulminācijā tiek lasīts statistisks saraksts par Martas veiktajiem brīnumdarbiem – līdzās atbrīvošanai no dažādām konkrētām kaitēm procentuāli milzīgu daļu aizņem ārstēšana no „nenoskaidrotām ciešanām”. Pats formulējums nav izrādes radošās grupas radīts – „statistiskos datus”, tāpat kā Martas pacientu stāstus vācis un apkopojis Jānis Arvīds Plaudis grāmatā *Zilākalna Marta*, kas balansē uz robežas starp masu un tautas kultūru. Grāmatas teksts izmantots, radot iestudējuma tekstu. Bet „nenoskaidrotās ciešanas” kļūst par izrādes centrālo poētisko tēlu, jo tās būtībā ir vienīgais izrādes varoņus vienojošais elements. Tā ir teātra ironija, kas izsmej latviešu pašpieņemto pavārdu - bāreņu vai sērdieņu tauta. No otras puses, tēls ir arī nopietns komentārs par laikmetīgo Latviju kā kultūras, garīgu fenomenu – metafiziski cieš visi, arī tie, kuriem loģiska pamatojuma šīm ciešanām nav. Ar dīvaino melanholiju sirgst ne tikai atsevišķi indivīdi, bet visa kopiena.

Latvietība izrādās tukša čaula – divu sajauktu, garīguma vairs neapdvestu sistēmu elementu sajaukums. Fenomenu īpaši uzsver paradokss, ka pati Martas tēla rekonstruēšana ir radošs akts, kurš apriori apliecina viņas unikālo vietu latviešu kultūrā. S. Radzobe, raksturojot nacionālai kultūrai būtisku kultūras artefaktu un to iemiesoto vērtību funkcionēšanas mehānismu, atsaucas uz Imanta Ziedoņa eseju par Aleksandru Čaku *Runāšana caur saknēm* krājumā *Garainis, kas veicina vārīšanos*: „Kas ir liels, tam agrāk vai vēlāk jātiek līdz ar zemi izlīdzinātam. (..) Ja ir cilvēks kā Gaiziņš, tad viņu vajag aiznest pa sauju. Ja ir kalns kā Zilais kalns, tad vajag ņemt, bērt kabatās. Tā pazūd Sauleskalns, bet tā arī nepazūd. Ar cepurēm aiznes Sauleskalnu, bet ar cepurēm viņu sanes arī no jauna. (..) Mēs jebkurā laikā varam sanākt un radīt Zilo kalnu. Kultūra ir jāizšķīdina tautā, tad tā ir nemirstīga” (Ziedonis 1976, 140).

Tam, ka Marta un viņas iemiesotās vērtības ir „izšķīdušas” tautā, būtu jānodrošina to saglabāšanās, kamēr fiziski dzīvo šīs kultūras nesēji. Izrāde tomēr rāda atšķirīgu ainu. Procesu, kādā notiek Martas rekonstruēšana, S. Radzobe dēvē par „greizo spoguļi” – izrādes tēli gan rada Martas tēlu, tomēr tas ir izrauts no konteksta un nav izprasts kā funkcionējošs veselums. Recipienti spēj atminēties Martu tikai detaļās, stāstot par viņas cilvēciskajām vājībām, biogrāfijas faktiem, jocīgiem vai traģiskiem notikumiem, kas saistīti ar dziednieces apmeklējumu. Martu kā fenomenu viņi neizprot, tādēļ pārradītais tēls izrādās gan spilgts, bet tukšs, funkcionēt nespējīgs. S. Radzobe rezumē: „Viss, kas pastāv, tiek lietots. Bet ja kaut kas, kas vienlaikus ir fizisks un metafizisks, ilgstoši tiek lietots tikai fiziskā veidā, tas deģenerējas, jo deģenerēts ir tā lietošanas veids. Svarīgi, ka tā nav cilvēku vaina. Tas ir princips – to, kas ir lielāks par pārējo, ar laiku allaž sāk lietot kā mazāku” (Radzobe Z. 2011c).

Tomēr ja par primāro rituāla elementu izvēlas varoņu inertās pozīcijas pārvarēšanu citam pret citu, tad iespējama arī L. Ulbertes interpretācija. Kritiķe raksta: „Hermani interesē Marta kā .. ideja par dziedinošas ticības iespējamību. (..) .. konceptuāls .. ir arī izrādes fināls. . tie, kas sākumā atnāca pa vienam, tagad aiziet pa pāriem, cits citu pagaidot un viegli pieturot pie rokas. Un vai tas vispār var būt kaut kas svarīgāks par roku, pie kuras nedrošā brīdī pieķerties?” (Ulberte 2009).

Kā liecina *Latviešu cikla konteksts*, A. Hermaņa skatījums uz latvietības saglabāšanos ir pesimistisks. *Melnajā pienā*, kas izmanto *Zilākalna Martai* līdzīgus paņēmienus, viņš tiešā veidā aplieca, ka uzskata Latviju par mirstošu. „Latvija būs mirusi tai brīdī, kad pēdējā latviešu lauku vecmāmiņa būs pārdevusi savu pēdējo govī,” intervijās stāsta A. Hermanis. Uzvedums bija iecerēts no govju skatu punkta, govju vienādojot ar dvēseli, garīgumu, savā veidā arī Latviju, un šādā aspektā govju kļūst par totēmisku dzīvnieku. Tradicionālā kultūrā govju cieši saistās ar Māru, kas viena no centrālajām latviskā panteona dievībām, likteņlēmēja, radību un auglības plašākā nozīmē dieviete, saimniece, aizsargs pret raganām, tātad ļaunumu plašākā nozīmē, arī pastarpināti ar viņsauli kontaktā esoša dieve. Māras konotācijas pastarpināti izrādē ienāk caur Imanta Ziedoņa *Poēmas par pienu* citējumu – dzejnieks stilizējis buramvārdu ritmu, saistot to ar Māras tēlu.

I. Ziedoņa *Poēma par pienu* (tieši citēta arī izrādē) sižetiski vēsta par tautas nelaimi – bērniem, kas nedzimst vai arī dzimst defektīvi, bez piena, bet ar vīnu uz lūpām.

Poēmas dominējošie tēli ir māte un piens kā dzīvības simbols, kaut aprakstītās reālijas ir arī dokumentālas – fiksē tradicionālo vērtību izzušanu Latvijas laukos. A. Hermaņa izrādi var raksturot tiem pašiem vārdiem, bet tēli ir mainījušies. Mātes vietā ir vecmāmiņa, kura bērnus vairs nedzemdēs, arī neaudzinās, jo pasaulē ir palikusi viena, bet piens ir sabojājies – melns. Izrādes nosaukums pats par sevi rada asociācijas ar nelaimi, jo piens apriori nevar būt melns, tā ir anomālija, lāsts. Vispārējā nelaiemes atmosfērā ievada jau izrādes sākums – Vilis Daudziņš stāsta par lietainu vasaru, kurā slīkst visas dzīvās radības. Tā ir Noasa plūdu aina latviskākās noskaņās. Kā izrādi raksturo kritiķi: „Metafora situācijai, kurā sagrūst gadu gaitā izveidojusies kārtība un kosmos pārvēršas haosā. Govis - līdzšinējās pasaules stabilitātes un turpinājuma zīme - izkaisās nebūtībā, kļūstot par zvaigznēm, bet šūpoļu monotonās svārstības izrādes finālā atgādina, ka sabiedrība atkal ir atgriezusies nulles punktā” (Čakare 2010). „Pasaules himna kaut kam aizejošam, pavisam nevajadzīgam un tāpēc vēl jo vairāk skaistam. (...) Melnais piens ar gogolisku grūtsirdību plūst pa Latvijas laukiem, ilgodamies pēc īstas cilvēciskās dvēseles, un līdz pilsētai nenonāk - jo lauku cilvēki to rūpīgi savāc burkā un neļauj tam aizplūst tālāk. Un, kamēr viņi dzīvo, tikmēr tā notiks” (Petrenko 2010).

Līdzīgi kā čūskas *Zilākalna Martā* melnais piens plūst ne tikai ap, bet arī cilvēkos pašos. Turot rokā melna piena burku, Elita Kļaviņa vecmāmiņas lomā runā par kaimiņieni, kas viņu apzagusi, par savām vecumdienu nelaimēm. Aktrise reālistisko tekstu nospēlē divdabīgi – ļaujot domāt gan par to, ka konkrētajai vecajai sievietei, kuras intervijas izmantotas teksta radīšanā, briesmīga dzīve, gan - ka viņa, iespējams, zaudējusi prātu un agresija laužas ārā no viņas pašas. Pagrimuma portrets ir pilnīgs, nevienkāršojot situāciju, uzsverot, ka izrāde nepretstata šodienu un pagātņi, bet gan vērtības un to trūkumu.

Abas A. Hermaņa izrādes lielā mērā ir veidotas tā, lai emocionāli spēcīgi iedarbotos uz skatītāju – iestudējumos ir daudz kontrastu (*Zilākalna Martā* starp ironiju un sentimentu, *Melnajā pienā* - starp dokumentalitāti un metaforu). Bez tam, par spīti drūmajai tēmai, abu izrāžu radītās emocijas ir gaišas. Tas ir būtiski, jo iestudējumu mērķis pēc būtības ir ne tik daudz kultūras stāvokļa fiksācija, cik aktīvu atmiņu par izzūdošām vērtībām radīšana (aktualizēšana) uztvērēja prātā. Kā liecina, piemēram, *Kapusvētku* recepcija (pēc izrādes iznākšanas pilsētnieku vidū nebūt ne tik populārā tradīcija īslaicīgi tika plaši aprakstīta presē, popularizēta) vai *Latviešu stāstu*

aktualizētā personiskā vēsture, iedarbība uz sabiedrību plašākā nozīmē arī ir iespējama. Šādā aspektā A. Hermaņa *Latviešu cikls* salīdzināms ar I. Ziedoņa *Kurzemītes* recepcijas kontekstu.

Tomēr jāuzsver arī *Melnā piena* specifika. Izrāde centrālais pretstatu pāris ir telpisks – lauki pret pilsētu, kurā pilsēta tiek identificēta kā globalizētā, merkantilā kultūra pretstatā laukiem kā latviskai, garīgai videi. Izrādē tas uzsvērts gan iestudējuma paņēmieniem (V. Daudziņš pagarinātajā finālā attēlo latviešu biznesmeni – kautuves īpašnieku, kas izteikti metaforiskajā izrādē piepeši sāk runāt par skaitļiem un merkantiliem apsvērumiem. Iestudējuma veidotais tēls ir – dvēseles nogalināšana biznesa apsvērumu dēļ), gan tekstā, kur Latgales laucinieki šausminās par nosacītu pilsētas izplešanos – „ķīmisko zemkopību” Eiropas Savienības prasībām pakļāvušā Kurzemē. Īpaši spilgti to recenzijā akcentē Linda Ģībiete, rakstot, ka A. Hermanis viņu, pilsētā dzimušu un augušu sievieti, acīmredzot vispār neuzskata par latvieti, jo „latviskās identitātes kods ir tikai lauki” (Ģībiete 2010). Kaut arī šis emocionālais vērtējums ir, iespējams, pārāk izkāpināts attiecībā uz konkrēto izrādi, tomēr tas uzsver galveno *Melnā piena* un *Zilākalna Martas* atšķirību. Proti, kopiena šeit vairs nav vienota, simboliski – nesēž pie viena galda. Starp laukiem, ko izrādes kontekstā iemieso uz skatuves notiekošais, un pilsētu jeb skatītāju zāli nepārprotami jūtams skatuves rampas novilkta robeža. Izrādes radītā nostaļģija tāpēc ir dziļāka, jo objekts, pret kuru tā vērsta, skatītāja uztverē attālināts ne tikai laikā, bet arī telpā.

### **3.2.5. Groteska un emocionālā montāža - laika un telpas, ironijas un sentimenta attiecības A. Hermaņa izrādēs**

Pārejas stāvokli A. Hermanis izmanto arī citos iestudējumos, par centrālo iedarbības veidu uz skatītāju izvirzot ironijas un sentimenta pretnostatījumu. Ja rituāla elementus izmantojošās izrādes galvenokārt paļaujas uz telpas zīmēm (protams, sekundāri izmantojot arī citus izteiksmes līdzekļus), tad iestudējumi, kas nozīmi rada primāri ar groteskas un emocionālas montāžas palīdzību, akcentē atšķirīgu laiku saskarsmi iestudējumā. Tā kā šis ir viens no raksturīgākajiem (biežāk lietotajiem) un oriģinālākajiem (režisora nobriedušo stilu definējošajiem) paņēmieniem, tuvāk jāpakavējas pie vairākiem tā izmantojuma veidiem.

Par savdabīgāko iestudējumu, kurā izmantota montāža, A. Hermaņa daiļrades kontekstā uzskatāmi 2006.gadā iestudētie *Drednauti. Uz visām jūrām*. Iestudējumu

veido divas daļas – pirmajā cēlienā: Andra Keiša latviešu valodā pārceltā Jevgeņija Griškoveca luga *Drednauti*, otrajā: režisora Johanesa Holchauzena dokumentālā filma *Uz visām jūrām*. Jānodala izrādes un iestudējuma jēdzieni.

P. Pavī raksta, ka terminu „iestudējums” piemēro, runājot par „lugas redzamo daļu” (Pavi 2003, 358), kamēr „izrāde” apzīmē gan iestudējumu, gan jebkuru performatīvo mākslas formu (deju, operu, pantomīmu, cirku utt.), kā arī citus uzvedumus, kas paredz publikas iesaistīšanos (sports, rituāli, kultūras vai sociālie pasākumi utt.) (Pavi 2003, 358).

Vēsturiski šāda definīcija šķiet problemātiska, jo jānodala divi posmi jēdzienu izpratnē. Līdz XIX gs. beigām – režijas teātra dzimšanai -, par plašāku terminu tiek uzskatīts „iestudējums”. Aristotelis *Poētikā* „izrādi” identificē kā vienu no sešiem traģēdijas elementiem – līdztekus sižetam, tēlam, domai, dikcijai un dziesmai. Aristotelis uzskata, ka „izrāde” ir ne vairāk kā dramaturģiskā darbā iekļauts, iecerei adekvātu lugas izpildīšanu nodrošinošs tehnisks paņēmieni. Rodoties režijas teātrim, terminu izpratne būtiska mainās. Tā kā teātris vairs nav idents dramaturģijai, izrāde ietver tekstu, bet arī skatuvi, teātra telpu, pilsētvidi, to var saistīt ar jēdzieniem diskurss, spēle, rituāls, tehnoloģija. Bez tam, raksta P. Pavī, „vairs nav jācenšas ar ilūziju maskēt teātra radošo procesu; šis process atklāti tiek demonstrēts” (Pavis 2003, 359).

*Drednautu. Uz visām jūrām* analīzē jānošķir iestudējums (J. Griškoveca *Drednauti*) un izrāde (izrādes pirmās un otrās daļas – *Drednautu* iestudējuma un J. Holchauzena dokumentālās filmas montāža).

Formāli teātris uzsver, ka otrā daļa ir neobligāts bonuss – filma, kura nejauši uzrunājusi JRT kolektīvu un kuru teātris vēlas piedāvāt savam skatītājam. Tomēr analīze pierāda, ka *Uz visām jūrām* ir integrāla A. Hermaņa izrādes daļa, liekot atbildēt uz jautājumu, kā iestudējums sasaistīts kopā ar autonomi, cita autora radītu filmu, kādas funkcijas filma veic, kā arī – kāds ir mehānisms un sekas faktam, ka kāda autora darbs pilnībā, nemainītā veidā tiek iekļauts cita autora darbā. *Drednautu. Uz visām jūrām* kontekstā ir pamats runāt par diviem dažādu autoru darbiem, kas, savienoti vienā veselumā, rada jaunu mākslas darbu.

To, ka izrādes abas daļas ir vienotas, teātris netieši uzsver divkārt. Pirmkārt izrādes nosaukums konceptuāli ir *Drednauti*. Uz visām jūrām, gramatiski norādot uz abu nosaukumu pakārtojumu – virsrakstu un apakšvirsrakstu –, vai arī pirmās nozīmes paplašinājumu. Otrkārt, izrādes programmiņā nodrukāts ar *Drednautu* saturu nesaistīts teksts - uz Īriju emigrējušu vīriešu stāsti un socioantropoloģes Baibas Belas-Krūmiņas komentārs. Teksts šādā kontekstā jāinterpretē kā programmisks, un tas liek izvirzīt jautājumu, kā izrāde par to, „ko sievietes nezina par vīriešiem” (JRT izrādes pašraksturojums), respektīvi, stāsts par kuģiem, vīrišķību un dvēseli, saistīts ar Latvijas sociopolitiskajām aktualitātēm. Jēgu programma iegūst tikai pēc abu daļu noskatīšanās un salīdzināšanas.

Izrādē izdalāmas divas atšķirīgi funkcionējošas telpas. Pirmajā daļā skatītājs tiek konfrontēts ar reālu skatuves telpu, kas rada dramaturģisko telpu skatītāja prātā.\* Abas gluži kā tradicionālā dramaturģiskā teātrī, ir identas, pirmās daļas kontekstā ļaujot vienādot jēdzienus „teksts” un „iestudējums”. Princips ir apzināts. L. Ulberte min, ka A. Hermanis TV intervijā pirms pirmizrādes „izteicās, ka viņa režija šoreiz izpaužoties tikai salikumā: Keišs un zēnu koris, luga un filma” (Ulberte 2006a). Zīmīgi, ka netiek lietots jēdziens „izrāde”, kas signalizētu par jebkādu režisora iejaukšanos tekstā, bet gan runāts par „lugu”. V. Čakare raksturo A. Hermaņa *Drednautus* kā izrādi, kurai ir „tieši tāda pati mizanscēna, izmantoti tādi paši rekvizīti” kā J. Griškoveca iestudējumam (Čakare 2006b). Vēl vairāk – J. Griškovecs izrādē tikai runā par kori, kamēr A. Hermanis tekstā minēto bez jebkādiem pārveidojumiem iemieso uz skatuves: *Drednautos* JRT piedalās Rīgas Doma zēnu koris, kas – līdzīgi kā A. Keiša varonis – ilustrē arī emocionālākās teksta vietas, piemēram, attēlojot, kā mirušie jūrnieki sasēžot skatuves telpā uz „pīppauzi”. Kā ironiski atzīmē V. Čakare, analizējot iestudējuma elementu savstarpējās attiecības: „Lai skumšana būtu intensīvāka, uz skatuves parādās arī lugas tekstā minētais zēnu koris. Doma puikas, protams, dzied kā eņģeļi” (Čakare 2006b).

---

\*P. Pavī izdala sešus telpas veidus. Pirmkārt, iekšējo telpu – tāda skatuviskā telpa, kurā rodas autora vai tēla sapņi vai fantāzijas (fantasmagoriju teātris); otrkārt - dramaturģisko telpu, kad rodas skatītāja vai lasītāja iztēlē, uztverot literāro tekstu; treškārt - spēles (žestu) telpu, ko veido aktieru esamība un kustība spēles telpā; ceturtkārt - skatuves telpu – reālā telpa, kas pakļauta noteiktiem organizatoriskiem principiem; piektkārt - scenogrāfisko (teatrālo) telpu – telpa, kurā izrādes laikā atrodas aktieri un publika, radot saikni, būtībā visu sešu telpu paveidu apvienojums; sestkārt - tekstuālo telpu – teksta struktūra (remarkas, teksts, ritms) tik tālu, cik tā nekļūst par dramaturģisko telpu (Pavī 2003, 287).

Arī otra izrāde telpa – video - veido dramaturģisko telpu, bet tā funkcionē pēc sarežģītāka mehānisma. Ja *Drednautos* par principu tiek izvirzīta viennozīmība (tas, par ko tiek runāts, tiek iemiesots skatuves telpā, metaforas tiek izskaidrotas, vispārinājumi – nosaukti vārdā un eksplicēti), *Uz visām jūrām* ir nemitīga metaforizāciju, nozīmes pārnesumu virkne. Filma stāsta par padomju karakuģa *Kijev* mūžu – no tā uzbūvēšanas līdz brīdim, kad Krievijas flote pārdod rūsošo vraku kādai Ķīnas kompānijai liela kazino ierīkošanai. Īpaši filmēšanas komanda koncentrējusies uz pēdējiem pieciem karakuģa mūžā gadiem, kad tiek filmētas arī bijušo komandas locekļu atmiņas, viedokļi utt. Kaut arī nomināli dokumentālais darbs stāsta par kuģi, dramaturģiskā, arī iekšēja telpa ir krietni plašāka par kuģa apmēriem – tā ir visa bijušās Padomju Savienības teritorija, jo *Kijev* tiek uztverts kā PSRS ambīciju, sabrukuma un drupu metafora. Eksplicē L. Ulberte: „Bijušo krievu jūrnieku likteņi uz padomju varenību simbolizējušā karakuģa absurdās agonijas fona kļūst par izcilu portretu gan padomju impērijas sabrukumam, gan jebkura priekšstata, jebkuras varonības un cildenuma relativitātei. *Kijeva* savā pēdējā ceļā ir spoku kuģis, sava veida *Klīstošais Holandietis*, kas reprezentē vairs neesošas valsts bijušo spožumu un postu vienlaicīgi, bet dzīvo vairs tikai cilvēku atmiņās” (Ulberte 2006a). Kritiķe arī raksturo abu daļu atšķirīgo tēlainību un emocionālo iedarbību: „Filmas reālo varoņu stāstījumi apbrīnojami paradoksāli korespondē ar Griškoveca romantizēto versiju par pirmā pasaules kara drednautiem – kaut vai stāsti par kuģa karogiem ir tik atšķirīgi un tomēr līdzīgi. Andris Keišs ar absolūtu emocionālo pārliecību runā par karogiem, kuru dēļ mirst, bet nepadodas: „Vienkārši tā, neanalizējot situāciju, ņemt un nenolaist karogu, un nomirt.” Viens no *Kijevas* bijušajiem apkalpes locekļiem, jau civilajā dzīvē noceldams no skapjaugšas noputējušu kuģa karogu, salīdzina to ar savu dzīvi, tikpat sapluinātu un nevērtīgu” (Ulberte 2006a). Abu daļu sastatījums kritiķes vērtējumā ir absolūti polarizēts: „Viss, kas Griškoveca un Keiša izpildījumā ticis apliecināts, caur Holchauzena kameras aci tiek noliegts” (Ulberte 2006a).

A. Hermanis, montējot abas daļas, pretstata ne tika daudz fiziskās telpas („dzīvo” izrādi un mediju vai J. Griškoveca XX gs. sākuma Eiropu un J. Holchauzena iemūžināto bijušo padomju bloku XXI gs. sākumā), bet gan dramaturģiskās telpas (tātad – arī skatītāju uztveres jautājumu), kaut arī atsevišķus atšķirīgo mediju aspektus interpretācijā nav iespējams ignorēt.

Kā raksta F. Auslanders, televīzija nepazīst pagātņi, atmiņu – tai eksistē tikai šodiena (Auslander 2010). Izrādē *Tālāk* šis princips tiek iemiesots skatuves telpā fiziski un tiešā veidā – scenogrāfija ir sterili tīra, laikmetīga, bezpersoniska, rekvizīti ir nekonkrēta laika – mūžīgās tagadnes – zīmes. Tādējādi netieši tiek demonstrēta ar realitātes šovu vienādotās laikmetīgās dzīves iezīme – ekstrēma koncentrēšanās uz tagadnes laiku. *Drednautos. Uz visām jūrām* šī televīzijas iezīme izmantota paradoksāli un īstenota ar montāžas palīdzību.

Kā uzsver A. Rapaports, montāžas izmantojums allaž aktualizē arī laika problēmu: „Gluži tehniskā nozīmē montāža ir sarežģītas vai harmoniskas konstrukcijas radīšana no atsevišķām daļām vai elementiem. (..) .. izpratnei nepieciešams noskaidrot, kāda ir atsevišķo elementu daba un kāda – veseluma shēma .. . (..) Montāžas konstrukcijas attiecīgi var būt homogēnas vai heterogēnas. Homogēnās konstrukcijās daļas un veselums ir viena veida, heterogēnās – katram elementam ir sava daba. [Būtiski noskaidrot] vai dažādām daļām piemīt dažādas vēsturiskas nozīmes, t.i., vai tās piederīgas dažādiem vēsturiskā laika momentiem” (Rapaport 1988, 14-16). Pēdējā gadījuma raksturošanai autors piedāvā izmantot apzīmējumu heterotemporāla konstrukcija. Izvērsot jēdzienu, pētnieks min, ka šādā aspektā iespējams skatīt piemēram, gorgolas viduslaiku arhitektūrā – gotisko katedrāļu heterogēniskums var tik uztverts vienlaikus arī kā heterotemporalitāte, jo figūras montētas no dažādām hibritizētām dzīvu būtņu attīstības stadiju formām. Nošķirums starp homotemporālām un heterotemporālām konstrukcijām ir būtisks, jo temporālais montāžas aspekts saistāms arī ar konstrukcijas estētisko izpratni – tikai homotemporālās konstrukcijas ir estētiski viendabīgas.

A. Hermanis abu izrādes daļu savienojumam izmanto salīdzinoši vienkāršu montāžas veidu – divu patstāvīgu elementu līdzās novietošanu, tos neizmainot. Mehānismu, kādā veidā šādā montāžas paveidā veidojas veseluma nozīme, demonstrē, piemēram, S. Eizenšteina agrīnie montāžas eksperimenti, kuros viņš pierāda, ka skatītājs psiholoģizē montāžas procesu. Proti, montējot vienu un to pašu kadru, kurā redzama cilvēka seja, ar kadru, kurā fiksēts attiecīgi tukšs un pilns šķīvis, režisors novēroja, ka respondenti uz katru no gala konstrukcijām reaģē atšķirīgi – uzskatot, ka cilvēks neitrālā fizionomija pauž vai nu izsalkumu vai prieku. Montāžas rezultātā uztvērējs tātad izveido jaunu abu daļu nozīmi.



Tomēr nozīmes veidošanās process *Drednautu*. *Uz visām jūrām* gadījumā ir virzīts. Pirmkārt, katra izrādes daļa ir patstāvīgs, sarežģīts mākslas darbs, kurā nozīmes radīšanā jau izmantots montāžas princips. Tātad savienoti ne tikai abu daļu fiziskie nesēji, bet arī nozīmes un konteksti. Otrkārt, pats montāžas akts, kā raksturo A. Rapoport, var būt emocionāli lādēts. Šai gadījumā kā būtisks nozīmes veidošanās aspekts jāņem vērā tas, kāda ir skatītāja izpratne par abu montējamo elementu hierarhiskajām attiecībām. Tādēļ, kaut arī skaidri identificējams savienojuma – nozīmes pārnesuma nodrošināšanas – elements, proti, abu daļu formālā tēma „kuģi”, izrāde kontrastē nevis vairākus stāstus par kuģiem, bet gan šo stāstu sekundārās nozīmes – nostalgiski lādētu stāstu par garīgumu izrādes pirmajā daļā un stāstu par vēsturi otrajā.

Analizējot izrādes abu daļu tekstu, jāizdara secinājums, ka A. Hermanis izmantojis heterotemporālu montāžu - abas telpas eksistē atšķirīgos laika modos. Formāli – *Drednauti* iemieso tagadni (J. Griškoveca uzveduma pseidodokumentālā daba), kas tiecas veidot vispārīnājumu, kamēr *Uz visām jūrām* identificējama ar vēsturi – tātad konkrētu pagātnes laiku. Tomēr, analizējot telpas attiecības, izrādes abu daļu kopīgi veidotajā dramaturģiskā telpā skatītājs laika attiecības identificē pretēji. Nozīme šeit ir ne tikai F. Auslandera konstatētajai televīzijas kā medija dabai, bet arī tām izmaiņām, ko iestudējuma dramaturģiskajā telpā ienesis A. Hermanis.

Kaut arī J. Griškoveca daiļrades kontekstā jārunā arī par pseidodokumentalitātes problēmu, *Drednautus* iespējams izprast kā dokumentālā teātra piemēru, ja definē, ka krievu mākslinieka darbā dokumentalitāte atrodama ne tik daudz paštēlā vai falsificētās biogrāfijas detaļās, bet gan izprotama kā domāšanas dokumentalitāte - J. Griškoveca teksti un soloizrādes konceptuāli ir viņa paša veidoti, atrasti stāsti.

JRT *Drednautos* dokumentalitātes nav. A. Keišs tēlojumā sintezē savas aktieriskās un cilvēciskās īpatnības un J. Griškoveca skatuves paštēlu, un tēlo, ka *Drednauti* ir viņa stāsts. Atšķirību fiksē V. Čakare: „Kad .. stāstu par varenajiem kara kuģiem stāstīja .. Jevgeņijs Griškovecs, tas aizkustināja arī tāpēc, ka stāstītājs bija nīkulīga paskata intelektuālis, kurš .. raidīja savus signālus bez pārliecības, tikai ar cerībām, ka tie tiks uztverti un saprasti. Bet par ko gan .. būtu elēģiski jāskumst raženajam, pievilcīgajam, publikas un jo sevišķi sieviešu jūsmas apstarotajam Lāčplēsim Andrim Keišam?” (Čakare 2006b).

Pretstatā J. Griškoveca *Drednautu* dokumentalitātei JRT *Drednautos* priekšplānā izvirzās didaktika, vispārinājums, jo šis ir tradicionāls dramatiskā teātra iestudējums, kura vēstījumu skatītājs ir tiesīgs primāri meklēt tekstā. Ņemot vērā kritiķu atšķirīgo estētisko pieredzi un preferences, līdz ar to saprotams, kādēļ pirmās daļas vērtējums radikāli atšķiras. Ja netiek izvirzīts jautājums par dramatiskā teātra funkcionēšanu postdramatiskā teātra kontekstā, teksts un tā skatuviskais iemiesojums tiek vērtēts kā viennozīmīgas, tekstu apliecinošas zīmes un pozitīvi. A. Burtiece raksta: „[Bērnū korā – Z.R.] brīnišķīgā dziedājuma valdzināta, kas izrādei piešķir īpašu emocionālu gaisotni, iepludinot tajā sava veida rituāla elementus un bagātinot arī vizuāli askētiski veidoto viena aktiera teātri. (...) Andra Keiša stāstījums ārēji atturīgs, var teikt, skops, taču ar lielu enerģiju un spēku uzlādēts, veidots, ka dialogs ar skatītāju, kura aktierim ir svarīgi ne tikai pavēstīt par notikušo jūrā — par izcīnītām un zaudētām kaujām, galvenais — likt sajust jūrnieku godprātību un uzticību, viņu drosmi un gara spēku, pašreizējā cīņoties, mirt ar mastā nenolaistu karogu” (Burtiece 2006).

Pārējie recenzenti *Drednautus* vērtē citā teātra kontekstā, tādēļ slēdziens ir būtiski atšķirīgs. V. Čakare raksta: „Ja pasākuma otrajā daļā nebūtu smalkās, taktiskās un asprātīgi traģikomiskās Johanesa Holchauzena filmas par ķīniešu izklaides kompleksā pārvērsto padomju kara kuģi, kura rada nenoteiktas aizdomas, ka varbūt režisoram līdzīgi kā *Ledū* padomā bijis rekviēms cilvēku ilūzijām un utopijām, diez vai izrādi varētu uzskatīt par notikušu” (Čakare 2006b).

Abu daļu savstarpējās attiecības paradoksālā kārtā ir apvērstas. Uzsvērti izmantojot vienkāršotus dramatiskā teātra paņēmienus un faktu, ka A. Keiša spēli nav iespējams identificēt citādi kā nostalgisku stāstu, A. Hermanis raisa sajūtu, ka ar pagātni – kā teātra mākslas, tā iemiesoto cilvēcisko vērtību ziņā - saistāma pirmā izrādes daļa. Savukārt *Uz visām jūrām* medijs izceļ dokumentālās filmas klātbūtnes efektu, un izrādes otrā daļa izvirzās priekšplānā kā laikmetīgāka. Abas kopā A. Hermaņa izrādes abas daļas sintezē J. Griškoveca oriģinālam līdzvērtīgu emocionālo iedarbību. (U. Adamaite netieši atzīmē šo izrādes aspektu: „Nevaru piekrist, ka filma ir ironisks komentārs 1. daļas "nopietnībai", jo Griškoveca intonācija taču arī ir traģikomiska?” (Adamaite 2006a).) Tomēr abas iezīmes – sentiments un ironija, šai gadījumā uzsvērti nodalītas: A. Keiša *Drednauti* iemieso emocionālo darba pusi, filma – skaudri izgaismo vēstures likumsakarības.

Līdz ar to iespējams identificēt A. Hermaņa un J. Griškoveca *Drednautu* konceptuālo atšķirību. A. Hermaņa pieeja, pretēji J. Griškoveca darbam, priekšplānā izvirza skatītāja intelekta darbu. Sadalīts šādās shematiskās sastāvdaļās, izejmateriāls šķiet pretrunīgs, tomēr pēc sintēzes, tas ir – intelektuāla – procesa, abas daļas izdodas savienot vienā. J. Griškovecs šo sintēzi pats veicis materiālā, un izrādes iedarbība ir drīzāk emocionāla. A. Hermanis procesu pilnībā pāradresē skatītāju zālei. Mainās līdz ar to arī izrāžu akcenti – J. Griškovecs vairāk runā par mūžīgām likumsakarībām, kamēr A. Hermanis uzsver konkrētu sociālpolitisku situāciju, jo skatītāji materiālu uztver caur aktuālāko laika modu (šai gadījumā – dokumentālo filmu) un, nespējot identificēties ar *Drednautu* piedāvāto vienkāršojumu, izrādes pirmo daļu nosacīti izslēdz no pārdomu loka, analizējot to tikai estētiskās kategorijās un identificējot kā A. Hermaņa neveiksmi.

Atšķirība starp abām daļām recenzijās tiek fiksēta precīzi, bet šai fiksācijai pievienojas arī vērtējuma elements. U. Adamaite raksta: „Pārdoša ir pašsarīkotā sacensība – kas stiprāks – teātris (1. daļā) vai dokumentālais kino (2. daļā)? (..) Filma ir jēdzieniski un tēlaini blīvāka, spožs traģikomiskās intonācijas paraugs, kas "pārtrumpo" 1. daļu” (Adamaite 2006a). M. Zieda vispārina: „*Drednautu* vakarā satiekas divi pasaules, divi skata punkti. Romantiskais un varonīgais, kas šoreiz par prieku pieder un paliek mums, agrākā socbloka teritorijas sapņotājiem. Tiesa, pieņemot šo tik patīkamo tēlu par savu esam, ir jāsamierinās arī ar lūzera zīmogu pāri savai pieri. (..) .. filma, veicot sapņu un varoņu demitoloģizāciju, liek atgriezties atpakaļ uz vakara sākumu, uz stāsta sākumu, uz stāstnieka figūru. Un padomāt — kas tad ir šis laikabiedrs?” (Zieda 2006).

Visprecīzāk *Drednautu* un *Uz visām jūrām* savstarpējās attiecības strukturāli analizējis N. Naumanis: „Ja šo Hermaņa ražošanas vienību vērtē nevis kā konceptuālas dabas teātri, bet .. [pēc] atrakciju montāžas (1. daļa – literārais teātris un tā antitēze 2. daļā – lieliska dokfilma, kas izdzēs un ir pretrunā ar 1. daļas iespaidiem) likumībām, tad nākas izteikt apbrīnu par režisora drosmi pilnībā nomirt divreiz: vispirms ar publiku koķetējošā, brīžam aizkustinoši raudošā aktierī A. Keišā un izcilā Doma zēnu korī, bet pēc tam – cita mākslinieka veidotā darbā – filmā. Ja vērtē konceptu, tad, šķiet, A.H. „burtiskā teātra” vēstījums ir neglaimojošs tradicionālajam teātrim .. (..) Par ko īsti ironizē Hermanis: par primitīvo vīriešu stulbajām spēlēm,

kas, izrādās, noved pie traģiskām sekām (sk.filmu) vai tomēr par skatītāju labticību?” (Naumanis 2006a).

Par spīti pozitīvajam vērtējumam, arī N. Naumaņa atsauksmē tomēr dominē pieļāvuma forma, un izteikumi kā, piemēram, „ražošanas vienība” uzsver vērojošo distanci, kādā kritiķis sevi novieto attiecībā pret izrādi. Tādējādi *Drednauti. Uz visām jūrām* būtībā vienprātīgi tiek atzīta par režisora neveiksmi. Kaut arī izrāde formāli ir precīzi konstruēta, izmantojot A. Hermaņa iestudējamiem raksturīgos elementus (atvērto finālu, ironijas un sentimenta apvienojumu, skatītāja centrālo lomu izrādes atšifrēšanā, teātrim skaidri neidentificējot savu pozīciju materiālā), *Drednautu. Uz visām jūrām* recepcija pierāda, ka A. Hermaņa veiksmīgo izrāžu pamatā ir ne tikai šie elementi, bet galvenokārt specifiskās attiecības, kādās tie novietoti. Proti, skatītājs dramatisko telpu veido ne tikai ar intelekta palīdzību, bet galvenokārt uztver teātri emocionāli, tādēļ pārlietu tālu novietotie kontrastējošie modi (spēle vs. dokumentalitāte, ironija vs. sentiments) *Drednautos* netiek uztverti kā vienā konstrukcijā sintezējami, bet drīzāk kā viens otru izslēdzoši elementi. Citiem vārdiem - izrāde ir pārlietu sarežģīti konstruēta, lai skatītājs to uztvertu kā veselumu.

