

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTES
TEĀTRA UN KINO VĒSTURES UN TEORIJAS KATEDRA

**“CETURTĀS SIENAS” DEKONSTRUĒŠANAS PAŅĒMIENI UN
TIPI MŪSDIENU LATVIEŠU TEĀTRĪ**

MAĢISTRA DARBS

Autore – **Anna Klīvere**

Latvijas Universitātes

Humanitāro zinātņu fakultātes

Baltu filoloģijas maģistra studiju programmas

pilna laika 2. kursa studente

Zinātniskā vadītāja – prof. Silvija Radzobe

Rīga, 2012

ANOTĀCIJA

Maģistra darbs "*Ceturtais sienas*" dekonstruēšanas paņēmieni un tipi mūsdienu latviešu teātrī pievēršas vienai no svarīgākajām tradicionālā teātra konvencijām - "ceturtajai sienai" un tās dekonstruēšanas praksei mūsdienu latviešu teātrī. Darbā pēfīta "ceturtais sienas" vēsturiskā izcelsme, īpaši pievēršoties Andrē Antuāna Brīvā teātra un Konstantīna Staņislavska un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko Maskavas Dailes teātra praksei. No latviešu teātra iestudējumiem analīzei izvēlētas atsevišķas pēdējo divu sezonu izrādes, kuras auglīgi polemizē ar "ceturtais sienas" jeb ilūzijas teātri – *Oblomovs* un *Oņegins. Komentāri* Alvja Hermaņa režijā un *Noziegums/Sods* Māras Ņimeles režijā Jaunajā Rīgas teātrī, *Visi mani prezidenti* un *Leģionāri* attiecīgi Dirty Deal Teatro un Ģertrūdes ielas teātrī Valtera Sīļa režijā un *Hamlets* Reiņa Suhanova režijā Latvijas Nacionālajā teātrī. Šajās izrādēs lietotie "ceturtais sienas" dekonstruēšanas paņēmieni iedalīti trīs tipos atkarībā no to lietošanas mērķa un izcelsmes – episkajam teātrim raksturīgie paņēmieni, postdramatiskajam teātrim raksturīgie paņēmieni un paņēmieni, kas dekonstruē "ceturto sienu" ilūzijas ietvaros.

Atslēgvārdi – "ceturtais sienu", "ceturtais sienas" dekonstruēšana, ilūzijas teātris, dramatiskais teātris, postdramatiskais teātris, episkais teātris.

ANNOTATION

The master paper *Techniques and Types of Deconstructing "the Fourth Wall" in Contemporary Latvian Theatre* looks at one of the most important conventions of traditional theatre - "the fourth wall" and the practice of its deconstruction in contemporary Latvian theatre. The historical origin of "the Fourth Wall" has been examined focusing on André Antoine's *Théâtre Libre* and the practice of Constantin Stanislavski and Vladimir Nemirovich-Danchenko in Moscow Art Theatre. Various productions of the last two seasons in the theatres of Latvia that fruitfully dispute with the theatre of "the fourth wall" or the theatre of illusion have been chosen for analysis – *Oblomov and Onegin. Commentary* directed by Alvis Hermanis, *Crime/Punishment* directed by Mara Kimele in New Riga Theatre as well as *All my Presidents* and *Legionary* directed by Valters Silis in Dirty Deal Teatro and Gertrude's Street Theatre and *Hamlet* directed by Reinis Suhanovs in Latvian National Theatre. The techniques

of deconstruction of “the Fourth Wall” used in these productions have been divided in three types depending on the aim of use and origin - the methods of the epic theatre, the methods of the post-dramatic theatre and the methods of deconstruction of “the fourth wall” within illusion.

Keywords – “the fourth wall”, deconstruction of “the fourth wall”, illusionist theatre, dramatic theatre, postdramatic theatre, epic theatre.

SAĪSINĀJUMI

DDT – Dirty Deal Teatro

DT – Dailes teātris

ĢIT – Ģertrūdes ielas teātris

JRT – Jaunais Rīgas teātris

LU – Latvijas Universitāte

NT – Nacionālais teātris

MDT – Maskavas Dailes teātris

VDT – Valmieras Drāmas teātris

SATURA RADĪTĀJS

Anotācija latviešu un angļu valodā, atslēgvārdi.....	2
Saīsinājumi.....	4
Satura rādītājs.....	5
Ievads.....	7
1. “Ceturtās sienas” teorētiskā izpratne un vēsturiskā izcelsme.....	10
1.1. “Ceturtās sienas” teorētiskā izpratne.....	10
1.2. “Ceturtās sienas” vēsturiskā izcelsme.....	13
1.2.1. “Ceturtā siena” Denī Didro izpratnē.....	13
1.2.2. Režijas dzimšana Eiropā 19.gadsimta 80.gados.....	14
1.2.3. “Ceturtā siena” Andrē Antuāna praksē.....	19
1.2.4. “Ceturtā siena” MDT praksē.....	25
1.3. Ilūzijas jēdziens.....	32
2. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana ar episkā teātra līdzekļiem.....	
2.1. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana Bertolta Brehta episkā teātra teorijā un praksē.....	38
2.2. <i>Oņegins</i> . Komentāri Alvja Hermaņa režijā.....	41
2.3. <i>Noziegums/Sods</i> Māras Ķimeles režijā.....	47
3. Postdramatiskajam teātrim raksturīgi “ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmieni.....	51
3.1. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana postdramatiskā teātra kontekstā.....	51
3.2. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana izrādēs <i>Visi mani prezidenti</i> un <i>Leģionāri</i> Valtera Sīļa režijā.....	56
3.2.1. Postdramatiskā teātra pazīmes Valtera Sīļa režijā.....	56
3.2.2. Ilūzijas laušana.....	58
3.2.3. Skatītāju fiziska līdzdalība.....	60
3.2.4. Skatītāju garīga līdzdalība.....	62
4. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana ilūzijas ietvaros.....	67
4.1. <i>Hamlets</i> Reiņa Suhanova režijā.....	69
4.2. <i>Septiņi Fausti</i> Viestura Meikšāna režijā.....	71
4.3. <i>Oblomovs</i> Alvja Hermaņa režijā.....	72
Secinājumi.....	76
Izmantotie avoti un literatūra.....	78

Dokumentārā lapa.....82

IEVADS

Darba pamatā ir interese par teātra konvencijām – to, kādus noteikumus skatītāji pieņem, apmeklējot izrādi, un kā teātris, tiecoties pēc nepastarpinātas saiknes ar skatītāju, lauž vienas konvencijas, lai – kā parāda teātra vēsture – aizstātu tās ar citām.