Otrs emocionālās montāžas izmantojuma veids, kas daudz plašāk tiek izmantots A. Hermaņa daiļradē, proti, ķermeņa grotesks izmantojums, pirmo reizi tiek parādīts 2002. gadā iestudētajā *Revidentā*, bet viskonsekventāk īstenots *Soņā*. Pieļaujams, ka sākotnēji grotesko formu, savienojot komisko un traģisko, piedāvā N. Gogoļa literārais stils, tomēr vēlāk ar nebūtiskām no literārā materiāla izrietošām variācijām A. Hermanis paņēmienu plaši izmantojis arī citāda rakstura darbos (sākot ar *Garo dzīvi* līdz *Oblomovam* un *Oņeginam*), demonstrējot, ka interese par paņēmienu neaprobežojas ar stilistiku, bet gan tieši saistāma ar iedarbību uz skatītāju. A. Hermaņa izrādēs principiāli nav negatīvo varoņu, tomēr varoņu gradācija pastāv. Groteska allaž saistīta ar tiem varoņiem, ar kuriem identificējas skatītājs. Ņemot vērā, ka groteska tradicionāli teātrī tiek izmantota kā atsvešinājuma tehnika, tas ļauj runāt par A. Hermaņas stilam raksturīgu „pietuvinošu atsvešinājumu”.\*

N. Gogoļa *Revidenta* darbību A. Hermanis bija pārnēsis uz Padomju Savienību XX gs. 70.gadiem. Scenogrāfiju veidoja padomju laika ēdnīcas telpa, kā arī uz platformas

---

\* Jēdzienā akcentēta elementa iedarbības tehnoloģija, nepretendējot iezīmēt saiknes ar atsvešinājumu episkā teātra izpratnē.

uzbūvēta, skatuves centrā izbīdāma publiskā tualete un nabadzīga istabiņa ar dzelzs gultu un gobelēnu.

Ar šķietamo vides konkrētību pietika, lai izrāde tiktu nolasīta kā Latvijas padomju pieredzes kritika. Īpaši aktīvi šai ziņā ir vācu kritiķi (*Revidents* ir pirmais A. Hermaņa starptautiski atzītais iestudējums, tieši par šo izrādi viņš saņēma Maksa Reinharda pildspalvu – prestižu balvu jaunajiem teātra režisoriem). „[Hermaņa – Z.R.] reanimē savu bērnību, septiņdesmitos gadus padomju kundzībā – un noskalo savas zemes sociālistisko pagātni padomju tualetes podos. .. mazliet sāpīgas atvadas no fiziski rijīgās, morāli sagrauztās sabiedrības ideāliem .. . Tāpēc Hermaņa radījis hiperreālistiskas scenogrāfijas ainas (netīrībā slīkstošas tualetes, sagrabējušu ēdnīcu), tāpēc viņš polsterē savus personāžus ar spilveniem līdz groteskumam .. ” (Muscionico 2004). Kritiķei piebalso arī virkne latviešu kolēģu – M. Zieda, N. Naumanis, M. Svarinska. Tomēr būtisks ir M. Svarinskas atzinums, kas ļauj A. Hermaņa *Revidenta* vides konkrētībā ieraudzīt ne tik daudz kritisku, bet nostalgisku attieksmi. Kritiķe raksta: „... skatītāji, kas, tā sakot, iznākuši no Padomju Savienības, zvieddami un asaras slaucīdami (no smiekliem), ieslīgst jau laimīgi piemirstajā, pagātnei atdotajā, zilganbaltpelēkajā alumīnija valstībā, kurā jau pa gabalu jaušama kārtīgi sacepto sīpolu smaka\*\* un dzirdama griezīgā šķindoņa, ar kādu dakšiņas un karotes pēc mazgāšanas tiek saujām mestas skārda kastīšu ligzdās .. — citiem vārdiem, padomju sadzīves triumfa himna. Bet pēc tam to nomaina cits muzikālais fons — melodija no filmas "Septiņpadsmit pavasara mirkļi". (..) .. par spiegu, tas ir, par izlūku. Tā tad — pārcilvēku inkognito. .. sasauce ar *Revidentu* pieklusina smieklus, un... dvēsele iesāpas. Kāpēc? Bet vai gan iespējams izskaidrot katru mākslas pieskārienu cilvēkam?” (Svarinska 2000).

V. Čakare šo vides iedarbību saista ar jauno priekšmetiskumu: „... jaunais priekšmetiskums nodarbojas ar reālās pasaules attēlošanu, uzsverot tās neīstumu, respektīvi, nereālas lietas precīzi tēlojot pēc reālo lietu parauga. No šejienes uzsvērtais reālistiskums – sabiezinātās krāsas, plastiskā izteiksmība, pārspīlēti rūpīgā detaļu atveide. Hermaņa *Revidentā* vide ir precīza līdz groteskai” (Čakare 2006c, 474).

---

\*\* Izrādē tika izmantota gan skaņa, gan smaržu partitūra. Ceptu sīpolu un slapju grīdaslupatu smakas mijās ar virtuves garaiņiem, *Septiņpadsmit pavasara mirkļu* ievadtēmas taktis – ar sadzīves priekšmetu radītu mūziku (stikla pudelēs izpūstu kāzu valsī, ritmisku skaitāmkauliņu vai grīdaslupatu plīkšņus utt.) Tā kā šis izrādes tēlainības slānis ir vērsts tieši pret personisko (kontrastā publiskajam), jāsecina, ka politiskā kritika bija drīzāk nostalgiskās vides blakusprodukts, ne primārais mērķis.

Izrādes groteska izaug vispirms no N. Gogoļa darba saiknēm ar farsu. Jans Kots uzsvēris, kas neviena pasaules klasikas komēdija nav tik ļoti koncentrēta ēdienu apcerē kā *Revidents*. Šis izejas punkts ļauj pētniekam ne tikai konstatēt *Revidentā* slēpto farsa iedabu (nemitīgās pārpratumu un ar fiziskām izpausmēm saistītu joku virknes), bet arī saistīt lugu ar vertepa un delartiskās komēdijas tradīciju (Kott 1984, 14). A. Hermanis *Revidentā* uzsver delartiskās komēdijas ievirzi, tādējādi – M. Bahtina (Bahtin 1990) padziļināti analizētās karnevāliskās groteskas principus: ķermeņa fizioloģisko funkciju, zooloģisko, muļķu kultūras estētikas uzsvērumu. (Tā caur A.Žarī un brāļu Marksu filmām ir arī A. Arto ietekmējoša tradīcija.) *Revidenta* kontekstā jāuzsver, ka karnevāls ir arī jēdzieniski izprotama zīme – tas ir starpstāvoklis starp divām normalitātēm: veco un jauno, kurā tiek iznīcināts nederīgais un pārradīts būtiskais. Šādā ziņā groteska kā karnevāla zīme A. Hermaņa *Revidentā* notiekošo ļauj interpretēt kā savdabīgu tiesas dienu.

*Revidenta* varoņu dzīve izrādē tiek raksturota kā „vienīgi fizioloģijai piederīga, dzīve, kas sevi pilnībā izsmēļ un piepilda maršrutā ēdnīca-ateja” (Radzobe 2002). Kā uzsver S. Radzobe, savus dabiskos ķermeņa apjomus saglabājuši vienīgi „atnācēji” – V. Daudziņa Hļestakovs un A. Keiša Osips, tādējādi uzsverot viņu kvalitatīvo atšķirību. Tomēr arī viņi raksturoti karnevāliskās groteskas paņēmieniem. Osipam raksturīgs pārcilvēcisks spēks un hipertrofēta seksualitāte, Hļestakovs savukārt ir groteski izkāmējis (aktieris īpaši izliec ķermeni, radot priekšstatu, ka tas sastāv tikai no kauliem un ādas), runā un kustas nedabiski paātrinātā ritmā.

Izrādes darbību raksturo farsa estētikai raksturīgu gegu virknes. Skolu uzraugs ir pārlietu resns, tādēļ kukuļošanas ainā (režisors to izspēlē publiskā tualetē, kur, būdīnā ieslēdzies, Hļestakovs cenšas nokārtot dabiskās vajadzības, kamēr no blakus iedalījumiem kā bikskrēslā grēku nožēlniekiem paredzētajām vietām skan lūgumu virknes un pastiepjas rokas ar kukulim paredzēto naudu) iesprūst durvīs. Ārsts pēc tualetes apmeklēšanas spiests lietot spogulīti, lai pāri vēderam saskatītu, vai aizpogājis bikses. Dobčinskis un Bobčinskis uz skatuves parādās kā Siāmas dvīņi. Hļestakovs pārbīlī ielec tieši rokās vai ierāpjas klēpī Osipam. Ieinteresētā pilsētas galvas sieva pārspīlēti liecas virsū Hļestakovam, nogāžot to uz grīdas un pati uzkrītot viņam virsū. Uzzinot par Pilsētas priekšnieka meitas saderināšanos, viesi ierodas apsveikt viņu un laimīgos vecākus. B. Brokas varone jau ieģērbta baltā līgavas kleitā ar garu plīvuru, dejo kāzu valsī ar tēvu, kopā ar vecākiem sastingst parādes fotogrāfijai raksturīgā

pozā, kaut arī līgavainis nule ir aizbēdzis un nākotnē prognozētās kāzas tā arī nenotiks. Kaut arī daļa elementu ir intelektuāli atšifrējami, primāri tomēr tie darbojas tieši „zemo” teātra žanru estētikā: gega mērķis ir nevis tapt interpretētam, bet gan būt smieklīgam.

Režisors izmantojis arī tradīcijai raksturīgo paņēmienu maskas veidot atbilstoši dzīvnieku pasaules ekvivalentiem, kas vienlaikus ir kritiski lādēts sabiedrības vērtējums un izrādes kustību partitūras pamats, varoņiem iemiesojot sevī kā dzīvnieku fiziskās, tā viņiem piedēvētās garīgās izpausmes. Uz skatuves izrādes laikā atradās vairākas lielizmēra vistas, kas brīvi pastaigājās pa telpu. Viņu kustības stilizētā veidā bija saskatāmas arī pilsētnieku, īpaši G. Āboliņa Pilsētas priekšnieka, G. Zariņas Pilsētas priekšnieka un B. Brokas meitas tēlos. Pilsētas priekšnieka centrālo monologu „Par ko smeجاتies, kungi?” G. Āboliņš runāja tieši vistām. Delartiskās komēdijas kontekstā vista (gailis) ir Arlekīnam (N. Gogoļa lugas kontekstā Hļestakovam) raksturīgs dzīvnieks, un patiesi – izrādes noslēgumā pie aizvērtām, stiklotām durvīm klauvē liels gailis, kas gaida, lai viņu ielaistu. Iepriekš V. Daudziņa Hļeskovam pie korpēm ir parādījušies vistas nagi, tādēļ izrādes kontekstā interpretācijā tika izvirzīts jautājums – vai nu atgriezies par vīstu galīgi pārvērties Hļestakovs, vai arī ieradies īstais, pilsētniekiem radnieciskais revidents.

Par spīti izteiksmīgumam, tēlainība tomēr primāri nefunkcionēja vis nozīmes pārraidīšanai, bet attieksmes radīšanai, bez tam šādā aspektā aktualizējas divu personāžu grupu fiziskās atšķirības. Kaut arī tehniski A. Hermaņa izrādes groteska rodas kā psiholoģiski pamatotas darbības hipertrofēts izkāpinājums (palēninot vai paātrinot kustības un runas tempu, izkāpinot kustības vai, kā spilgti rāda saderināšanās aina, nojaucot darbībā robežu starp reālo un izdomāto, galēji subjektīvizēto darbību), skatītājs identificējas tikai ar vienu varoņu grupu, *Revidenta* kontekstā – ar pilsētniekiem. Pretēji N. Gogoļa versijai, kas uzsver, ka ķermeņa hiperbolizācija ir zīme dvēseles nāvei, A. Hermanis miesu un garu nepretstata. Groteskā karnevāla estētikā ķermenis viņam ir vienīgā eksistējošā realitāte, un tā hiperbolizācija apvērsuma tehnikā paradoksāli signalizē tieši par pretējo – liels ķermenis kļūst par dziļas dvēseles zīmi.

Par īpašo A. Hermaņa izrādes efektu kritiķi vienbalsīgi atzīst īpašo attieksmi pret N. Gogoļa varoņiem: „Ikviens cilvēks tiek uzskatīts par unikālu mīklainu būtni”

(Naumanis 2002), „katrs personāžs nav smejams vai nosodāms, bet dvēseliski apjucis” (Treimanis 2002). S. Radzobe raksta: „Intonācijai nav raksturīga ne asa satīra, ne iznīcinošs atmaskojums. Drīzāk humorā balstīta teātra pašatzīšanās, kas aicina arī skatītājus uz pašatzīšanos un kas kļūst par spēcīgas emocionālās saites stiprinātāju starp skatuvi un publiku zālē. (...) .. izsekojot gan šo varoņu tuklo ķermeņu, gan viņu domāšanas komiskajai grācijai. (...) .. ik kustību, ik grimasi, kas atspoguļo par caurspīdīgiem padarītos iekšējos procesus” (Radzobe 2002). Raksturīgi, ka varoņu analīzē kritiķi lieto deminutīvus, mīļvārdiņus, netieši atkājot, kādu ietekmi uz viņiem atstāj pilsētnieku tēli kontrastā ar Hļestakovu. H. Švāne, piemēram, raksta: „Mīļgie resnīši, kas pusslimu nelaimīgu klaidoni notur par svarīgu personu, izraisa gan homēriskus smieklus, gan aizkustinājumu un līdzjūtību” (Švāne 2002). Un L. Dzene: „Mazas galviņas uz lieliem ķermeņiem, kā vistām. (...) Teātra valodā – traģikomisks radījums, ļoti nožēlojams. (...) Bet ārējās formās hiperbolizētie, vatētie tēli skatuves dzīvē ir patiesāki, dziļāki nekā savā ādā atstātais Osipa klēpja bērns Hļestakovs ..” (Dzene 2002).

Pilsētnieki ar G. Āboliņa Pilsētas priekšnieku priekšgalā tūsnī pa skatuvi līdzīgi kā pārauguši bērni. Viņu sejas rotā laimīgs smaids, ko pārtrauc vien Pilsētas priekšnieka asredzīgas intuīcijas uzplūdi. Viņš nevis saprot, bet mirkļa uzplaiksnījumā it kā ierauga notiekošo, un tieši šī intuīcija ir viņa autoritātes pamats. Šādā interpretācijā pilsētnieki nav spējīgi radīt uz praktiskām avantūrām orientētā Hļestakova prāta līmeņa intrigas. Kontrasts starp Hļestakova domāšanas un pilsētnieku domāšanas asumu ir tik krass, ka izjūk N. Gogoļa lugas konflikta princips, kurā divi līdzvērtīgi pretinieki cenšas viens otru pārspēt. Tā kā pilsētas iedzīvotāji pasauli redz nevis tādu, kāda tā ir, bet tādu, kādu to iztēlojas (vienkāršoti, naīvi), skatītājā rodas sajūta, ka Hļestakovs ņirgājas par cilvēkiem, kas nespēj sevi aizsargāt, zināmā mērā - bērniem. Pēc dramaturģijas loģikas sods par noziegumu, ko tā veicējs (A. Hermaņa *Revidenta* kontekstā – pilsētnieki) neapzinās, neraisa skatītājā morālu gandarījumu, bet drīzāk, līdzīgi kā antīkajā traģēdijā, protestu, emocionālu sacelšanos pret likteni.

Jāatgriežas arī pie *Revidenta* kā karnevāliskās situācijas izpratnes. Pēc karnevāla loģikas, tajā tiek iznīcināts viss, kas sabiedrībai nav derīgs. N. Gogoļa *Revidenta* kontekstā šādā veidā tiek atmaskota pilsētnieku korupcija, iedzīvošanās kāre, nekompetence utt. A. Hermaņa *Revidentā* pilsētnieku negatīvās rakstura iezīmes pēc būtības bija neitralizētas un centrā izvirzās Hļestakova attieksme pret viņiem. Finālā,



karnevālam beidzoties, skatuves priekšplānā sēž Pilsētas priekšnieks, kamēr Hļestakovs (pēc vienas no interpretācijas iespējām) ir palicis aiz durvīm. Tādējādi no *Revidenta* atvasināma izpratne par hiperbolizēto ķermeņu alias dvēseles nozīmi sabiedrībā.

Sīžetiski līdzīgi interpretējama 2006.gadā iestudētā T. Tolstajas *Soņa*. Uz šīs izrādes bāzes precīzi demonstrējami arī tehniskie paņēmieni, ko A. Hermanis izmanto „pietuvinošā atsvešinājuma” panākšanai gan *Revidentā*, gan vēlāk, izrādēs, kas uzsver ķermeniskos aspektus populārajiem teātra žanriem tuvās formās. Būtisks ir gan groteskas, gan ironijas izmantojums.

Specifisks ironijas veids ir raksturīgs dramatiskajam teātrim kā kopumam. Teātrī, kurā nodalīta skatuve no skatītāju telpas, skatītājs pār izrādi izjūt kontroli, zināmu varas sajūtu. Raksturo M. Karlsons: „Teātra mākslas īpašais baudījums slēpjas faktā, ka mēs noraugāmies dzīvē, kurā, taisnība, neiejaucamies, bet pār kuru izjūtam zināšanu radītu kontroli” (Carlson 2011, 29). Skatītājs vienmēr zināmā mērā ir atsvešināts no izrādes, jo viņš zina vairāk nekā varoņi, kuru darbībā viņš noskatās. Tas rada ironisku distanci. Klasisks piemērs šādā ziņā ir *Edips* - skatītāji zina, ka Edips meklē pats sevi, kaut arī pats varonis to nezina un neizbēgami tuvina sevi traģiskam galam. *Revidenta* kontekstā – fakts, ka skatītājs zina ko tādu, ko varoņi nezina (proti, ka Hļestakovs nav revidents) rada materiālā komismu, jo skatītājs uztver neatbilstību, lūzumu realitātē.

*Soņa*, pretstatā *Revidentam*, nav luga, bet gan stāsts, bez tam – tas nav skatītājam zināms. Tādēļ izrādes teksts sākas ar dažiem teikumiem, kas skatītājam atklāj gan stāsta stilistiku, gan finālu: „Bija reiz cilvēks – un nu vairs nav. Tikai vārds palicis – Soņa... Soņa bija muļķe.” Bez tam – teksts, kā ātri izrādās, ir izteikti melodramatisks. Tas ļauj skatītājam radīt pret izrādi nepieciešamo ironisko distanci, jo skatītājs iestudējumu nekad neskatās kā *tabula rasa*.

No vienas puses, šī īpatnība ļauj skatītājam izrādi vieglāk uztvert, no otras – rada arī sarežģījumus. Proti, emocionālā iztvere pakāpeniski notrulinās – piedzīvojot vienu un to pašu emociju atkal un atkal, tā kļūst vājāka. Tāpēc, lai panāktu spēcīgu emocionālu iedarbību uz skatītāju, ir jāsarauj saites starp izmantotajiem elementiem un to oriģinālo kontekstu (Fisher-Lichte 2008, 152). Šai gadījumā, jāpanāk, ka skatītājs *Soņu* neuztver kā melodramu par spīti acīmredzamajam faktam, ka tā tāda ir. Citiem vārdiem – jāatgriež emocijai tās pirmreizīguma izjūta. A. Hermanis to panāk,

savienojot divus pretējas iedarbības teātra veidus, *Soņas* gadījumā – melodrāmu un cirku jeb sentimentu un cinismu.

Izrādes pašreklāmā A. Hermanis uzsvēris, ka izmanto divu klaunu principu – balto un sarkano. Sacerētā izrādes prologā divi vīrieši laupītāja maskās ielaužas telpā – 30., 40.gadu sadzīves priekšmetiem piepildītā dzīvoklī ar guļamistabu un virtuvi. Izrādes struktūra ir atbilstoša cirka priekšnesumam: tā sākas lēni, Sarkanajam klaunam (J. Isajevs) piespiežot Balto (G. Āboliņš) pārgērbties par Soņu – pārtapt sievietē. Pakāpeniski joki kļūst aktīvāki, komplicētāki, bez tam – aizvien asāk iezīmējas kontrasts starp abiem tekstu un darbību. Ja sākotnēji G.Āboliņš it kā ilustrē T. Tolstajas tekstu, tad ar laiku viņa kustības kļūst lēnākas, plūstoši stilizētākas, skatiens – miglaināks. Savukārt attieksme pret notiekošo aizvien vairāk sakrīt ar Soņas skatu punktu, kas ir tiešā pretstatā J. Isajeva no Sarkanā klauna pozīcijām lasītajam tekstam. Gegi attīstās no kūkas iznīcināšanas (Sarkanais klauns nozog Soņai kūku, kuru tā rūpīgi garnējusi, un sāk to rīt, ieģrābjoties tortes centā ar rokām, lai gastronomisko orgānu beigās iegāztos ar seju šķīvī) līdz T. Tolstajas darba kulminācijai – stāstam par to, kā Soņas draudzene nolemj paņirgāties par viņu, izgudrojot slepenu pielūdžēju un gadiem ilgi viņa vārdā rakstot tai mīlestības vēstules, sagaidot, ka Soņas reakcija būs komiska. Melodramas žanram vai cirka iestudējumam neraksturīgo vispārinājumu *Soņai* piešķir fakts, ka Soņa (Baltais klauns) Sarkano izrādes telpā „neredz” – tas ir, J. Isajeva varonis fiziski iemieso ne tikai Soņas dzīvi no ārpuses vadošo draudzeni (kā tas ir atbilstoši stāstam), bet kādu plašāku, nekontrolējamu, cilvēkam naidīgu likumsakarību – Laikmetu, apstākļus utt. Līdz ar to Soņas eksistenci izrādes ietvarā iespējams skatīt arī kā varoņa *a priori* nolemto cīņu ar likteni, pašam varonim pat nenojaušot, ka šāda cīņa notiek. Tā kā Soņai izdodas saglabāt savu iekšējo pasauli neiznīcinātu, par spīti ārējo spēku agresīvajam uzbrukumam, varonis šai gadījumā, pat fiziski iznīcināts (pazemots utt.), saglabā morālu pārsvaru un gūst uzvaru.

Princips ir līdzīgs kā cirkā – skatītājs, kas redz vairāk nekā Baltais, no vienas puses, spēj prognozēt notiekošo (kas rada joku), no otras - spēj notiekošo arī novērtēt, formulēt pret to emocionālu attieksmi. Pēc P. Pavī, šāds elementu savietojums - pamata elementam (jokam) tiek kontrastēts dziļāk noslēpts elements (vērtējums) – ir apriori raksturīgs ironijai (Pavī 2003, 162). Tādēļ klaunāde *Soņā* ir ne tikai traģikomiska (groteskai raksturīga pazīme), bet arī pašironiska.

Pretējo principu saattiecinājums rada pamatu spēcīgai skatītāja emocionālai reakcijai, ko *Soņas* gadījumā īpaši izkāpina fakts, ka gan melodrāma, gan cirks kā žanri iedarbību vērš uz skatītāja pamatinstinktiem (vēlme mīlēt, naidis, bezpalīdzība utt.) G. Āboliņa spēles stilā savijas psiholoģisks darbības pamatojums, kas raisa skatītāju empātiju, ar grotesku – sākotnēji ironisko distanci uzsvērošu, bet pakāpeniski – iznīcinošu. G. Āboliņš groteski hiperbolizē grotesku – respektīvi, līdz absurdam izkāpina klaunādes principus, līdz intensitātes pieaugums vairs nav iespējams. Izrādes ironiju pret Soņu iznīcina fakts, ka viņa ir pret ironiju imūna. Ja melodrāma klasiski ir veidota kā sentimentālu pozitīvo varoņu eksistence sentimentālās situācijās, tad A. Hermaņa gadījumā *Soņu* raksturo sentimentāla varone ironiskās situācijās. Bez tam – jo ironiskāks attiecībā pret varoni kļūst stāsts, jo sentimentālāka kļūst varone pati. Pakāpeniski tas paralizē Sarkanā klauna darbības pamatprincipu – iztrūkstot Baltā klauna reakcijai, joks nav pilnīgs. (Kā precīzi raksturo S. Radzobe: „Skatītāji nesmejas (vien pasmaida) pat tad, kad Soņa atver vēdlodziņu un, galvu pieliekusi, romantiski veras zvaigznē .. . (..) G. Āboliņa Soņas acīs ir tāda bērnišķīga uzticība, neaizsargātība un atvērtība visas pasaules visādu sugu izlaupītājiem, ka to ir mokoši skatīties. (..) .. sakāpina vēlēšanos aizsargāt Soņu” (Radzobe 2006a).)

Paradoksu, ka tieši režisora lietotās atsvešinājuma tehnikas liek identificēties ar galveno varoni, uzsver kritiķi. L. Ulberte, piemēram, recenzijā uzskaita izmantotos paņēmienus: episka teksta lasījumu trešās personas formā, krievu valodā, prologu un epilogu ar zagļiem, kas iemiesojas varoņos, G. Āboliņu sievietes lomā, klaunādes elementus. (2006c) Tomēr viņa nekonstatē elementu funkcionalitāti, rakstot: „...mulsina, ka pretnostatījums ir pārāk tiešs. Soņa, kaut liela, zirdziska un neglīta, ir laba, bet pasaule -sabiedrība, šķietami „normālie” cilvēki, ko reprezentē Jevgeņija Isajeva Teicējs, - ļauna. Jo tīrāka ir Soņas iekšējā pasaule - dzīvoklis, jo vairāk ār pasaule to piebradā ar nefīrām kājām un apgrābsta ar taukainām rokām” (Ulberte 2006c). Acīmredzot, G. Āboliņa panāktā skatītāja empātija attiecībā pret Soņu ir tik absolūta, ka, kaut arī izrādē tiek konstatēti atsvešinoši elementi, skatītājs jūtas spiests emocionāli bez iebildēm nostāties varones pusē. Līdz ar to vairums recenzentu plaši apraksta Soņas un nežēlīgās pasaules konfliktu emocionāli sentimentālā interpretācijā, faktiski nepievēršoties paradoksālajai sakarībai, ka īpaši dziļu identifikāciju raisa atsvešināts varonis: uzsvērtā spēles estētikā aktiera – vīrieša pārmiesošānās varonē - sievietē. Arī šai gadījumā aktuāls ir pietuvinošais atsvešinājums, t.i., varoņa

transvestītisms nojauc sākotnējo skatītāju attieksmi pret Soņu kā melodrāmas varoni, liekot atteikties no iepriekšpieņemtās, klišejiskās elementu uztveres. Kad atsvešinājums ir realizējies, skatītājs sāk veidot attiecības ar tēlu it kā no jauna, bez specifiski virzītām gaidām, izrādei panākot personiskāku, emocionālāku skatītāja attieksmi pret iestudējumu.

Paradoksālā kārtā tādējādi, ieviešot izrādē papildus tehnisko elementu slāni, A. Hermanis panāk „pirmreizēju” melodrāmas uztveri skatītājos, vienlaikus demonstrēdams, ka pat ironiskajā postmodernitātes ietekmētajā cilvēkā slēpjas ilgas pēc sentimenta. Šo ideju iespējams izsecināt arī no izrādes zīmju sistēmas, interpretējot sacerēto prologu un epilogu kā laikmetīgā cilvēka nostalgisku atgriešanos laikā, kad sentimentalitāte no ironijas bija skaidri nodalāma kā pretstati.

Kaut arī tik tieši „zemā teātra” formas A. Hermanis vairs neizmanto, mehānisms, kādā tiek panākta skatītāja identificēšanās ar varoņiem viņa iestudējumos, saglabājas, īpaši gadījumos, kad groteska tiešā veidā tiek saistīta ar ķermeņa funkciju hipertrofēšanu.

### **3.2.6. Hiperreālisms un simultānitate - A. Arto un K. Staņslavska ideju apvienojums**

2011.gadā Vīnes *Akademietheater* pirmizrādīto A. Čehova *Platonovu* veidoja trīs līmeņi, izkārtoti viens uz otra – psiholoģiski reālistiska aktierspēle, scenogrāfijas radīta atmosfēra un pēc naturālisma principiem radīta simultānitate.

M. Pormales uzbūvētā scenogrāfija radīja priekšnoteikumus atmosfērai un simultānitatei. Scenogrāfe uz skatuves bija iekārtojusi koka vasarnīcas salonu, kam cieši piegulēja veranda (dibenplānā) un ēdamistaba (pa labi). Abas telpas no salona bija nodalītas funkcionāliem – atveramiem un aizveramiem – lieliem stikla logiem. Aiz verandas – skats uz bērzu birzi prospekta fototapetē. Ēdamistabā liels ēdamgalds ar krēsliem, uz verandas, tāpat kā salonā, novietoti vairāki nelieli galdiņi ar krēsliem, salonā – liels dīvāns. Scenogrāfija detaļās bija hiperreālistiska un historiciska – viss, kas uz skatuves atradās, bija īsts, funkcionējošs, bez tam – laikmetam atbilstošs: pulkstenis ar pendeli skaļi tikšķēja, pusdienu servīzē tika lieta zupa, dāmām, intīmākos brīžos atsedzot kājas, zem kleitām, bija redzama XIX gs. apakšveļa utt.

Lielākā daļa recenzentu pievēršas tieši detaļu vēsturiskuma apskatam, uzsverot, ka *Platonovs* ir aizgājuša laikmeta rekonstrukcija. Rolands Pols nosauc M. Pormales

scenogrāfiju, par „greznumlietiņu no 1910.gada Maskavas Dailes teātra”: „Mākslinieciskais nodoms ir “naturālisms” – iznākums līdzinās drīzāk centīgam nokopēšanas mēģinājumam.” (Pohl 2011) Mirko Vēbers salīdzina iestudējumu ar Pētera Šteina *Ķiršu dārza* iestudējumu *Berliner Schaubühne*. Bet U. Vaincīrls *Die Welt* raksta, ka lugā un uz skatuves redzams „viss motīvu spektrs, krievu dzīves enciklopēdija”, bez tam - „hiperreālistiskā sabiedrības aina iz vecajiem sliktajiem laikiem primāri ir apskatāma” (jo runātais teksts ir slikti uztverams): „Hermanis tic izteiksmīgu, noskaņās bagātu detaļu maģijai. Viņa iestudējumi ir laika mašīnas, kas mūs pārceļ darba rašanās laikmetā. Viņš ir neaizsniedzams pagātnes instalāciju meistars, un tam ir mazāk saistības ar retro šiku kā ar mīlestības apliecināšanu īstajam, patiesajam” (Weinzierl 2011b). Bez tam kritiķis arī norāda uz vēsturisko interjeru iedarbības mehānismu: „Esamības apdzīvotāji rada ambientu, līdz ambients rada viņus. .. skatītāji paši sevi pārveido šādā acīm un ausīm radītajā autentiskumā. Skaidrs, tie ir maldi, bet – tie strādā” (Weinzierl 2011b).

U. Vaincīrla izteikumi prasa komentāru vairākos aspektos. Protams, M. Pormales scenogrāfija, tāpat kā izrāde kopumā, nav „krievu dzīves enciklopēdija”. Patiesībā tai, izņemot A. Čehova un K. Staņislavska tautību, nav nekādas saistības ar Krieviju, un scenogrāfija, kaut detaļās precīza, ir raksturīga plašākam ģeogrāfiskam reģionam. M. Pormale izvairījies pat no Eiropā izplatītajām „krieviskajām” klišējām – patvāra un krievu krekla. Apģērbi un telpas iekārtojums ir nosacīti internacionāls XIX gs. vidusšķiras stils. Par vienīgo „krievisko” detaļu scenogrāfijā atzīstama uz prospekta reproducētā bērzu birzs fotogrāfija. Bez tam, kā liecina Modenas teātrī iestudēto *Vilkumuižas jaunkundžu* mēģinājumu konspekts, A. Hermani vēsturiskais vizuālais konteksts, kurā radīts materiāls, interesē tikai sekundāri – mēģinājumos režisors pamato, kāpēc darbība notiks nevis pēc Pirmā (kā Ivaškeviča romānā), bet Otrā pasaules kara: tā ir estētiska nepieciešamība, jo šādi iespējams izvairīties no divdimensionalitātes, ko uz skatuves radītu divdesmito gadu kostīmi.

XIX gs. otrās puses estētika ir dabiski teatrāla, ar kultūras alūzijām pārpilna. XXI gs. skatītājam nav personiskas pieredzes ar XIX gs. dzīvi, bet ir caur glezniecību, literatūru, vēsturiskiem rakstiem radīts iztēlots priekšstats par to, kāds ir XIX gs. Tāpat izrādei ir būtiski, lai skatītājs šo vidi uztver kā „krievisku”, jo tas Austrijas teātra kontekstā kalpo kā atsvešinošs elements. Izrādes vide tādējādi ir eksotiska, jo ir attālināta no uztvērēja gan laikā, gan telpā. Scenogrāfija uz skatītāju iedarbojas

vienlaikus divos līmeņos – kā rekonstrukcija tā uzjundī skatītājā apslēpto kultūras pieredzi un iedarbojas kā konkrēta, vieliska priekšmetiska vide. Tiek panākts līdzīgs efekts tam, ko A. Arto sagaidīja, ierosinot izmantot izrādēs vēsturiskus kostīmus – proti, tiek izpludināta robeža starp reālo jeb uztveramo un iedomāto. Stilistikā nenoteiktība traucē skatītājam formulēt izrādes kā slēgta, pabeigta veseluma tēlu, kas savukārt ideālā gadījumā neļauj atsvabināties no izrādes iespaida, un patiesi zināmā mērā nodrošina skatītāja pārveidi, ja ne zemapziņas, tad racionālā līmenī, iestudējuma tematiku pārdomājot. (Ņemot vērā A. Hermaņa utopiskos uzskatus par pagātnes saikni ar izzudušām (izzūdošām) ētiskām vērtībām, kas īpaši aktualizējas viņa XIX gs. literatūras iestudējumos, bet klātesoši kopš daiļrades sākuma, hipotētiski jāpieņem, ka tas ir arī režisora apzināts mērķis.)

Kritiķis S. Hilpolds apraksta scenogrāfiju, metaforiski apvienojot reālisma un modernisma stilu nosaukumus: „Hermanis izmanto savu *Art Hyperrealismus* \* ..., scenogrāfe un kostīmu māksliniece arhīvu meklējumos pavadījušas ārprātīgu stundu skaitu. (...) Tikai bērzu birzs aiz divviru durvīm .. ir teātra prospekts. .. jājautā, vai bērzu birzs prospekts šajā naturālistiskajā brīnumkamerā ir *Fauxpas* vai arī īpaša ironijas forma” (Hilpold 2011). Ironija ir saskatāma, bez tam vairākos aspektos. Bērzu birzs Rietumeiropas ikonogrāfijā tiek uztverta par vienu no spilgtākajām „krieviskuma” zīmēm, tādējādi tā ir tieša un ironiska atsauce uz „krievisko” *Platonova* kontekstu. Otrkārt, teatrālais, nereālistiskais prospekts hiperreālistiskajā vidē kalpo arī par teatrālisma zīmi – atgādinājumu, ka uzbūve ir butaforiska, ka šeit skatītājam ir darīšana nevis ar dzīves nogriezni, bet gan mākslas darbu, kas bez tam ir tikai daļēji reālistisks. „Caur reālisma mežģīnēm Hermanis panāk .. , [ka – Z.R.] godīgums un modernitāte\*\* nonāk tik tuvu viens otram, ka skaidru robežu nav iespējams novilkt” (Hilpold 2011).

Vairums vācvalodīgo recenzentu *Platonovu* primāri skata politiskā teātra koordinātēs. R. Pols eksplicē izrādi: „Augļotāji un koloniāltirgotāji te [verandā – Z.R.] tup, pūloties lasīt rīta avīzi. Ebreju kapitālisti cilindros rāmi vērtē ūtrupei neizbēgami lemtā īpašuma vērtību. (...) Vai iespējams, ka .. latviešu režisors ir nolīcis ieročus Čehova - sabiedriski politisko procesu irdinātāja - priekšā?” (Pohl 2011). *Die Welt*

---

\* Atsauce uz jūgendstilu vai *art deco*.

\*\* Tātad – a priori tehnoloģiskums.

uzsver: „Starp citu, acīs krīt, cik spēcīgi Hermanis akcentē krievu antisemitismu bez izņēmuma vāciskajā Platonova iestudējumā” (Weinzierl 2011b). Vairāki apskatnieki A. Čehova agrīnā darba tematiku iezīmē kā liekās sociālās šķiras miršanu, izdzišanu. Tā kā A. Hermaņa izrāde tā arī nenoformulē konkrētu šādā virzienā ievirzītu vēstījumu, *Platonovs* attiecīgi tiek novērtēts kā ne līdz galam iestudēta izrāde.

Tomēr šim šķietami alogiskajam aspektam – no marksistiskās tradīcijas izaugušu kritēriju pielāgošanas acīmredzami psiholoģiskai, sociālpolitisko esamību neakcentējošai izrādei – vērts pievērst papildus uzmanību. *Platonova*, līdzīgi kā vairumam labāko A. Hermaņa izrāžu, specifika ir tā, ka, lai arī režisora lasījums lugai nav politisks vai sociāls, izrādē tomēr ir iespējams atrast elementus, kas labi pakļaujas šāda veida interpretācijai.