Darbā analizēta viena no konvencijām – “ceturta siena”, saskaņā ar kuru aktieri spēlējot izliekas skatītājus nemanām un kas vislielākajā mērā ir atbildīga par viegli absurdo noskaņu teātrī, ko izjūt nepieredzējušie teātra apmeklētāji. Leļļu teātrī un bērnu izrādēs dramatiskajos teātros bērni “ceturto sienu” ignorē, skaļi komentējot notiekošo, uzrunājot aktierus u.tml. Arī pašas izrādes veidotas pēc vairāk vai mazāk interaktīva principa. Savukārt lielākajā daļā tradicionālā dramatiskā teātra izrāžu apmeklētāji akceptē neredzamo novērotāju lomu, šķietami pat nebrīnoties par to, ka sociālā situācijā, kas pēc ārējām pazīmēm līdzinās koncertam vai svētkiem, un kuras būtība balstās divu grupu kopā sanākšanā, viena grupa pilnīgi ignorē otru. Par vienīgo dzīvo satikšanās mirkli kļūst izrādes beigas, kad aktieri iznāk paklanīties un saņemt ziedus.

Šobrīd latviešu teātrī strauji ienāk postdramatiskā teātra valoda, kas liek pārvērtēt skatīšanās noteikumus, ko piedāvā tradicionālais jeb reālpsiholoģiskais teātris. Aizvien biežāk gan valsts teātros, gan īpaši konsekventi neatkarīgajos teātros Dirty Deal Teatro un Ģertrūdes ielas teātrī iestudētajās izrādēs tiek laužta barjera starp aktieriem un skatītājiem, ieviesti interaktīvi spēles elementi, meklēti līdzekļi, kā izkāpt no “ilūzijas rāmja”. Recenzenti analizē šos elementus izrāžu kontekstā, taču vienots pētījums, kas pievērstos tieši “ceturtajai sienai, latviešu teātra zinātnē līdz šim nav tapis.

Darba mērķis ir izpētīt, ar kādu motivāciju un panākumiem mūsdienu latviešu teātrī tiek dekonstruēta viena no tradicionālā teātra pamata konvencijām – “ceturta siena”.

Darba uzdevumi ir:

- definēt, ko mūsdienu teātra apmeklētāja apziņā nozīmē jēdziens “ceturta siena”;
- izpētīt “ceturta sienas” kā režijas un aktierspēles principa vēsturisko izcelsmi;

- konstatēt “ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmienus mūsdienu latviešu teātrī, analizēt to izcelsmi, lietojuma mērķi un atstāto iespaidu uz skatītāju uztveri, kā arī salīdzināt tos savā starpā.

Darbā ir izmantotas sekojošas pētniecības metodes:

- vēsturiski ģenētiskā metode, pētot “ceturtās sienas” izcelsmi;
- hermeneitiskā metode, pētot episkā teātra un postdramatiskā teātra teoriju, kā arī analizējot izrādes;
- semiotiskā pieeja, analizējot un interpretējot atsevišķas zīmes analizējamajās izrādēs;
- salīdzinošā jeb komparatīvistikas metode, salīdzinot dažādus teātra modeļus un “ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmienus.

Darba pirmajā nodaļā formulēts “ceturtās sienas” jēdziens, aprakstīta tā vēsturiskā izcelsme naturālisma un reālisma kontekstā 19.gs. beigās - 20.gadsimta sākumā, īpaši pievēršoties Andrē Antuāna (*Andre Antoine*, 1858-1943) Brīvā teātra (*Théâtre Libre*) un Konstantīna Staņislavska (1863-1938) un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko (1858-1943) Maskavas Dailes teātra praksei. Atsevišķa apakšnodaļa veltīta 18.gadsimta Apgaismības domātājam un dramaturgam Denī Didro (*Denis Diderot*, 1713-1784), kurš, lai arī darbojās pirmsreālisma un pirmsrežijas laikmetā, savos apcerējumos *Paradokss par aktieri* un eseju *Par dramatisko poēziju* pieskaras vismaz diviem svarīgiem “ceturtās sienas” aspektiem – ilūzijai un tās aktieri sargājošajai dabai. Naturālisma virziena pētniecībā izmantota galvenokārt angļu teātra zinātnieces Džīnas Kotijas (*Jean Chothia*) monogrāfija *Andrē Antuāns* (1991) un franču teātra zinātnieka Kloda Šumahera dokumentu krājums *Naturālisms un simbolisms Eiropas teātrī. 1850-1918* (1996), savukārt ziņas par Maskavas Dailes teātri meklētas latviešu teātra zinātnieču Silvijas Radzobes un Edītes Tišheizeres pētījumos, kas publicēti krājumā *20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*, Nikolaja Efrosa monogrāfijā *Maskavas Dailes teātris: 1898-1923*. Izmantoti arī Konstantīna Staņislavska memuāri *Mana dzīve mākslā* un izdevuma *Aktiera darbs ar sevi* pirmais sējums, kas latviešu valodā izdots ar nosaukumu *Aktiera darbs* 1946.gadā. Tāpat tika izmantotas dažādas

teātra vārdnīcas, no kurām kā nozīmīgākā jāmin franču teātra zinātnieka Patrisa Pavī *Teātra vārdnīca*.