Atšķirīga situācija, acīmredzot, veidojas *Ģimenes*, kā arī *Ķelnes Oblomova* iestudēšanas gadījumā – T. Letsa luga pati ir uzkrītoši sociāli aktīva, savukārt attiecībā uz *Oblomovu* A. Hermanis apstrīd eksistējošo I. Gončarova darba lasījumu, identificējot Oblomovu kā zīmi XIX gs. vidus krievu muižniecības absolūtajam pagrimumam, ideja, kas tiešā veidā ir pārņemta no K. Marksa darbiem. Intervijā pirms *Ģimenes* pirmizrādes Vīnē, A. Hermanis raksturo savu attieksmi pret sociālpolitisko savā teātrī: „Vienmēr esmu vairāk interesējies par privātām drāmām, nevis „lielām” politiskajiem kontekstiem. (..) Ja Čehovs dzīvotu šodien, viņš rakstītu televīzijai [no jautājuma konteksta izriet atsauce uz seriāliem – Z.R.] un pelnītu daudz naudas” (Mottinger 2009). Līdzīgi *Vilkumuižas jaunkundžu* Itālijas iestudējuma kontekstā intervētājs jautā viņam par izrādi *Tēvi*. A. Hermanis atbild – politiskais un sociālais konteksts rodas pats no sevis, tas nav iepriekš ierēķināts: „Es domāju, ja ar zīmēm strādā rūpīgi, politiskais konteksts rodas dabiski” (Helbling 2007). Otrās grupas iestudējumos, pretēji trešai grupai, visticamāk šis konteksts rodas arī nejauši – sastopoties dažādām kultūras tradīcijām.

Vairums kritiķu, aprakstot *Platonovu*, recenzijās tomēr ievērojami lielāku vietu atvēl izrādes raisīto sajūtu aprakstam. Raksturojumi ir vieliski – uzmanība tiek veltīta skaņu partitūrai, krāsu gammai - pulksteņa tikšķiem, putnu dziesmām, flautas skaņām tālumā. Bez tam nekur netiek akcentēts, ka skaņas, gaismas utt. būtu piederīgas specifiski teātra tehnoloģiskajiem iedarbības veidiem. Rodas iespaids, ka kritiķi butaforisko vidi uztver kā „īstu”. R. Pols, piemēram, raksta: „Medaini dzeltena

gaisma pārpludina spinātzaļi iztapsēto salonu. Saklausot te koksnes siltumu, jādomā par to, ka telpā satumst eļļas gleznas” (Pohl 2011). Izrādei ir smalki izstrādāta, dažādas diennakts stundas iemiesojoša gaismu partitūra, līdz pat naturāliski izpildītām agra vasaras rīta miglām skatuves dibenplānā, un šī vieliskā konkrētība teātra apstākļos, ko īpaši uzsver, piemēram, fototapete prospekta vietā vai fakts, ka ainu pārejas tiek veidotas bez pārbūves nepieciešamības, aizverot un atverot priekškaru, rada sirreālu uztveres paradoksu – jutekļi uztver īstu, fiksējamu parādību, par kuru racionālais prāts tomēr zina, ka tā ir fabricēta, tātad – „neīsta”.

Atmosfēra, kas *Platonova* aprakstos izvirzās priekšplānā, izrādē veidojas no vismaz pieciem savstarpēji savītiem elementiem – scenogrāfijas, simultanitātes, skaņu partitūras, ritma un daļēji aktierdarba. Vēl pirms atvērīes priekšskars, skaļrunī atskan režisora balss, kas uzrunā skatītāju, sakot – izrādē būs daudzas teksta vietas, ko nespēsiet uztvert; tā nav aktieru vaina, bet gan režijas koncepcija. Ņemot vērā, ka tieši šim elementam uzmanību pievērš A. Hermanis, saprotams, ka tieši to atzīmē kritiķi, kaut arī simultanitāte darbībā nav mazāk principāla. Scenogrāfija nodrošina, mazākais, piecas darbības ligzdas, bez tam darbība paralēli notiek vismaz divās no tām.

Princips ir līdzīgs kā A. Hermaņa 2009.gadā Vīnes *Burgtheater* iestudētajā Treisija Letsa *Augusts. Oseidžas apgabals*, kas tika izrādīta ar nosaukumu *Ģimene*. Līdzīgi kā *Platonovs*, izrāde pamatā bija psiholoģiski reālistiska un tika uztverta kā piederīga „krievu skolai” (kritiķi atsaucas uz Pētera Šteina 80.gadu iestudējumiem, kas Vācijas kontekstā pa jaunam aktualizē psiholoģisko reālismu), M. Pormales scenogrāfija – reālistiska, ar vairākām darbības ligzdām, kas šai gadījumā bija izkārtotas kā skatuves platumā, tā augstumā, uzbūvējot pilnībā iekārtotu trīsstāvu ģimenes mājas modeli, kuram burtiski nocelta „ceturta siena”. Telpa bija noslēgta – tajā gandrīz visu izrādes laiku uzturējās visi lugas varoņi, tādēļ darbība nemitīgi bija simultāna. Kaut arī simultanitāte tradicionāli tiek uzskatīta par K. Staņislavska režijas novatorisku principu, jāatzīmē tomēr, ka šai gadījumā jārunā par būtiski atšķirīgu simultanitāti, polifoniju.

Edīte Tišheizere, analizējot K. Staņislavska režijas novatorismu, apraksta viņa Maskavas Dailes teātrī iestudēto Antona Čehova *Kaiju*: „Neviena varoņa rīcība netiek īpaši uzsvērta vai fokusēta, būtisks ir to vienlaicīgais, polifoniskais plūdums. Vienlīdz



svarīgs ir atklāts solis vai replika, klusuciešana vai jebkāda novērtējuma trūkums. (..) Staņislavskis līdz sīkumam nospraudis pārējo personu darbību” (Tišheizere 2002, 325). Pētniece eksplīcē ainu pēc Trepļeva izrādes izjukšanas: Arkadinas netaktiskuma aizvainots, Trepļevs aizskrien; Trigorins, paskatījies uz mēnesi, kaut ko pieraksta savā piezīmju grāmatiņā; Dorns melanholiski zīmē ar spieķi smiltīs rakstus; Maša sastingusi uz vietas, Medvedenko klausās dziedāšanu, bet muižas pārvaldnieks Šamrajevs uzrāpies uz celma un diriģē neredzamos dziedātājus.

K. Staņislavskim aktuāls ir dominējošais konflikts (šai gadījumā – Trepļeva aiziešana), polifonija ir būtiska, parādot citu tēlu attieksmi pret centrālo ainas notikumu. Respektīvi – viens konflikts tiek risināts polifoniski. Kā precīzi konstatē pētniece, runa ir par „dažādo attieksmi pret notiekošo” (Tišheizere 2002, 325). A. Hermaņa izrādēs savukārt dominē konfliktu polifonija. Aina netiek būvēta ap vienu dominējošo konfliktu, drīzāk – vienas ainas ietvaros tiek izspēlēti vairāki savstarpēji tieši nesaistīti konflikti. Līdz ar to atšķiras abu režisoru skatījums uz varoņu attiecībām. Kaut arī K. Staņislavska *Kaijas* virsuzdevums ir varoņu atsvešinātība, nespēja ieklausīties citam citā, viņa izrādes centrā tomēr ir izvirzīts viens indivīds, kurā dominējošais konflikts iezīmējas traģiskāk nekā pārējos; *Kaiju* var interpretēt kā Trepļeva traģēdiju, kaut arī tas nenozīmē, ka pārējie varoņi ir divdimensionāli, skatīti melnbaltā koordinātu sistēmā. A. Hermaņa izrāžu centrā ir indivīdi, respektīvi, grupa, un attēlotas tiek daudzu cilvēku vienlīdz nozīmīgas traģēdijas, ne obligāti vienu un to pašu iemeslu izraisītas, bet sabiedrību, laikmetu raksturojošas.

T. Letsa lugā, piemēram, varoņi saskaras ar vardarbību, alkoholismu, narkotikām, ļaundabīgu audzēju, laulības pārkāpšanu, incestu, izvarošanas mēģinājumu. Lugā autors to traktē kā amerikāņu patērētājsabiedrības vērtību zuduma rezultātu. Šajā kontekstā izrādi skata arī kritiķi, principiāli nešķirot lugas un izrādes vēstījumu. *Die Presse*, piemēram, raksta, ka A. Hermanis iestudējis „pamatīgu ziepju operu”: „*Çimenei* ir arī politisks vēstījums: tas ir Buša ēras rezumē .. (..) .. [diemžēl izrādē – Z.R.] ir draudīgi ilgas pauzes, un izrādē, kas ilgst no 19 līdz 23, no sākuma līdz beigām vienkārši nav nekā jauna. Letss ir labs amatnieks, Hermanis – viduvējs režisors, .. ansamblis ir dievišķīgs! (..) Sajūsmu nomāc aizkaitinājums par koncepcijas trūkumu režijā. Skarbi skanēs – šādas izrādes der ansambļa nodarbināšanai. Lūdzu nodarbiniet šo neticamo ansambli vairāk (un oriģinālāk)” (Petsch 2009). Līdzīgi aktierspēli rezumē Hilde Haidere-Prēglere, rakstot, ka „Hermanis vada savus

nevainojamos tēlotājus Staņislavska pēdās uz meistarīgi reālismu cildinošu spēles stilu, kas, ja to ļauj, piesaista“ (Haider-Pregel 2009).

Bet jāuzsver, ka A. Hermanis, uz skatuves rāda nevis sabrukušu, kā T. Letsam, bet sabrūkošu ģimeni. Luga ir emocionāli uzbrūkoša – galēji atsvešinātie varoņi uztver cits citu kā traucēkli un agresīvi cenšas cits no cita atbrīvoties. A. Hermaņa izrādes varoņi izmisīgi tiecas pēc cilvēcīga kontakta viens ar otru, bet nespēj pārkāpt pāri savām sāpēm. Līdz ar to tiek pārbīdīti akcenti – *Ģimene* nav stāsts par likumsakarīgu vērtību krīzi, bet par ģimenes sabrukumu. Nevis par „Buša ēras“ fiasko, patērētājiem nespējot ieraudzīt apkārt sev neko citu kā vienīgi lietojamas preces, bet gan Rietumu civilizācijas, kuru iznīcina jūtīgu, dzīvu cilvēku nespēja kontaktēties citam ar citu, nāvi. To simboliski uzsver izrādes beigās tukšā māja, kurā ar prātā jukušo saimnieci palikusī kalpone – indiāniete lasa Tomasa Sterna Eliota apokaliptisko dzeju. Līdz ar to izrāde nepiedāvā diagnozi, bet uzdod jautājumu par traģēdijas iemesliem.

Gan *Ģimenē*, gan *Platonovā* uz skatuves vienlaicīgi dažādās darbības ligzdās tiek izspēlētas dažādas ainas. Kritiķi apraksta to, kā funkcionē M. Pormales vairākstāvu uzbūve: naturālistiskā Monikas Pormales scenogrāfija vairāk nodarbina, nekā sajūsmina. Skatītājs redz, kā pa māju, kurai fiziski nocelta ceturtā siena, pārvietojas varoņi – ko katrs dara brīžos, kad citās ēkas telpās notiek izšķirošas sarunas, risinās notikumi. Māja ir ģimenes simbols. Vienlaikus uzbūve piedāvā arī zināmu kinematogrāfiskas montāžas iespēju, kas gan ir jāveic skatītājam pašam. Proti, līdzīgi kā kino šeit ir iespējams netiešā veidā panākt kāpinātu emocionalitāti - blakus kā vienlaicīgi notiekošas tiek „montētas” dramatiskas ainas un skati, kur redzami varoņi, kuru dzīves šie notikumi neatgriezeniski ietekmēs, ikdienišķā rīcībā viņiem tik svarīgajā brīdī, par kura nozīmi viņi pat nenojauš. Uz kinematogrāfisko izrādes kvalitāti (gan neeksplicējot, kā to izprot) norāda, piemēram, *Der Standard* recenzents, kurš *Ģimeni* traktē kā čehovisku traģēdiju (pielīdzinot varoņu ilgas aizbraukt uz Ņujorku *Trīs māsu* ilgām pēc Maskavas) un akcentējot faktu, ka „aktieri spēlē traģēdijas formātā, saglabājot tomēr anglosakšu vieglumu” (Pohl 2009).

Tomēr kopumā jāsecina, ka A. Hermaņa piedāvājumu skatītāji uztver primāri kā tehnisku paņēmienu, neuztverot tajā potenciāli ietverto poētisko estētiku. Hipotētiski tam acīmredzot ir saistība ar faktu, ka vide izrādās pārlietu reālistiska, respektīvi, nekalpo kā atsvešinošs elements. Zīmīgi, ka recenzenti maz pievēršas vides

aprakstam, lai gan M. Pormales scenogrāfija ir detaļām pārbagāta. Tomēr tā rada salīdzinoši bezpersonisku attieksmi – kaut arī precīzi raksturo šķietamās ģimenes mājas bezpersoniskumu, telpu, kas papildīta ar lietām bez nozīmes, ar skatītāju neizdodas nodibināt cita līmeņa kontaktu. R. Pols min „atbaidošu tapešu rakstu no pop-art ziedu laikiem” (Pohl 2009), portāla [www.wien.at](http://www.wien.at) kritiķis (skat. citātu augstāk) uzskaita funkcionālās detaļas. Šķiet, ka šādā veidā garām tiek palaists arī aktierspēles simultanitātes jēgas aspekts, uztverot to tikai kā plašas, kritiķuprāt, iespējams pašmērķīgas telpas tehnisku izmantojuma veidu.

*Platonovā* režisora un scenogrāfes kopdarbs atkal ir hiperreālistisks, un tas nodrošina, ka darbības simultanitāte tiek uztverti adekvāti. Pirmais acīmredzot iedarbojas tieši skaniskais simultanitātes aspekts, bet to diktē darbības simultanitātes likumi – pakļaujoties telpas, kurā varoņi pēc sarežģītas horeogrāfijas izvietojas dažādos punktos, diktētajiem likumiem un tēlu psiholoģijas prasībām, varoņi čukst, runā cits citam pāri, sakliedzas, runā ar partneriem, skatītājiem muguru pagriezuši, viņu balsis slāpē stikla siena, aiz kuras notiek darbība utt. „Teātris reizēm ir arī nesapratnes māksla. Šajā gadījumā tas jāuztver burtiski. (..) Siržu skaņu, melnaholijas nopūtas – tās jums šajā inscenējumā jāuzņem caur krinolīna čaukstiem. Tas ir skaists troksnis,“ (Hilpold 2011) raksta S. Hilpolds. N. Meijers: „*Platonovs* ir izaicinājums spējai koncentrēties. (..) Ar piecpadmit lieliskiem aktieriem viņš [Hermanis – Z.R.] demonstrē, ka *Platonovu* sapratis līdz kaulam; tie ir Čehova dekadentiskās slaištīšanās svētki. (..) Simultanitāte prasa reālu piepūli.. . Tāpēc pasakainā scenogrāfija palīdz. .. distancēties atveldzējoties kā salona stūrī un piecas stundas ieelpot Čehova noskaņu. Žēl, ka nav pierasts publikai aizsmēķēt cigaretes un paņemt konjaku kā uzvedumā uz skatuves. Atmosfēra būtu vēl sabiezētāka. Tiem, kas nepārprotami sēž nepareizajā [rampas] pusē, jāpaciešas un jāpiecājas par to, kā ansamblis svin veselas šķiras norietu. Tie, kas šo ģeniālo panorāmu savu ērtību dēļ palaiž garām, paši vainīgi“ (Mayer 2011).

Troksni artikulēta teksta vietā *Platonova* gadījumā iespējams interpretēt divējādi. Pirmkārt, tam ir atmosfēras radīšanas funkcija, darbojoties pēc A. Arto uzskatiem tuviem principiem. Teksta uztveramie fragmenti piesaista uzmanību, rosina pievērsties tekstam kā kopumam. Tai pat laikā tas pilnībā nekad nav iespējams, jo savijas dažādas sarunas, tekstā ietiecas fona trokšņi utt. Otrkārt, šādu teksta izmantojumu iespējams interpretēt kā atsauci uz Maskavas Dailes teātra A. Čehova

lugu iestudējumiem, kas, kā zināms, uzsvērtu uzmanību pievērša reālistiskiem fona trokšņiem, raisot dramaturga ironisku attieksmi. A. Hermaņa izrādē izmantota gan bise, kas šauj pēdējā ainā, gan garām braucoša vilciena troksnis, kas signalizē par gaidāmo pašnāvības mēģinājumu utt.

Arī telpas funkcijas ir divējādas – uz tēlu attiecībām, izrādes iekšējo plānu, vērsta telpa un pret skatītāju attiecinātā telpa. M. Pormales telpu vairākos plānos sadala daļēji vai pilnīgi stiklotas sienas, kas šķir salonu no ēdamistabas, salonu no verandas, ēdamistabu no verandas. Mizanscēnās tiek radītas situācijas, kurās ar stiklu nodalītās ainas abās pusēs ir atšķirīgi funkcionējošas telpas. Vienā pusē risinās darbība, otrā – atrodas kāds no darbības izslēgtais, kas šo darbību vēro. Šādas ainas ir divējādas. Pirmkārt, sociāli lādētas – piemēram, ebreji vairākās epizodēs tiek nošķirti no pārējiem, bez tam tēliem acīmredzami apzinoties savu izraidītību. Otrkārt, ainas attiecas uz personisko telpu, attiecībām – Saša vairākkārt noskatās, kā vīrs tiekas ar citām sievietēm, līdzīga aina ir ģenerālienei, Sofijai, viņas vīram, arī Platonovam, kas savukārt noskatās Sofijā utt. Stikls šai gadījumā ir personiskās telpas robeža, ķermeņa robeža, ko attiecībā pret citu tēlu tiecas pārvarēt varoņi, bet kas nekad neizdodas. Platonovam un Sofijai, piemēram, ir attiecību aina caur stiklu, kurā glāsts tiek veltīts atspulgam, vai arī, katram pārvietojoties savā stikla pusē, Platonovs it kā nogriež viņai bēgšanas ceļu, vai – Soņa tiecas cauri stiklam pie vīra, kas ir kopā ar citu sievieti utt.

Lugas interpretācijā par centrālo izvirzīts Ivana Ivaniča teksts „Dievs mūs ir pametis par mūsu grēkiem“ – pēdējais teikums, kas izskan no skatuves, nodrukāts arī uz programmas vāka. Tā ir atsaukšanās uz A. Čehova lugas krievisko nosaukumu – *Bārenība*, kas ap Platonovu centrētajā lugā pat mazliet skolnieciski tiek skaidrota kā galvenā varoņa naidis pret savu mirušo tēvu, metaforiski – sakņu trūkums, nespēja izlīgt ar laikmetu, vienlaikus nespējot arī rast pašam savu, jaunu, ceļu. Šo aspektu akcentē arī kritiķi. M. Vēbers recenzijā salīdzina Platonovu ar Kolumbu, kas nekad nepamet ostu: „[Hermanis – Z.R.] tēlus neizsmej, tāpat kā nenosoda. Viņš rāda, kā viņi spēlē. Tā ir bezizeja .. . Viņš [Platonovs – Z.R.] kā Kolumbs bija vēlējis visiem atrast kādu jaunu ceļu, bet vairāk kā ciema pamatskolā viņš nevienam labumu neatnesa. Mārtins Vutke nospēlē Platonovu kā izstaiņījušos tērauda atsperi .. “ (Weber 2011). S. Hilpolds raksta: „... nežēlīgs, melnholisks [stāsts – Z.R.]: Platonovs nav daudz kam derīgs, tomēr sievietes, .. to negib redzēt. Viņām šis cilvēks, .. ir izeja no sadragāto sapņu pilnās dzīves. "Vai tu, zelta gabaliņ, vispār esi spējīga pastāvēt bez

manis?” beigās Mārtina Vutkes Platonovs prasa sievai Sašai. (..) Hermanis nav iestudējis šī krievu dona Žuana spožumu un postu, viņš no paša sākuma tīksminās par viņa norietu. Noguris un neskuvies šis nekontrolējami grīlīgais un dzeršanas novārdzinātais Platonovs eksistē ilgu pārpildīto cilvēku pavēnī“ (Hilpold 2011).

Bet A. Hermanis lugas konfliktu ir vispārinājis uz visas klātesošās sabiedrības plānu, *Platonovā* izvēršot tēmas, kas vēlāk raksturīgas A. Čehova nobriedušā stila lugām – *Ivanovam*, *Ķiršu dārzam*, daļēji *Tēvocim Vaņam*. Izrādē, salīdzinot ar lugu, ir mainīta varoņu vecuma grupa – divdesmitpiecgadīgos varoņus aizstāj četrdesmitgadnieki, kuros iezīmējas garlaikots dzīves nogurums. Zināmā mērā poetizētas arī varoņu attiecības – pretstatā dramaturga shematiski iezīmētajām attiecībās, kurās Platonovs un ģenerāliene ciniski izmanto līdzcilvēkus savu mērķu sasniegšanai, izrādē cinisma un merkantilisma varoņu rīcības pamatā ir ievērojami mazāk – tas ir virspusējāks un rīcības iemeslu drīzāk maskē, nevis izsaka. Un, kaut arī iestudējuma centrā neapšaubāmi nostādīts Mārtina Vutkes Platonovs, faktiski bārenības tēma līdz ar to tiek attiecināta uz sabiedrību kopumā - būšanu bez Tēva. Pretēji lugai, kurā saskatāmas senitimentālisma iezīmes konflikta izaisītajā traģiskajā cēloņsakarībā, kas noved pie titulvaroņa nāves, izrādē drīzāk izspēlējas nemotivēta, ne likumsakarīga, bet neizbēgama dzīves traģiskas. U. Veincīrls recenzijā raksta: „Izrādes centrālo teikumu saka Petrins .. : „Cilvēks piedzimst un viņam ir trīs ceļi, ko izvēlēties: ja viņš ies pa labi, viņu apēdīs vilki, ja ies pa kreisi, viņu apēdīs vilki, ja viņš ies taisni, viņš sevi apēdīs pats.“ Antona Čehova bojāejošajai šķirai ir tikai trešā iespēja: sevi dīkdienībā un garlaicībā, bezmērķīgā eksistencē pakāpeniski iznīcināt“ (Weinzierl 2011b). Kaut arī atsauksmē tiek akcentēts sociāli politiskais pamatojums, kurš izrādē saskatāms tikai sekundāri, konstatējums par varoņu pašiznīcināšanos ir precīzs.

Kritiķis turpina izrādes aprakstu, akcentējot robežu, kas, viņaprāt, nodala skatītājus no izrādes. Iestudējumā tiek izmantots arī ceturtās sienas princips, pat salīdzinoši uzkrītoši, liekot Platonovam vienā no centrālajām ainām atrasties pret publiku ar muguru, jo viņa sarunas partnere tai brīdī ir telpas dziļumā. Tomēr, kritiķaprāt, robeža starp skatuvi un skatītāju zāli ir nepārkāpjama, nekā klasiskā ceturtās sienas pielietojuma gadījumā, kas tomēr nodrošina enerģijas apmaiņu starp aktieriem un skatītājiem. „Ja neņem vērā grūtības, atzīstamas ir Hermaņa režijas darba fīneses: lieliska skatienu un kustību horeogrāfija, kodolīgi raksturu zīmējumi. Bet šai čaboņā, kas vijas cauri pasāžām, var pazust: putniņu čivināšana, grilla čirkstēšana, pulksteņa

tikšķēšana. Tas traucē, it kā publika būtu negribēts viesis. Neatkarīgs līdz nekaunībai, Hermanis ir koncentrējies uz aktieriem un to interakcijām. Viņš noslēdz skatuves ceturto sienu un mēs jūtamies – ar nedaudzu izklaidējošu, komisku Platonova erotisko tikšanās ainiņu izņēmumu – izslēgti, mēs varam skatīties tikai caur stiklu it kā tie būtu eksponāti vitrīnā“ (Weinzierl 2011b). Līdzīgus iebildumus iespējams izlasīt arī citās atsauksmēs, piemēram, kāds kritiķis salīdzina sajūtu, ko rada *Platonovs*, ar atrašanos pārpildītā restorānā, cenšoties saklausīt, ko runā pie blakus galdiņa.

Ņemot vērā *Ģimenes* telpas funkcionēšanas principus, tomēr jāizsaka hipotēze, ka šāda telpas noslēgtība ir apzināta. Tikai – tā nav robeža starp skatītājiem un izpildītājiem (kā rāda recenzijas, skatītājus izrāde tomēr spēj ietekmēt), bet gan siena, kas līdzinās uz skatuves redzamajām stikla barjerām, un atdala skatītāju no varoņiem līdzīgi kā uz skatuves izkārtotās robežas atdala varoņus citus no cita. Līdzīgi kā *Ģimenē*, kur uz skatuves uzbūvētās ēkas sienas iezīmē ģimenes robežas, bet ēkas iekšpusē varoņi, pat saskaroties cits ar citu, uzsvērti redz tikai notiekošā fragmentus, lielākoties palaižot garām izmaiņas situācijā, arī *Platonovā* materiāla traģiskumu raksturo drīzāk tēlu noslēgtība citam pret citu, metaforizējot un vispārinot – cilvēku noslēgtība citam pret citu, arī teātra nosacītā noslēgtība attiecībā pret ārējo pasauli. Kā precīzi fiksējis M. Vēbers, aktīvi, bez piepūles, publika darbībai spēj pieslēgties tikai brīžos, kad tajā tiek piedāvāts nosacīti atvieglināts saturs: „Hermanim ir precīza taiminga izjūta: viņš ļauj darbībai plūst bezgalīgi un bīstami liegi, pat ja sāk pianissimo. Daudzas pasāžas tiek izrunātas uz nedzirdamības robežas. No otras puses - izrādē čum un mudž *slapstick* momenti, pat pastiprināti: kur Čehovs mērķaķoņas, Hermanis uzreiz tver pēc spēcīgākiem izteiksmes līdzekļiem“ (Weber 2011). Vienlaikus, līdzīgi kā, piemēram, *Soņā* vai *Revidentā*, tieši šī ritmiskā un emocionālo modu montāža izrādes uztverei ir izšķiroša. Komiskās detaļas šeit nav izklaides elements, pat ja īstermiņā kā tāds funkcionē. Tās sakāpinātā veidā akcentē varoņu dzīves neatturami lēno plūdumu. A. Hermanis to skatītājam liek izjust ne kā intelektuālu apjausmu, bet gan kā ķermeniski tveramu doto.

*Platonovam* raksturīgs teātrim neierasti lēns ritms – piecas ainas tika spēlētas piecas stundas. Kā klasificē P. Pavī, teātra izrāde saskaras ar diviem laika veidiem. Pirmkārt, eksistē skatuves laiks – laika nogrieznis, kas nepieciešams, lai nospēlētu izrādi; šajā laikā eksistē skatītājs. Otrkārt, eksistē ārpuskatuves jeb dramaturģiskais laiks – respektīvi, laika posms, kas tiek nospēlēts izrādē – diena, gads, desmitgade utt.; tajā

eksistē izrāde (Pavis 2002, 70-71). Lielākoties teātrī ārpusskatuves laiks tiek pakļauts dramaturģiskai koncentrācijai, piemēram, gada notikumus iespējams nospēlēt divu stundu laikā, „izlaižot” laika nogriežņus, bet galvenokārt paātrinot notikumu gaitu.

*Platonovā* darbība notiek aptuveni mēneša laikā, bet izrādes dramaturģiskais laiks ir saīsināts līdz diennaktij, ar īpatnību, ka uz skatuves rādītie laika nogriežņi netiek paātrināti, respektīvi, atbilst ārpusteātra situācijai. Līdz ar to palēnināts, salīdzinot ar tradicionālu psiholoģiski reālistisku iestudējumu, ir visas izrādes ritms.

Šim principam ir divējāda iedarbība. Pirmām kārtām tā būtiski mainās materiāla interpretācija. No vairākām darbības vietām un izstieptā laika perioda koncentrējot darbību diennakts garumā vienā telpā, A. Hermanis uzsver notikumu nejaušo raksturu. Attiecību ekspozīcija tagad veidojas, kompānijai palēnām savācoties kopā un piespiesti pavadot laiku, kavējoties ar dažādu interešu apvienotajiem cilvēkiem. Vakariņu laikā vairums viesu iedzer, kas noved pie attiecību skaidrošanas nakts garumā un atzīlības no rīta, kad nākas sastapties ar savas rīcības sekām. Pretstatā determinismam, kas caurstrāvo A. Čehova lugu, šai gadījumā Platonova nāve ir drīzāk nejauša, ne likumsakarīga – valdot vispārējai vienaldzībai, varoni nošauj Sofija, interpretējot notiekošo pēc attiecību loģikas likumsakarībām, vienīgā, kas nespēj notikušo pieņemt kā nebijušu, kaut arī psiholoģiski aktrise rīcības pamatojumu neizspēlē. Priekšplānā tādējādi izvirzās otrs palēlinātā ritma aspekts – iedarbība uz skatītāju.

Atzīmējis A. Hermaņa līdzšinējos eksperimentus ar ritmu un atmosfēru, *Die Welt* recenzents atzīmē: „Pārspīlēt arī, protams, ir slimīgi. Hermanis nesatricināmi soļo par savu, kā šķiet, lielceļu un nemaz neievēro, ka tas kaut kad pārvērtīsies meža ceļā. Jau *Oblomovs* .. Ķelnē šķita par to liecinām - letargija uz skatuves viegli pārauga letargijā zālē. .. tas nav nekāds kompliments. Vīnē daļa skatītāju snauž, lielākā daļa veltīgi cīnās pret nogurumu .. .. tā nevajadzētu būt. Galu galā aktieru ansamblis ir izcils, un viņi darbojas augstākajā līmenī” (Weinzierl 2011b).

Šis salīdzinājums ļauj nostādīt blakus trīs pēc līdzīgiem principiem būvētas, rezultātā ļoti atšķirīgas izrādes – abus *Oblomova* iestudējumus (Ķelnē un Rīgā) un *Platonovu* Vīnē.

Galvenā iestudējumu atšķirība veidojas aktierspēles līmenī, aktieriem pārvaldot K. Staņislavska sistēmu atšķirīgās pakāpēs, kā arī talanta individuālo iezīmju dēļ. (Īpaši spilgti tas ir vērojams abu *Oblomovu* salīdzinājumā, jo Oblomovu abās izrādēs spēlē Gundars Āboliņš, bet vācu izrādes aktieri Olgas un Zahara lomās piedalījās daļā Rīgas mēģinājumu, veidojot savus tēlus tuvu Rīgas aktieru piedāvājumam, tai skaitā, izmantojot JRT mākslinieku atrastos tēlus – tātad pēc ieceres abas izrādes ir ļoti tuvas.)

Raksturojot K. Staņislavska sistēmu, Franko Rufini norāda, ka tās pamatā ir jautājums par prāta un ķermeņa vienību: normālos, ārpusteātra apstākļos cilvēka ķermenis automātiski ir vienots ar prātu, respektīvi, prāts un ķermenis tieši reaģē uz apkārtējās vides kairinājumiem. Kā priekšnosacījumu kopsavelk F. Rufini: ķermenis reaģē tikai uz prāta diktēto, ķermenis reaģē uz visu prāta diktēto un šī darbība apmierina prāta diktātu; cilvēks nerīkojas lieki, neizvairās no nepieciešamas rīcības, nerīkojas pretproduktīvi (Barba et.al. 1991, 150). Savukārt teātrī, uz skatuves aktieris šo dabisko vienību zaudē, tādēļ nepieciešams to tehnoloģiski reproducēt, respektīvi, aktierim jāiemācās imitēt dabisko rīcību pa posmiem. Likumsakarīgi, norāda autors, tas noved pie nepieciešamības sabiezināt, kontrastēt dabību (šī iemesla dēļ K. Staņislavska reālisms saglabā zināmu teatrālisma efektu).

Pēc F. Rufini, aktiera darbs K. Staņislavska sistēmas ietvaros sastāv no trim posmiem. Pirmkārt, tiek konstruēta ķermeņa un prāta vienība (organiska). Otrkārt, tiek izveidots tēls (loma no lugā dotā, rakstītā). Treškārt, tiek izveidota loma (darbība) (Barba et.al. 1991, 152). Visi trīs posmi attiecas uz aktiera darbu mēģinājumu procesā. Tomēr eksistē vēl arī ceturtais posms, kam ir liela nozīme gan iestudējumā, gan izrādē, proti, nozīmes manifestēšanas posms. Kaut arī pirmie trīs posmi minētajām A. Hermaņa izrādēm ir iemiesoti tuvās formās, loma un raksturs tiek izveidots, pirms manifestējas nozīme. *Platonova* aktierdarba specifiku tadējādi iespējams raksturot kā trešā posma iztrūkumu.

JRT *Oblomova* varoņi pilnībā veidoti pēc K. Staņislavska sistēmas, tēlu iekšējās struktūras un attiecību zīmējumam piemeklējot atbilstošu, psiholoģijā balstītu, bet pēc tam groteski izkāpinātu kustību partitūru. Kustības kļūst stilizētas – palēninās vai groteski salūst, veidojot savdabīgu horeogrāfiju. Līdzīgs process notiek ar runu, kas kļūst melodiskāka vai ritmiskāka, brīžam sākot atgādināt skaņu partitūru, nevis



reālistisku sarunu. Izrādē saglabājas abi lomas slāņi – psiholoģiskais pamatojums un izkāpinātā forma, tādēļ dialogi ir nospriegoti ar informāciju pat tad, ja varoņi stiepti izpilda šķietami monotonas ķermeniskas darbības.

Mēģinājumu procesā pēc K. Staņislavska sistēmas, piemēram, tika identificēta Zahara un Oblomova pirmā dialoga cēloņsakarību dinamika, kas shematiski sadalīta četros blokos: 1) jāceļas augšā; 2) tiek meklēta vēstule, strīds par netīrību; 3) rēķini; 4) atgādinājums par izvākšanos. Ainas eksplikācija līdz ar to ir sekojoša. Abi varoņi grib gulēt, bet nākas celties, tādēļ abi pirmām kārtām meklē ieganstu, lai noveltu atbildību uz otra pleciem un atsvabinātos no nepieciešamības pašam ko darīt. Oblomovs meklē vēstuli, ko nevar atrast, un novel vainu uz Zahara netīrīgumu un nekārtību. Zaharam nāktos sākt uzkopšanu, tādēļ viņš sāk runāt par rēķiniem, kas ir Oblomova atbildība un prasa nekavējošu uzmanību. Uzkopšana tiek aizmirsta. Oblomovam izdodas atbrīvoties no nepieciešamības maksāt rēķinus, pārliedot atbildību uz Zahara pleciem. Zahars atriebīgā priekā atgādina par izvākšanos, kuras dēļ Oblomovam jāraksta vēstule mājas saimniekam. Oblomovs nespēj saņemt to darīt, tādēļ izprovocē skandālu, kurā liek Zaharam justies vainīgam par saimnieka apvainošanu utt.

Izrādē darbība notiek lēnām – abi varoņi vairākkārt ainas vidū aizmie, kustas lēni, stilizēti, vietām izspēlē publiku uzjautriņošus fiziskus gegus. Tomēr katrā vārdā un darbībā saglabājas mērķtiecība, tēla caurviju darbība, un skatītājs seko līdz tam, kā varoņos secīgi dzimst domas un emocijas, kā viņi reaģē un piemērojas nepārtraukti mainīgajiem apstākļiem, ko diktē attiecību dinamika. Uz skatītāju vienlaicīgi iedarbojas gan nolasāmais attiecību stāsts, gan ritms kā pašvērtība, bet posmi, kuros izrādē „nekas nenotiek”, ir piesātināti ar citiem izteiksmes līdzekļiem (gaismu, skaņu, ritmu, kustību).

Līdzīgi izrādē tiek nolasītas varoņu rakstura īpašības. Katram no galvenajiem varoņiem ir vairākas dominējošas rakstura iezīmes, bez tam lielākoties tās pēc materiāla analīzes ir izvēlētas pretrunīgas, iemiesojot K. Staņislavska tēzi, ka katrā pozitīvā varonī jāmeklē kas negatīvs, un otrādi. Mēģinājumu procesā īpaša uzmanība tiek pievērsta tam, kādas varētu būt katra varoņa īpatnības – vienlaikus skatītāju sasmīdināšanai un tēla cilvēciskošanai. Ideālā gadījumā rodas tēls, kas ir vienlaikus komisks, kuram piemīt arī negatīvas īpašības, bet ar kuru skatītājs labprāt identificējas. Zahars ir netīrīgs, nekaunīgs, apzog Oblomovu, bet vienlaikus dievina

viņu ar maigu vecmāmuļas mīlestību un gatavs aizstāvēt pret visu pasauli. Oblomovs ir slinks, kautrīgs, labsirdīgs, maigs, Gundara Āboliņa iemiesojumā kaprīzs un izlutināts, Ģirta Krūmiņa variantā – ekscentrisks un nervozs bērns, vienlaikus – smalki manipulē ar apkārtējiem u.tml. Rakstura īpašības tēlā tiek filigrāni saskaņotas, tās izpaužas pa kārtai – atšķirīgās situācijās aktieris nofiksē vienu vai otru varoņa iezīmi.

Ķelnes iestudējums īsu brīdi pirms pirmizrādes tika saīsināts, atstājot no sākotnējām četrām stundām aptuveni trīs. Līdz ar to izrādes dinamika mainījās, pirmkārt, objektīvu iemeslu dēļ. Ievērojami mazāk vietas tika atvēlētas elementiem, kas Rīgas izrādē radīja atmosfēru – stieptajam laika ritējumam, trokšņiem, pauzēm, kas ļāva skatītājiem iedziļināties scenogrāfijā. Gundars Āboliņš joprojām spēlēja psiholoģiskā manierē mēģinājumos izstrādāto Oblomova tēlu, bet jau bez pauzēm, kurās viena emocija vai doma dabiski pāraug nākošajā. Aktieris pārliecinoši spēlēja psiholoģiskās pārmaiņas tēlā ainas ietvaros, virtuozī pārlēkdams pārejām, tādējādi – starp ainām pārlēkdams arī no vienas ainas gala iznākuma gatavā nākošās ainas sākuma pozīcijā. Līdz ar to daļa izrādes notikumu organiski neizauga cits no cita, vienlaikus – virzot skatītāja skatienu līdzī varoņu metamorfozēm, izrādē nav laika, kurā uz skatītāju nepastarpināti spētu iedarboties arī scenogrāfija.

Izšķiroša atšķirība starp Rīgas un Ķelnes izrādi ir arī ansambļa spēles stilu nesaskaņotībai, atsevišķu aktieru neprasmei strādāt psiholoģiskā teātra koordinātēs. Ķelnē Štolca lomas izpildītājs spēlēja psiholoģiskā manierē, bet vairoties no groteskas. Zahara lomas atveidotājs sava tēla grotesku izaudzēja no teksta, savukārt pārējie – primāri izpildīja ķermeņa partitūru, kas netika papildīta ar psiholoģisku tēlojumu K. Staņislavska izpratnē. Būtiski mainījās gan izrādes vēstījums, gan arī atsevišķo elementu funkcijas. Īpaši tas attiecās uz Olgas un Oblomova attiecībām, aktrisei spēlējot ārēju, psiholoģijas nebalstītu grotesku, būtībā – komentāru par situāciju. Šādā gadījumā, lasot izrādes zīmes interpretācijas iespējas, iekļāva vecējošās Olgas (lomai bija izvēlēta vecāka aktrise, ko iespējams traktēt kā atsvešinājuma tehniku) dzīšanos pēc vīrieša savā dzīvē par katru cenu. Varone bija tik aktīva iepretim smalkajam, nemitīgi šaubas un sajūsminātu drosmi iekšēji nomainošajam Oblomovam, ka viņu mīlas ainas laikā salauztais ceriņš kļuva drīzāk nevis par kaisles, bet gan salauzītās, ar varu laulāties piespiestās Oblomova dvēseles simbolu. Līdzīgi Štolca fināla aina (iegulšanās Oblomova gultā) signalizēja drīzāk par

bēgšanu no sadzīves nastas, nevis ilgām pēc Oblomova iemiesotās dvēseles dzīves. Bez tam, lomā dominējot ķermeniskajam zīmējumam, neīstenojās arī raksturu daudzslāņainība. Vairumam tēlu piemita dominējošā īpašība, kas ar nelielām variācijām tika saglabāta tēla virspusē visu izrādes laiku. Līdz ar to izrādē trūka dinamikas, tajā tika piedāvāts būtiski samazināts informācijas apjoms un paradoksālā kārtā saīsinātā izrāde skatītājiem izrādījās par garu.

*Platonova* ansamblis spēlē smalkā psiholoģiskā, gandrīz naturālistiskā manierē, ar vieglas groteskas notīm atsevišķās epizodēs. (Groteska šai gadījumā var tik uzskatīta par izrādē implicētu neuzkrītošu notiekošā vērtējumu.) Tomēr būtiskākā atšķirība ir fakts, ka aktieri, īpaši tas attiecas uz Mārtinu Vutki Platonova lomā, neakcentēja ne varoņu domāšanas, emocionālo procesu, ne raksturu. Līdzīgi kā *Ģimenē*, tiek spēlēta tikai darbība, nevis darbības nozīme, kā tas ir psiholoģiskajā reālismā, kur tomēr paredzēta zināma vieta „teatralitātei”: uz skatītāju vēršiem nozīmes uzsvērumiem, varoņa iekšējās pasaules eksponēšanai utt. Zināmā mērā, vērtējot pēc psiholoģiskā reālisma teātra kritērijiem, skatītājs tiek izslēgts no komunikācijas ķēdes tādā nozīmē, ka viņš vairs nav šīs komunikācijas mērķis. K. Staņislavska sistēmā svarīgs aspekts ir tēla pārraidīšana skatītājam. Piemēram, JRT *Oblomovā*, kur skatītāji ar baudu seko tēlu iekšējās dzīves un attiecību attīstībai kā līnijai, uz kuras spēcīgāk iezīmēti pagrieziena, mezglu punkti. Aktieris tāpat notur uzmanības lokā vienlaikus partneri un skatītāju, bez tam – katram noraidot atšķirīga līmeņa informāciju. *Platonovā* savukārt aktieri spēlē tikai uz partneri, un skatītājs ir spiests piedalīties šai komunikācijā kā vērotājs no partnera pozīcijas. Kā raksta *Der Welt* apskatnieks, „skolotājs [Platonovs – Z.R.] paliek sfinks bez mīklas atminējuma. Pēc piecām stundām šai sakarā jūs paliekat tikpat gudri, cik bijāt” (Weinzierl 2011b). Kaut arī izrāde estētiski identificējama kā psiholoģiskā reālisma tradīcijās balstīta, primārā iedarbība uz skatītāju iestudējumā notiek jutekliskā līmenī un ir neracionāla. Šādā veidā A. Hermaņa daiļradē oriģināli tiek apvienotas K. Staņislavska un A. Arto teātra idejas.

### 3.3. Episkā teātra elementi *Latviešu cikla* darbos

A.Hermaņa teātra kontekstā būtiska arī B. Brehta episkā teātra teorija, kaut gan režisora saiknes ar šī novatora idejām veidojas komplicētāk nekā ar K. Staņislavska un A. Arto sistēmām, ar kurām konstatējamas tiešas paralēles un nepastarpinātas ietekmes. Episkās teātra teorijas ietekme A. Hermaņa darbos vērojama modificētā

veidā un visticamāk ienāk pastarpināti – caur A. Hermaņa studiju pieredzi Konservatorijā un aktiera pieredzi Māras Ķimeles izrādēs. Hipotētiski var pieļaut, ka iespaidu uz A. Hermaņa režiju atstāj arī vācvalodīgā teātra konteksts, ar ko režisors tieši sastopas, sākot regulāri strādāt Vācijā un Austrijā. Par labu šādam pieļāvumam liecina arī režisora izteikumi. Piemēram, intervijā itāļu projekta *Vilkumuižas jaunkundzes* laikā A. Hermanis norāda, ka politiskais un sociālais konteksts izrādēs rodas dabiski, kā arī uz to, ka, viņaprāt, laikmetīgais teātris ir pārlietu racionāls, tādēļ jākoncentrējas uz emocionālu, juteklisku iedarbību. Šāda formula – episkā teātra struktūra, ko papildina psiholoģiskā teātra elementi un jutekliska iedarbība uz skatītāju – raksturo A. Hermaņa brieduma posma darbus *Latviešu ciklā*.

M. Ķimele XX gs. 60.gadu beigās beigusi Anatolija Efrosa vadītu režijas kursu GITIS, kur caur M. Knēbeli iepazīstas ar K. Staņislavska sistēmu oriģinālam tuvās formās, kas krasi kontrastē Padomju Savienībā tobrīd valdošajam K. Staņislavska sistēmas pielietojumam. Līdz ar to M. Ķimele piederīga 70.gadu jaunajai padomju režisoru paaudzei, kas tiecas modernizēt psiholoģisko teātri, atbrīvojoties no akadēmiskajiem teātriem raksturīgā formalizētā un degradētā K. Staņislavska ideju traktējuma, tā vietā izmantojot K. Staņislavska vēlākajos gados izstrādāto fizisko darbību metodi.

No otras puses, M. Ķimele ir latviešu režisores Annas Lāces mazmeita. Kreisi ievirzīta politiskā teātra entuziaste A. Lāce starpkaru periodā vairākus gadus Vācijā uzturēja personiskas attiecības ar B. Brehtu. (Pēc plašāk nepētītām A. Lāces atmiņām, viņa spēlējusi arī B. Brehta izrādēs.) B. Brehta trupā viņa iepazīs ar ilggadīgo dzīvesbiedru režisoru Bernhardu Reihu. Starpkaru periodā abi mitinās Maskavā, kur B. Reihis strādāja par pasniedzēju GITIS režijas katedrā, bet A. Lāce darbojās pašdarbības teātra jomā. Abi tiek izsūtīti uz Kazahstānu nometinājumā. 1948.gadā A. Lāce un B. Reihis pēc izsūtījuma atgriezās Latvijā, kur kopš 1950.gada režisore vadīja Valmieras Drāmas teātri.

Par spīti faktam, ka A. Lāce ir pašpasludināta B. Brehta ideju iemiesotāja Latvijas teātrī, pēc L. Ulbertes atzinuma, viņas režijas stils vairāk liek runāt par E. Piskatora teātra ideju ietekmi. Tikmēr B. Reihis tiek uzskatīts par sava laika padomju teātra zinātnes autoritāti episkā teātra jautājumos. Kaut arī pēc M. Ķimeles atmiņām secināms, ka par tuvām personiskām un profesionālām attiecībām vecmāmiņas un

mazmeitas starpā ilgstoši nav pamata runāt, Latvijas teātra vēsturē tradicionāli tiek uzskatīts, ka M. Ķimele ir tieša abu teātra sistēmu pārmantotāja un viņas režijas stils raksturojams kā laikmetīga psiholoģiskā reālisma un episkā teātra paņēmieni simbioze.

A. Rutkēviča raksturo M. Ķimeles režijas rokrakstu: „Māras Ķimeles izrādes tiecas fiksēt ikdienu konkrēto fizisko norišu līmenī .. . Viņas izrādes piedāvā skatītājam iespēju iejusties darbības vidē, atmosfērā. (..) .. uzvedumos .. nav neikdienišķu, ārkārtēju varoņu, bet gan normāli, dabiski cilvēki .. .” (Rutkēviča 2006, 433) A. Rutkēviča apraksta M. Ķimeles izrāžu iestudēšanā plaši izmantoto darbu ar etīdēm, improvizācijas metodi, meklējot varoņu savdabīgo psiholoģiju un uzvedības modeli, kā „aktieru maksimālu atdevību situācijai un vienlaikus tās pilnīgu kontroli” (Rutkēviča 2006, 435), vienlaikus uzsverot režisores dominanti materiāla strukturēšanā un aktieru kolektīvi radīto elementu atlasē. Pie M. Ķimeles režijai raksturīgām iezīmēm pētniece min atteikšanos no teksta dominantes, ierādot tam vietu kā vienam no izrādes uzbūves elementiem, ritma izmantojumu atmosfēras būvēšanā. No vienas puses, šāds raksturojums tuvi atbilst K. Staņislavska aktiermākslas sistēmas piemērojumam režijas darbā, liekot izdarīt secinājumu, ka M. Ķimeles režijas valodas specifika pamatā balstās psiholoģiskā teātra elementos. No otras – režisores rokrakstam raksturīga pastiprināta interese par laikmetīgo sociālo, ja ne politisko realitāti. Lielā mērā šis apraksts sakrīt ar tām darba metodēm, kuras JRT iestudējumos izmanto A. Hermanis.

Salīdzinoši interesantāks ietekmju ziņā ir A. Rutkēvičas atzinums, ka „daudz iedarbīgāks par rituāliem M. Ķimeles izrādēs ir konkrētu dzīves norišu izmantojums. Tieši bezkomentāra dzīve izrādēm piešķir telpiskumu, no lineārā laika nogriežņa tās ievietojot mūžības ritumā” (Rutkēviča 2006, 439). Šis konstatējums ļauj runāt vismaz par tipoloģiskām saiknēm starp M. Ķimeles un A. Hermaņa režijas domāšanu, apskatot, piemēram, daļu *Latviešu cikla* izrāžu, īpaši – *Garos dzīvi*, kuras tēlojumā izkāpinātā hiperreālistiskā ikdienība tiecas iegūt filozofiska vispārinājuma spēku. Šī A. Hermaņa izrāžu iezīme ļauj skaidrot nereti ārkārtīgi atšķirīgo iestudējumu recepciju – īpaši *Latviešu cikla* izrādes recenzijās nereti tiek atspoguļotas kā reālistiskas pēc formas un sociāli ievirzītas pēc satura, līdztekus pastāvot alternatīvam iestudējumu lasīšanas veidam, identificējot un šifrējot A. Hermaņa iestudējumu tēlainību metaforiskajam teātrim tuvās formās. B. Brehta episkā teātra principu

izmantošana izrāžu analīzē ļauj šķietamo pretrunu savienot organiskā, nedalāmā izrādes tēlā.

Kaut arī pamatā M. Ķimele balstījies psiholoģiskā teātra paņēmienos, episkajam teātrim raksturīgā sociālpolitiski didaktiskā pozīcija, uzsverot tipisko iepretim individuālajam, režisores izrādēs paradoksālā kārtā iemiesojas arhetipisko struktūru atklāsmē. Jāņem gan vērā, ka, kaut arī atsevišķos uzvedumos pat tieši saskatāmi episkā teātra paņēmieni (īpaši atsvešinājuma tehnikas), šādā veidā M. Ķimele faktiski uzsver savu izrāžu varoņu absolūto determināciju, pat ja noteicošais šai gadījumā ir nevis vēsturiski sociālais konteksts, bet vispārcilvēciskais instinktos un zemapziņas mehānismos. Pretējs secinājums izdarāms par A. Hermaņa otrā posma izrādēm – līdzīgi kā M. Ķimele, izmantojot atsevišķus episkā teātra elementus, kas savienoti ar psiholoģiskā teātra paņēmieniem un, atsevišķos gadījumos, rituāla formām, A. Hermaņa *Latviešu cikla* darbos saskatāma B. Brehta teātrim fundamentālā pārliecība par tipiskā prioritāti pār individuālo, liekot skatītājam ieraudzīt vēsturi un laikmetīgo Latvijas sociālpolitisko situāciju kā personiski pārdzīvojamu un pārveidojamu realitāti.

A. Hermanis savu Vācijas izrāžu kontekstā vairākkārt atsaucies uz savu režijas stilu kā krievu un vācu teātra tradīcijas apvienojumu. Pretēji kā gadījumā ar K. Staņislavska sistēmas tiešu pārmantojamību, kurā režisors identificē M. Ķimeli kā atslēgas figūru, attiecībā uz vācu teātra specifisku ietekmi viņš aprobežojies ar vispārinātu atzinumu, ka visa latviešu teātra tradīcija balstās krievu un vācu kultūras ietekmē. Tā kā latviešu teātra vēsturē identificējami divi atšķirīgi vācu teātra ietekmes posmi, jāatzīmē, ka šādi režisors acīmredzot atsaucas tieši uz episkā teātra pieredzi (nevis uz deģenerēto vācu klasicisma un romantisma ietekmi XIX gs. beigās), kas tiek uzskatīta par latviešu teātra jaunākās vēstures specifisku elementu. B. Brehta teātra principus padomju, tai skaitā Latvijas teātris, XX gs. 60.gados iepludina sociālistiski reālistiskā teātra tradīcijā kā līdzekli primāri estētiskai modernizācijai, līdz ar to ar B. Brehta ietekmēm latviešu teātra kontekstā saistāmi arī, piemēram, poētiskā teātra, rituāla elementi. Arī A. Hermaņa daiļradē tie ir būtiski, tomēr ienāk no citas – A. Arto Nežēlīgā teātra tradīcijas, un kalpo citiem mērķiem: jutekliskai iedarbībai uz skatītāja afektīvo atmiņu.

1930.gadā publicētajā esejā *Modernais teātris ir episks teātris* B. Brehts pretnostata, viņaprāt, novecojušo, savas funkcijas laikmetīgā situācijā izpildīt nespējīgo dramatisko teātri episkajam, grupējot galvenās pazīmes pretstatu pāros. Dramatiskajam teātrim attiecīgi raksturīga skatītāja jutekļu kairināšana, emocionāla pieslēgšanās izrādei, kas novieto skatītāju it kā izrādes iekšienē, novājinot viņa spēju saskatīt pārindividuālas sakarības un rīkoties ārpussteātra situācijā. Dramatiskā teātra izrādē varoņi tiek rādīti kā lietas *per se*, bez tam – darbība tiek attēlota no galvenā varoņa skatu punkta (Brecht 2008c, 173). Tam pretēji episkais teātris ar argumentācijas un analītiskas darbības palīdzību veicina skatītāja aktivitāti, ierosinot viņā spēju rīkoties, spiež pieņemt lēmumus, izmainot viņa dzīvi. Episkais teātris balstās fundamentālā pārliecībā par to, ka sociālā eksistence nosaka domāšanu. Līdz ar to, pēc B. Brehta uzskata, starp abām pastāv korelācija – mainot vienu, iespējams tiešā veidā iedarboties uz otru. Koncentrēšanās uz racionālo prātu gan nenozīmē, ka episkais teātris tiektos iznīdēt emocijas uztveres procesā: kā uzsver P. Brukers, pēc B. Brehta emocijas nav atdalāmas no prāta (Brooker 1994, 188). Tomēr atšķirībā no dramatiskā teātra, kas tiecas stimulēt emocijas kā pašvērtību, episkajā teātrī tās ir hierarhiski pakļautas. Respektīvi, iedarbība uz skatītāja emocijām tiek izmantota kā tehnisks paņēmieni iedarbībai uz skatītāja racionālo prātu.

Lai panāktu šādu iedarbību uz skatītāju, B. Brehts plaši izmanto dažādas izrādes kā vienota mākslas darba fragmentācijas tehnikas. B. Brehts iestājas pret sintētisku mākslas darbu R. Vāgnera *Gesamtkunstwerk* izpratnē, argumentējot, ka sinkrētiskums patiesībā degradē lielāko daļu teātra elementu (piemēram, operas iestudējumā mūzikai tiek pakļauts degradēts teksts, vienkāršota scenogrāfija, kustību partitūra utt.). Vārdiem, mūzikai, scenogrāfijai utt., pēc B. Brehta, būtu jābūt neatkarīgām citai no citas (Brecht 2008b, 172), līdz pat pakāpei, kad par mākslas darba sastāvdaļu kļūst autonomi, atsevišķi pastāvoši mākslas darbi. Tāpēc tehniski ainas episkā teātrī tiek piedāvātas kā atsevišķi fragmenti, kuru salikumā tiek izmantota montāža, lineāro attīstību nomainot cilpām un lēcieniem (Brehts 2008b, 172). Plaši tiek izmantotas dažādu izrādes līmeņu sniegtās informācijas konfrontācijas, atsvešinājums. B. Brehts raksta: „Episkā teātrī videi ir pašai savs stāsts – tā var apliecināt varoņu stāstīto vai strīdēties ar to, izmainīt nozīmes. Tādējādi skatītājs vairs nespēj viennozīmīgi identificēties ar varoņi. „Dabiskajam” jābūt apveltītam ar pārsteiguma spēku. Tas ir vienīgais veids, kā izgaismot cēloņa un seku likumsakarības. (..) Dramatiskajā teātrī

skatītājs saka: Jā, es arī tā esmu juties. – Tieši kā es. – Tik dabiski. – Tas nekad nemainīsies. – Cilvēku ciešanas manī raisa riebumu, jo tās ir neizbēgamas. – Tā ir liela māksla; izskatās tik acīmredzami. – Es raudu, kad viņi raud, es smejos, kad viņi smejas. Episkajā teātrī skatītājs saka: Es to nebiju iedomājies. – Tā nevar. – Tas ir neparasti, neticami. – Tas jāpārtrauc. – Cilvēku ciešanas manī raisa riebumu, jo tās ir bezjēdzīgas. – Liela māksla: nekā acīmredzama. – Es smejos, kad viņi raud, es raudu, kad viņi smejas” (Brecht 2008c, 174). B. Brehta episkais teātris primāri uztverams kā noteiktā veidā šifrējams intelektuāls uzvedums.

Deivids Kreisners ievadā B. Brehta teorētisko darbu antoloģijā salīdzina B. Brehta atsvešinājuma un krievu literatūrzinātnieka, strukturālista Viktora Šklovskas atsvešinājuma jēdziena atšķirību izvērsumu.\* „1933.gadā Šklovskis rakstīja: „Mākslas tehnika ir padarīt objektu „nepazīstamu”, padarīt formas sarežģītas, palielināt uztveres sarežģītību un garumu, jo uztveres process ir estētiskais mērķis pats par sevi un tas ir par katru cenu jāpagarina. Māksla ir veids, kādā tiek piedzīvota objekta mākslinieciskā daba; pats objekts nav svarīgs”” (Krasner 2008, 170). Tādējādi, pēc V. Šklovskas, ir svarīgi lauzt uztveri, ievietojot mākslas darbā skatītājam iepriekš nepazīstamus elementus, kas liedz skatītājam uz skatuves notiekošo uztvert kā realitāti – tā iespējams panākt, ka skatītājs sāk šaubīties par notikumu gaitas determinētību. Kā piemēru, citējot Silvijas Jestrovičas argumentāciju, D. Kreisners min dažāda veida attiecību kropļojumus starp signifikātu un signifikantu – grotesku, absurdu, hipebolizētu naivumu utt. kā paņēmienus. Savukārt B. Brehta atsvešinājumu viņš raksturo kā objekta apskatīšanu vienlaikus no dažādām pusēm, saglabājot neizkropļotu, reālistisku tēlu (Krasner 2008, 170-171).

A.Hermaņa daiļradē būtiskas abas B. Brehta teātra vīzijas daļas – ideoloģiskā un tehnoloģiskā. Kā demonstrē tālāk sniegto piemēru analīze, A. Hermaņa izrādēm raksturīga fundamentāla pārliecība, ka, iedarbojoties uz skatītāju, iespējama pastarpināta iedarbība uz kādu grupu vai sabiedrību kopumā. Tomēr jāņem vērā, ka, lai arī vairums režisora izrāžu izmanto atsvešinājumu kā paņēmieni, starp dažādiem

---

\* V. Šklovskis interesējās par mākslas uztveres jautājumiem. D. Kreisners postulē, ka B. Brehts atsvešinājuma ideju tieši pārņēmis no V. Šklovskas, kaut arī viņa piedāvātā analīze tālāk uzrāda būtiskas atšķirības, liekot runāt nevis par tiešu pārņēmumu, bet gan tipoloģisku līdzību. Kā norāda Pīters Brukers, uzskats par tiešu ietekmēšanos no V. Šklovskas ir vienkāršojums – visticamāk ideja par atsvešinājumu B. Brehtam bija radusies jau pirms brauciena uz Padomju Savienību.



iestudējumiem konstatējamas būtiskas atšķirības. Relatīvi nodalīt iespējams divas grupas – vienu, kurā atsvešinājums tiek izmantots V. Šklovskā izpratnei tuvās formās, un otru, kura atbilst B. Brehta izpratnei par atsvešinājumu kā sociālas sakarības izgaismojošu elementu, lai gan jāņem vērā, ka pastāv virkne iestudējumu, kuros tiek izmantotas abas nosacītās atsvešinājuma stratēģijas. Viens no atslēgas jēdzieniem grupu izdalīšanā ir gestus kā sociālu hierarhiju atklājošs žests. Proti, būtisks ir ārpusteātra sociālais konteksts, ko sev līdzī izrādē ienes skatītāji, kā arī teātra pilsoniskā pozīcija. *Latviešu cikla* kontekstā par būtisku izrādes elementu kļūst aktieru kā privātpersonu un teātra kolektīva publiskais tēls, skatītāju uzskatu, ka iestudējumos trupa pauž savu personisko pārliecību. Recenzijās un personiskās sarunās ar kritiķiem A. Hermaņa izrāžu sakarā vairākkārt atkārtojas tēma par uzticēšanos, proti, tiek uzsvērtā atšķirība starp A. Hermaņa pirmā posma iestudējumiem un *Latviešu cikla* izrādēm, kas raisa sajūtu, ka „režisoram nav slēptu interešu”.

Liela nozīme iestudējumos ir arī telpas un vizuālo zīmju funkcionēšanas likumsakarībām, jo A. Hermanis nereti izmanto B. Brehta teātrim raksturīgo paņēmienu dominējošo konfliktu, analīzes objektu iemiesot tēlā (visbiežāk – vizuālā vai telpiskā). Par šādu tēlu kļūst, piemēram, vakarēdiena galds ar tukšu Mesijas vietu *Zilākalna Martā*, Imants Ziedonis kā kultūras laikmetu un domāšanu iemiesojoša zīme *Ziedonī un Visumā*, humanizēta govys *Melnajā pienā* vai Saimona un Garfunkela mūzika *Klusuma skaņās*.

Kā atzīmējis Tims Ingolds, cilvēki veido attiecības ar vidi mijiedarbojoties (Govan et al 2007, 143). No tā izriet, ka vide, tai skaitā teātrī, primāri allaž tiek uztverta kā vizuāls, taktils, smaržas utt. stimulsi, bez tam šī uztvere primāri ir emocionāla, tikai pēc tam ar vidi tiek veidotas intelektuālas – pragmatiskas un simboliskas – attiecības. Pēc H.T. Lēmana, postdramatiskajā teātrī konstatācija, ka robeža starp „īsto” un „mākslīgo” tiecas izplūst, noved pie sarežģītākas telpas uztveres stratēģijām – telpa vairs nav metaforiska vai simboliska, kā tas ir arī episkajā teātrī, bet gan metonīmiska (Lehmann 2006, 151). Ja metaforiska vai simboliska telpa tiecas uz skatuves radīt pilnīgu kādas realitātes zīmju sistēmu, tad metonīmiskā telpā tiek izmantotas atsevišķas sistēmas detaļas, kas signalizē par kāda kopuma, veseluma klātesamību, bet var neeksplicēt tā darbības likumsakarības. Tieši šī pēdējā iezīme ir būtiska, izdalot tos iestudējumus, kuri atbilst episkā teātra idejām, no tiem, kuri izmanto formāli ar episkā teātra tradīciju saistāmus tehniskus elementus, bet citu mērķu sasniegšanai. Par

izšķirošajiem elementiem, kas ļauj runāt par episkā teātra tradīcijai raksturīgu domāšanu, tādējādi jāatzīst, pirmkārt, sociāli politiskā konteksta klātesamība; otrkārt, atbilde uz jautājumu, cik precīzi iezīmēts izrādes piedāvātās zīmju sistēmas atšifrēšanas lauks.

Gradācijas demonstrē, piemēram, *Stāsta par Kasparu Hauzeru, Klusuma skaņu un Ziedoņa un Visuma salīdzinājums*.

2002.gadā iestudētais *Hauzers* izmanto vairākus ar episko teātri saistītus atsvešinājuma paņēmienus. Karolas Dīras dramaturģijas pamatā ir dokumentāls, populārām interpretācijām apaudzis stāsts par XIX gs. Vācijā atrastu, ārpus civilizācijas uzaugušu jaunu vīrieti un viņa resocializācijas procesu. Sižets ir populārs, materiāli – plaši pieejami. Intervijā H. Verhoustinskai A. Hermanis uzskaita izrādes literārā materiāla avotus: dramaturģes darbs bibliotēkās ar dokumentāliem materiāliem, fragments no Georga Bīhnera *Voicēka*, uzskatot, ka vācu dramaturģis iespaidojies no oriģinālā K. Hauzera stāsta, dokumentālā kinorežisora Vernera Hercoga filmas par K. Hauzeru *Katrs par sevi un Dievs pret visiem* fragmenti, krievu bērnu dzejnieka Korneja Čukovska vāktie bērnu izteikumi (Švāne 2002b). S. Radzobe recenzijā par *Hauzeru* iezīmē citu kontekstu - XX gs. teātra režisoru interesi par Kaspara Hauzera stāstu: „60. gadu beigās Kaspara Hauzera tēls pasaules avangarda teātrī kļūst gandrīz vai par firmas zīmi, kas norāda uz režisoru vēlēšanos sekot poļu teātra novatoram Ježijam Grotovskim un viņa rituālā teātra pieredzei, kur misteriozā aktā, upurējot cilvēku - Dieva jēru, tiek, pēc Grotovska domām, panākta degradētās cilvēces šķīstīšanās. "Dabiskais cilvēks" Kaspars Hauzers, protams, ideāli atbilst izredzētā - notiesātā "Dieva jēra" lomai” (Radzobe 2002b). Izrādes par K. Hauzera tēmu iestudējuši Džozefs Čaikins, Pīters Bruks, Eudženio Barba.

Līdzīgi kā B. Brehta iestudējumos, A. Hermaņa izrādes darbība ir fragmentēta trīsdesmit trīs īsās ainās, kuru deskriptīvos nosaukumus aktieri pirms ainām nosauc skatītājiem, atklājot, kas sižetiski notiks. Tiek izmantots marionetizācijas princips – Hauzeru spēlēja Māris Liniņš, liela auguma aktieris, pārējās lomas izpilda nosacīti aktieru pāri: bērni, kas saģērbti pēc XIX gs. pieaugušo parauga un darbojās kā dzīvas lelles, un aktieri, ģērbti viscaur melnā (ieskaitot aizsegtās sejas), kas ļāva viņu stāviem saplūst ar tumšo fonu, kļūstot nosacīti neredzamiem. Aktieri darbojas kā leļļinieki, kustinot bērnu rokas un galvas, virzot viņus, runājot viņu vietā – tehnika

identificējama kā bunraku stilizācija. Šādā veidā simboliski tiek uzsvērti cilvēku pakļautība sabiedriskajām normām, cēloņsakarībām, liktenim, īpaši kontrastā ar psiholoģisko aktierspēli, kas vērojama M. Liniņa darbā. S. Radzobe recenzijā precīzi konstatējusi, ka atsvešinošā spēles teātra un līdzpārdzīvojumu rosinošā psiholoģiskā teātra konfrontācija šai gadījumā rada īpaši personisku, dziļu reakciju, skatītājam identificējoties ar Hauzeru (Radzobe 2002b) – tāpat skatītājs attiecības ar izrādi, par spīti atsvešinājumam, veido drīzāk dramatiskā, ne episkā teātra koordinātēs.

Formāli, balstoties aprakstītajos elementos, izrādi iespējams interpretēt kā sociālo determinētību atklājošu iestudējumu. E. Tišheizere, piemēram, atbilstoši materiāla interpretācijas tradīcijai runā par „sīkpilsoņiem”, kas, juzdami apdraudējumu, iznīcina Hauzeru (Tišheizere 2003). *Hauzerā* pārsvaru tomēr gūst cits – neracionālāks – izrādes līmenis. Fragmentēto ainiņu teksts sastāv no īsa „normālo” varoņu dzīves situācijas apraksta un šķietami neloģiskās, pārsteidzošās, bērnišķīgi naivās Hauzera reakcijas, nereti – krasā kontrastā tai, kas pēc sociālajām likumsakarībām tiek gaidīta. Abu daļu salikums raisa asociācijas ar haiku struktūru, kontrastējot ikdienišķu sociālu situāciju ar filozofisku, vispārcilvēcisku vispārinājumu. S. Radzobe šādu tehniku vienādo ar Hauzera sadrumstalotās apziņas fragmentāriem uzplaiksnījumiem, bet galvenais – „tās kļūst par līdzekli, lai viņš atklātu kādu eksistenciālu noslēpumu, ko mēs diemžēl nespējam saprast. Lēnā, nedaudz stieptā, šķietami bezizteiksmīgā runa – tāda kā skolēna boksterēšanas maniere – raisa asociācijas ar seno rituālu priesteriem, kuru vārdus arī neiesvaidītie nespēja uztvert” (Radzobe 2002b).

Iespaidu pastiprina mērogu kontrasti – bērnišķīgais milzis Hauzers sēž uz bērnu mēbelītēm un mātās dzert tēju no sīkas tasītes, ko gandrīz nevar satvert. Skatuves malā atrodas smilšu kaudze, no kuras izrādes sākumā izrok, bet beigās atkal aprok Hauzeru. Līdzās tai piesiets ponijs, ko kopj liliputs. Fonā, variējot skaņas intensitāti no klusa līdz teju nesaklausāmam, uz vairākām skatuves telpā novietotām klavierēm gandrīz nepārtraukti tiek spēlēta Kloda Debisī mūzika, radot, kā formulējusi G. Zeltiņa, somnambulisku noskaņu (Zeltiņa 2007, 258). Kaut arī izrādē nepārprotami tiek pretnostatīts Hauzers un pārējie varoņi, faktiski iestudējums piedāvā savdabīgu tēmas risinājumu – dalījumam nav raksturīgs morāls vērtējums. „Runa primāri nav par labajiem un sliktajiem, bet par vienādajiem un citādo, kuru vienādie cītīgā neatlaidībā pūlas padarīt par "savējo". Saprāšanās starp mazajiem un lielo nav iespējama ontoloģiskā iemesla dēļ: lielais nevar, pat ja grib, kļūt mazs, un otrādi. (..)

Hauzers nevis pretojas, bet pat ļoti cenšas būt klausīgs un mācīties visu, ko viņam liek. .. viņš grib palikt pie cilvēkiem. (..) [Izrādes beigās – Z.R.] Viņš nav pārveidots, uzvarēts vai nogalināts. Viņš tikai ir izsīcis” (Radzobe 2002b).

Kaut arī atsevišķās izrādes detaļas pieļauj tās konkrētu racionālu skaidrojumu, kopumā lielākā daļa elementu pakļauti skatītājam līdz galam neidentificējamai iekšējai loģikai – līdzīgi kā episkajā teātrī, dažādie izrādes slāņi nes atšķirīgu informāciju, tomēr tās nav iespējams racionāli saattiecināt. Kritiķi izrādi raksturo kā intīmu, personisku, maigu, skumju, sirsnīgu. Pateikt, kas ir Hauzers izrādes zīmju sistēmā, ir iespējams plašiem, aprakstošiem jēdzieniem, ne – konkrēti identificējot.

Intervijā pēc pirmizrādes A. Hermanis stāsta par interešu loku, ar ko viņa uztverē saistāms *Hauzers*, tai skaitā – par zinātniskās literatūras studēšanu: „Mani personiski fascinēja līdzība ar fiziķi Stīvenu Hokingu .. . Viņa lauciņš ir teorija par Visumu. Piemēram, melnais caurums. (..) Tas aprij visu, kas tuvojas, un uz āru nedod itin neko, informāciju ieskaitot. Gluži tāpat mēs mēģinām tuvoties šim cilvēkam (Hauzeram), kurš uzvedās līdzīgi. Mēs par viņu neko tā arī neuzzinājām. (..) Vektori viņam ir uz iekšpusi” (Švāne 2002b). Tomēr jāatzīmē, ka fizikas principus A. Hermanis izrādes kontekstā uztver drīzāk kā metaforas. Iztrūkstot B. Brehta episkajam teātrim tik svarīgajam zinātniskuma, tas ir – verificācijas – principam, atsvešinājums šeit pēc būtības kalpo kā estētisks pašmērķis. Izrāde ir būvēta pēc episkam teātrim raksturīgiem principiem, tomēr funkcionē citās – metafiziskās – kategorijās.

Atšķirīgi funkcionē *Klusuma skaņas* un iepriekš iestudētā *Garā dzīve* – izrādes netiek būvētas pēc episkā teātra principiem, izmantoti vien atsevišķi elementi, bet abu uztvere episkā teātra koordinātēs tieši atkarīga no Latvijas sociālā un politiskā konteksta, arī uzticēšanās trupas ētiski skaidrajām pozīcijām ārpus teātra. Ne viena, ne otra izrāde nav tieši didaktiska, abas uztveramas primāri kā estētiskas vienības, tomēr pēc to noskatīšanās skatītājs netieši tiek vedināts uz teātra ievirzītiem secinājumiem. Īpaši *Klusuma skaņu* uztveres paradokss slēpjas faktā, ka izrādē nav tieši parādīts tās izpētes objekts.

*Garajai dzīvei* (2003) sociāli politisko kontekstu formāli nodrošina režisora pirmspirmizrādes izteikumi, kas plaši tiek citēti recenzijās – ka valsts vienaldzība pret veciem cilvēkiem ir sasniegusi cinisku pakāpi un līdzinās realitātes šovam ar

neskaidriem noteikumiem: nav skaidrs, kurš uzvar – tas, kurš izdzīvo ilgāk, vai tas, kurš ātrāk nomirst.

Cauri sasmakušiem krāmiem piekrautam gaitenim skatītāji nonāk nelielā zālē, kur publikas acu priekšā skatuves strādnieki noceļ ceturto sienu scenogrāfes M. Pormales iekārtotajam trīsistabu komunālajam dzīvoklim. Nabadzīgas, nodzīvotas istabiņas, virtuve un vannasistaba ir pārblīvētas priekšmetiem un smako pēc mitruma piesūcinātām vecām lietām (izrādes laikā tiek ceptas arī reņģes un vārīta netīrā veļa). Bez teksta, bet ar bagātīgu skaņu partitūru piecu vecu dzīvokļa īrnieku ikdienu, sākot ar *Latvijas Radio* spēlēto himnu agri no rīta līdz pat gulēt iešanai, izspēlē JRT aktieri. Iizrādes iestudēšanas laikā aktieriem bija ap trīsdesmit, tādēļ iestudējuma oriģinālajā recepcijā būtisku lomu spēlē arī fakts, ka jauni cilvēki tikai ar plastikas palīdzību līdz nepazīšanai fiziski pārtop astoņdesmitgadniekos, deviņdesmitgadniekos. Spēles stils ir smalka gradācija starp grotesku un psiholoģisko reālismu.