Nodaļas mērķis ir pierādīt, ka “ceturtās sienas” princips, kas mūsdienās raksturo tradicionālu teātri, sākotnēji bija revolucionārs atklājums, kas iezīmēja virziena maiņu no izpratnes par teātri kā priekšnesumu uz teātri, kas rada dzīves ilūziju.

Darba turpmākajās nodaļās analizēti “ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmieni pēdējo sezonu latviešu teātra iestudējumos (izvēlētas gan valsts, gan neatkarīgajos teātros iestudētās izrādes, kas auglīgi polemizē ar “ceturtās sienas” teātri) – *Oņegins. Komentāri* Alvja Hermaņa režijā un *Noziegums/Sods* Māras Ķimeles režijā JRT, *Visi mani prezidenti* un *Leģionāri* Valtera Sīļa režijā attiecīgi DDT un ĢIT, *Septiņi Fausti* Viestura Meikšāna režijā un *Hamlets* Reiņa Suhanova režijā NT. Pēc lietojuma mērķa un radītā efekta šajās izrādēs lietotie “ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmieni tiek iedalīti trīs tipos: 1. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana ar episkā teātra līdzekļiem; 2. Postdramatiskajam teātrim raksturīgi “ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmieni; 3. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana ilūzijas ietvaros. Trīs nākošās darba nodaļas katra pievēršas vienam tipam, analizējot paņēmienus un mērķus, ar kādiem katrs no tiem dekonstruē “ceturto sienu”, un panākto iespaidu uz skatītāju uztveri.

Darba otrajā nodaļā analizētas izrādes *Oņegins. Komentāri* un *Noziegums/Sods*, to attieksmē pret “ceturto sienu”, meklējot līdzības ar Bertolta Brehta episko teātri. Šajā nodaļā izmantota hermeneitikas metode, analizējot Brehta teorētiskos uzskatus un izrādes, un komparatīvistikas metode, salīdzinot “ceturtās sienas” dekonstruēšanas motivāciju Brehta episkajā teātrī un Hermaņa un Ķimeles izrādēs. Par teorētisko bāzi nodaļas izstrādei tika izmantots teātra pētnieces Līgas Ulbertes promocijas darbs *Episkā teātra pieredze Eiropā un Latvijā* (2007), kā arī Hansa-Tīsa Lēmana Brehta darbības analīze pētījumā *Postdramatiskais teātris* (1999).

Darba trešajā nodaļā sniegts īss ieskats vācu teātra zinātnieka Hansa-Tīsa Lēmana izstrādātajā postdramatiskā teātra teorijā, īpaši pievēršoties “ceturtās sienas” dekonstruēšanas aspektiem, un tā kontekstā analizētas Valtera Sīļa izrādes *Visi mani prezidenti* un *Leģionāri*. Analizējot skatītāju iesaistīšanu izrādē, izmantoti arī amerikāņu režisora, vides teātra radītāja Ričarda Šehnera komentāri un atzinumi, kas apkopoti grāmatā *Environmental Theatre*. Izrāžu analīzē izmantota hermeneitikas un semiotikas metode.

Darba ceturtajā nodaļā analizētas izrādes *Hamlets* Reiņa Suhanova režijā un *Septiņi Fausti* Viestura Meikšāna režijā, kā arī *Oblomovs* Alvja Hermaņa režijā, kas tiek skatīts kā pierādījums tēzei, ka mērķus, ko sev izvirza “ceturtais sienas” dekonstruēšana, iespējams panākt, arī konsekventi ievērojot “ceturto sienu”.

Darba nobeigumā apkopoti secinājumi.

1. “CETURTĀS SIENAS” TEORĒTISKĀ IZPRATNE UN VĒSTURISKĀ IZCELSME

1.1. “Ceturtās sienas” teorētiskā izpratne

“Ceturtā siena” ir jēdziens ar neskaidrām robežām, jo teātra pētniecībā tas ienācis no teātra praktiķu žargona, un laika gaitā apaudzis ar papildnozīmēm. Pamatā tā ir teātra konvencija, saskaņā ar kuru aktieri spēlejo izliekas skatītājus nemanām, lai radītu ilūziju, ka uz skatuves noris pašpietiekama, no skatītāju gribas un ietekmes neatkarīga pasaule. Pārējie “ceturtās sienas” aspekti ir svarīgi un atstāj ietekmi uz ilūzijas radīšanu, taču nav izšķiroši. Vairākas teātra vārdnīcas “ceturto sienu” sauc par proscēnija arkas atvērumu¹, un proscēnija teātris patiešām ir vispiemērotākais, lai panāktu iespaidu, ka skatītāji sēž vienā istabā un ielūkojas citā. Taču mūsdienu teātra pieredze rāda, ka “ceturto sienu” iespējams ievērot jebkāda tipa teātrī pie jebkādām telpiskajām attiecībām starp aktieriem un publiku. DDT izrādē *Izlaistie* (2011, režisors Andrejs Polozkovs) skatītāji sākumā drūzmējas pirmā stāva bārā zem spēles zāles, kas ierīkota otrajā stāvā, tad pa šaurām trepēm uzkāpj izrādes zālē, kurā nav skatuves un aktieri spēlē vienā līmenī ar skatītāju pirmo rindu, vairāki skatītāji apsēžas uz grīdas uz tam speciāli paredzētiem spilveniem tik tuvu aktieriem, ka brīžiem pat spiesti pabīdīties, lai netraucētu aktieru darbībām, taču aktieru tēlojumā dominē tradicionāls reālpsiholoģisks spēles tips un attiecībā pret skatītājiem gandrīz visas izrādes garumā tiek ievērota “ceturtā siena”.

“Ceturtās sienas” izcelsme saistīta ar reālisma un naturālisma virzieniem Eiropā 19.gadsimta beigās, un naturālisma teātra kontekstā viena no “ceturtās sienas” nozīmēm ir mizanscēnas veidošanas princips, saskaņā ar kuru tā ir vienlīdz organiska, neatkarīgi no tā, no kuras puses to beigās redzēs skatītāji. Aktieri nereti pagrieza skatītājiem muguru, šķietami tos ignorējot; un ilūzijai, ka uz skatuves noris īsta dzīve, kalpoja arī naturālistiska scenogrāfija, autentiski kostīmi, bagātīgs grims, kas pārvērtā aktierus līdz nepazīšanai, īstu dzīves norišu izspēlēšana uz skatuves u.tml. Mūsdienu

¹ skat., piemēram, Granville W. *A Dictionary of Theatrical Terms*. London, 1952, 81.lpp., *Theatre Histories: An Introduction*. Routledge, 2006, 291.lpp., *Brewer's Theatre. A Phrase and Fable Dictionary*. London: Cassel, 1994, 179.lpp.

teātra piemēri parāda, ka ne aktiera tēlojums ar muguru pret skatītājiem, ne reālisma estētika un atsacīšanās no jebkāda veida nosacītības nav nesaraunami saistīta ar “ceturtās sienas” principu.

Mūsdienās “ceturtās sienas” dekonstruēšana raksturo modernu teātri, radot sajūtu, ka “ceturtā siena” ir novecojusi, šabloniska un nedzīva teātra konvencija. “Ceturtā siena” patiešām ir tradicionālā reālspiholoģiskā teātra standarts, un ir vajadzīga apzināta režisora iniciatīva, lai atkāptos no tā. Tā kā tradicionālas izrādes parasti tiek iestudētas valsts teātru lielajās zālēs ar proscēnija tipa skatuvi, tad “ceturtā siena” ir apaugusi ar papildnozīmēm, kas patiesi norāda uz laikā stingušām, nedzīvām teātra attiecībām ar skatītājiem. Skatītājiem un aktieriem ir liegts jebkāds kontakts, izņemot brīdi izrādes beigās, kad aktieri iznāk paklanīties un saņemt ziedus (operā orķestra bedre dzied arī šo satikšanos, un ziedus izpildītājiem pasniedz administratīvie darbinieki). Teātra notikumu regulē noteikts kods. Svētku drēbēs ģērbtos skatītājus sagaida uniformās ģērbti teātra darbinieki. Pirms izrādes ierastais plāns ir iegādāties programmiņu un apmeklēt kafejnīcu, starpbrīdī iespēja izvēlēties starp pastaigu uz riņķi, rindu uz dāmu/kungu istabu un kafejnīcu. Izrādes beigās applausiem jābūt ļoti vājiem, lai aktieri iznāktu paklanīties mazāk kā latviešu teātrī noteiktās trīs reizes. Karkass, kas atkārtojas katru reizi no jauna, neatkarīgi no to piepildošā satura, rada skatītājiem zināmu drošības sajūtu. Skatītājs zina, kas notiks. Izrādes ietvars rada apstākļus, kas mudina paklausīgi sēdēt un nenolaist acis no skatuves, taču reizē ļauj skatītājam atslābt. Līdzīgi kā sēžot automobilī cilvēks jūtas pasargāts un apkārtējiem cilvēkiem neredzams, arī skatītāju zāles tumsā ir kaut kas, kas dod apmeklētājam brīvību. Skatītāju fiziskajai klātbūtnei jābūt pēc iespējas nemanāmai. Ir jāizslēdz mobilā telefona skaņa, jāapslāpē jebkādi trokšņi, skatītāji tikai paretam un čukstus apmainās ar pārdomām izrādes sakarā. Galvenais uzdevums ir skatīties izrādi. Ja zūd interese, skatītājs var pievērsties mobilajam telefonam, reizēm pat iemigt vai klusi izslīdēt no zāles. No skatītāja nekas nav atkarīgs. Skatītājs, Didro vārdiem runājot, varētu teikt aktieriem: “Vai tad es jaucos jūsu darīšanās? Rūpējieties paši par tām!”²

Rāmis, kas ietver teātra notikumu, laika gaitā kļuvis pašsaprotams un pat nemanāms, un to ieraudzīt no jauna ļauj misēkļi un negaidītas situācijas. Piemēram,

² Дидро Д. *О драматической поэзии*//<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/didrodra.pdf>

nokavējušies skatītāji vai tādi, kas izrādes laikā izgājuši ārā, zālē vairs netiek ielaisti. NT šādiem gadījumiem pat ierīkoti videoekrāni, kuros izrādi var vērot tiešraidē, kalpojot vienlaicīgi kā sapratnes un soda zīme. Īpaši tas jūtams Lielās zāles izrādēs, kuras tiek translētas greznajā otrā stāva kafejnīcas zālē, radot privilīģētības atmosfēru, taču translācijas kvalitāte ir tik slikta, ka izrādi vairs nav iespējams uztvert.

Teātra notikuma organizācija uzsver, ka teātra mākslinieki un skatītāji ir piederīgi kardināli aršķirīgām grupām. Ričards Šehners norāda uz neskaitāmajiem veidiem, kā klasiska teātra iekārtojums izsaka un reizē rada distanci starp abām teātra notikumā iesaistītajām pusēm: aktieriem un skatītājiem ir katram sava ieeja, skatītāju zona – foajē, garderobes, kafejnīca, zāle - iekārtota grezni ar pretenzijām uz aristokrātismu, kamēr aktieru apdzīvotās telpas ir raupjas, askētiskas, primāri funkcionālas, tajās atrodas galvenokārt darbam nepieciešamais ekipējums. Skatuves ir atdalīta no zāles ar proscēnija arku, kas rada iespaidu, ka skatītāji atrodas vienā istabā un caur daļēji noņemtu sienu (par to, ka norobežojošā siena noņemta tikai daļēji, liecina pati arka) ieskatās otrā. Pirms izrādes skatuvi aizsedz priekšskars, un arī tam atveroties, skatītāju acīm tiek slēpts teātra mehānisms, jo skatuves sienas sedz butaforijas. Pretēji Antīkās Grieķijas teātra modelim, kad skatītājam bija redzams pilnīgi viss, ieskaitot ainavu un pilsētu aiz teātra, proscēnija teātrī skatuves daļa, kas atklāta apmeklētāju skatienam, ir pārsteidzoši maza attiecībā pret visu lielo skatuves telpu. Šehners šajā dalījumā saredz līdzību ar rūpnīcu un principu, ka zona, kur preces tiek ražotas, tiek stingri atdalīta no vietas, kur tās tiek pārdotas.³