Iizrādes recepcija piedzīvoja nosacītus viļņus. Proti, sākotnēji recenzijās vairāki kritiķi uzsvēruši sociālo aktualitāti. G. Zeltiņa, piemēram, raksta: „Iepriecina teātra vēlme reaģēt uz to, kāds laiks uz ielas - proti, uz sociālo situāciju šodienas Latvijā un līdz izmisumam novesto veco ļaužu likteņiem. (..) Daudz trāpīgu vērojumu, kas katram skatītājam dod iespēju atcerei, apcerei un vismaz iekšējām asarām” (Zeltiņa 2004a). M. Svarinska retoriski jautā: „... kā vārdā šī izrāde ir tapusi. Vai tiešām tikai tādēļ, lai mums atgādinātu, cik daudz brīvajā Latvijā ir nabadzībā iestumtu cilvēku?” (Svarinska 2003).

Tomēr jāsecina, ka šīs atsauksmes ir izņēmums recepcijā, kas interpretē izrādi kā poētisku stāstu par vecumu, un šajā gadījumā nozīmi zaudējusi Latvijas vai laikmetīgā piesaiste. D. Rietuma izrādi raksturo kā „satricinošu, traģikomisku — nē, ne vecuma, bet katra mūsu neizbēgamā laicīgā gala tuvplānā” (Rietuma 2003). G. Treimanis raksta: „Visu izrādes laiku (2,5 stundas) manī urdījās atmiņas, sākot pat no bērnu dienām. [Tālāk kritiķis plaši eksplīcē atmiņas par savu vecmāmiņu – Z.R.] (..) *Garā dzīve* nav tikai Alvja Hermana spoža iedziļināšanās astoņdesmit, deviņdesmitgadīgu cilvēku izjūtās, šis ainas stāsta par apsūdzību paaudzei, kas atstumta, nonicināta, aizmirsta. Taču apsūdzība nav plakātiska, komiska vai ar atbaidošu zīmuli kariķēta. Mīļums, dvēseliskums, pilnasinīgums, trauslums un arī skurba dzīvotgriba ..” (Treimanis 2003).

No vienas puses, nozīme atšķirīgajā vērtējumā sākotnēji, iespējams, ir arī atšķirīgai kritiķu stratēģijai, pievēršoties režisora programmiskajiem izteikumiem. Bet būtiska ir arī pašas izrādes attīstība – salīdzinot pirmās un vēlākās izrādes, atšķirās groteskas un psiholoģijas gradācijas aktierspēlē. Ņemot vērā, ka groteskas proporcija tika ievērojami samazināta, *Garās dzīves* interpretācijas tradīcijā pieņemts uzskatīt, ka sākotnējo groteskas pārmēru, kuras rezultātā publikas daļas attieksme pret izrādi bija atturīga, izraisīja aktieru pakāpeniska sarežģītās formas piemērošana reālam uztveres procesam – respektīvi, ka bija nepieciešams noteikts „dzīvu izrāžu” skaits, pirms aktieri iemācījās precīzi līdzsvarot iestudējuma komiskos un traģiskos elementus, pārvarot groteskas dabiski izraisīto atsvešinājumu par labu absolūtai identifikācijai. Tomēr A. Hermaņa teiktais intervijā pirms pirmizrādes D. Judinai ļauj izvirzīt arī citu hipotēzi. A. Hermanis saka: „Ja sabiedrība ar valsts starpniecību ņirgājas par vecumu, tad vienīgais veids, kā ieinteresēt skatītājus - šo ņirgāšanos pārspēt, tādējādi izraisot liekulīgu interesi un reakciju - kā jums nav kauna smieties par veciem cilvēkiem! Kas cits atliek?” (Judina 2003). Režisors tādējādi izvirzījis gaidāmā uzveduma priekšplānā grotesku, bez tam – viņa iestudējumiem specifisku, jo pēc ieceres provocējošu. Jākonstatē, ka *Garajai dzīvei* izšķirošās izmaiņas aktieri vai režisors veic jau pēc tam, kad izrāde saskārusies ar publiku. Dominējošā recepcijas tradīcija *Garajai dzīvei* sākotnēji centrēto sociāli politisko vēstījumu interpretē kā kompleksai izrādei perifēru.

Psiholoģiskā aktierspēle uz skatītāju pastiprināti iedarbojas specifiski būvētās izrādes vides dēļ. *Garās dzīves* radošā grupa pirmspirmizrādes intervijās stāsta, ka spēles telpā tapusi konstrukcija ir reālas Rīgas mājas – nojaukšanai paredzētas koka būves – kopija. Iestudējums apaug ar savu „ārpusteātra” mitoloģiju – stāstiem par mirušu vai uz pensionātiem pārvietotu īpašnieku pamestu sadzīves priekšmetu eksistenci pamestās Rīgas mājās, par izrādes varoņu prototipiem. No vienas puses, priekšmetisko vidi veido lietas, kurām līdzīgas, sekojot modei un padomju laika īpatnībām, bijušas atrodamas arī skatītāju sadzīves telpā. No otras – iestudējumam ir ievirze tikt uztvertam kā daļēji dokumentālam, pat ja izrādes veidotāji uzsver, ka tā pamatā ir teātra brīvi par tēmu radītas eīdes.

Markus Būns, rakstot par kopiju kultūrā, min piemēru no reklāmas sfēras, kas labi ilustrē M. Pormales scenogrāfijas īpatnību. M. Būns citē *Vuitton* koferu reklāmu: „Tas ne tikai IR franču, tas IZSKATĀS franču, tas ne tikai IR labākais, tas IZSKATĀS

labākais” (Boon 2010, 12). *Garā dzīve* ne tikai rāda Rīgas vidi, tā ir vide, kas izskatās pēc Rīgas. Iecerētais nozīmes pārnesums ir tiešs - noceliet kādas Rīgas mājas sienu un jūsu skatam atklāsies šāda realitāte. Tomēr paradoksālā kārtā skatītāji drīzāk reaģē nevis uz lietu autentiskumu, bet gan uz to izkārtojuma ritmu un emocionālo skanējumu, apvienojot episkā, psiholoģiskā un Nežēlības teātra elementus. G. Saulīte, piemēram, raksturo izrādi kā „priekšmetiskas vides apdvēseļošanu”, akcentējot specifiskās jutekliskās un racionālās iedarbības sajaukumu: „Hermaņa izrādēm piemīt maģiska vara .. . Redzētais nodarbina, .. tirda ar visnegaidītākiem jautājumiem, un atbildes uz tiem rodas mokoši. .. bez šīm atbildēm, tā vien šķiet, nav iespējams tālāk dzīvot. (..) Es netieku vaļā no redzētā un pārdzīvotā .. - tātad ir piepildījusies režisora iecere .. provocēt uz aktīvu reakciju. Spēcīgi jutekļos ieķērusies šīs *Garās dzīves* atmosfēra, ko rada izrādes skaniskā puse un atveidojamai videi raksturīgā aromātu partitūra. (..) Paradoksāli, bet ir tā, ka līdz vissmalkākajai niansei izstrādātajā sadzīves reālismā jaušama arī kāda poēzijas klātbūtne” (Saulīte 2003). L. Akurātere, pēc izvēsta izrādes sociāli aktīvā slāņa apraksta, konstatē: „... kaut arī kādā izrādes etapā, [esmu] nonākusi zināmā hipnozes stāvoklī .. ” (Akurātere 2004).

*Garās dzīves* uztverē izšķirošu lomu spēlē melanholija, ko izrāde spēj raisīt skatītājā. K. Konroja, raksturojot smadzeņu darbību izrādes uztveres laikā, raksta, ka skatīšanās stimulē tos pašus neironu savienojumus, kas ir aktīvi recipienta darbošanās brīdī – respektīvi, smadzenes darbību un atmiņu par darbību neironu līmenī uztver kā vienu un to pašu (Conroy 2010). Sekojoši, ja skatītājs redz atkārtotam savu pieredzi iedarbību pastiprinošos apstākļos, viņā tiek izsaukta spēcīga emocionāla reakcija. *Garās dzīves* gadījumā, kontrastējot uztverē personisko un publisko telpu, šī reakcija ir melanholija – izjūta, ka kaut kas, kas zudis reālajā (sociālajā) pasaulē, ir saglabāts, dzīvs iekšējā pasaulē (Conroy 2010, 69). Varoņu interakcija ar pazīstamo ļauj skatītājiem personiski identificēties ar šķietami ļoti tālām – astoņdesmit, deviņdesmit gadus vecu cilvēku - problēmām un pārdzīvojumiem, padarot tās vispārcilvēciskas.

Šis pats princips darbojas arī *Klusuma skaņās*, kaut arī priekšmetiskās vides interpretācija šeit ir sarežģītāka, spēcīgāk iezīmējot visai režisora daiļradei raksturīgo metateatralitātes tēmu.

*Klusuma skaņu. Saimona un Garfunkela koncerts 1968.gadā Rīgā, kurš nekad nenotika* (2007) pilnais nosaukums kalpo par iestudējuma jēgas atslēgu un to veido

vairāki izrādē būtiski tēli. *Klusuma skaņas* izrādes kontekstā var interpretēt ne tikai kā Pola Saimona un Arta Garfunkela albuma nosaukumu, bet arī kā izrādi kopsavelkošu metaforu vai pat tehnisku aprakstu. Iestudējumu veido P. Saimona un A. Garfunkela dziesmu un 60.gadu modes, sadzīves detaļu utt. iedvesmotas eņģes, kas, līdzīgi *Garajai dzīvei*, izpildītas klusējot. Izrādē apzināti ignorēti izmantoto dziesmu sociāli un politiski ievirzītie teksti, koncentrējoties uz melodiju un tonalitāti, kas raisa gaišas asociācijas.

Aktierspēlē apvienojas psiholoģisks pamatojums ar ķermenisku plastiku, kas veidota izmantotās mūzikas stilistikā. A. Hermanis izrādi raksturojis kā iestudējumu „par mūsu vecāku jaunību, par laiku, kad viņi mūs iecerēja, kad mēs tikām ieņemti, kad mēs vēl bijām mūsu mammām vēderos” (JRT izrādes pašreklāma). Arī šādā aspektā interpretējama nosaukuma daļa „koncerts, kurš nekad nenotika” – proti, Saimona un Garfunkela koncerts 1968.gadā Rīgā ir neiespējams ne tikai Dzelzs priekšvara dēļ (sociāli politiskā realitāte izrādē iezīmējas tikai retumis, sadzīvīskām situācijām pāraugot fantasmagoriskos tēlos, kas ļauj recenzentiem salīdzināt izrādi ar sapni: „režisors aktieru kolektīvā jaunradē sacerētās eņģes ir montējis sirreālistiskā kompozīcijā, kur priekšmeti .. un tēli nemitīgi transformējas, mainīdami nozīmes” (Radzobe 2007) ), bet arī tādēļ, ka izrādes notikumi ir apriori iedomāti kā nosacītās vecāku paaudzes leģendām apvītā jaunība – un šī jaunība, protams, ir dzīvē „nenotikusi”, nedokumentāla, bet tikai klišejski priekšstati par 60.gadu dzīvi.

Pilnajā izrādes nosaukumā tiek minēta Rīga, kuras konteksts iezīmējas telpā. Izrāde iekārtota nosacīti divos līmeņos – telpa pirms izrādes un spēles telpa. Koridors, pa kuru skatītājs nonāk zālē, izlikts Māras Brašmanes fotogrāfijām – 60.gadu beigu rīdzinieku portretiem. Vairāki recenzenti uzsvēruši, ka cilvēki M. Brašmanes fotogrāfijās ir skaisti, neatgādina padomju pilsoņus. No tā tiek izdarīts secinājums, ka fotogrāfijas izrādei vajadzīgas nostalgiskas iztēles ainas uzbūšanai, kaut gan izrādes kontekstā jāuzsver paradokss – tieši fotogrāfijas, tāpat kā izmantotie Andra Grīnberga amatierfilmas fragmenti, ir autentiskas, kamēr izrādes ķermenis – ap 40 eņģēm, kas recenzijās nereti analizētas kā tikai nedaudz poetizēts 60.gadu sadzīves realitātes tvērums – ir fikcija. Brīdī, kad tiek noņemta siena, kas atdala skatītāju zāli no spēles telpas, skatītājs būtībā tiek ielaists iekšējā, iztēles telpā – cilvēka prātā.



*Klusuma skaņu* uztveres kontekstā jāņem vērā arī teātra uzsvērtais fakts, ka izrādes scenogrāfija ir līdzīga *Garās dzīves* telpai, pamatojot, ka attēlots viens dzīvokli ar četrdesmit gadu starpību. Tātad *Klusuma skaņu* notikumi *a priori* ir nostalgiski lādēti – tā ir aizgājusi *Garās dzīves* sirmgalvju jaunība. Vienlaikus šis uzsvēruma pasvītros, ka izrādes uzmanības centrā, pateicoties sarežģītajam citātu tīklam, ir arī teātra – spēles un tehnikas – tēma.

Izrādes slēpto jēgas struktūru atklāj tās salīdzinājums ar čehu kinorežisores Veras Hitilovas 1966. gadā uzņemto filmu *Margrietiņas* (iestudējums plaši citē 60.gadu kino, kaut arī lielākoties no citātiem atvasināmās nozīmes nav primāri svarīgas uzveduma uztverei). Proti, filma sākas ar īsiem, apmēram divas minūtes gariem, kara ainu uzplaiksnījumiem. Tiem seko programmatisks varoņu paziņojums „Pasaulē viss ir slikti, mēs arī būsim sliktas” un galveno varoņu iegrimšana reibumā – kamera fiksē viņu apdullinātās psihes uztverto, deformēto apkārtējo pasauli. *Klusuma skaņas* sākas ar divu jauniešu (citāts no V. Hitilovas filmas) ieskriešanu tukšā telpā. Arī *Klusuma skaņu* varoņi atrodas nemitīgā sakāpinātā, reibuma stāvoklī. Kaut arī skatītāji tendēti uztvert to kā reibumu no dzīves, iespējams arī reālistiskāks – toksisks – traktējums. Tātad izrāde ir arī uzsvērti politiska – pēc atbilstības: nosaukumā iezīmētais 1968.gads pēc izrādes veidotāju domām ir atzīstams par tik traumatisku, ka uz skatuves tiek rādīta tikai aizbēgšanas stadija iekšējā pasaulē, un no šīs uzbūves idejas racionāli atvasināma virkne secinājumu par 60.gadiem Padomju Savienībā.

Ja *Garajā dzīvē* simultānās darbības princips tiek izmantots ritma radīšanas, arī hiperreālisma uzsvēršanas vajadzībām, rādot dzīvi, kurā konceptuāli nav ar īpašu jēgu vai konfliktiem piepildītu brīžu, tikai plūdums kā pašvērtība, *Klusuma skaņās* simultānā darbība iegūst arī vispārinājumu – izrāde ir apzināti veidota, lai tās sniegtā zīmju sistēma nebūtu uztverama pilnībā un attiecīgi – līdz galam racionāli interpretējama. L. Ulberte uzskaita izrādes nozīmju sistēmu potenciālās atslēgas – hipiju kultūra, Saimona un Garfunkela mūzika, A. Hermaņa iepriekšējo izrāžu pašcītāti, Prāgas pavasaris, metaforisks jaunības tēls (Ulberte 2007).

Tomēr jākonstatē, ka izrādi skatītāji primāri uztver tās piedāvātās emocionālās intonācijas kontekstā, interpretējot *Klusuma skaņas* kā stāstu par pieaugšanu – dažādām „pirmajām” pieredzēm, brīvību līdz pakāpeniskai mūzikas noklušanai,

sapņojošajiem jauniešiem apprecoties, kļūstot par vecākiem. Tas izskaidro, kāpēc izrāde spēcīgi ietekmē ne tikai 60.gadus piedzīvojušos, bet visus skatītājus – jo „pirmās” pieredzes, kas atmiņu veidā uzvirto izrādes laikā, ir personiskas katram.

L. Ulberte precīzi atzīmējusi, ka, lai arī izrāde ir „režisora strikti racionāli izveidota konstrukcija, .. no otras puses, arhetipisku metaforu ķēde, kas skatītājā izraisa dziļi subjektīvu pārdzīvojumu. Šis nu reiz ir gadījums, kad, rakstot it kā par izrādi, bezgala vilinoši ir rakstīt par sevi. Nevis par to, kas notiek uz skatuves, bet par to, kas notiek ar mani” (Ulberte 2007). U. Adamaite raksta: „Izrāde apzināti būvēta, iedarbinot pieslēgšanos visdziļākajā emocionālajā/arhetipiskajā līmenī. (..) Mazās ainiņas - mikrosižeti kopā veidā gluži ko līdzīgu eposam. Cilvēces emocionālajai vēsturei. Izrāde ir tieši tāda, lai recenzentam būtu ļoti grūti par to uzrakstīt. Lai viņš/viņa rakstot nemīļīgu uztrauktos kļūt pliekans un bezgaumīgs. (..) .. manuprāt, izrāde nepārbauda intelektuālo līmeni” (Adamaite 2007). Izrādi kritiķe raksturo kā „naivisma estētiku savienotu ar Brehtiska atsvešinājuma efektu .. (..) .. , lai radītu īpatnējo poētiskās groteskas toni” (Adamaite 2007). Likumsakarīgi - izrādes radītās pārdomas ir emocionālas dabas: „Tas drīzāk ir sapnis par zaudēto paradīzi, kas īpaši aktuāls mūsdienu ironijas un atsvešinātības, vientulības laikmetā” (Radzobe 2007), „Tik ļoti gribas šai pasakai noticēt!... Gribas cerēt, ka pasaulē arī šodien, 21. gadsimta sākumposmā, ir iespējams tikpat patiens pozitīvisms” (Ģībiete 2007), „Cilvēkmīlestības un naivuma koncentrācija arī manī kā skatītājā neatvairāmi modina „kolektīvās laimes izjūtu”. To pat bīstami konfrontēt ar šodienas atsvešinātību” (Lūsiņa 2007).

Kaut arī gan *Garā dzīve*, gan *Klusuma skaņas* ir pamatoti interpretējamas kā sociāli politiski iestudējumi un to nozīme ir racionāli izsecināma no iestudējumu zīmju sistēmas līdzīgi, kā tas ir episkā teātra iestudējumos, abu izrāžu specifiku veido fakts, ka izrādes centrā novietotā sociālā vai politiskā problēma iestudējumā ir it kā iztrūkstoša. Respektīvi, lai nonāktu pie saviem secinājumiem, skatītājam jāpievēršas ne tik daudz izrādēs esošajam, cik neesošajam, konfrontējot izrādi ar savām zināšanām par režisora iepriekš izrādēs paustajām vērtībām, trupās morālo stāju.

Trešā stratēģija, ko A. Hermanis izmanto sociāli politiski virzītos iestudējumos, ir iestudējumā tieši iekļauts didaktisks tēls, kas izskaidro, kopsavelk teātra pozīciju.

Uzskatāms piemērs ir *Ziedonis un Visums* (2010), lai gan arī šīs izrādes uztverē jāņem vērā tās tiešā saikne ar skatītāja personisko atmiņas telpu.

Izrādes struktūru veido četrdesmit deviņu ainu virkne. Iestudējums veidots kolektīvā darba metodē, aktieriem patstāvīgi izstrādājot vairākus simtus etižu par I. Ziedoņa dzejas tēmām, plaši izmantojot tai skaitā viņa publicistiskos rakstus, fragmentus no Noras Ikstenas grāmatas *Nenoteiktā bija* un Māras Zālītes *To mēs nezinām*. Atlasītās etiķes tiek deskriptīvi pieteiktas ainas sākumā, līdzīgi kā *Kasparā Hauzerā*, nosaucot objektu, ar kuru Ziedonis sastopas un uz kuru atsaucoties, rodas viņa dzejas tēli vai atmiņas.

Līdz ar to iestudējuma zīmju struktūra izveidojusies, no vienas puses, ārkārtīgi sarežģīta, dažādiem elementiem saslēdzoties neskaitāmās, savstarpēji atšķirīgās zīmju sistēmās; no otras puses – zināmā mērā nejaušā secībā. Fiksēti izrādē ir divi punkti – pirmā aina, kurā aktieri piesaka asociāciju principu, kas izmantots, veidojot izrādi, un pēdējā, kas sniedz didaktisku atrisinājumu. Iestudējuma struktūra līdzinās ne tik daudz racionāli izstrādātai struktūrai ar fiksētām nozīmēm, bet gan dzejoļu krājumam, kuram raksturīga noteikta tēlainība un nozīmju lauks, kas saspēlējas plašā rāmī, radot tai skaitā arī neparedzētas nozīmes. Izrādes ķermeni veido I. Ziedoņa populāro dzejoļu tēmu variācijas, viņa runu un atmiņu fragmenti, arī – vizuāli citāti no paša A. Hermaņa izrādēm. Izveidojas nosacīts latviešu kultūras pieredzes kaleidoskops, jo Ziedonis K. Znotiņa atveidojumā izrādē vienlaikus ir precīza „dokumentālā” I. Ziedoņa kopija un metaforisks latvieša, latvieša – inteliģenta, latvieša – mākslinieka tēls.

Izrādē plaši izmantota fragmentācija, atsvešinājums (aktieri, izņemot Kasparu Znotiņu, spēles estētikā nemitīgi pārmiesojas dažādos tēlos), liela nozīme ir B. Brehta pieteiktajam pārsteiguma efektam. To iemieso K. Znotiņš, un pārsteigums ir paradoksāls – uzsvērti spēles estētikā veidotā izrādē aktiera Ziedonis ir ārkārtēji precīza I. Ziedoņa kopija, ieskaitot plastiku, balsi utt. S. Radzobe raksta: „Šo to zinādama par izrādes tapšanu un skatītāju pirmajiem iespaidiem, es īstenībā nebiju tai gatava. Kad Kasparš Znotiņš, ģērbies pelēkās biksēs un bītlenē, kedām kājās un milzīgu izspūrušu pelēku parūku galvā tukšajā skatuvē nostājās pie mikroфона un sāka Ziedoņa balsī lasīt Ziedoņa dzeju, manas emocijas ķēra elektriskā strāva. (..) Lai nu ko, šo balsi es pazītu un atšķirtu starp pilnīgi visām balsīm, kādas vien skan uz

Zemes” (Radzobe 2010). Īpaši spēcīgi iedarbojas laikmetīgais konteksts – apziņa par reālā I. Ziedoņa fizisko novecošanu, kas ir krasā kontrastā uz skatuves vērojamai neiespējamībai – Ziedonim spēku pilnbriedā. Šoks nodrošina īpašu pietuvinājumu, kāds raksturīgs A. Hermaņa iestudējumu recepcijai.

Izrādes materiālos nemitīgi tiek uzsvērts, ka Ziedonis iestudējumā ir metafora, kas aizstāj latvieša jēdzienu (pamatojoties uz faktu, ka I. Ziedonis savā publicistikā ir meklējis nosacītu latvietības kodu, bet viņa dzeja ir kļuvusi par šī koda sastāvdaļu). Tomēr faktiski izrāde lielā mērā ir tiešs I. Ziedoņa kā latviešu kultūrā būtiskas personības pētījums. Nevar teikt, ka iestudējums būtu *a priori* politisks vai dokumentāls, jo, kā atzīmē K. Vērdiņš, izrāde ignorējusi I. Ziedoņa aktīvās sabiedriskās darbības pretrunīgumu, kas interpretējama kā līdzdarbošanās izrādes finālā kritizētās laikmetīgās Latvijas radīšanā („Šāds konteksts neļautu uztvert dzejnieku kā aizraujošu dīvaini, kas dzīvo ārpus laika un telpas, pēkšņi attapdamies fināla „kretīnu dejā”, saprazdams, ka viņa valsts nākotnei patiesībā nav nekā kopēja ar tām vīzijām, par kurām viņš un citi fantasti gadu gaitā bija sapņojuši” (Vērdiņš 2010)). Tomēr būtiska izrādē ir I. Ziedoņa darbu tēlainība kā latviešu kultūras kods, kā arī I. Ziedonim raksturīgā domāšana paradoksos, kas ir nelielās ainiņas strukturējošs elements. D. Eglīte raksta: „Arī tā ir spēle – mūsu priekšā it kā ir un it kā nav Ziedonis; tiek runāta nopietna dzeja un vienlaikus skatītājs nespēj nesmaidīt, jo redzama filigrāna parodija. Līdzās dzejnieka izteiksmes stila atspulgām aktieru spēles vieglumā, iestudējuma kompozīcijā tikpat pamanāms ir Ziedonim raksturīgais tā dēvētais tēzes- antitēzes princips, kas šeit izpaužas glorificētu parādību apsmaidīšanā vai "izpurināšanā". Neviens taču neapšaubā Dzejas dienu, Dziesmu svētku vai dziesmas "Pūt, vējiņi!" nozīmību mūsu kultūrtelpā? Taču jebkura lieta, kas neapzināti tiek uzcelta uz postamenta vai lietota nelaikā/ nevietā, var kļūt par savu pretmetu” (Eglīte 2010).

Iesākumā tukšā skatuves telpa pamazām piepildās ar I. Ziedoņa dzejas tēlu vizualizācijām. K. Znotiņš uznāk, stumdams motociklu un skaitīdams rindas no I. Ziedoņa 1965.gadā iznākušā krājuma *Motocikls*. Dzeja ir bravūrīga, vīrišķīga, pilna aizturētas spriedzes. K. Znotiņa Ziedonis – vārgulīgs vīrietis, kam motocikls ir par smagu. Motocikls apkrīt, Ziedonis, turpinādams skaitīt dzeju, pūlas to piecelt, neizdodas. Ziedonis mulsi pasmaida, tad sāk izlikties, ka tāds arī bija viņa mērķis. Ziedonis iemaina motociklu pret ēzelīti, kas tiek uzvests uz skatuves un paliek tur visu

izrādes laiku. Motociklu aktieri piestiprina vinčai un bez piepūles pakarina pie skatuves dibensienas, kur tas sāk kustēties kā milzīga pulksteņa svārsts.

Ziedoņa dzeja vai atmiņas, ko stāsta K. Znotiņa varonis, skatuves telpā izsauc priekšmetus, kas ar to ir saistīti – skatuve darbojas kā iztēles, varbūt rakstītā vārda, grāmatas ekvivalents. Vienlaikus izsauktie tēli strauji iegūst patstāvību no sava radītāja un nereti sāk uzvesties pretēji gaidītajam – kā piemērā ar motociklu, netieši uzsverot savu pārākumu pār dzejnieku. Pakāpeniski tēli sāk mijiedarboties ar pārējiem izrādes tēliem, bez tam Ziedonis it kā zaudē kontroli pār šo sarunu.

Caurviju motīvs izrādei ir matu metafora. Reālajam I. Ziedonim neparasti kupli, sirmi mati jau desmitgadēm nemainīgā sasukā. Šāda parūka, kopā ar I. Ziedonim raksturīgo slimības izkropļotā ķermeņa plastiku un raksturīgo pelēko apģērbu, veido arī K. Znotiņa Ziedoņa tēlu. Neparastos matus JRT vienādo ar talantu, atsevišķā skečā stāstot pašradītu pasaku par Ziedoni, kuram mati sāk augt, kad vecmāte iesit pa pieri ar koka karoti, un nepārtrauc augt, līdz ietiekušies debesīs. Mati ir izredzētības, mākslas zīme (ainā, kurā Ziedonis stāsta par dzejas rašanos, matu kumšķītis līdzīgi kā pele pārskrīen skatuvei, neļaujot noķerties), vienlaikus tas ir arī elements, kas izrādē vizualizē Ziedoņa mijiedarbību ar pasauli. Sākotnēji mati Ziedonim ir vienam, tad par Ziedoni iemācās kļūt arī citi – uztaisa viņam līdzīgus matus, iemācās atdarināt viņa intonācijas dzejas rindā „Kukainīt, re, kā saule spīd”. Visbeidzot Ziedoņa tēls pilnībā aizstāj Ziedoni kā personu – ainā „Ziedonis un Dzejas dienas” pie mikrofona stāvošais Ziedonis nomet zemē papīra lapiņu un pieliecas. Viņa balss turpina skanēt, klausītājos neviens nav pamanījis, ka Ziedonis vairs nelasa. Ziedonis dodas pie publiskas, šķiet, apjautājas, kas te notiek. Viņu neievēro – visi ir aizņemti ar klausīšanos. Ironiski galvu nogroza pēkšņi atdzīvojušais Raiņa pieminekļis – tāds ir mākslinieka liktenis.

Izrādes laikā uz skatītāju primāri iedarbojas emocionālie un paradoksālie I. Ziedoņa dzejas tēli, kurus pastiprina skatītāju personiskā pieredze – dzejniekam gadu desmitiem Latvijā ir bijis kulta statuss, viņa dzejoļi ir skolu programmā. Izrādes emocionālais mods svārstās starp asprātīgu pašironiju, draiskulīgu vieglumu, liegām skumjām. Kaut arī sarežģītā zīmju sistēma nav līdz galam racionāli izskaidrojama, tā rada sajūtu, ka Ziedonis iemieso sevī latviskās kultūras kodu, respektīvi, vērtības, kas ir specifiski svarīgas zālē sēdošajiem, bez tam tēls ir ļoti cilvēcisks, nedidaktisks un ar

to tiek panākta spēcīga identifikācija. Izrādes fināls tomēr emocionālajā ziņā ir gluži pretējs iestudējuma kopējai noskaņai.

Ziedonis visā izrādes laikā nemainīgs, konstants, pretēji pārējiem izrādes varoņiem, kas ir nemitīgi mainīgi. Pakāpeniski izrādē iezīmējas ārējs konflikts starp to, ko Ziedonis saka, un to, kā tas tiek uztverts – vispirms viņu interpretē neatbilstoši „oriģinālam”, tad viņš iziet no modes. Rodas spēcīgs kontrasts starp Ziedoni un apkārtējiem.

Iestudējumā pēdējā ainā ierakstā sāk skanēt Raimonda Paula komponētā *Dziesmiņa par prieku* pēc I. Ziedoņa dzejoļa. Tās pavadībā deju aktrise, kuras izveidotajā tēlā atpazīstama rīdziniekiem zināma tūristus izklaidējoša krievu pensionāre, kas deju vienā no centrālajiem Vecrīgas laukumiem magnetofona ieraksta pavadībā. Izrādē uz skatuves šai brīdī ir viss iestudējuma ansamblis, kas ar elpas pūtieniem cenšas noturēt gaisā nelielus plastmasas maisiņus - pēc iepriekšējās ainas, kur šo procesu aizsāk Ziedonis, tās interpretējamās kā dvēseles. Pakāpeniski aktieri pārtrauc interesēties par gaisa plūsmu un sāk dejojot līdzī sieviete, respektīvi, ir atraduši jaunu atdarināšanas paraugu. Izrādes zīmju sistēmā šī pāreja interpretējama kā garīgo vērtību degradācija. Izrādei tika iestudēti divi fināli. Pirmajā, JRT piedāvātajā variantā, līdzī pūlim sāk dejojot arī Ziedonis. Viņam padodas slikti – jūk soļi, ritms, tomēr viņš nespēj palikt viens. Pēc tam, kad izrādi noskatījās I. Ziedonis, pēc dzejnieka lūguma fināls tika mainīts – Ziedonis nedejo līdzī, bet vientuļš noskatās dejā un tad paiet malā. Protams, pirmajā gadījumā komentārs ir asāks – nosacītais latviskās kultūras kods tiek iznīcināts pilnībā. Bet arī otrajā gadījumā izrādes atslēga tomēr liek interpretēt iestudējumu viennozīmīgi – kā laikmeta kritiku. Par spīti tam, ka izrāde daudzos aspektos ir ļoti atvērta skatītāju individuālai, emocionālai reakcijai, A. Hermaņa *Ziedonis un Visums* tomēr ir racionāli un viennozīmīgi atšifrējams darbs.

Spriežot pēc *Latviešu cikla* darbiem, A. Hermanim raksturīga fundamentāla pārliecība par teātra aktīvo saikni ar savu laiku un spēju iedarboties uz sabiedrību. Tiesa, jāņem vērā, ka A. Hermanis minētos elementus izmanto postdramatiskā teātra kontekstā. Kā konstatējis H. T. Lēmans, par spīti tam, ka pats B. Brehts uzskatīja - pārvarējis dramatiskā teātra tradīciju, episkais teātris tomēr uzskatāms par pārejas posmu starp dramatiskā un postdramatiskā teātra formām. B. Brehta izpratne par skatītāju aktivitāti, salīdzinot ar H.T. Lēmana raksturoto postdramatiskajam teātrim atvērto

formu, episkā teātra iestudējumos ir specifiska – proti, B. Brehts vēlas panākt skatītāju intelektuālu aktivitāti, tomēr grib arī pilnībā kontrolēt šīs aktivitātes rezultātu (secinājums, pie kura patstāvīgi jānonāk skatītājam, ir iestudējuma veidotāju iepriekš paredzēts). A. Hermaņa *Latviešu cikla* izrādes, salīdzinot ar episkā teātra pieredzi, ir atvērtākas, pat gadījumos, kur laikmetīgās problemātikas komentārs ir tiešs.

Savdabīgi izprastās episkās tradīcijas gaismā aktuāls trīs principu – nosacīta kora princips, *verbatim* un *gestus* – izmantojums *Latviešu cikla* iestudējumos. Koris kā organizējošs princips saistās ar episkajam teātrim raksturīgo analītisko iedziļināšanos apskatāmajā objektā – sadalot objektu dažādās šķautnēs (varoņos), katrā tiek atklāta kāda dominējoša iezīme. *Verbatim* kā sociāli politiskā pseidodokumentālā laikmetīgā teātra forma saistīta ar episkā teātra ideju attīstību XX un XXI gs. mijas teātrī. Savukārt *gestus* primāri attiecas uz kolektīvo darba metodi, kuras primārais aspekts A. Hermaņa daiļradē saistāms tieši ar skatītāja apziņu, ka iestudētās *Latviešu cikla* izrādes tiešā veidā atspoguļo JRT pozīciju.

Rakstot par A. Hermaņa darbu ar aktieri, V. Čakare atzīmējusi, ka tas ir režisora izrāžu vājākais punkts: „Agrīnajās izrādēs viņš aktieri sadala sastāvdaļās, izmanto kā zīmi. Laikam ejot, arvien vairāk sliecas pasludināt par savu līdzautoru” (Čakare 2006a, 468). A. Hermanis nav režisors – pedagogs, respektīvi, izrādes liecina, ka viņš nemēģina panākt aktieru pārtapšanu tēlos, kas tiem līdz tam nav bijuši raksturīgi. Toties viņš jūtīgi spēj izmantot izrādes kontekstā konkrētā aktiera specifiku – vai nu tā talanta dabisko specifiku, vai arī citu režisoru izrādēs atrasto. Kā liecina režisora izteikumi, šis process ir apzināts. Piemēram, intervijā par *Kasparu Hauzeru* viņš H. Verhousinskai atzīst, ka izrāde ir būvēta, domājot par viena aktiera – Māra Liniņa – personības atbilstību materiālam (Švāne 2002). Šādā aspektā nozīmīgs ir fakts, ka A. Hermaņa aktieri ir strādājuši vai turpina strādāt ar režisoriem – pedagogiem. JRT trupas kodolu veido Pētera Krilova izglītotie aktieri, kā štata režisore JRT pastāvīgi strādā M. Ķimele.

Daļēji tas skaidrojams ar A. Hermaņa aktiera, ne režisora izglītību. Režisors stāsta, ka viņam kā aktierim traucējoša šķiet režisora pārlietu liela iejaukšanās „viņa telpā”, ka režisoram, viņaprāt, īpaši izrādes tapšanas beigu posmā, ir jāatkāpjas un jāļauj, lai aktieri tēlus izveido patstāvīgi (Radzobe, Z. 2011e). To, ka A. Hermanis mēģinājumos faktiski ieņem novērotāja pozīciju un aktiera darbs ar lomu lielā mērā ir patstāvīgs,

apliecina arī mēģinājumu novērojumi. Acīmredzams, ka šāda pieeja primāri skar varoņa psiholoģisko un plastisko portretējumu. Taču JRT aktieriem *Latviešu cikla* iestudējumu veidošanā un uztverē ir milzīga loma arī plašākā kontekstā. Pirmkārt, liela daļa izmantoto etižu ir aktieru darbs, atstājot režisora pārziņā sākotnējo ievirzi un kompozīcijas jautājumus. Otrkārt, aktieru personiskā iesaistīšanās, pārtopot no instrumentiem patstāvīgos līdzradītājos, rada JRT īpašo statusu – publikas pārlicību, ka iestudējumu pamatā ir cilvēku grupas pilsoniska nostāja.