Tā kā “ceturtā siena” viskonsekventāk tiek ievērota tradicionālajos teātros, tā papildus savai pamatnozīmei ieguvusi papildnozīmes: distance, barjera, komunikācijas trūkums starp aktieriem un skatītājiem. Tādēļ jo svarīgāka ir “ceturtās sienas” vēsturiskā izcelsme un tās revolucionārā daba.

1.2. “Ceturtās sienas” vēsturiskā izcelsme

³ Schechner R. *Performance Theory*. London; New York: Routledge, 1988, 179. - 183.lpp.

1.2.1. "Ceturtā siena" Denī Didro izpratnē

Par nepieciešamību pēc sienas, kas nodala māksliniekus no skatītājiem, pirmais runāja franču Apgaismības domātājs un dramaturgs Denī Didro (1713-1784). Esejā *Par dramatisko poēziju* (1758), Didro, vēršoties, pirmkārt, pie dramaturga un tikai tad pie aktiera, raksta: "Kad jūs rakstāt vai spēlejat, domājiet par skatītāju tā, it kā viņš nemaz neeksistētu. Iedomājieties skatuves malā sienu, kas atdala jūs no partera, spēlējiet tā, it kā priekšgars nemaz nebūtu pacelts."⁴ Didro laikā teātra estētiku diktēja klasicisma dogmas, kas bija radījušas stingri noteiktu teātra valodas kodu, kam ar īstu cilvēku izpausmēm reālajā dzīvē bija maz sakara. Teātris rēķinājās, ka skatītāji pārzina un respektē šo kodu – statiskas, dekoratīvas pozas, īpaša dziedoša balss maniere, kas uzsver traģēdiju varoņu piederību augstākai pasaulei, izteiksmīgi, plaši žesti.⁵ Didro laikā teātra valoda un statuss būtiski nemainījās, tomēr teorētiskajos spriedumos viņš pieskaras vairākiem aspektiem, kas svarīgi "ceturtās sienas" sakarā. Pirmkārt, Didro formulē, ka teātra mērķis ir ilūzija un ka to iespējams sasniegt, tikai aizmirstot par skatītājiem. Didro uzrunā dramaturgu: "Un aktieris? Kas būs ar viņu, ja jūsu domas būs vērstas uz skatītāju? Jums liekas, viņš nejutīs, ka tā vai cita vieta domāta ne viņam? Jūs domājat par skatītāju, un arī aktieris vērsīsies pie viņa. Jūs gribējāt, lai jums applaudē – viņš gribēs, lai applaudē viņam, un patiesi nezinu, kas tad notiks ar ilūziju. Esmu pamanījis, ka aktieris spēlē slikti visu to, ko dzejnieks sacerējis, turot prātā skatītāju [...]"⁶ Otrkārt, Didro netieši pieskaras "ceturtās sienas" nozīmei mākslinieka psiholoģijā, kas ir mūžam aktuāls jautājums un par ko daudz runā arī Konstantīns Staņislavskis darbos *Mana dzīve mākslā* un *Aktiera darbs ar sevi*. Pirmās grūtības, ar ko sastopas aktieris, nokļūstot uz skatuves, ir "baismā tumsa aiz portāla", tās destruktīvais pievilksanas spēks. Apziņa, ka tiek vērots, sākumā paralizē aktieri; savijoties bailēm un vēlmei patikt, organiska dzīve uz skatuves kļūst neiespējama. To iespējams iemācīties ar ilgu treniņu palīdzību. Iejūtoties jauna aktiera ādā, jau pieredzējušais Staņislavskis raksta: "Es jutos kā tūkstošgalvainā pūļa vergs un kļuvu verdziski padevīgs, bezprincipiāls un gatavs uz katru kompromisu. Man

⁴ Дидро Д. О драматической поэзии//<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/didrodra.pdf>

⁵ Brockett O.G. *The Theatre: An Introduction*, United States, 1964, 170. – 175.lpp.

⁶ Дидро Дени. О драматической поэзии//<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/didrodra.pdf>

gribējās vai no ādas izlīst, pieglaimoties, atdot skatītājiem vairāk, nekā man bija ko dot, un vairāk, nekā to spēju. Bet iekšēji bija tāds tukšums, kā vēl nekad.”⁷ Didro runā par šo problēmu dramaturģijas kontekstā un neieslīgst psihoanalīzē, taču atzīmē, ka pārdomas par to, kā izrādi uztvers skatītāji, traucē tās organisku dzīvi un līdz ar to samazina poētisko spēku. Šādā nozīmē “ceturta siena” ir jebkuram cilvēkam nepieciešama barjera, kas aizsargā to no ār pasaules, attur no tendences izpatikt un izrādīties, palīdz saglabāt iekšēju neatkarību. To var iegūt, tikai izprotot savu darbu – šinī gadījumā dramaturģiju un aktiermākslu – kā pašpietiekamu, autonomu jomu, kurai nav cita atskaites punkta ārpus sevis.