*Latviešu cikls* JRT repertuārā ienāk XXI gs. pirmajā desmitgadē un tam ir tieša saistība ar sava laika sociāli politisko problemātiku – nācijas pastāvēšanas, nācijas jēdziena satura, kā arī globālā un lokālā attiecību problēmu. Atbilstoši episkā teātra pamatpostulātiem, teātris šai gadījumā identificē sava laika problēmas, uzņemoties sabiedriski proaktīvu lomu.

XXI gs. sākumā nacionālais jautājums kļūst īpaši aktuāls ne tikai Latvijas sabiedrībā. Kā uzver Nadīna Holdsvorta, nacionālā ir viena no retajām daudziem planētas iedzīvotājiem svarīgām identitātēm, tādēļ nespēja vienoties par to, kādām grupām ir „tiesības” piederēt nācijai, kļūst par iemeslu nemitīgām sadursmēm, tai skaitā – asiņainiem militāriem konfliktiem (Holdsworth 2010, 9). Pasaules kontekstā jautājumu saasina pieaugošās globalizācijas tendences, kas izskaidro A. Hermaņa *Latviešu cikla* izrāžu negaidīto popularitāti Eiropā. Tomēr Latvijas kontekstā jautājumam ir arī lokāla aktualitāte: sabiedrībā vienlaikus eksistē vairākas izpratnes par nāciju.

Entonijs Smits nodala divus nāciju izpratnes veidus, par centrālo izvirzot jautājumu, ko likt nācijas pamatā - politisku vai etnisku vienotību. Bez tam pētnieks formulē, ka nacionālisms izprotams vairākos līmeņos. Tas ir: 1) nācijas izveidošanās vai izaugšanas process; 2) sajūta vai apziņa par piederību nācijai; 3) nācijas valoda un simbolika; 4) ar nāciju saistīta sociāla un politiska kustība; 5) nācijas doktrīna un / vai ideoloģija, gan vispārināti, gan konkrēti (Smits 1997, 5).

Savukārt Benedikts Andersons akcentē, ka nācijas veidojušās konkrētos sociālos, ekonomiskos un politiskos apstākļos un ir iztēlotas, jo „pat mazāko nāciju pārstāvji nekad nepazīs lielāko daļu savu tautiešu, .. tomēr katrs nācijas loceklis iztēlojas šādu komunikāciju kā reālu” (Anderson 2006, 6). B. Andersona izpratne par nāciju ir



būtiska, jo šāds uzstādījums likumsakarīgi paredz, ka nācijas ideja, mainoties apstākļiem, ir mainīga.

Kaut arī estētiski JRT Latvijas teātra ainā spilgti iezīmē jau pirmie A. Hermaņa iestudējumi, XXI gs. pirmajā desmitgadē veidotais *Latviešu cikls* teātri ievieto plašākā – sociālā – kontekstā. A. Hermanim nacionālais jautājums pirmām kārtām ir saistīts ar indivīda izjūtām globālā pasaulē, tādēļ izejas punkts JRT iestudējumos ir pretglobalizācijas nostādne.

Latvijas teātrī, runājot par nāciju un nacionāliem jautājumiem, konstatējam divas pretējas pieejas – Nacionālā teātra ideoloģija identificējama kā lokalizācijas tendencēm piederīga, kamēr JRT atzīstams par kosmopolītiskās pozīcijas pārstāvi. Tomēr, ņemot vērā, ka kosmopolītisma jēdziens XX un XXI gs. tiek plaši kritizēts, jo tā ekstrēmākajās izpausmēs saistāms ar kultūrtrēģerisma idejām, šī pētījuma ietvaros kosmopolītisms tiks aizstāts ar Dž. Greiema–Džonsa piedāvāto, nozīmē tuvu glocalizācijas jēdzienu, kas vispārināti izprotams kā globālā un lokālā apvienojums vienā fenomenā.

A. Hermaņa pozīcija teātrī identificējama kā glocalizācijas piemērs, apvienojot globālai kultūrai raksturīgās formas ar vispārcilvēcisku ētisku uzstādījumu un lokālo kultūras specifiku. To, ka, iestudējot ārzemēs, cenšas rēķināties ar lokālo kontekstu, režisors uzsvēris vairākkārt: „Apzinos, ka viena un tā pati mizanscēna skatītāju apziņā atrodas pilnīgi atšķirīgā kontekstā. (..) Rīgā, spēlējot pingpongu, es zinu, kā bumbiņa atlēks. Ārzemēs tas nav iespējams” (Treile 2009/2010).

A. Hermaņa pamatos etnisko izpratni par nāciju spilgti raksturo viņa stāstījums par *Šukšina stāstu* iestudēšanu Maskavā Nāciju teātrī: „Mēs .. necentāties ielīst krievu ādā, tas vienkārši nav iespējams. (..) Mēs ar Moniku [Pormali] tikai stimulējam viņus, lai tas krieviskums nāk ārā” (Treile 2009/2010).

Savukārt intervijā, runājot par „nekrologu Latvijai” (A. Hermaņa formulējums) *Kapusvētkiem*, režisors iezīmē nācijas kā vienlaikus horizontālas un vertikālas kopības izpratni. „Es nezinu, vai jebkad Latvijas vēsturē nebūtu licies nepieklājīgs tāds retorisks jautājums: kādi ir iemesli, lai latvieši nebūtu pelnījuši savu nacionālo valsti? .. varbūt latvieši savu vēsturisko funkciju ir izpildījuši. (..) .. latvieši varbūt ir tādi indiāņi. (..)Viņus ieliek vai nu rezervātā, vai nu... Lai saglabātu savu arhetipisko

vertikāli, viņiem ir jāiet bojā. (..) Var gadīties, ka pienācis tāds brīdis, ka latvieši nav spējīgi piemēroties, lai saglabātu sevi un pārietu nākamajā līmenī” (Burve-Rozīte 2010). A. Hermaņa idejas tipoloģiski atgādina Ļeva Gumiļova *Etnoģenēzē un zemes biosfērā* formulēto kultūras pasionārisma ideju, kas ļauj režisora izteikumu tulkot kā letālu diagnozi latviskajam.\*

A. Burve-Rozīte uzdod jautājumu: „Kādā mērā latvieši, ko esat pētījis izrādēs, ir jūsu pašu daļa?” A. Hermanis atbild: „Jaunais Rīgas teātris ir uzskatāmi pierādījis, ka var pastāvēt modernā latvieša modelis, kurā netiek zaudēta latviskā identitāte un vienlaikus – atvērtība pasaulei. (..) Var savienot: būt latvietim un būt atvērtam” (Burve-Rozīte 2010).

Līdzīgu domu A. Hermanis pauž jau 1995.gadā intervijā, bez tam jautājums par nāciju A. Hermanim saistās primāri ar personisko brīvību. Režisors uzsver: „Man ir ļoti konkrētas, ļoti reālas attiecības ar Latviju. (..) Astoņdesmito gadu beigās .. man likās pilnīgs absurds, ka zeme var būt brīva, man likās, ka brīvs var būt tikai atsevišķs cilvēks. Izglābties var tikai pa vienam” (Tīrons 1995). (A. Hermanis 1989.gadā emigrē uz ASV.) „... kad deviņdesmit otrajā gadā atgriezos Latvijā .. . . bija sācies vispārējs nihilisms un apolitiskums, visi bija galīgā depresijā, bet man tieši tobrīd radās tas milzīgais entuziasms attiecībā pret Latviju. (..) Bet es ieraudzīju, ka cilvēki nav spējīgi par sevi parūpēties, kur nu vēl par kaut kādu Latviju” (Tīrons 1995). Doma par nepieciešamību risināt sabiedrībā neatrisinātus jautājumus un izveidot vīziju nākotnei sarado A. Hermani ar episkā teātra idejām. Tomēr A. Hermaņa izrādēm reti raksturīgs B. Brehta iestudējumiem tipiskais didaktiskais raksturs. Drīzāk, atbilstoši B. Brehta teorijai, iestudējumi ir nevis „sentimentāli un moralizējoši”, bet noliek uzmanības centrā morāli un sentimentu (Brecht 2008b, 172), sasaucoties ar B. Brehta postulēto, ka moralizējošā episkā teātra daba ir sekundāra attiecībā pret tā tieksmi novērot un fiksēt dzīvi (Brecht 2008c, 178).

---

\* Intervijā par *Melno pienu* un *Ziedoni un Visumu* avīzei *Latvijas Avīze* A. Hermanis atbild uz V. Kraujas repliku, ka režisoram bijusi iecere visu JRT sezonu veltīt Latvijas laukiem: „Tādu ideju biju izteicis visiem aktieriem un mūsu teātra režisoriem. (..) .. aktieri devās pētniecības braucienos, ar diktofoniem somās. Bet, kad viņi atgriezās un sākām redzēto un ierakstīto pārrunāt, aktieros bija noplacis viss entuziasms. Iespaidis izrādījās tik drūms un traģisks, ka vienkārši nolaižas rokas. Zūd vēlēšanās dzīvot visā tajā un fantazēt, lai šo bēdu leju poetizētu, estetizētu, pārtulkotu teātra valodā. (..) Ja Ziedonis mūsdienās gribētu uzrakstīt vēl vienu *Kurzemīti*, baidos, ka sanāktu stipri līdzīga *Melnajam pienam*” (Krauja 2010).

Aktuāli A. Hermaņa izrāžu kontekstā pievērsties arī jautājumam par vēsturiskošanu kā atsvešinājumu konstruējošu paņēmieni. Pēc B. Brehta, mākslinieka mērķis ir likties publikai neparastam, pārsteidzošam. Šī iemesla dēļ (lai nojauktu skatītāja spēju psiholoģiski identificēties ar uz skatuves notiekošo, kas nozīmētu skatu leņķa sašaurināšanu), episkais teātris dod priekšroku leģendām, vēsturiska materiāla iestudēšanai. Svarīgi uzsvērt, ka vēsturiskošana nenozīmē stilizāciju – tai jābūt „dabiskai” (Brecht 2008a, 184), tomēr tā panāk, ka skatītājs pievērš pastiprinātu uzmanību notiekošā cēloņsakarību shēmai (Brooker 1994, 191). A. Hermanis lielākoties veido atsvešinājumu, uzsverot sava laika kontekstu (būtiskākais izņēmums ir *Vectēvs*), kas apvienojumā ar psiholoģisku aktierspēli pieļauj un daudzviet pat tieši veicina identificēšanos ar izrāžu varoņiem personiskā līmenī, par spīti faktam, ka pats atsvešinājums vērsts uz pārindividuāla – sociāli politiska – līmeņa problēmām.

Uz Latvijas Valsts modeļa intelektuālu izstrādi A. Hermanis atsaucas *Ziedonī un Visumā* 2010.gadā, iekļaujot izrādē Imanta Ziedoņa un toreizējā premjerministra Valda Birkava publiskas 1994.gada diskusijas fragmentu – izvēli starp noslēgtas vai absolūti atvērtas kultūras ceļu nākotnes Latvijai. Pretējās pozīcijas precīzi saskan ar konsekventas lokalizācijas un globalizācijas pieteikumu. Kaut arī izrādes kontekstā aina nolasāma neviennozīmīgi – akcentējot abu pozīciju absurdumu, vienlaikus tiek akceptēts, ka Ziedonis atrašanos „savā zemē” emocionalizē. A. Hermanis savu pozīciju konsekventi pauž intervijās. 2009.gadā, komentējot konkrēto ainu, režisors saka: „Pasaules izjūtā Ziedonis šķiet kā iekapsulējies, kas ļoti raksturīgi latviešiem.. . (..) Singapūra ir .. otra galējība. Viņi ir vispār atteikušies no identitātes, atvērušies jebkāda ietekmei ..” (Treile 2009/2010).

Citā intervijā A. Hermanis raksturo savu attieksmi pret I. Ziedoni kā sabiedrisku darbinieku, vienlaikus – analizē mākslinieka stāvokli sabiedrībā: „Ziedonim bija ne tikai redzējums, bet piedāvājums par katru latviešiem būtisku lietu, notikumu. Ziedonis ir labākais piemērs tādām latvietim, kuram gar visu ir daļa, kurš grib iejaukties, saprast, sakopt. (..) Tagad daudzi kultūras darbinieki ir viltīgāki. Labāk nekur nejaukties, ne par ko necīnīties, nenākt ar savu viedokli” (Krauja 2010).

„Nacionālais jautājums” savijas ar atmiņu un identitātes tēmu. Atmiņas A. Hermaņa izrādēs tiek traktētas kā aktīvs princips, un stāstījums ir radniecisks režisora izrādēs dominējošajai izjūtai par atmiņu kā suverēnu telpu, kurā tiek saglabāta un autonomi

(paralēli) eksistē pagājības realitāte. Priekšplānā izvirzās indivīds un vērtību intravertuma ideja.

A. Hermaņa *Latviešu ciklā* nozīmīga ir ne tikai Latvijas teātra kontekstā principiāli jauna izpratne par nāciju (dominējošā tradīcija Latvijā – etniskā nācijas izpratne), bet galvenokārt novatoriskā izrāžu forma.

Pirmo *latviešu cikla* izrādi – *Garos dzīvi* – A. Hermanis iestudē 2003.gadā. Nacionālo tēmu A. Hermanis risina *Latviešu stāstos, Izrādē, kas nav par latviešiem. Vientulīgajos Rietumos, Revidentā, Garajā dzīvē, Latviešu mīlestībā, Fricis Bārda. Dzeja. Ambients, Klusuma skaņās, Vectēvā, Zilākalna Martā, Melnajā pienā, Ziedonī un Visumā un Kapusvētkos.*

D. Kreisnera sniegtajam atsvešinājuma skaidrojumam, proti, objekta vienlaikus apskatīšanai no dažādām pusēm, visprecīzāk A. Hermaņa daiļradē atbilst *Latviešu stāsti*.

*Latviešu stāsti* veidoti no pašu aktieru savāktiem reāliem Latvijas iedzīvotāju dzīvesstāstiem. Teātris no tiem izveidojis divdesmit monoizrādītes, kas, kārtotas pa trim un četrām vienā vakarā, tiek izrādītas paralēlās spēles telpās. Aktieri sadarībā ar režisoru izvēlējušies dažādus spēles stilus un tehnikas – daļa pilnībā pāriemiesojas tēlā, daži stāsta par saviem varoņiem trešajā personā vai arī miksē abus principus. Vienā gadījumā aktrise īsi iepazīstina ar savu varoni, tad pamet skatuvi, dodot vietu dokumentālam ierakstam. Tajā redzams, kā kāzās, kurās stāsta protagoniste ir vedēja, mirst viņas vīrs, bet sērojošā sieva turpina vadīt pasākumu norisi. Aktieri faktiski tukšā spēles telpā, kurā piesaisti laikmetam ilustrē vien atsevišķi rekvizīti, izpildītāji ģērbti laikmetīgās, saviem varoņiem raksturīgās drēbēs. Mizanscēnas ir frontālas, pārkāpjot ceturto sienu.

Stāsti nav īpaši „dramaturģizēti”, teātris saturu nekomentē, to secībai un sakārtojumam nav nozīmes. Kaut arī, piemēram, Normunds Akots *Teātra Vēstnesī* atzīmējis, ka *Latviešu stāsti* „neaptver visu Latvijas sociālo slāņu diapazonu, bet pamatā balstās uz tā saucamo vidējo cilvēku: dažāda vecuma, dažāda rakstura un dažādas profesijas pārstāvjiem, kas, tāpat kā mēs visi, cenšas izdzīvot šajā

nesakārtotajā laikā un ar saviem likteņstāstiem sniedz zināmu liecību par šo laiku” (Akots 2004), A. Hermanis uzsver – varoņu izvēlē noteicošais ir nejaušība.\*

Jāņem vērā, ka *verbatim* ir specifiska dokumentālā teātra forma. Kā norāda Kolette Konroja, dokumentālo teātru formas, tai skaitā *verbatim*, patiesībā lielā mērā ir atkarīgas tieši no teatrālā elementa. Viņa raksta – fakts, ka *verbatim* uzmanības centrā nav eksotiskas zemes vai ļoti specifiskas marginālas kultūras, kam skatītājs nevarētu piekļūt patstāvīgi, ir zīmīgs (Conroy 2010, 38). Ja paties būtu uzskats, ka primāri skatītājus *verbatim* teātrī piesaista fakti, viedokļi vai patiesības meklējumu, tad neizskaidrojams būtu fakts, kādēļ skatītājs tam nepievēršas ārpus teātra. Kā demonstrē, piemēram, *Latviešu stāstu* vai *Vectēva* recepcija, fakti ir zināmi, bet teātra konteksts tos paradoksālā kārtā ļauj ieraudzīt it kā no jauna. Tādēļ būtisks ir K. Konrojas secinājums, ka *verbatim* acīmredzot piesaista īpaša izpildes forma, kas rada kādu no realitātes atdalītu patiesību (Conroy 2010, 39). Atvasinot no šīs idejas *Vectēva* izpratni, jāakcentē izrādes divu tipu iedarbība - milzīga nozīme šai gadījumā ir teātra spējai iekļaut individuālo sabiedrības kontekstā, kā arī radīt ritualizētu publisku uztveres kontekstu.

*Verbatim* forma arī īpaši akcentē teātra sociālo atbildību. Kaut arī no teātra tehnikas viedokļa *verbatim* izrādēm nav specifisku ierobežojumu, priekšplānā izvirzās ētikas jautājums. Materiāli, kas liecina par reāliem cilvēkiem, tiek rediģēti, montēti un ievietoti citā kontekstā (Hammond et.al. 2008, 9), bez tam skatītāji ir tendēti domāt par *verbatim* izrādēm dzīves, nevis teātra koordinātēs. (Virkne režisoru raksturo *verbatim* kā fotogrāfijai tuvu – tā ir manipulācija, bet bez mērķa melot.) Mediju pasaulē, kurā nemitīgi tiek manipulēts ar realitāti, uzsver britu *verbatim* teātra režisors Robins Soans, *verbatim* tādējādi izvirza teātri īpašā – pravietim līdzīgā – pozīcijā (Hammond et.al. 17). Teātris tādējādi tiek uztverts kā „patiesāks par dzīvi”. Būtiski arī, ka teātris piedāvā skatītājam intīmu komunikācijas veidu. Kā apraksta dokumentārā teātra tehnikas izmantojušie mākslinieki, tēla grēksūdze tiecas radīt

---

\* Iespējams, ka N. Akota piezīmi iespējams izskaidrot, salīdzinot *Latviešu stāstu* un *Latviešu mīlestības* varoņus. Pēc *Latviešu stāstu* pirmizrādes tika minēts, ka izrādes varoņi atlasīti „tendenciozi” – no „marginālām” grupām (veci cilvēki, lauku iedzīvotāji, seksuālās minoritātes). A. Hermanis atbildē formulēja, ka meklēti dažādu cilvēku stāsti, bet jaunu pilsētnieku stāstījumi ir ārkārtīgi līdzīgi un vienmuļi. Zināmā mērā šī replika saistāma arī ar A. Hermaņa izpratni par laukiem kā latvietības saglabātāju, pilsētniekiem esot vairāk pakļautiem (un pakļāvīgiem) globalizācijas procesiem.

auditorijā sajūtu, ka šeit notiek reālai dzīves situācijai radnieciska saruna, ka emocionāli, līdzīgi kā tas notiktu, uzklausot monologu dzīvē, ir nepieciešams aktīvi reaģēt, jo tieši šī reakcija nodrošina, ka sarunu biedrs turpina stāstījumu. Iedarbība tādējādi ir pastiprināti emocionāla. Vienlaikus – pats princips, kā norāda saikne ar episko teātri, ir paredzēts intelektuālai analīzei.

*Latviešu stāstu* konceptuālās iezīmes, kaut caur apšaubījumu, fiksējusi I. Zole, rakstot: „... man, kā daudziem, liekas, ka pasākumam ir vienreizējs raksturs, jo teātrim, protams, nav jādoma manā vietā, bet man nav jādoma arī teātra vietā — daudzās kopsakarības „izvelkamas” tikai pēc rūpīga darba, selektīvi atlasot dažus no divdesmit stāstiem, un JRT pavadītām aptuveni piecpadsmit stundām” (Zole 2004c).

Līdzīgu viedokli pauž N. Akots daiļrunīgi nosauktā recenzijā (*Drosme nosaukt to par teātri*): „Novest teātri līdz vēl vienam realitātes šovam tikai tāpēc, lai parādītu uz skatuves kaut ko eksistējošu un projicētu to mūsu uztverē, nez vai būtu liela māksla, arī tad, ja to it kā pieprasa laikmets un šodienas skatītājs. Publika uz skatuves grib redzēt pati sevi un iespējami vieglāk atpazīstamā veidā — lai tikai nebūtu jālauza galva .. ” (Akots 2004). Plurālisma principu N. Akots uztver kā mākslas vienkāršošanas izpausmi: „Viens no Latvijā joprojām aktuālā postmodernisma konceptiem ir tāds, ka patiesība meklējama mazos, lokālos stāstīņos .. . (..) Vai tā ir „jaudīga” drāma? Nezinu. Man tā vairāk atgādina mazu „cilvēcisko komēdiju” skatuviski vienkāršotā formā” (Akots 2004).

Abu autoru pozīcija netieši, bet spilgti raksturo pretnostatījumu, kas veidojas starp postdramatisko JRT un dramatiskā teātra tradīcijā veidoto NT repertuāru.

Nacionālais teātris savas konceptuālākās nacionālajam jautājumam veltītās izrādes iestudē vairākas sezonas pēc JRT pirmajiem *latviešu cikla* darbiem. Teātra 90.jubilejas sezonā NT piedāvā programmu *Sapnis par Latviju*, kuru veido nacionālās klasikas iestudējumi un atsevišķi oriģināldarbi, kas veltīti Latvijas vēstures tēmām. Spilgtākie, arī paša teātra par programmiskiem uzskatītie iestudējumi – *Vadonis* un *Lācis* - top 2009./2010.gada sezonā.

Gan *Lācis*, gan *Vadonis* ir iestudējumi par vēsturiskām personībām, izrāžu un pasūtījuma oriģināldramaturģijas darbu autoriem protagonistu atklāsmē pretendējot uz

vēsturisku materiālu izmantošanu.\* Izvēloties formāli pavisam atšķirīgus vēstījuma objektus – populāro rakstnieku, pirmo padomju valdības vadītāju Vili Lāci un Latvijas brīvvalsts vadītāju, 1934.gada valsts apvērsuma autoru Kārli Ulmani –, teātris tēmas atklāsmē izmanto vienu shēmu. Izrādes centrā – varonis vai antivaronis, kurš izcelts pāri „vienkāršo cilvēku” masai un kura personību (ne darbību) teātris komentē (nevis analizē).

Par primāro kritikas objektu, vienlaikus arī spilgtāko atšķirību no JRT izrāžu tehnikas iemiesotajiem principiem, kļūst jautājums par iestudējumu un skatītāju attiecībām. *Gan Vadonis, gan Lācis* piedāvā viennozīmīgu skatījumu uz titulvaroņiem, principiāli izvairoties no pretrunīgām varoņu dzīves situācijām. Skatītājs ar izrādes saturu nevar sarunāties, tikai – tam piekrist vai to noraidīt.

JRT *latviešu cikla* darbi jāskata šādā kontekstā. NT, izvēloties pieeju materiālam un iestudējumu formu, segmentējis skatītājus. Pirmkārt, tiek nodalīti cilvēki, kas orientējas valsts vēstures faktos, no tiem, kas faktus zina slikti; otrkārt, būtiski izšķirīgs ir ideoloģiskais dalījums. Formāli tieši Nacionālā teātra izrādes skatāmas sociāli politiskā, tai skaitā episkā teātra kontekstā – tās pēc ieceres ir acīmredzami didaktiskas, izmanto vēsturisko jomu, to vēstījums vērsts uz laikmetīgās situācijas likumsakarību izgaismošanu, izmantojot vienkāršu emociju raisīšanas mehānismu. Tomēr, iztrūkstot trupas aktīvajai personiskai pozīcijai un B. Brehta pieprasītajai „zinātniski” verificējamajai analītiskajai pieejai, izrādes nespēj racionāli pārlicināt skatītāju.

A. Hermaņa pieeja ir pretēja, un apstākļos, kad sabiedrībā viens viedoklis nepastāv (globālā pasaulē, kur viens viedoklis nemaz nevar pastāvēt), tieši šie aspekti kļūst par A. Hermaņa izrāžu visaugstāk novērtējamajiem un vērtētajiem aspektiem. Īsi to formulē S. Radzobe: „*Vectēvs* ir notikums arī tādā ziņā, ka citiem teātriem nāksies

---

\* Izrādēm saskaroties uz kritisku vērtējumu, teātris postulē, ka mērķis bijis radīt versiju par abām vēsturiskajām personībām, vienlaikus izrāžu forma un mākslinieku izteikumi citviet nonāk pretrunās ar šādu uzstādījumu. Teātra izteikumi liek runāt par apzināti radītu ideoloģisku skatījumu uz abu izrāžu varoņiem, jo, piemēram, *Lāča* gadījumā teātris uzsver, ka izmantoti daudzi publiski grūti pieejami arhīvu materiāli, nepakavējoties pie būtiskā fakta, ka šie materiāli attiecas uz otru plāna darbības līniju, savukārt daudzi publiski pieejami fakti par pašu V. Lāci ignorēti. Arī izrāžu recepcija liecina, ka izrāde tiek uztvertas nevis kā viens no viedokļiem, kas pieļauj arī citus, bet gan apgalvojuma formā pausta citas versijas izslēdzoša vēstures interpretācija.

rēķināties — no 16.janvāra Latvijā apstiprināti jauni patiesības standarti tēmām par Latvijas vēsturi un šodienu” (Radzobe 2009b).

*Verbatim* tehnikā JRT veidotus uzvedumus teātra kritika un publika uztver kā nacionālās idejas pētījumu. Šādu interpretāciju nosaka iespaids, ko uz skatītājiem atstāj *Latviešu stāsti*. E. Sniedze citē A. Hermaņa izteikumu, ka „mēs [JRT] esam iegājuši dzīves teritorijā”, īpaši uzsverot laikmetīgo piesaisti un personisko attieksmi pret materiālu. Savukārt A. Hermaņa postulētais, ka „likās interesanti pievērsties cilvēku dzīves stāstiem, par kuriem neraksta un nerunā,” (JRT izrādes pašraksturojumā) apriori nav nacionālai ideoloģijai piederīgs jautājums. Tomēr nacionālo piesaisti nodrošina izrādes nosaukums *Latviešu stāsti*. Minētā izteikuma un izrādes nosaukuma sakarību analīze liek izdarīt secinājumu, ka tie, par kuriem nerunā, ir latvieši. Bez tam nerunāšana izpaužas gan oficiālā, gan neoficiālā, tas ir – teātra līmenī.

Šī ideja, spriežot pēc recenzijām, tiek uztverta kā šokējoša atklāsme. *Latviešu cikla* recepcijā šāds vai tam tuvs raksturojums parādās vairākkārt un tieši liecina par B. Brehta atsvešinājuma spēcīgo ietekmi. Proti, izrāžu sniegtā faktoloģiskā informācija nekādā ziņā nevar tikt uzskatīta par nezināmu, publiski neizskanējušo. Tomēr iespaids, kuru tā rada uztveres procesā, ir pirmreizējs. U. Adamaite emocionāli atsaucas uz valsts vairākkārt izsludinātajiem nācijas tēla konkursiem: „Skaidrs, ka Latvijas seja ir tās cilvēki, ne zivs, ne atslēga, ne govys, ne tautumeita uz mierlaiku pieclatnieka” (Adamaite 2004c). L. Ulberte raksta: „... *Latviešu stāsti* uzrunā ar uzmanību, kas veltīta reāla cilvēka individuālajam liktenim. Laikā, kad plaisa starp varu un tautu .. top arvien platāka, Alvis Hermanis un JRT aktieri apliecina, ka autobusa šoferis, bērnudārza audzinātāja, striptīza dejotāja un latviešu karavīrs Irākā ir gana interesanti, skaisti, vērtīgi .. ” (Ulberte 2004/2005). Valda Čakare raksta: „... priekšstats par sabiedrību kā par atsevišķu indivīdu kopumu te realizējas monoizrāžu virknē .. . Vēsture atklājas nevis kā vienots vēstījums, bet kā daudzu savstarpēji pretrunīgu vēsturu tīklojums” (Čakare 2005a).

Pārsteiguma efekts tiek panākts episkajam teātrim paradoksālā veidā – proti, caur identificēšanos. Recenzijas liecina, ka, lai arī kā primārais faktors izrādē tiek slavēts faktoloģiskais materiāls, kritiķus pārsteidz fakts, ka aktieri ar iejūtību izturas pret atšķirīgajiem varoņiem. L. Dzene to uzsver tiešā veidā: „.. kad un kur es šodien [vēl,



ārpus JRT] teātrī to vēl var atrast — saudzības un labvēlības pilnu cilvēcību. Mani [latviešu teātrī] visu laiku šokē .. ” (Dzene 2004). A. Burtņiece min: „[Hermaņis] ir viens no retajiem, kuru interesē, kas notiek Latvijā, kā dzīvo cilvēki, kādi viņi ir, kas nodarbina un satrauc viņus. (..) Latviešu stāsti apžilbināja, satrieca, atklāja citādu, nepazītu Latviju” (Burtņiece 2006). Savukārt S. Radzobe raksta: „Veidojas spilgts kontrasts starp divdesmit cilvēku dzīvēm un laikmetu, varbūt pat var teikt – mūsu valsti. Kontrasts, kas pāraug neviena nenoformulētā, bet nepārprotami pulsējošā konfliktā. (..) Kontrasts – konflikts starp mazo un lielo, silto un auksto, personisko un bezpersonisko, savējo un svešo, reālo un izdomāto, patieso un nepatieso, baidos pat – starp dzīvo un nedzīvo. (..) Laikmets ir ne tikai viņus it kā aizmirsis, izsviedis ārā, tam gar viņiem nav nekādas daļas” (Radzobe 2006c).

Esejā žurnālā *Rīgas Laiks* I. Šlāpins izvērš domu par uzmanības koncentrēšanu uz latvieti kā tēmu, minot, ka sākotnējais *Latviešu stāstu* iecerētais nosaukums bijis *Tuvāk*, veidojot diptihu ar iepriekšējo A. Hermaņa izrādi *Tālāk*.

Pati iecere liek domāt par paradoksālām abu izrāžu attiecībām, kā arī iemieso vienu no A. Hermaņa nācijās izpratnei būtiskajiem konceptiem – koncentrēšanos uz personisko, attālināšanos no publiskā, ko iespējams interpretēt kā ideoloģisko. *Tālāk*, izrāde, kas pēta izrādē iesaistīto mākslinieku vietu, pozīciju sabiedrībā un mākslā, tādējādi iegūst telpā attāliņošo nosaukumu *Tālāk*, kas iezīmē virzību. Savukārt *Latviešu stāsti* līdzīgi kamerai „pievelk”, *iezūmē* tuvāk konkrētu latviešu dzīvesstāstus, ļaujot caur atsevišķo runāt par vispārināto.

I. Šlāpins raksta: „.. esam pieraduši lietot terminu “latvietis”, cik abstrakti vien iespējams. (..) Taču situācijā, kurā “latvieša” vispārināti kaulainais tēls tiek apaudzēts ar neizbēgami īstām un dzīvām likteņu un biogrāfiju sulīgajām miesām, rodas kaut kas pavisam cits — taustāms, ostāms, satverams.. . Skatoties izrādes atsevišķās daļas, un vēl jo mazāk — cenšoties tās aptvert kādā kopīgā pārdzīvojumā, nerodas vēlēšanās identificēties ar tās varoņiem. (..) Jocīgi .. ka mums, par spīti visām simpātijām un slepus notraustajām asarām, nav ne vismazākās vēlmes šo stundu vai divas nodzīvot uz skatuves viņu vietā. Citās izrādēs tas ir savādāk - tur viegli aizmirsties un pieķerties. Bet te tu īsti nesaproti, kur ir robeža” (Šlāpins 2005).

A. Hermaņa *Latviešu stāsti* receprijā veido paradoksālu efektu. Attēlojot uz skatuves reālus XXI gs. Latvijas cilvēkus, režisoram izdodas šokēt, jo tiek nojaukta Latvijas

teātrī tradicionālās siena starp mākslu un dzīvi. Līdz *Latviešu stāstiem* izrādēs par latviešiem Latvijas teātris lielākoties rāda latviešu tipus. A. Hermanis savukārt uzsver savu varoņu individualitāti formās, kas skatītājiem ir atpazīstamas dzīvē. Tādējādi A. Hermaņa latvieši teātra kontekstā pēc būtības tiek uztverti kā „nepareizi” - respektīvi, mākslai „neatbilstoši”.

A. Hermanis *Latviešu cikla* izrādēs pievēršas nācijas horizontālei B. Andersona izpratnē, iemiesojot šeit politiskas, ne etniskas nācijas izpratni. *Latviešu stāsti* izstāsta autobusa šofera, Latvijas armijas kareivja, taksometra šoferes, aklas pansionāta iemītnieces, pirtnieka, pensionēta zvejnieka, apkopējas, mācītāja, leģionāra, invalīda – datorfirmas īpašnieka, teātra frizieres, vīru kora dziedātāja, putnkopes, bērnudārza audzinātājas, pārdevējas, mehanizatora, bezdarbnieces, striptīzdejotājas, pensionāres – veco ļaužu izklaides organizatores, divu bērnu audzētājus stāstus. „... negaidīti ar konkrēta dzīvesstāsta palīdzību tiek uzšķērstas ne tikai individuālpсихолоģiskas, bet arī sociālas, veselām paaudzēm aktuālas problēmas .. . . skatītājs nemitīgi tiek konfrontēts ar situācijām, kad izrāde iziet ārpus skatuves kārbas. (..) .. šis sešu izrāžu cikls noteikti būs viens no spilgtākajiem mūsu laikmeta teātra dokumentiem,” raksta L. Ulberte (Ulberte 2004/2005). U. Adamaite piebalso: „Var nomirt vai zaudēt prātu, dzīvojot sabiedrībā, kurā visi un katrs mūs sistemātiski neievēro un izturas tā, it kā mūsu nebūtu pasaulē .. . (..) *Latviešu stāstu* lielā, saviļņojošā jēga ir tā, ka idejas autors Alvis Hermanis un aktieri — tās īstenotāji/savu monoizrāžu autori darbojas pretkustībā laikmetam. Virspusējības vietā liekot iedziļināšanos, familiāra „dzeltenās preses” toņa vietā piedāvājot dziļu smalkjūtību un pietāti, steigas un muldēšanas vietā — apstāšanos un ieklausīšanos citos” (Adamaite 2004b).

Jāatgriežas pie B. Andersona definīcijas par nāciju kā horizontālu brālību, konstatējot, ka JRT polifonijas principam NT pretnostata izpratni par nāciju kā piramīdu vai centrtrieces kustību – hierarhisku struktūru, kuras augstākajā (centrālajā) punktā atrodas varonis (vai to grupa), kas virza nācijas dzīvi. Šādu izpratni par sabiedrības struktūru B. Andersons saista ar dinastisku (feodālu) sabiedrību (Anderson 2006, 9-36).

Koncentrētā veidā, 2011.gadā atskatoties uz *Vadoni* un *Lāci*, NT principus formulē I. Struka. Pētniece min, ka teātra viens no uzdevumiem ir veidot mītus un mītiskus varoņus, kas „sublimē nācijas pārdzīvoto un attaisno tās esamību pašas acīs, pat ja ..

šodien varoņu un līderu nav vai arī tie ir fiktīvi” (Struka 2011). „Ja pieņemam, ka viens no iemesliem mūsu nepieciešamībai interesēties par savas tautas vēsturi ir vēstures nemainīgais raksturs, .. svarīgi ir divi vēstures aspekti – situācijas precīza definīcija un varoņa rašanās/izveides apstākļi. (..) Kādas īpašības nosaka līdera būtību un ko no tā ir iespējams atkārtot nākamajā līdzīgajā situācijā?” (Struka 2011). Tātad teātra funkcija ir arī meklēt jaunu varoni, vai vismaz norādīt ceļu uz to.

Visbūtiskākā no I. Strukas paustajām atziņām šajā gadījumā ir teātra kā nacionāla mīta radīšanas rīka interpretācija (mītu saistot ar konkrētu ideoloģiju), kā arī varoņa kā centrālās figūras pieteikums. Piemēram, *Vadonī* K. Ulmani ne tikai likts iestudējuma centrā, bet tiek izmantotas reliģiskas asociācijas un totalitārisma mākslai raksturīgi paņēmieni. No sabiedrībā konstatētās krīzes situācijas teātris meklē izeju, demonstrējot savu izpratni par nāciju, bet tā ir specifiska – proti, tajā dominē nācijas vertikālā (kultūras, vērtību) ass, tikpat kā nepieskaroties nācijas horizontālei. A. Hermanis savukārt savu izpratni par Latviju rāda, izejot no horizontālās ass – burtiski pētot, kas notiek nācijas kā cilvēku kopuma dzīvē.