1.2.2. Režijas dzimšana Eiropā 19.gadsimta 80.gados

Tāpat kā “ceturta sienas” dekonstruēšana, arī tās radīšana sākotnēji bija apzināta režisora iniciatīva un varēja rasties, tikai noformējoties izpratnei par teātri kā suverēnu mākslas sfēru un režisoru – kā izrādes pasaules radītāju un vadītāju. Ja skatītāju līdzdalība, kā uzskata Ričards Šehners, ir laikmetīgā teātra aktuālākais jautājums, tad varētu teikt, ka robežas novilkšana starp izrādes un publikas zonu bija viens no svarīgākajiem jautājumiem, kas nodarbināja režijas pionierus. Režijas mūsdienu izpratnē dzimšana saistīta ar vairākiem savstarpēji saistītiem procesiem – naturālisma virziena attīstību, jaunās drāmas dzimšanu, Meinigenes trupas darbību un neatkarīgo teātru kustību.

19. gadsimts bija spēcīgi mainījis cilvēku domāšanu un priekšstatus par pasauli. Čārlzs Darvins 1859. gadā publicētajā pētījumā *Sugu izcelšanās* atklāja dabiskās atlases likumsakarību. Ideja, ka izdzīvo stiprākais, bija pilnīgi pretēja klasicisma uzskatam par taisnīga Dieva nolemtu kārtību un skatījums uz indivīdu kā no iedzimtības un dzīves apstākļiem totāli atkarīgu būtni – pretēja romantisma ticībai personības brīvībai. Karla Marksa pētījumi radīja izpratni par to, ka jebkurš indivīds dzīvo sociāli ekonomiskajā sistēmā, kura to neizbēgami ietekmē. Industrializācijas rezultātā radās milzīgas strādnieku masas, kas tagad dzīvoja pilsētās līdzās turīgajiem. Francijā ātrāk, Krievijā vēlāk nostiprinājās buržuāzijas slānis. Veidojās jauni sabiedrības dzīvi regulējošie mehānismi, ko savos romānos fiksēja naturālisma literatūras tēvs Emīls Zolā (1840-1902).

⁷ Konstantīns S. *Aktiera darbs*, Rīga, 1946, 20.lpp.

Pieauga prasības pēc reālistiska dzīves atveidojuma mākslā. Francijā uz noskaņojuma maiņu atsaucās glezniecība un literatūra. Radās impresionisma māksla un naturālisma literatūra. Taču valsts teātros pārmaiņas ienāca lēni. Bija vajadzīgi jauna tipa aktieri, jauna tipa scenogrāfi, jauna tipa režisori – un laikā, kad teātra pamatfunkcija bija ilustrēt literāru darbu, tas varēja notikt tikai ar jauna tipa literatūras palīdzību. Tās ienākšanu teātrī kavēja gan cenzūra, gan teātru bailes no svešādas, “neskatuviskas” dramaturģijas.

Francijas teātru repertuāros dominēja *well-made play* lugas – dramaturģijas tips, ko radīja Ežēns Skribs (*Eugene Scribe*, 1791-1861) un attīstīja Viktorēns Sardū (*Victorien Sardou*, 1831-1908), Emīls Ožjē (*Emile Augier*, 1820-1889) un Aleksandrs Dimā (dēls) (1824-1859). Tas nozīmēja tehniski perfekti izstrādātu lugas kompozīciju ar četriem cēlieniem, vairākām, asprātīgi savītām sižeta līnijām, negaidītiem, bet loģiskiem pavērsieniem, kas kāpina spriedzi, un laimīgu atrisinājumu. *Well-made play* žanrs bija cenzēta reālisma versija. Formāli tas atbilda aizvien pieaugošajām prasībām pēc reālisma: dramaturgi tika aicināti rakstīt par lietām, ko pazīst un kas būs tuvas arī skatītājiem. Cenzūra rūpējās, lai “patiesība” nebūtu pārāk nepiedienīga vai vardarbīga, un publikas (kas valsts teātros galvenokārt bija buržuāzija) politiskās, morālās, tikumiskās jūtas netiktu aizskartas. Skribs rakstīja asprātīgas komēdijas par sabiedrisko dzīvi, Sardū - par laulības pārkāpumiem un salabšanu; rangu augstāk bija Ožjē un Dimā, kas pievērsās sociālām problēmām un pievienoja *well-made play* žanram jaunu elementu – morāli. 1847. gadā uzrakstītais un divus gadus vēlāk dramatisētais romāns “Kamēliju dāma” pat tika teātrī aizliegts līdz pat 1852.gadam. Kopumā tās bija satraucošas lugas, kas “komplementēja publikai, piedāvājot izklaidi, bet ne garīgu līdzdalību.”⁸

Arī Zolā darbi tika dramatisēti un ar panākumiem iestudēti, taču Franču Komēdijas teātris tos pakļāva savām stabilajām *well-made play* un Moljēra iestudēšanas tradīcijām, kas bija vērstas uz buržuāzijas gaumes apmierināšanu, un Zolā romānus pārvērta par vērienīgiem melodramatiskiem iestudējumiem.

Eiropas modernās drāmas tēvs Herniks Ibsens jau bija sācis rakstīt, taču Francijā viņa darbi vēl nebija pazīstami.

Teātra procesam bija raksturīga tendence uz patiesāku dzīves atainojumu, taču bez attiecīgas literatūras tā rezultējās tikai virspusējos, pašmērķīgos reālisma estētikas

⁸ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 1. – 2.lpp.