Vairāki kritiķi kā negaidītu atzīmē faktu, ka A. Hermanis *Latviešu stāstos* uz skatuves uzved arī divus krievu tautības skatuves strādniekus, kas krievu valodā stāsta paši savus dzīves stāstus. Atšķirībā no citiem Latvijas teātriem, kas XXI gs. sākumā, runājot par Latvijas sabiedrību, runā par nodalītām etniskām kopienām (kā dominējošo izceļot latviešu ģenētisku kopieni), A. Hermanis konsekventi demonstrē, ka nācija reāli sastāv no dažādu etnisko piederību cilvēkiem. Raksta L. Ulberte: „Patiesā integrācija (ja šo jēdzienu lieto nevis politiski tendenciozi, bet tā patiesajā nozīmē — no latīņu valodas atjaunošana, sakārtošana, daļu apvienošana veselumā) notiek brīdī, kad ar latviešu radošās inteliģences krējumu piebāztai skatītāju zālei divi bērnamā izauguši puīši Antons un Žeņa artistiski un azartiski stāsta dažus krāsainus un dažus arī diezgan dramatiskus savas dzīves notikumus” (Ulberte 2004c). S. Radzobe atzīmē: „Īstenībā izrādi varbūt vajadzēja nosaukt par *Latvijas stāstiem*, jo tā dod precīzu mūsu zemes pašreizējā brīža attēlu” (Radzobe 2006c).

Šādā aspektā A. Hermanis demonstrē izpratni par nāciju kā politisku, ne etnisku vienību. Vienlaikus, kā redzams augstāk citēto interviju fragmentos, režisors nāciju izprot etniski tajos gadījumos, kad runā par nācijas vertikāli. Tātad jānošķir divi konteksti, kādos A. Hermanis runā par latviešiem kā nāciju – viens saistīts ar valsti,

otrs – ar kultūru. Par nāciju kultūras nozīmē A. Hermanis saka: „Māra Ķimele reiz noformulēja, ka nacionālā piederība ir līdzīga mistiskai sazvērestībai iracionālā līmenī .. . Tas ir pilnīgi slēgts klubs, kurā nevar iekļūt nekādos veidos, pat ja visu mūžu nodzīvo šajā zemē. .. bioloģiski mistiskajā līmenī ieeja ir slēgta. (..) Es to izjūtu tieši kā milzīgu pašvērtību” (Treile 2009/2010).

Viskonsekventāk latviešu nācijas identitātes vertikāles problēmas režisors pēta *Zilākalna Martā*, *Melnajā pienā* un *Ziedonī un Visumā*, bet hronoloģiski pirmā izrāde JRT, kurā viņš runā par šo jautājumu,<sup>\*</sup> ir īru dramaturga Martina Makdonas lugas *Vientulīgie Rietumi* iestudējums 2006.gadā, kas JRT iegūst paradoksu uzsverošo nosaukumu *Izrāde, kas nav par latviešiem. Vientulīgie Rietumi*. Šis iestudējums atspēko kritikā sastopamo apgalvojumu, ka A. Hermaņa daiļradē latviešu nācijas tēma saistāma tikai ar *verbatim* tehniku – izrāde ir spilgts dramatiskā teātra paraugs, kas apvieno psiholoģiskā reālisma, naturālisma un groteskas elementus. Iepriekš *verbatim* tehnikā iestudētās izrādes atstājušas uz skatītāju tik lielu iespaidu, ka kopš 2003., 2004.gada, kad pirmizrādi piedzīvo attiecīgi *Garā dzīve* un *Latviešu stāsti*, visas A. Hermaņa izrādes tiek uztvertas *latviešu cikla* kontekstā. (Šo noskaņojumu A. Hermanis pašironiski komentē, mainot M. Makdonas lugas nosaukumu.) Atšķirībā no iestudējumiem, kas pēta nācijas horizontāli, izrādēs, kas pieskaras vertikāles jautājumiem, JRT atļaujas arī tiešu komentāru.

*Vientulīgo Rietumu* galvenie varoņi – divi brāļi - dzīvi piepilda ar naidu viens pret otru. Spēcīgo emociju viņi manifestē nemitīgās izkāpināti grotesku darbību virknēs, kas piepilda uz skatuves uzbūvēto degradēto sadzīves telpu. Estētiski izrāde varētu būt saistāma arī ar *trash* kultūras pamatidejām. M. Makdonas materiālā A. Hermanis uzsvēris divas iezīmes, kas lielā mērā atbilst *Latviešu cikla* ideoloģiskajam uzstādījumam. Pirmkārt, tā ir pārliecība, ka līdzīgi degradācijas procesi, kādus JRT mākslinieki redz sev apkārt laikmetīgās Latvijas sabiedrībā, ir visai Rietumu kultūrai raksturīgi. M. Makdonas lugas kontekstā „vientulīgie Rietumi” izprotami gan ģeogrāfiski (kā Īrija), gan kultūras areāla nozīmē. Latvijā saglabājas tikai pēdējā nozīme. *Vientulīgo Rietumu* kontekstā vairāki kritiķi degradācijas situācijas aprakstam lietojuši ietilpīgus Rietumu kultūras tēlus. H. Verhoustinska raksta par V. Daudziņa

---

\* Nacionālais kā izpētes objekts A. Hermaņa daiļradē pirmo reizi konstatējams Latvijas Nacionālajā operā iestudētajā J. Mediņa *Ugunī un naktī*.



viskonsekventāk izmantojošais A. Hermaņa iestudējums. Jāņem vērā, ka *Vectēvs* JRT iestudējumu starpā ir būtiski jauna tipa teksts, proti, *Vectēvu* neveido vis stāsti, kā, piemēram, *Latviešu stāstus* vai *Latviešu mīlestību*, bet gan politiski ievirzītas runas, kas ir maskētas kā dzīvesstāsti.

Izrādes sākumā Vilis Daudziņš paštēlā skaidro, ka viņa vectēvs bez pēdām pazudis Otrajā pasaules karā. Aktieris, iedvesmojies no A. Hermaņa izrāžu sagatavošanā gūtajām pētnieciskajām prasmēm, nolēmis vēstures arhīvos Latvijā mēģināt sameklēt kādas ziņas par viņa likteni. Savu vectēvu, uzvārdā Savickis, viņš neatrod, toties atrod ziņas par trim citiem Savickiem, kurus nolemj uzmeklēt un intervēt nu jau izrādes vajadzībām. Iestudējumu veido trīs atšķirīgu kareivju - sarkanarmieša, leģionāra un abās pusēs karojuša –, dokumentāli stāsti par savu pieredzi karā un dzīvi pēc tā. Vispārinājumā, kā recenzijā norāda S. Kruks, izrāde metaforiski meklē tēva figūru latviešu kultūrā: „Ar Māras Zālītes vieglu roku 1988.gadā latvieši kļuva par „bāreņu tautu”. „Jo mums nav mātes,” - tāds bija dzejnieces arguments. .. īstenībā ar tēvu ir lielāka problēma. (..) JRT aktieris Vilis Daudziņš meklē Tēva vārdu, lai izprastu .., kas trim dažādiem personāžiem piešķirtu vienādas tiesības saukties par latviešiem” (Kruks 2009).

Izrāde pirmo reizi Latvijas teātrī vienkopus piedāvāja trīs atšķirīgus skatījumus uz sabiedrību joprojām sašķeļošo Otro pasaules karu, bez tam – inscenējot vērtējuma neesamību. „Svarīgi uzsvērt, ka .. šķietami izlīdzinošais skats nenožīmē pretrunīgo jautājumu sentimentalizēšanu vai vienkāršošanu. Tieši otrādi. (..) Autora pozīcija ir atcelta kā tāda. Atbildes nepastāv pat mājienu veidā. Šī ir vēl viena izrādes vērtība, jo latviešu kultūrtelpā raksturīga gluži pretēja tendence — autoram uzņemties aizbildnieciskas rūpes par skatītāju, domājot viņa vietā un pareizo atbildi pasniedzot jau pie pirmajiem kadriem/epizodēm,” raksta U. Adamaite, uzsverot, ka „vīri brīžiem runā tādas aplamības, ka akmeņiem būtu jāsapņo raudāt. (..) Katrs no šiem vīriem gadu desmitus ir veltījis, lai iegravētu savā sirdsapziņā pārliecinošu attaisnojumu stāstu — viņš nav slepkava, viņš nevarēja citādi rīkoties. Vai varbūt varēja? Skatītāju uztvere tiek pievilktā tik lielam tuvplānam, kur pazūd kopskats vai vērtējums” (Adamaite 2009b).

Ekstrēmais pietuvinājums ir paradoksāls – primāri izrādes iedarbība ir emocionāla, tomēr, racionāli izvērtējot materiālu, tieši notikusī identificēšanās ļauj skatītājam

nonākt pie patstāvīgiem, kaut teātra acīmredzami paredzētiem secinājumiem. To nodrošina fakts, ka visu trīs stāstu struktūra ir absolūti identiska. Ir izmantots B. Brehta atsvešinājuma pieteiktais princips – analītiska problēmas apskatīšana no dažādām šķautnēm, secinot, ka ideoloģisko pretējiem stāstiem ir daudz vairāk kopīgā, kā atšķirīgā, lai gan izrādes laikā skatītājiem ir emocionāli jātiek galā ar ārkārtīgi provocējošu materiālu.

S. Radzobe raksturo savu uztveres procesu: „Tie noteikti ir visnesaķemmētākie, visneizkastrētākie teksti par Otro karu, kas jēlkad skanējuši Latvijas publiskajā telpā, bet ko var dzirdēt daudzu tādu blokmāju virtuvītēs .. .(.) Daži teksti izrādē ir tik ekstrēmi, ka pārņem sajūta, kāda ir šūpolēs, kas uzšūpotas ļoti augstu, un, nākot lejā no šā augstā šūpojiena, reibst galva un pakrūtē vibrē. (Tā ir ļoti pacilājoša sajūta – klāt būt absolūtas brīvības aktā, ko realizē teātris)” (Radzobe 2009d). Un – „pats fenomenālākais piedzīvojums bija sevi pieķert pie neviļām domām „Bet vai tad tā drīkst?”. Vectēvs ir notikums arī tādā ziņā, ka citiem teātriem nāksies rēķināties — no 16.janvāra Latvijā apstiprināti jauni patiesības standarti tēmām par Latvijas vēsturi un šodienu” (Radzobe 2009b).

Visai precīzi aprakstītā sajūta rodas ārpus normas situācijās, kontrastējot vairākus elementus – panākto psiholoģisko identificēšanos, izpratni par tekstu dokumentalitāti un tipiskumu savas vides kontekstā, kā arī faktu, ka šie viedokļi laikmetīgā Latvijā ir tabū. Sarkanarmietis, kurš civilajā dzīvē kļūst par čekas ģenerāli, piemēram, stāsta par to, cik laimīgs bijis, kad ieraudzījis pāri laukam nākam sarkanarmiešus, no neatkarīgās Latvijas viedokļa raugoties – okupantu armiju, vai kad pēc improvizētām lauka tiesām šāvis šucmaņus. Leģionārs stāsta par ebreju sazvērestību – viņš uzskata, ka ir nepamatots viedoklis, ka ebreji ir masveidā iznīcināti koncentrācijas nometnēs, ka lielākais – atsevišķās vietās daži cilvēki ir nošauti. Izklāstu viņš noslēdz ar atzīšanos, ka svin Hitlera dzimšanas dienu, un ir aizvainots, ka neatkarīgā Latvija neļauj viņam publiski izkārt karogu ar kāškrustu. Aktieris pavelk malā aizkarus, aiz kuriem piekarināts lielizmēra nacistiskās Vācijas karogs. Zāle šokā noelšas, atsevišķās izrādēs dzirdami kliegzieni. Tomēr visparadoksālākais, ka pat šādās ekstrēmās situācijās V. Daudziņš tēlos spēj saglabāt personisko, psiholoģisko saikni ar skatītāju.

S. Radzobe raksta: „Finālā saprotams, ka tā ir izrāde rituāls, kurā, ļaujot izskanēt, no politikorektuma viedokļa raugoties, aplamajiem viedokļiem, tie tiek neutralizēti, jo

uzklausīti un aizlaisti Dieva mierā. Bet ne tikai. Katrā no vīriem (arī visnegatīvākajā, kas teātrī redzēts tik reti) aktieris un režisors saskata cilvēku, ne tikai funkciju vai tipu, jo dod tam tiesības uz sāpēm un drāmu, kas viņus neattaisno, bet palīdz saprast. Tādas traģiskās kulminācijas ir partizāna stāsts par to, ko viņš jutis, izrokot šucmaņu nošautā brāļa mirstīgās atliekas, vai leģionāra atmiņas par raudošo tēvu, kuram padomju armija apgānījusi mājas. Pāris žesti, uz dažām sekundēm pārvērsta balss, kas, šķiet, pieder pilnīgi citam cilvēkam...” (Radzobe 2009d).

Metaforiski atšķirīgie latvieši *Vectēvā* tiek sintezēti vienā, pierādot episkajam teātrim raksturīgo uzskatu, ka apstākļi un darbība ir tieši saistīti. Kopīgais visiem četriem izrādes varoņiem – trim kareivjiem un laikmetīgajam, vectēvu meklējošajam latvietim - ir zeme. Scenogrāfs Uģis Bērziņš uz skatuves novietojis lielu melnzemes kvantumu – zeme sapakota maisos, sabērta puķu dobēs un puķu podos. Zemē aug tomāti, tajā var slēpt nogalināto liķus, tā efektīgi lido improvizētā sprādzienā. Latvijas tēls cieši savīts ar zemes tēlu. Zeme gan fiziskā, gan simboliskā nozīmē ir subordinēta. Katram Savickim ir savs puķu pods, kas zemi kultivē, bet arī fragmentē, liedzot viņiem ieraudzīt, ka zeme ir viena, pat ja rāmējums atšķiras.

Trīs kareivju stāsti konstruēti, izmantojot vienus un tos pašus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus. Izrāde veidota no Savicku monologiem, iztirzājot konkrētu politiski un vēsturiski pretrunīgu jautājumu, visas trīs runas vērstas uz pagātņi un iztirzā vienu notikumu no dažādiem skatu punktiem. Šajā gadījumā runās „iztiesāts” netiek vis Otrais pasaules karš, kā rosinātu domāt formālais problēmas uzstādījums, bet gan konkrēto indivīdu dzīve – viņu potenciālā vaina vēstures notikumos. Pastarpinātā veidā, protams, tā ir arī laikmetīgās sabiedrības tiesas prāva, ņemot vērā, ka konkrētie Savicki apzināti izvēlēti tā, lai polarizētā veidā atspoguļotu trīs Latvijā dominējošos uzskatus par Otro pasaules karu. Līdz ar to jāņem vērā, ka dokumentālais stāstījums, ko savācis aktieris, jau pēc ieceres ir konstruēts, stāstītājiem rēķinoties, ka viņiem jāpārlicina potenciāli nedraudzīgs klausītājs.

No šāda viedokļa analizējot tekstus, iespējams konstatēt atšķirīgas stratēģijas, ko lieto runātāji. Visi runātāji sāk ar neitrālām ievadfrāzēm, kas tomēr veido pozitīvu iespaidu par personību, nodibina kontaktu ar klausītāju – visi ir dārzkopji, sarkanarmietis īpaši uzsver savu kā gādīga vectēva lomu. Visi trīs runātāji sevi nostāda eksperta, kara dalībnieka, pozīcijās, bez tam šī pozīcija tiek ieņemta attiecībā pret jaunāku klausītāju,



kas personiski nevar būt bijis iesaistīts kara darbībā, tātad - kura pieredze ir pastarpināta. Tādā kārtā vēstītājs kļūst par augstāko autoritāti, uz kuru atsaukties, pat ja citā kontekstā kļūst par apsūdzēto. Sarkanarmietis, piemēram, emocionāli atstāsta, cik nekulturāli vācieši izturējušies Balvos, izmantojot savu pieredzi, lai pamatotu, ka apgalvojumi par sarkanās armijas nekulturālu uzvedību Austrijā ir meli, vai ka masveida izsūtīšanas Latvijas teritorijās ir izdomājums. Kā viena līmeņa izteikumi tiek sastatītas pavisam atšķirīgas vienības – potenciāli verificējams fakts un subjektīvs komentārs, radot priekšnoteikumus tam, ka klausītājs, kas tiecas piekrist pirmajam, sadzirdēs arī otro.

Kareivju pieredzes pirms kara ir teju identiskas – vienāds materiālais, ģimenes stāvoklis. Arī stāsti, kaut ideoloģiski gluži pretēji, shematiski maz atšķiras – izvēlētās detaļas uzsver situācijas neunikalitāti, netieši raisot asociācijas, ka ar jebkuru klausītāju tādā pat situācijā būtu noticis tas pats. Stāstītāji apelē pie noteiktām vērtībām – ģimenes, taisnīguma, humānisma. Tēlu personiskās iezīmes bija saglabātas tik tālu, lai nezustu psiholoģiska ticamība, aktieris imitēja „orģināla” izpildīšanas manieri – pauzes, tempu, ritmu, bet fokuss tika likts nevis uz personībām, bet tekstiem. Par to, ka iecere izdevusies un nevienam no tekstiem izpildījumā nevilšus nav piešķirtas kādas priekšrocības, liecina fakts, ka intervētie katrs noskatījās izrādi un palika apmierināti, tātad uzskatīja, ka viņu viedoklis uzvedumā atspoguļots pārlicinoši.

Kaut arī stāsti ir tipiski, publiskā telpā bieži dzirdēti un lielākoties ar konkrētām politiskām interesēm saistīti, faktam, ka stāstījuma mērķis šķietami ir personisks (saruna ar tiešo stāstījuma uzklausītāju - politiski neitrālu, personiski labvēlīgi noskaņotu cilvēku), ir izšķiroša nozīme. *Vectēvam* izdodas deideoloģizēt tekstus. Līdz ar to izskaidrojama publikas kvēlā reakcija uz izrādi. *Vectēvs* Latvijas sabiedrībā radīja šoku, dažādu politisko pārliecību skatītājiem vienbalsīgi apgalvojot, ka šī ir pirmā reize, kad publiski iespējams dzirdēt dažādus viedokļus. Faktiski tas nav patiens apgalvojums, jo atšķirīgie stāstījumi eksistē publiskā telpā paralēli, piemēram, 16. marta diskusiju kontekstā, bet ir panākts pārsteiguma efekts – pēc būtības labi zināmais tiek ieraudzīts jaunās sakarībās.

Pret karu teātrim un veterāniem ir atšķirīga attieksme. Īpaši jau politiski ekstrēmākie veterāni *Vectēvā* stāstā izmanto vienu un to pašu paņēmieni – uzburt mīta struktūrai

atbilstošu ainu. Tiek radīts priekšstats par laimīgo pagātni, kuru iznīcina briesmīga katastrofa. Tās lieciniekiem neatliek nekas cits kā rīkoties, lai šo katastrofu pārvarētu un tādējādi atjaunotu pārtraukto harmoniju. Visiem veterāniem laimīgais pirmstāvoklis ir viens – pirmskara Latvija. Bet katastrofa, kas to iznīcina, pēc viņu uzskata, nav vis karš, bet gan kāda naidīga ideoloģija. Karš viņiem visiem ir līdzeklis šīs ideoloģijas pārvarēšanai, harmonijas atjaunošanai. Tas ir loģiski, jo stāstu stāsta trīs brīvprātīgie, un viņu uzdevums, no šīs dienas pozīcijām raugoties, ir ne tikai vēstīt par notikumiem 40.gados Latvijā, bet galvenokārt sniegt savdabīgu norēķinu par savu dzīvi un izvēlēm. Vienlaikus uzmanīga teksta un konteksta analīze liecina, ka visi trīs patiesībā atrodas traģiskā stāvoklī. Neviena no cīņā izmantotajām ideoloģijām nav pašu pārliecība – tikai pretstats apdraudējumam bipolārā pasaulē. Arī harmoniju pasaules telpā atjaunot neizdodas, kaut visi vairāk vai mazāk veiksmīgi pielāgojas dzīvei.

No šīs konstatācijas *Vectēva* kontekstā iespējams izdarīt secinājumu, ka īstā katastrofa šai gadījumā nav vis ideoloģija vai ideoloģijas, bet gan pats karš, bez tam ne tikai politiskā un vēsturiskā, bet arī vispārcilvēciskā nozīmē. Daļā Latvijas sabiedrības izplatīts uzskats, ka Otrā pasaules kara diskurss ir stāsts par attieksmi pret neatkarīgo Latviju (40.gados un mūsdienās) un okupācijas faktu (tā atzīšanu vai neatzīšanu). *Vectēvs* šiem politiskajā diskursā problēmā neapšaubāmi klātesošajiem aspektiem tikpat kā nepieskaras, uzrādot, ka konflikts starp abu pušu veterāniem patiesībā ir ne tikai ideoloģisks, bet drīzāk psiholoģisks – tas ir stāsts par zaudēto laimīgo bērnību, kurā nav iespējams atgriezties vismaz divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, tādēļ, ka bērnības zeme ir izpostīta, tātad ir nepieciešams un iespējams meklēt vainīgos. Otrkārt, tādēļ, ka neviens cilvēks nevar atgriezties bērnībā. Dabiskais pieaugšanas process kara apstākļos kļuvis traumatisks, līdz ar to vesela paaudze izjūt pieaugšanu kā nelaimi. Un konkrētas paaudzes bērnība pakāpeniski kultūras apziņā tiek pārrādīta par visas nācijas vardarbīgi pārtraukto bērnību.

S. Radzobe raksta: „Fakts, ka Savicka mazdēls iemieso pēc kārtas trīs savus neīstos vectēvus Savickus, meklējot ceturto, īsto, nobriedina vienu no dramatiskākajiem izrādes simboliskajiem priekšstatiem par visiem latviešiem kā brāļiem (vienādi uzvārdi) un Otro pasaules karu kā brāļu karu. (..) Partizāns un leģionārs, lai saglabātu pašcieņu un attaisnotu savu uz nozieguma robežas balansējošo toreizējo rīcību, pūlas pārliecināt, ka vienā vai otrā pusē nonākuši pēc savas izvēles un pārliecības .. . Tā ir

kalpa vai pusaudzā infantilā psihe, nevis raksturīga nobriedušam vīram. Tāpēc arī nav grēka nožēlas, jo kalps vai puika neizvēlas, tas pilda vienīgi pavēles, tāpēc arī neuzņemas atbildību par savu rīcību. (..) Trešā Savicka psihe īstenībā ir visvairāk nobriedušam cilvēkam raksturīga – viņš ir spējīgs paskatīties uz sevi no malas, arī pasmieties par sevi. Taču .. latvieši sevi negrib atzīt par šveikiem, viņi sevi grib redzēt par drāmas vai traģēdijas varoņiem” (Radzobe 2009d). Līdz ar to teātra piedāvinātais vispārinājums par Otrā pasaules kara tēmu ir galēji traģisks – proti, atbildība par tobrīd notikušo tiek pieprasīta no bērniem, kas nespēj to uzņemties, jo ir rīkojušies neapzināti. Tomēr traģiskā kārtā tas viņus no atbildības neatbrīvo, tāpat kā neļauj viņus uzskatīt par varoņiem. Šādā veidā *Vectēvs* ir spilgta pēc episkā teātra principiem veidota, tai skaitā didaktiska izrāde, kam izdodas paust nedidaktisku patiesību.

## Secinājumi

1. A. Hermanis latviešu un pasaules teātra tradīciju inovatīvā veidā izmanto sava režijas stila un metodes izkopšanai. A. Hermaņa daiļrade tradīcijas kontekstā iedalāmas divos posmos: pirmajā režisors studē un rekonstruē vēsturisku estētisku virzienu stilu un filozofiju, dažādu teātra kultūru pieredzes apvienojot kolāžas tehnikā, tas ir, nesapludinot vienā veselumā. Otrajā posmā A. Hermanis izmanto apgūto tradīciju elementus savdabīgās kombinācijās ar montāžas palīdzību, radot unikālu teātra valodu.
2. A. Hermaņa Jaunais Rīgas teātris iekļaujas Latvijas „mākslas” teātru tradīcijā. Šo faktu uzsver arī teātra pašidentifikācijas aspekti – uzsvērtā Eduarda Smiļģa tradīcija, kas gan nav jāizprot kā estētiska, drīzāk psiholoģiska pārmantojamība. Tomēr XXI gs. pirmajā desmitgadē režisora *Latviešu cikls* piesaka sevi arī nacionālā teātra tradīcijas kontekstā, dominējošai etniskai nācijas izpratnei pretī izvirzot konstruktus, kurā savieno etnisko (nācijas vertikāles izpratnē) un pilsonisku (horizontāles plaknē) nācijas izpratni.
3. Latviešu postmodernisma teātri skatot postkoloniālā teātra teorijas kontekstā, redzams, ka XX gs. 90. gadu pirmajā pusē jaunākās paaudzes režisori savas attiecības ar latviešu teātra tradīciju balsta postkoloniālā situācijā nonākušam teātrim raksturīgā tehnikā. Latvijas postmodernisms rodas nevis kā pretreakcija modernismam, bet sociālistiskajam reālismam, tādējādi aktuāls kļūst psiholoģiskā reālisma kā sociālistiskā reālisma kanonā pieļautās vienīgās estētikas noliegums. A. Hermanis Latvijas postmodernisma kontekstā ir savdabīgs, jo viņa daiļradē šāda reālisma principiāla nolieguma posma nav.
4. Par būtiskākajām A. Hermaņa izmantotajām postmodernisma idejām un tehniskajiem paņēmieniem uzskatāms plurālisms, formas atvērtība, pašrefleksija, dubultkods, tehnoloģiskais optimisms. Izrādēs A. Hermanis tiecas apliecināt modernismam raksturīgu ticību Abolūtam. Kontrastā - latviešu postmodernismam caurmērā raksturīgs individuālisms, ētiskais relatīvisms, populārās mākslas formas, epatāža, izrādes ir slēgtas. Šāda atšķirība skaidrojama ar atšķirīgajiem ietekmju avotiem. Pretstatā vairumam latviešu postmodernistu paaudzes režisoru, A. Hermanis no postmodernajās izrādēs lietotajiem elementiem neatsakās arī vēlāk, savu režijas stilu veidojot, bet radoši pārstrādā tos citā kontekstā.

5. Sākot ar postmodernajiem iestudējumiem, režisors konsekventi noliedz teksta kā nozīmes nesēja prioritāti. A. Hermaņa daiļradē priekšplānā izvirzās ar ķermeņa un telpas zīmēm saistāmi izteiksmes līdzekļi.
6. A. Hermaņa stilā auglīgi apvienojas trīs XX gs. teātra novatoru K. Staņislavska, A. Arto un no B. Brehta episkā teātra atvasinātas idejas. K. Staņislavska sistēma tiek izmantota mēģinājumu procesā, kā arī reālpsiholoģiska tēla radīšanai. A. Arto Nežēlības teātra tehnika tiek izmantota, jutekliski iedarbojoties uz skatītāju, savukārt no B. Brehta teorijas atvasināmus paņēmienus (īpaši *verbatim* un atsevišķas atsvešinājuma tehnikas) režisors izmanto, lai iedarbotos uz skatītāju intelektuāli.
7. No A. Arto A. Hermanis pārmanto pārlicību, ka ar teātra palīdzību iespējams efektīvi pārveidot skatītāju. Tādēļ A. Hermaņa izrādēs būtiski jutekliski, racionālai prāta kontrolei nepakļauti izteiksmes līdzekļi, kas saistāmi ar telpas, gaismas, ritma iedarbību uz skatītāja afektīvo atmiņu.
8. A. Hermaņa izrādēs laiku montāžas principam piemīt vienlaikus tehniska un filozofiska nozīme. Attiecībā pret kultūras laikmetīgo stāvokli režisors raksturojams kā pesimists. Tādēļ izrādēs bieži tiek izmantota nostalgija, attiecinot to uz pagātņi un tās iemiesotajām vērtībām. Līdz ar to pagātne A. Hermaņa daiļradē iegūst īpašu stilizētu raksturu.
9. Tā kā daļa A. Hermaņa izrāžu ir skatītājam atvērtas, tad analizē jānodala objektīvā izrāde (izmantotā tehnika, zīmju sistēmas utt.) un subjektīvā jeb skatītāja uztveres ģenerētā izrāde, ko ietekmē sarežģīts sociālās, kultūras un personiskās atmiņas nozīmju tīkls. A. Hermaņa izrāžu izpratnē tādēļ būtisks M. Karlsona formulētais *parādīšanās* princips, kas raksturo dažādu pieredžu un tradīciju funkcionēšanu izrādes kontekstā.
10. A. Hermaņa izrāžu aktierdarba specifiku raksturo groteskas un psiholoģiskā reālisma apvienojums. Izmantojot vienlaikus empātiju un atsvešinājumu, ar sarežģīta montāžas mehānisma palīdzību A. Hermanis panāk skatītāju spēcīgāku emocionālu iesaistīšanos.
11. A. Hermaņa psiholoģiski reālistiskajiem iestudējumiem raksturīgs īpašs aktierspēles stils, kas, apvienojumā ar hiperreālistisku vides atveidi, ļauj runāt par īpaši reālistisku aktierspēli. Īpaši iestudējumos Vīnes *Burgtheater* A. Hermanis absolutizē simultānitātes principus, aktierspēlē atsakās no psiholoģiskam reālismam raksturīgās nozīmes pārraidīšanas. Rezultātā aktieri

spēlē nevis darbības nozīmes, bet gan darbību kā atvērtai interpretācijai pakļaujamu elementu.

12. A. Hermaņa brieduma posma darbus *Latviešu ciklā* raksturo episkā teātra paņēmieni apvienojums ar psiholoģiskā teātra elementiem. Iestudējumiem raksturīga B. Brehtam būtiskā fundamentālā pārliecība par teātra spēju aktīvi pārveidot sociālpolitisko kontekstu, režisors plaši izmanto episkā teātra paņēmienus – fragmentāciju, *gestus*, atsvešinājuma tehnikas.
13. A. Hermanis tiecas veidot kompleksus uzvedumus, kuri, lai gan izmanto episkā teātra paņēmienus, ne vienmēr atzīstami par episkā teātra tradīcijai piederīgiem. Par izšķirošajiem elementiem iestudējumu dalījumā atzīstami sociālpolitiskā konteksta klātesamība, kā arī iestudējuma atvērtības pakāpe interpretācijai.
14. Par iestudējumiem, kuros vistiešāk saskatāmas episkā teātra iezīmes, atzīstami *Ziedonis un Visums* (2010) un *Vectēvs* (2010). *Ziedonī un Visumā* izmantotas episkā teātra tehnikas, *gestus*, pārsteiguma efekts; izrāde, lai arī pamatā balstīta brīvi interpretējamā kultūras alūziju un asociāciju plūsmā, ir racionāli viennozīmīgi šifrējama, pateicoties programmiskam iestudējuma finālam. Tādējādi tiek iemiesots B. Brehta princips par aktīvu skatītāju, kas nonāk pie teātra iepriekš prognozētiem secinājumiem. *Vectēvs* nozīmes radīšanā izmanto racionālu sintēzes procesu. Iestudējums veidots no trim ideoloģiski atšķirīgiem, politiski ievirzītiem tekstiem, kuru psiholoģiskā izpildījuma maniere, paradoksālā veidā transformējot B. Brehta vēsturiskošanas paņēmieni, rosina veidot racionālu secinājumu par laikmetīgo sociālpolitisko situāciju Latvijā.

## Avotu un literatūras saraksts

### A. Hermaņa iestudējumu saraksts

1. Kabalas noslēpumi. (2012) JRT, Rīga, Latvija
2. Die Soldaten. (2012) Salzburger Festival, Zalcburga, Austrija
3. Oņegins. Komentāri. (2012) JRT, Rīga, Latvija
4. Eugene Onegin. (2011) Schaubühne Berlin, Berlīne, Vācija
5. Das weite Land. (2011) Burgtheater, Vīne, Austrija
6. Oblomovs. (2011) JRT, Rīga, Latvija
7. Platonov. (2011) Burgtheater, Vīne, Austrija
8. Oblomow. (2011) Schauspiel Köln, Ķelne, Vācija
9. Ruf der Wildnis. (2010) Müncher Kammerspiele, Minhene, Vācija
10. Kapusvētki / Friedhofsfest. (2010) JRT kopprodukcija ar festivālu Wiener Festwochen, Vīne, Austrija
11. Ziedonis un Visums. (2010) JRT, Rīga, Latvija
12. Melnais piens. (2010) JRT, Rīga, Latvija
13. Le Signorine di Wilko. (2010) Teatro Storchì, Modena, Itālija
14. Späte Nachbarn. (2009) Münchner Kammerspiele, Minhene, Vācija
15. Eine Familie. (2009) Burgtheater, Vīne, Austrija
16. Die Geheimnisse der Kabbala. (2009) Schauspiel Köln, Ķelne, Vācija
17. Zilākalna Marta. (2009) JRT, Rīga, Latvija
18. Vectēvs. (2009) JRT, Rīga, Latvija
19. Šukšina stāsti. (2008) Nāciju teātris, Maskava, Krievija
20. Kölner Affäre. (2008) Schauspiel Köln, Ķelne, Vācija
21. Der Idiot. Anfang des Romans. (2008) Schauspielhaus Zürich, Cīrihe, Šveice
22. Klusuma skaņas / Sound of Silence. (2007) Beliner Festspiele sadarbībā ar JRT, Berlīne, Vācija
23. Vāter. (2007) Schauspielhaus Zürich, Cīrihe, Šveice
24. Fricis Bārda. Dzeja. Ambients. (2006) JRT, Rīga, Latvija
25. Latviešu mīlestība. (2006) JRT, Rīga, Latvija
26. Izrāde, kas nav par latviešiem. Vientulīgie rietumi. (2006) JRT, Rīga, Latvija
27. Soņa. (2006) JRT, Rīga, Latvija
28. Brennende Finsternis. (2006). Schauspielhaus Zürich, Cīrihe, Šveice

29. Drednauti. Uz visām jūrām. (2006) JRT, Rīga, Latvija
30. Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību Rīgā. (2005) JRT, Rīga, Latvija
31. Eis. Kollektives Lesen eines Buches mit Hilfe der Imagination in Frankfurt / Gladbeck. (2005) Frankfurter Schauspiel, Frankfurte un Gladbeka, Vācija
32. Latviešu stāsti. (2004) JRT, Rīga, Latvija
33. Tālāk. (2004) JRT, Rīga, Latvija
34. Garā dzīve. (2003) JRT, Rīga, Latvija
35. Stāsts par Kasparu Hauzeru. (2002) JRT, Rīga, Latvija
36. Revidents. (2002) JRT, Rīga, Latvija
37. Pilsēta. (2001) JRT, Rīga, Latvija
38. Vilkumuižas jaunkundzes. (2000) JRT, Rīga, Latvija
39. Brīvais kritiens. (2000) JRT, Rīga, Latvija
40. XX gadsimts. Pojezd prizrak. Vision express. (1999) JRT, Rīga, Latvija
41. Traktāts par mīlestību. (1999) JRT, Rīga, Latvija
42. Māksla. (1999) JRT, Rīga, Latvija
43. Arkādija. (1998) JRT, Rīga, Latvija
44. Piķa dāma. (1998) JRT, Rīga, Latvija
45. Mans nabaga Marats. (1997) JRT, Rīga, Latvija
46. Tims Tālers jeb pārdotie smieklī. (1997) JRT, Rīga, Latvija
47. Kā lēna un mierīga balss. (1997) JRT, Rīga, Latvija
48. Kaija. (1996) JRT, Rīga, Latvija
49. Uguns un nakts. (1996) Latvijas Nacionālā opera, Rīga, Latvija
50. Tranzīts 2000. (1995) JRT, Rīga, Latvija
51. Liesmojošā tumsa. (1995) JRT, Rīga, Latvija
52. Loomav Pimedus. (1994) Von Krahli Teatter, Tallina, Igaunija
53. Šalajased pildid II. (1994) Von Krahli Teatter, Tallina, Igaunija
54. Dorian Greja portrets. (1994) JRT, Rīga, Latvija
55. Slepēnās bildes. (1994) JRT, Rīga, Latvija
56. Marķīze de Sada. (1993) JRT, Rīga, Latvija
57. Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās. (1993) JRT, Rīga, Latvija



## Avotu saraksts

1. Adamaite, Undīne. (1998) Valsis pāri rutiņām. Arkādija. – Diena, 28.11.1998., 14.lpp.
2. Adamaite, Undīne. (2001) Latvijas teātru Ābolu ķocis. - Diena, 08.05.2001. **8.marts (13.lpp.) vai 4.maijs (14.lpp.)**
3. Adamaite, Undīne. (2004a) Latvijas teātru ābolu ķocis. – Diena, 07.01.2004., 10.lpp.
4. Adamaite, Undīne. (2004b) Sistemātiska citu ievērošana. – Diena, 04.11.2004., 17.lpp.
5. Adamaite, Undīne. (2004c) Viedoklis. – Diena, 22.10.2004., 15.lpp.
6. Adamaite, Undīne. (2005) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 20.09.2005., 14.lpp.
7. Adamaite, Undīne. (2006a) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 17.01.2006., 10.lpp.
8. Adamaite, Undīne. (2006b) Tev nebūs nokaut brāļa plīti. – Kultūras Diena, 19.05.2006., 6.lpp.
9. Adamaite, Undīne. (2007) Ceļojošās ciltis. Cilvēku gājiens. – Diena, 23.11.2007., 10.lpp.
10. Adamaite, Undīne. (2009a) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 28.02.2009., 14.lpp.
11. Adamaite, Undīne. (2009b) Homo Savickis. - Kultūras Diena, 30.01.09., 6.-7.lpp.
12. Akots, Normunds. (2004) Drosme nosaukt to par teātri. – Teātra Vēstnesis, 2004, Nr. 4, 9.-19.lpp.
13. Akurātere, Līvija. (2004) Vēlreiz par Garo dzīvi. - Neatkarīgā Rīta Avīze, 12.02.2004, 14.lpp.
14. Alver, Magnus. (1995) Nāha eksistentsiaalses pimeduses. - Eesti Elu, 10.01.1995.
15. Balode, Inta. (2009) Zilākalna Marta un latviešu titāniskās ciešanas. – [www.delfi.lv](http://www.delfi.lv), 06.03.2009.
16. Baņģiere, Asnate. (2005) Slavenais Hermanis muļķo vācu publiku. - Kultūras Forums, 16.-23.09.2005., 3.lpp.
17. Bāliņa, Renāte. (2003a) Garais Rekviēms. - [www.delfi.lv](http://www.delfi.lv), 22.12.2003.