meklējumos. Romantisma laiks bija attīstījis interesi par darbības vietu, novedot pie aizraušanās ar eksotiku un autentiskumu, un 19.gadsimta beigās precizitāte dekorācijās (radot antikvārisma estētiku) bija kļuvusi jau par katra pieklājīga teātra prasību. Taču, lai arī dekorācija kļuva vizuāli iespaidīga un bieži vēsturiski precīza, tā tomēr palika fona statusā, neietekmējot aktierspēli un lugas būtības atklāsmi. Tāpat straujās tehniskās attīstības augļi – elektriskais apgaismojums, skatuves mašīnērija u.tml. – sākotnēji tika izmantoti kā pašvērtīgi elementi. 19.gs. otrajā pusē Francijā daudzviet vizuālie efekti pat pārmāca lugu un aktierus. Andrē Antuāna darba pētniece Džina Kotija uzsver, ka vairāki talantīgi 19.gadsimta aktieri bija papildinājuši savu tēlojumu ar ikdienas dzīves detaļām, runājuši monologus nevis publikā, bet kulisēs vai skatuves dziļumā, brīžiem griezušies prom no skatītājiem, iemiesojušies tēlā tik ļoti, ka radījuši skatītājos ilūziju, ka viņu priekšā atrodas lugas tēls. Taču šie piemēri bija palikuši izņēmumu līmenī; tie bija atkarīgi no atsevišķu aktieru talanta un drosmes un nenorādīja uz fundamentālā izmaiņām dramaturģijā un izpratnē par aktiermākslu.⁹ Tas pats sakāms par izmaiņām mizanscēnas veidošanā, kam pievērsās franču “agrīnais reālists” režisors Montinijē (*Montigny*, 1812-1880). Dramaturgs Sardū 1874. gadā raksturo kontekstu un apraksta Montinijē reformas *Gymnase* teātrī: “Tipisks skats no komēdijas: uz skatuves atrodas personas, kam būtu jāspēlē ainas no dzīves, un izskatās pēc mūziķiem no ceļojoša orķestra. Tā vietā, lai runātu cits ar citu, viņi katrs pēc kārtas uzrunā publiku, stāvot plecu pie pleca vienā līnijā pie rampu gaismām” . Šokēts par šo absurdu, Montinijē iesāka savas reformas, novietojot uz skatuves galdu. Nākamais solis bija novietot ap galdu krēslus, un aktieri, tā vietā, lai deklamētu dialogus, stāvot kājās un neskatoties cits uz citu, apsēdās un sāka runāt dabiski, skatīdamies cits uz citu, kā to dara cilvēki reālajā dzīvē. Kad galds un krēsli bija pie vietas, istaba tika iekārtota tā, kā jūs būtu iekārtojuši savu viesistabu: stāvgaldiņi, kumodes, dažāda stila krēsli pa visu telpu, tā lai atbilstu mūsdienu stilam.”¹⁰ No apraksta jūtams, ka ļoti nosacīts reālisms panākts tikai ārējās detaļās.

Pagrieziena punkts pretim modernam režijas teātrim bija atkarīgs no viena likumsakarīga procesa un vienas nejaušības. Pirmais ir jauna tipa dramaturģijas rašanās, kas bez kompromisiem pieprasīja jaunu teātra valodu, un otrs – Meiningenes

⁹ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 22. - 23.lpp.

¹⁰ *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge University Press, 1996, 68.lpp.

trupas satriecošie panākumi, kas, pateicoties viesizrāžu tūrēm, iedvesmoja teātra praktiķus un teorētiķus visā Eiropā.

Jaunās drāmas tēva Henrika Ibsena (1826-1906) slavas gājiens sākās ar 1877.gadā uzrakstīto lugu *Sabiedrības pīlāri*, tad 1879. gadā – *Nora*, 1881.gadā – *Spoki*, 1884.gadā – *Meža pīle*. Ibsenam sekoja Gerhards Hauptmanis, Augusts Strindbergs, Bjernsterne Bjernsons, Antons Čehovs. Šie dramaturgi izveidoja principiāli jaunu dramaturģijas veidu, kas tiek saukts par jauno drāmu, un kurā galveno nozīmi iegūst nevis runātais vārds, bet zemteksts.

Savukārt Meiningenes trupas darbība pierādīja to, ka teātris spēj aizraut, satriekt un saviļņot arī uz “vecās” dramaturģijas bāzes. Atšķirībā no lielākās daļas sava laika teātru, Meiningenes trupai gan bija augstvērtīgs repertuārs, kurā pārsvarā bija klasikas darbi – Šekspīrs, Šillers, kā arī romantisma dramaturģija – H. fon Kleists, J.V. Gēte, Lords Dž. G. Bairons.

Meiningenes trupa bija mazas Prūsijas provinces galma teātris, kurš, pateicoties viena cilvēka - hercoga Georga II - entuziasmam un viņa pieaicinātā režisora Ludviga Kroneka talantam, 19.gadsimta otrajā pusē kļuva par Eiropas teātra sensāciju. Meiningenes trupa no citiem sava laika teātriem atšķīrās ar vislielāko iedziļināšanos detaļās, izstrādājot vēsturiski precīzus kostīmus un dekorācijas, oriģinālu teātra telpas izmantojumu, izmantojot dekorācijas, kas ievieš uz skatuves vairākus līmeņus, izteiksmīgu apgaismojumu, kura mērķis ir ne tikai padarīt aktieri labāk saredzamu, bet kalpot par poētisku izteiksmes līdzekli, pārraidot noskaņas un atmosfēru. Taču vislielākais pārsteigums tā laika teātra publikai bija masu ainu grandiozitāte un to veidošanas principi. Pirmkārt, masu ainās tika nodarbināti reizēm pat simtiem aktieru, un katram bija iestudēta sava kustību partitūra. Masu ainu dalībnieki tika organizēti, ievērojot izsmalcinātus kompozīcijas principus; iemīļotākais meiningiešu paņēmieni bija izkārtot aktierus pa diagonāli. Taču galvenais bija tas, ka laikā, kad visā Eiropā teātra burvība balstījās uz atsevišķiem aktieriem-zvaigznēm, viņu šarmu un talanta spēku, Meiningenes trupā visi aktieri bija vienlīdzīgi, un katram galvenās lomas tēlotājam bija jābūt gatavam nākamajā vakarā būt par statistu. Pie tam aktieri nekoķetēja ar publiku, neskatījās zālē, bet gan uz skatuves partneriem, un pat grieza skatītājiem muguru. Meiningenes trupas izrādes iepazīstināja topošos modernos režisorus ar ansambļa ideju.