36. Čakare, Valda. (2005b) Ledus. – Māksla Plus, 2005, Nr. 5., 34.-37.lpp.
37. Čakare, Valda. (2006a) Jauniestudējumi Latvijā. – Kultūras Forums. 20.-27.01.2006., 8.lpp.
38. Čakare, Valda. (2006b) Teātra ciba. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 23.01.2006., 8.lpp.
39. Čakare, Valda. (2010) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 13.04.2010., 18.lpp.
40. Daudziņš, Vilis. (2009) Vectēvs. [JRT izrādes Vectēvs teksts]
41. Demakova, Helēna. (2004/2005) Latviešu dokumentālais teātris. Kas tas ir? - Māksla plus 2004.dec./2005.jan., 32.lpp.
42. Dūmiņa, Līvija. (2009a) Lāča pirmizrāde Latvijas Nacionālajā teātrī. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 16.11.2009., >>>>>>>>
43. Dūmiņa, Līvija. (2009b) Vadoņa pirmizrāde Latvijas Nacionālajā teātrī. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 18.09.2009., >>>>>>>>
44. Dzene, Lilija. (1998) Latvijas teātra ekspresis. – Diena, 10.07.1998., >>>>>>>>
45. Dzene, Lilija. (2000) Kritiķa acs. – Diena, 10.11.2000., >>>>>>>>
46. Dzene, Lilija. (2001) Latvijas teātru Ābolu ķocis. - Diena, 08.05.2001., 14.lpp.
47. Dzene, Lilija. (2002) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 22.02.2002., 15.lpp.
48. Dzene, Lilija. (2004) Viedoklis. – Diena, 22.10.2004., 15.lpp.
49. Džilindzers, Dž. Dž., Māra Ūimele u.c. (2004) Pamatvērtības, ko nevar noliegt [Latviešu režisori par postmodernismu]. – Grām.: Postmodernisms teātrī un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004, 228.lpp. – 203.-212.lpp.
50. Eglīte, Dita. (2010) Izrādes apskats: Ziedonis un Jaunais Rīgas teātris. - www.delfi.lv, 16.04.2010.
51. Fridrihsone, Inga. (2006) Latviešu mīlestības recenzija. – [www.spotnet.lv](http://www.spotnet.lv)
52. Fridrihsone, Inga. (2010) Vadonis un latviešu mitoloģija. – Kultūras Forums, 25.09.-02.10.2010., 8.lpp.
53. Fürle, Brigittte. (2005) Am Theater muss man sich für das Leben interessieren, nicht für das Theater. – Berliner Zeitung, 28.10.2005., S. T03

54. Goncharov, Ivan. (2010) *Oblomov (Обломов)*. – Москва: Эксмо, 2010, 638 c.
55. Ģībiete, Linda. (2006) *Garā Latviešu mīlestība*. – Latvijas Avīze, 23.09.2006., 23.lpp.
56. Ģībiete, Linda. (2007) Pasaka par mūsu vecāku jaunību. – Latvijas Avīze, 10.12.2007., 13.lpp.
57. Ģībiete, Linda. (2010). Latvieša īstā identitāte – lauki? – Latvijas Avīze, 14.04.2010., 9.lpp.
58. Haider-Pregler, Hilde. (2011) Schicksalsstunden im Landhaus. - <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=447881>
59. Hausmanis, Viktors. (2006) Vai par kuģiem? Par mums! – Latvijas Avīze, 24.01.2006., 28.lpp.
60. Helbling, Gianfranco. (2007) Drammaturgia del quotidiano. – 2007, <http://www.teatrodiroma.net/adon.pl?act=doc&doc=783>
61. Hermanis, Alvis. (1998) Paziņojums pēc pirmizrādes. – 28.01.1998., <http://www.diena.lv/arhivs/pazinojums-pec-pirmizrades-10025657>
62. Hermanis, Alvis, Normunds Naumanis. (2006) *Latviešu stāsti*. – Rīga: Dienas Grāmata, 2006, 263 lpp.
63. Hermanis, Alvis. (2009) *Speaking About Violence... – Theatre and Humanism in the World of Violence: The Book of the XXIV Congress of the International Association of Theatre Critics*. Ed. by Herbert, I., K. Stefanova. – Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2009, 287 p. – pp. 33 – 36
64. Hilpold, Stephan. (2011) *Schmachtende Seelen, raschelnde Röcke*. – Frankfurter Rundschau, 20.05.2011., S.36
65. Ikstena, Nora. (2003) *Tumsā viņi elpo*. - Diena, 19.12.2003., 16.lpp.
66. Judina, Dace. (2003) *Piecu vecīšu garā diena*. - Atpūta, 05.-11.12.2003., 7.lpp.
67. Judina, Dace. (2006) *Latviešu (ne)mīlestība*. – Rīgas Balss, 25.09.2006., 14.lpp.
68. Jundze, Arno. (2005) *Trauksmes kods – Ledus*. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 29.10.2005., 11.lpp.

69. Jundze, Arno. (2008) Krievijas prese par Alvja Hermaņa iestudējumu Maskavā. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 28.11.2008., 12.lpp.
70. Kacs, Arkādijs. (1983) Piezīmes par Gogoļa *Revidentu* ar vairākām atkāpēm. – Teātris un Dzīve - Rīga: Liesma, 1983, 198.lpp.
71. Karja, Sven. (1995) Vottes kāpast hāndikāpil. – Postimees, 05.01.1995., >>>>
72. Keim, Stefan. (2005a) Die Geister der Kumpel; Gespenstischer Auftakt der RuhrTriennale. – Die Welt, 30.08.2005., S.27
73. Keim, Stefan. (2005b) Romantik rostet nicht. - Frankfurter Rundschau, 31.08.2005., S.17
74. Kister, Stefan. (2006a) "Brennende Finsternis" von Vallejo in Zürich. – Die Welt, 30.03.2006., S.26
75. Kister, Stefan. (2006b) Das falsche Glück des normalen Lebens. – Stuttgarter Zeitung, 27.03.2006., S.14
76. Krauja, Vita. (2010) Par melno pienu un Visumu. Saruna ar Alvi Hermani. – Latvijas Avīze, 14.04.2010., 8.-9.lpp.
77. Krings, Dorothee. (2011) Unerträgliche Trägheit: Grandioser "Oblomow" in Köln. - Rheinische Post, 15.02.2011., S.>>>>
78. Kruks, Sergejs. (2009) Murgi aiz viensētas žoga. – Izglītība un Kultūra, 29.01.2009., 15.lpp.
79. Lancmanis, Imants. (2012) Komentāri Oņegina komentāriem. – Ir, 12.-18.05.2012., 30.-31.lpp.
80. Lūsiņa, Inese. (2007) Latvijas teātra Ābolu ķocis. - Diena, 29.11.2007., >>>>
81. Lūsiņa, Inese. (2011) Alvis Hermanis: lugas vairs nav adekvātas dzīvei. – Diena, 16.08.2011., 16.-17.lpp.
82. Malzacher, Florian. (2005) Fantasie im Griff. – TAZ, die Tageszeitung, 27.01.2005., S. 17
83. Mamaja, Evita. (2004) Alvja Hermaņa kaleidoskopu mīklas. - Māksla Plus 1/2004, 28.-30.lpp.
84. Mamaja, Evita. (2006a) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 17.05.2006., 14.lpp.
85. Mamaja, Evita. (2006b) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 19.09.2006., 10.lpp.

86. Mauro, Margherita. (2010) *Le signorine di Wilko o come rendere visibile la poesia: diario di una messa in scena. / Le signorine di Wilko or how to make poetry visible: the diary of a production.* – Roma: Ponte Sisto, 2010, 316 p.
87. Mayer, Norbert. (2011) *Simultanes Rauschgefühl mit Tschechow.* – Die Presse, 09.05.2011., >>>>>>
88. Michalzik, Peter. (2011) *Die Klamotte als höhere Kunst.* - Frankfurter Rundschau, 14.02.2011., S. 20
89. Mishima, Yukio. (1993) *Markiza de Sad (Маркиза де Садо).* - Мисима, Ю. Золотой храм. – С.-Пб.: Северо – Запад, 1993, 479 с. – 400 - 478 стр.
90. Mottinger, Michaela. (2009) *Sicher kein Leichnam auf der Bühne.* – Kurier, 27.10.2009., <http://kurier.at/kultur/1950027.php>
91. Müller, Tobi. (2005) *Eiskaltes Esoteriktheater.* - Tages-Anzeiger, 29.01.2005., S. 50
92. Müller, Tobi. (2006) *Das Leben als Nachahmung von Klischees.* - Tages-Anzeiger, 26.03.2006., S. 55
93. Muscionico, Daniele. (2004). *Aus der „k.& k.“ Zeit: Kantine, Kohl und Klo.* - Zürcher Theaterspektakel, 15.08.2004., >>>>>>
94. Naumanis, Normunds. (1994) *Hermanis kičo, skatītāji šķeļas, Vailds zārkā grozās.* – Diena, 18.03.1994., >>>>>>>>
95. Naumanis, Normunds. (1998) *Viedoklis.* – Diena, 14.05.1998., >>>>>>
96. Naumanis, Normunds. (1999) *Dejas uz teātra kauliem.* – Diena, 23.09.1999., 12.lpp.
97. Naumanis, Normunds. (2000) *Čelli, Čella un pūdersuns.* – Diena, 28.09.2000., 13.lpp.
98. Naumanis, Normunds. (2002) *Latvijas teātru Ābolu ķocis.* – Diena, 22.02.2002., 15.lpp.
99. Naumanis, Normunds. (2003) *Ar ilgām un klusumu piepildīts.* - Diena, 15.12.2003., 13.lpp.
100. Naumanis, Normunds. (2004a) *Latvijas teātru Ābolu ķocis.* – Diena, 07.01. 2004., 10.lpp.
101. Naumanis, Normunds. (2004b) *Piejaucēšana mākslas telpā.* – Diena, 12.01.2004., 11.lpp.

102. Naumanis, Normunds. (2005a) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 20.09.2005., 14.lpp.
103. Naumanis, Normunds. (2005b) Ledus, sirds, ogles. - Kultūras Diena, 13.08.2005., 2.lpp.
104. Naumanis, Normunds. (2005c) Smagās metāla un citas miesas. - Kultūras Diena, 03.09.2005., 8.-9.lpp.
105. Naumanis, Normunds. (2005d) Treškārt ledus. – Izklaide, 16.09.2005., 19.lpp.
106. Naumanis, Normunds. (2005e) Nepilnības triumfs. – Kultūras Diena, 22.10.2005., 10.-11.lpp.
107. Naumanis, Naumanis. (2006a) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 17.01.2006., 10.lpp.
108. Naumanis, Normunds. (2006b) Vieta, kur uzplaukt. - Kultūras Diena, 25.08.2006., 3.lpp.
109. Naumanis, Normunds. (2006c) Kurp traucas krievu trijjūgs? – Kultūras Diena, 06.12.2006., 6.-7.lpp.
110. Naumanis, Normunds. (2009) Martas mācības, cukura nami... – Kultūras Diena, 06.03.2009., 6.-7.lpp.
111. Naumanis, Normunds. (2011) Achtung! Fragile. – Kultūras Diena, 02.12.2011., 10.lpp.
112. Naumanis, Normunds. (2012) ... tas idiots Brodksis neko nesaprot! – Kultūras Diena, 20.04.2012., 8.-9.lpp.
113. Oja, Arno. (1995) *Lõdmav pimedus* jāi ilma 1990. aastate konkreesuseta. - Hommikuleht, 05.01.1995., >>>>>>
114. Otrmann, Peter. (2005) Das Herz heraushämmern. - TAZ, 22.08.2005., S. 4
115. Petrenko, Dmitrijs. (2010) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 13.04.2010., 14.lpp.
116. Petsch, Barbara. (2009) Wie bei Hempels unterm Sofa. – Die Presse.com, 02.11.2009.
117. Plaudis, Arvīds. (2008) Zilākalna Marta. – Rīga: Jumava, 2008, 144 lpp.
118. Pohl, Roland. (2009) Raubtiernummer im Morgenmantel . – Der Standard, 01.11.2009., S. 3

119. Pohl, Ronald. (2011) Bei Hempels unterm Tschechow-Sofa. – Der Standard, 08.05.2011., S. 3
120. Radzobe, Silvija. (1993) Jauns teātris Jaunajā teātrī. – NN, 15.05.1993., >>>>
121. Radzobe, Silvija. (1994) Kas ir šī spēle – bojāeja vai piedzimšana? – Labrīt, 07.05.1994., >>>>>>
122. Radzobe, Silvija. (1999a) Viedoklis. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 12.01.1999., >>>>>>
123. Radzobe, Silvija. (1999b) Galva bez jātnieka Jaunajā Rīgas teātrī. – Diena, 27.09.1999., 18.lpp.
124. Radzobe, Silvija. (2000) Alvja Hermaņa dekadentiskās puķes. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 27.10.2000., 13.lpp.
125. Radzobe, Silvija. (2001) Kastaņas zied tikai nedēļu. - Neatkarīgā Rīta Avīze, 04.06.2001., 10.lpp.
126. Radzobe, Silvija. (2002a) Fantāzijas dzīres Jaunajā Rīgas teātrī. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 18.02.2002., 12.lpp.
127. Radzobe, Silvija. (2002b) Kaspars Hauzers – Dieva jērs. – Māksla Plus, 2002/6, 36.-40.lpp.
128. Radzobe, Silvija. (2004) Auseklītis un ateja. – Forums, 16.01.2004., 2., 8.lpp.
129. Radzobe, Silvija. (2005a) Ironiska, bet uguņošana. – Kultūras Forums, 23.-30.09.2005., 8.lpp.
130. Radzobe, Silvija. (2005b) Ko traucē, viss tik labi gāja... – Neatkarīgā Rīta Avīze, 26.11.2005., 12.lpp.
131. Radzobe, Silvija. (2006a) Brīnišķīgā Soņa. – Kultūras Forums, 28.04.-05.05.2006., 9.lpp.
132. Radzobe, Silvija. (2006b) Īsā dzīve latviešu nacionālā stilā. – Kultūras Forums, 22.-29.09.2006., 2.lpp.
133. Radzobe, Silvija. (2006c) Jaunā Rīgas teātra *Latvieši*. – Kultūras Forums, 10.12.2006., >>>>>>>>
134. Radzobe, Silvija. (2006d) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 17.01.2006., 10.lpp.
135. Radzobe, Silvija. (2007) Latvijas teātru Ābolu ķocis. - Diena, 29.11.2007., 19.lpp.



136. Radzobe, Silvija. (2009a) *Atdzimšanas dziesma – 2009?* – Māksla Plus, 2009, Nr. 5, 16.-19.lpp.
137. Radzobe, Silvija. (2009b) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 20.01.2009., >>>>>>
138. Radzobe, Silvija. (2009c) Lāča medības Nacionālajā teātrī. – Māksla Plus, 2009, Nr. 6., >>>>>
139. Radzobe, Silvija. (2009d) Sapiēris. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 31.01.2009., 14.lpp.
140. Radzobe, Silvija. (2009e) Sapnis par Latviju. – Māksla Plus, 2009, Nr.1., 20.-22.lpp.
141. Radzobe, Silvija. (2010) Es ieeju jūsos. - Neatkarīgā Rīta Avīze, 27.04.2010., 12.-13.lpp.
142. Radzobe, Silvija. (2011a) Uz skatuves un aiz kulisēm. – Rīga: Zinātne, 2011, 768 lpp.
143. Radzobe, Silvija. (2011b) Pērle kā kļūda. – Radzobe, S. Uz skatuves un aiz kulisēm. – Rīga: Zinātne, 2011
144. Radzobe, Zane. (2009) Intervija ar Alvi Hermani. 23.07.2009. Sarunas atšifrējums autores personiskajā arhīvā
145. Radzobe, Zane. (2010a) Intervija ar Alvi Hermani. 06.04.2010. Sarunas atšifrējums autores personiskajā arhīvā
146. Radzobe, Zane. (2010b) Saruna ar Alvi Hermani. Tampere festivāls. 2010.g. vasara, *Vilkumuižas jaunkundžu* viesizrādes. Konspekts autores personiskajā arhīvā
147. Radzobe, Zane. (2010c) Intervija ar Alvi Hermani. 23.12.2010. Sarunas atšifrējums autores personiskajā arhīvā
148. Radzobe, Zane. (2011a) *Oblomova* mēģinājumu konspekti. Autores personiskajā arhīvā.
149. Radzobe, Zane. (2011b) Intervija ar Silviju Radzobi. 07.04.2011. Sarunas pieraksts autores personīgajā arhīvā
150. Radzobe, Zane. (2011c) Intervija ar Silviju Radzobi. 28.03.2011. Sarunas pieraksts autores personiskajā arhīvā
151. Radzobe, Zane. (2011d) Intervija ar Ingu Fridrihsoni. 11.06.2011. Sarunas atšifrējums autores personiskajā arhīvā

152. Radzobe, Zane. (2011e) Intervija ar Alvi Hermani. 11.09.2011. Sarunas atšifrējums autores personiskajā arhīvā.
153. Ratniece, Luīze. (2006) Mīlēt latviski. – Izglītība un Kultūra, 28.09.2006., 2.lpp.
154. Rietuma, Dita. (2003) Gara, rosīga dzīve. – Diena, 11.12.2003., >>>>>>
155. Rietuma, Dita. (2009) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 28.02.2009., 14.lpp.
156. Saulīte, Gundega. (2003) Smalkmehāniķi revidē dzīvi. - Latvijas Avīze, 16.12.2003., 23.lpp.
157. Sisask, Kaia. (1995) Meditatsioon pimeduses(t). – Favoriit, 1995/3, >>>>
158. Skasa, Michael. (2009) Komische Alte im Nirgendwo. – Frankfurter Rundschau, 07.12.2009., S. 22
159. Sniedze, Evita. (2000) Feministiskas pārdomas. – Māksla Plus, Nr. 5, 2000, 48.-49.lpp.
160. Sniedze, Evita. (2001) Sekss un mazpilsēta. - Māksla Plus, Nr.3, 2001., 24.-27.lpp.
161. Sniedze, Evita. (2004) Žonglēt ar sērkokociņiem. – Kultūras Forums, 13.10.2004., 1.lpp.
162. Sorokin, Vladimir. (2002) Ljod (Люд). – Москва: Ad Marginem, 2002, 317 c.
163. Sternburg, Judith v. (2005) Der Künstler im Guerillakrieg. – Frankfurter Rundschau, 21.01.2005., S. 16
164. Struka, Ieva (2011). Politnekorekti mīti vēstures interpretācijās latviešu teātrī. – Npublicēts referāts, autores personiskajā arhīvā
165. Svarinska, Maija. (2000). Mans Alvja Hermaņa *Revidents*. – Teātra Vēstnesis, 2000, Nr. 1, >>>>>>
166. Svarinska, Maija. (2003) Latvijas teātru Ābolu ķocis. - Diena, 11.12.2003., 19.lpp.
167. Šlāpins, Ilmārs. (2005) Stāsti, latvieti, stāsti! – Rīgas Laiks, 2005, 1.-15.lpp.
168. Švāne, Henrieta. (1998) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 26.10.1998., 21.lpp.

169. Švāne, Henrieta. (2002a). Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 22.02.2002., 15.lpp.
170. Švāne, Henrieta. (2002b) Hermaņa melnais caurums. – Diena, 08.11.2002., 2.-3.lpp.
171. Timofejev, Sergej. (1995) Avtobus na beregu reki (*Автобус на берегу реки*). – Бизнес и Балтия, 04.09.1995., >>>>>>
172. Tišheizere, Edīte. (2003) Telpasvārdi jeb Alvja Hermaņa režijas izplatījums. – Studija, 2003, <http://www.studija.lv/?parent=1627>
173. Tīrons, Uldis. (1995) Lāčplēša atgriešanās.– Rīgas Laiks, 1995.g. decembris, 4.-5., 24.-29.lpp.
174. Treile, Maija. (2009) Kas latvietis par zvēru? – Kultūras Forums, 20.-27.11. 2009., 4.lpp.
175. Treile, Maija. (2009/2010) Alvis Hermanis: nacionālais pieskāriens un kļūda. – Kultūras Forums, 18.12.2009.-08.01.2010., >>>>>>
176. Treimanis, Gunārs. (1994) Varbūt Alvja Hermaņa mirāžas? – Tēv, 11.04.1994., C1
177. Treimanis, Gunārs. (2002) Revidents 70.gadu ēdnīcā. – Jaunā Avīze, 22.-28.02.2002., 39.lpp.
178. Treimanis, Gunārs. (2003) Viedoklis. - Jaunā Avīze, 19.-26.12.2003., >>>>>
179. Ulberte, Līga. (2004/2005) Latviešu dokumentālais teātris. Kas tas ir? – Māksla Plus, 2004 dec. / 2005 janv., 32.lpp.
180. Ulberte, Līga. (2004a) Ariadnes pavedienu meklējot. - Neatkarīgā Rīta Avīze, 07.01.2004., 12.lpp.
181. Ulberte, Līga. (2004b) Jauniestudējumi Latvijā. - Forums, 09.01.2004., 9.lpp.
182. Ulberte, Līga. (2004c) Notikums – Hermaņa Latvieši. – Kultūras Forums, 15.-22.10.2004., 3.lpp.
183. Ulberte, Līga. (2005) 2004./2005.gada sezonas TOP 10 jeb notikumi, kas pārsteidza. – Māksla Plus, 2005, Nr.4., 18.-20.lpp.
184. Ulberte, Līga. (2006a) Tā aizgāja dzīve – kuģišus gremdējot. (I. Ziedonis). – Kultūras Forums, 20.-27.01.2006., 8.lpp.
185. Ulberte, Līga. (2006b) Teātra ciba. – Neatkarīgā Rīta Avīze, 28.09.2006., 13.lpp.

186. Ulberte, Līga. (2006c) Cilvēks, vārdā Soņa. – Māksla Plus, 2006, Nr. 3., >>>>
187. Ulberte, Līga. (2007) Skaņas, kas dzirdētas nedzirdot. - Kultūras Forums, 30.11.-07.12.2007., 11.lpp.
188. Ulberte, Līga. (2009) Psihoanalīze latviešu gaumē. – Kultūras Diena, 06.03.2009., 2.lpp.
189. Vanaga, Anita. (1999) Arkādijas karnālais skāviens. – Studija, 1999, Nr. 2., 50.-55.lpp.
190. Vanags, Kaspars. (1994) Alvis Hermanis džulmas svīterī. – Labrīt, 07.05.1995., >>>>>
191. Verhoustinska, Henrieta. (2006a) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 17.05.2006., 14.lpp.
192. Verhoustinska, Henrieta. (2006b) Latvijas teātru Ābolu ķocis. – Diena, 19.09.2006., 10.lpp.
193. Vērdiņš, Kārlis. (2010) Mīts par Ziedoni. - Ir, 22.-28.04.2010., 34.-35.lpp.
194. Vilkārse, Ingrīda. (2003) Gestus tops decembrī. – [www.delfi.lv](http://www.delfi.lv), 2003.g. dec. Beigas
195. Vilkārse, Ingrīda. (2004) Quo vadis, latvieti? – [www.delfi.lv](http://www.delfi.lv), 14.01.2004.
196. Weber, Mirko. (2011) Dieser Kolumbus bleibt im Hafen. – Stuttgarter Zeitung, 09.05.2011., S. 11
197. Weinzierl, Ulrich. (2011a) Schläfers Bruder. - Die Welt, 15.02.2011., S. 19
198. Weinzierl, Ulrich. (2011b) Wer geradeaus geht, frisst sich selbst; Auf dem Holzweg. – Die Welt, 09.05.2011., S. 26
199. Wilmes, Hartmut. (2011) Ansteckende Bettschwere. - General-Anzeiger, 16.02.2011., S. 10
200. Zālīte, Māra. (2008) To mēs nezinām... Sarunas ar Imantu Ziedoni. – Rīga: Dienas Grāmata, 2008
201. Zeltiņa, Guna. (1998) Latvijas teātra ekspresis. – Diena, 10.07.1998., 12.lpp.
202. Zeltiņa, Guna. (2004a) Jauniestudējumi Latvijā. - Kultūras Forums, 9.-16.01.2004., 9.lpp.

203. Zeltiņa, Guna. (2004b) Jauniestudējumi Latvijā. – Kultūras Forums, 28.01.2004., 9.lpp.
204. Zieda, Margarita. (2006) Uz visām jūrām. – Kultūras Diena, 28.01.2006., 10.-11.lpp.
205. Zieda, Margarita. (2011) Neatvairāmi vilina XIX gadsimtā. – Diena, 06.12.2011., 16.-17.lpp.
206. Ziedonis, Imants. (1976) Garainis, kas veicina vārīšanos. – Rīga: Liesma, 1976, 182 lpp.
207. Ziedonis, Imants. (1977) Poēma par pienu. – Rīga: Liesma, 1977, 206 lpp.
208. Zole, Ieva. (2003) Pieci stāsti bez vārdiem. - Kultūras Forums, 12.-19.12.2003., 8.lpp.
209. Zole, Ieva. (2004a) Jaunais reālisms – kas tas tāds? – Forums, 23.01.-30.01.2004., 4.lpp.
210. Zole, Ieva. (2004b) Jauniestudējumi Latvijā. - Forums, 09.01.2004., 9.lpp.
211. Zole, Ieva. (2004c) Svētceļnieka stāsti. – Teātra Vēstnesis, 2004, Nr. 4., 57.-65.lpp.
212. Zole, Ieva. (2006) Cilvēks pats sev krusts, kas jānes. – Kultūras Forums, 09.-26.05.2006., >>>>

### Literatūras saraksts

1. Anderson, Benedict. (2006) Imagined Communities. – London, New York: Verso, 2006, 240 p.
2. Arto, Antonen. (1993) Teatr i ego dvojniki (*Театр и его двойник*). – М.: Мартис, 1993, 192 с.
3. Auslander, Philip. (2010) Liveness: Performance in a Mediatized Culture. – London and New York: Routledge, 2010, 208 p.
4. Bahktin, Mikhail. (1990) Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kulturna srednevekovija i Renessansa (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*). – Москва: Художественная литература, 1990, 543 с.

5. Balme, Christopher B. (2008) *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. – Cambridge University Press: 2008, 231 p.
6. Barba, Eugenio, Nicola Saverese. (1991) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. – London and New York: Routledge, 1991, 272 p.
7. Barthes, Roland. (1977) *Image, Music, Text*. – Fontana Press: 1977, 220 p.
8. Barts, Rolāns. (2006) *Camera lucida. Piezīme par fotogrāfiju*. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2006, 195 lpp.
9. Berelis, Guntis. (1999) *Latviešu literatūras vēsture*. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 335 lpp.
10. Boon, Marcus. (2010) *In Praise on Copying*. – Cambridge, London: Harvard University Press, 2010, 285 p.
11. Brecht, Bertolt. (2008a) *Alienation Effect in Chinese Acting*. - *Theatre in Theory. 1900-2000. An Anthology*. – Ed. By David Krasner. - Blackwell Publishing, 2008, 577 p. – pp. 178-184
12. Brecht, Bertolt. (2008b) *The Modern Theatre is the Epic Theatre*. – *Theatre in Theory. 1900-2000. An Anthology*. – Ed. By David Krasner. - Blackwell Publishing, 2008, 577 p. – pp. 171-173
13. Brecht, Bertolt. (2008c) *Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction*. - *Theatre in Theory. 1900-2000. An Anthology*. – Ed. By David Krasner. - Blackwell Publishing, 2008, 577 p. – pp. 173-178
14. Brooker, Peter. (1994) *Key words in Brecht's Theory and Practice of Theatre*. – Thomson, Peter, Gledndyr Sacks (eds.) *The Cambridge Companion to Brecht*. – Cambridge Univers Press, 1994, 303 p. – pp. 185-200
15. Calinescu, Matei. (1987) *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. – Durham: Duke University Press, 1987, 395 p.
16. Carlson, Marvin. (1993a) *Places of Performance: The Semotics of Theatre Architecture*. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, 212 p.
17. Carlson, Marvin. (1993b) *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, 553 p.
18. Carlson, Marvin. (2004) *Performance: A Critical Introduction*. – New York and London: Routledge, 2004, 276 p.

19. Carlson, Marvin. (2011) *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. – The University of Michigan Press, 2011, 200 p.
20. Chadderton, David. (2008) *The Theatre Makers: How Seven Great Artists Shaped the Modern Theatre*. – London: Studymates, 2008, 176 p.
21. Conroy, Colette. (2010) *Theatre & Body*. – Palgrave Macmillan, 2010, 85 p.
22. Čakare, Valda. (2004c) *Postmodernisms un modernisms*. – *Postmodernisms teātrī un drāmā*. – Rīga: Jumava, 2004, 228 lpp. – 11.-36.lpp.
23. Čakare, Valda. (2006a) *Alvis Hermanis*. – *Teātra režija Baltijā*. – Rīga: Jumava, 2006, 668 lpp. – 454.-485.lpp.
24. Čakare, Valda. (2007) *20.gadsimta 90.gadi un gadsimtu mija Latvijā un pasaulē*. – Rīga: Zinātne, 2007, 774 lpp. – 7.-13.lpp.
25. Čakare, Valda. (2009) *Representing Violence: Therapy, Entertainment or Challenge? – Theatre and Humanism in the World of Violence: The Book of the XXIV Congress of the International Association of Theatre Critics*. Ed. by Herbert, I., K. Stefanova. – Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2009, 287 p. – pp. 181 - 188
26. Dzene, Lilija. (2010) *Latvijas Nacionālais teātris*. – *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām*. – R.: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2010, 606 lpp. – 85.-162.lpp.
27. Elam, Keir. (2002) *The Semiotics of Theatre and Drama*. – London and New York: Routledge, 2002, 260 p.
28. Fisher – Lihte, Erika. (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. – London and New York: Routledge, 2008, 232 p.
29. Fortier, Mark. (2002) *Theory / Theatre*. – London and New York: Routledge, 2002, 266 p.
30. Freshwater, Helen. (2009) *Theatre & Audience*. – Palgrave Macmillan, 2009, 86 p.
31. Friedman, Jeff. (2008) *Fractious Action: Oral History-Based Performance*. – *Thinking About Oral History: Theories and Applications*. – Lanham, New York, Toronto, Plymouth: Altamira Press, 2008, 378 p. – pp. 223 - 267
32. Govan, Emma, Helen Nicholson, Katie Normington. (2007) *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. – London and New York: Routledge, 2007, 215 p.

33. Hammond, Will, Dan Steward. (2008) *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. – London: Oberon Books, 2008, 174 p.
34. Hoffman, Alice, Howard Hoffman. (2008) *Memory Theory: Personal and Social*. – *Thinking About Oral History: Theories and Applications*. – Lanham, New York, Toronto, Plymouth: Altamira Press, 2008, 378 p. – pp. 33 - 54
35. Holdsworth, Nadine. (2010) *Theatre & Nation*. – Palgrave Macmillan, 2010, 89 p.
36. Hurley, Erin. (2010) *Theatre & Feeling*. – Palgrave Macmillan, 2010, 87 p.
37. Innes, Christopher. (1993) *Avant Garde Theatre (1892-1992)*. – London and New York: Routledge, 1993, 261 p.
38. Johnson, Jeff. *Decadence and Didacticism: Hermanis, Toompere, and New Themes in Post-Soviet Baltic Theatre*. – *Theatre Forum*, pp. 66-78
39. Kelleher, Joe. (2009) *Theatre & Politics*. – Palgrave Macmillan, 2009, 84 p.
40. Kennedy, Dennis (ed.). (2010) *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. – Oxford University Press, 2010, 688 p.
41. Kott, Jan. (1984) *The Theatre of Essence* – Evanston: Northwestern University Press, 1984, 218 p.
42. Kundziņš, Kārlis. (1968) *Latviešu teātra vēsture. Pirmais sējums – No pirmsākumiem līdz 19.gs. beigām*. – Rīga: Liesma, 1968, 398 lpp.
43. Kundziņš, Kārlis. (1972) *Latviešu teātra vēsture. Otrais sējums – No 20.gs. sākuma līdz 1940.gadam*. – Rīga: Liesma, 1972, 440 lpp.
44. Kursīte, Janīna. (1999) *Mītiskais folklorā, literatūrā un mākslā*. – Rīga: Jumava, 1999, 525 lpp.
45. Leach, Robert. (2008) *Theatre Studies: The Basics*. – London and New York: Routledge, 2008, 194 p.
46. Lehmann, H.-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. – London and New York: Routledge, 2006, 215 p.
47. Mamaja, Evita. (2002) *Modernisms latviešu teātrī (1920-1930)*. – *20.gadsmita teātra režija pasaulē un Latvijā*. – Rīga: Jumava, 2002, 912 lpp. – 93.- 124.lpp.
48. Pavis, Patrice. (2003) *Slovarj teatra (Словарь театра)*. – М.: ГИТИС, 2003, 516 стр.
49. Radzobe, Silvija. (2004b) *Daži vārdi pirms sākuma*. – *Postmodernisms teātrī un drāmā*. – Rīga: Jumava, 2004, 228 lpp. – 7.-8.lpp.



50. Radzobe, Silvija. (2004c) Modernisms un postmodernisms Latvijas režijā. – Postmodernisms teātrī un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004, 228 lpp.
51. Radzobe, Silvija. (2007) Dailes teātris. – Latvijas teātris XX gs. 90.gadi un gadsimtu mija. – Rīga: Zinātne, 2007, 773 lpp. – 101.-210.lpp.
52. Rancière, Jacques. (2004) The Politics of Aesthetics. – London and New York: Continuum, 2004, 116 p.
53. Rancière, Jacques. (2009) The Emancipated Spectator. – London and New York: Verso, 2009, 134 p.
54. Rappaport, A. (1988) К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа (*К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа*). – Montazh: literatura, iskustvo, teatr, kino (*Монтаж: литература, искусство, театр, кино*). – Академия наук СССР. – М.: Наука, 1988 - стр. 14 – 23
55. Rebellato, Dan. (2009) Theatre & Globalization. – Palgrave Macmillan, 2009, 97 p.
56. Rutkēviča, Andra. (2002) Francijas režija (1900-1945). Galvenās tendences. – 20.gs. teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 912 lpp. - 588.-612.lpp.
57. Rutkēviča, Andra. (2006) Māra Ķimele. – Teātra režija Baltijā. – Rīga: Jumava, 2006, 667 lpp. - 432.-453.lpp.
58. Smits, Entonijs D. (1997) Nacionālā identitāte. – Rīga: AGB, 1997, 223 lpp.
59. Sontāga, Sūzena. (2008) Par fotogrāfiju. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2008, 237 lpp.
60. Stanislavsky, Konstantin. (1989) Sobranjije sochinenij, t.2 (*Собрание сочинений, т.2*).–М.: Искусство, 1989, 511 стр.
61. Stanislavsky, Konstantin. (1990) Sobranjije sochinenij, t.3 (*Собрание сочинений, т.3*). – М.: Искусство, 1990, 508 стр.
62. Staniškyte, Jurgita. (2009) Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theatre in the Baltic States. – Journal of Baltic Studies, Vol. 40, No.4, Dec 2009, pp. 537-544
63. Struka, Ieva. (2009) Latvijas Nacionālais teātris: Aiz priekškara. – Rīga: Latvijas Nacionālais teātris, 2009

64. Švāne, Henrieta. (1995) Režisora Alvja Hermaņa teātris. – Latvijas Universitāte [bakalaura darbs], 1995, 108 lpp.
65. Tišheizere, Edīte. (2002) Konstantīns Staņislavskis (1863-1938). – 20.gs. teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 912 lpp. – 314.-354.lpp.
66. Ulberte, Līga. (2007) Episkā teātra pieredze Eiropā un Latvijā. [promocijas darbs] – Latvijas Universitāte, 2007
67. Zeltiņa, Guna. (2000) Nacionālā rakstura un stilistikas iezīmes latviešu teātrī. – Rīga: Zinātne, 2000, 231 lpp.
68. Zeltiņa, Guna. (2007) Jaunais Rīgas teātris. – Latvijas teātris 20.gs. 90.gadi un gadsimtu mija. – Rīga: Zinātne, 2007, 774 lpp. – 211.-303.lpp.
69. Zeltiņa, Guna. (2009) Baltic Theatre 1995-2005: Processes and Trends. – Journal of Baltic Studies, Vol.40, No 4, Dec. 2009, pp. 531-536
70. Zeltiņa, Guna. (2010a) Ievads. – Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām. – Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2010, 606 lpp. – 9.-20.lpp.
71. Zeltiņa, Guna. (2010b) Jaunais Rīgas teātris. – Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām. – Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2010, 606 lpp. – 490.-536.lpp.