Kad Andrē Antuāns 1887.gadā nodibina Brīvo teātri, viņa mērķis primāri ir dot vārdu jaunajiem franču dramaturgiem, kuru darbi cenzūras dēļ netiek iestudēti lielajos

teātros, un iestudēt Eiropas jauno drāmu. Jau pirmajā sezonā Brīvajā teātrī tiek uzvesti 24 lugu pirmuzvedumi. Par iezīmīgākajām izrādēm Brīvajā teātrī kļuva kļuva G. Hauptmaņa *Audēji* (1893), H. Ibsena *Spoki* (1890), *Meža pīle* (1891), Ļ. Tolstoja *Tumsības vara* (1888 - laikā, kad cenzūras dēļ tā vēl bija aizliegta Krievijā). Brīvais teātris rada jaunu teātra modeli – neatkarīgu no subsīdijām un mecenāta atbalsta - , un aizsāk brīvo teātru kustību visā Eiropā. Pēc Brīvā teātra parauga 1889.gadā Oto Brāms Berlīnē nodibina Brīvo skatuvi (*Freie Bühne*), 1899.gadā Dublinā tiek dibināts Abatijas teātris (*Abbey Theatre*), 1891.gadā Neatkarīgā teātra biedrība Londonā (*the Independent Theatre Society in London*). Brīvo teātru kopīgā iezīme ir orientēšanās nevis uz peļņu, bet radošiem eksperimentiem. Jaunā dramaturģija deva literāro materiālu, uz kura bāzes veidot jaunu skatuves estētiku, savukārt Brīvais teātris un tā sekotāji deva iespēju jaunajiem dramaturgiem publiski izrādīt savus darbus un attīstīt tos saskaņā ar skatuves prasībām. Tā Brāma Brīvā Skatuve deva vārdu Gerhartam Hauptmanim, Stokholmas Intīmais teātris (*the Stockholm Intimate Theatre*) – Augustam Strindbergam, Londonas Neatkarīgais teātris – Bernardam Šovam, Maskavas Dailes teātris – Antonam Čehovam.

Lai iestudētu jauno drāmu, kuru raksturo zemteksta dominante pār runāto vārdu, bija vajadzīga principiāli jauna aktiermāksla, kā arī spēja ievērot ansambļa principu ne vien aktieru darbā, bet visos skatuves elementos – dekorācijām, tērpiem, apgaismojumam, mūzikai bija jārada viens veselums, atklājot uz skatuves iekšēji nepretrunīgu pasauli. Teātra režija kā neatkarīga radoša profesija izauga no režisoru vēlmes pēc iespējas precīzi un godīgi iemiesot uz skatuves literāro darbu, tātad kalpot tekstam. Uz šo paradoksu Andrē Antuāna darbības kontekstā norāda teātra pētniece Džina Kotija.¹¹ Savukārt Patriss Pavī, iezīmējot teātra un literārā teksta attiecību trajektoriju, par režijas dzimšanas laiku saka: “Teksts aizvien vairāk tika uztverts kā relatīvs un maināms lielums, kuru nav iespējams skatīt ārpus konteksta, kurā tas radies. Par mizanscēnas galveno uzdevumu kļuva pārvarēt vēsturisko, kultūras un hermenētisko distanci starp tekstu un tā jauno uztvērēju – skatītāju”¹² Tā rūpīga dramaturģiskā teksta lasīšana radīja pamatu interpretācijai.

¹¹ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 9. – 10.lpp.

¹² Pavis P. *Analyzing Performance*. The University of Michigan Press, 209.lpp.

Gan Antuāns, gan Staņislavskis par savu mērķi izvirzīja lugas būtības atklāsmi, taču par svarīgāko kļuva tieši viņu veiktais darbs, meklējot vajadzīgos izteiksmes līdzekļus un tos savstarpēji saskaņojot. Visi izrādes aspekti, tai skaitā aktierdarbs un līdz ar to paši aktieri, kļuva tieši atkarīgi no režisora. Ja kādreiz konfliktā nonāca aktiera un režisora prasības, režisoram vienmēr piederēja galīgais vārds. Režisora dominante saistījās ar zināmām problēmām. Nikolajs Efross apraksta, ka jau 20.gadsimta pašā sākumā, daudziem kritiķiem un citiem mākslai pietuvinātiem cilvēkiem režisora vara sāka likties aizdomīga: “Ļoti raksturīgi tas izpaudās pirmajā Viskrievijas režisoru kongresā, kas notika Maskavā 1908. gadā. Tas pat zināmā mērā pārvērtās par tiesu pār Dailes teātri. No tā prakses centās pasmelt argumentus pret režisoru-uzurpatoru, kurš no daļas, un pat ļoti pieticīgas daļas, pēkšņi ir sasapņojies kļūt par visu un pakļāvis sev aktieri.”¹³ Ņemirovičs-Dančenko, atbildot uz pārmetumiem, teica garu runu, kuras esenci Nikolajs Efross apraksta – “nedrīkst pretstatīt aktiera radošo brīvību un režisora tiesības. Šajā pretnostatījumā arī slēpjas strīdnieku galvenā kļūda. Aktiera brīva daiļrade, viņa iedvesma var pareizi mākslinieciski izpausties tikai tad, kad tam ir sagatavoti apstākļi.”¹⁴

1.2.3. “Ceturtais siens” Andrē Antuāna praksē

“Ceturtais siens” bija viena no lietām, ko Antuāns pārņēma no Meiningenes trupas izrādēm un attīstīja jaunā kvalitātē. Kad 1888.gadā Antuāns devās uz Briseli noskatīties Meiningenes trupas viesizrādes, reizē ar viņu uz turieni devās arī Franču Komēdijas teātra direktors Žils Klaritī (*Jules Claretie*), kas par meiningiešu sniegumu uzrakstīja vēsas atsauksmes. Tās publicēja ietekmīgais un konservatīvais kritiķis Francisks Sarsijs (*Francisque Sarcey*) savā žurnālā *Le Temps*. Antuāns uzrakstīja vēstuli Sarsijam, kurā pamatoja meiningiešu mākslas novitāti. Viņš atzīst, ka dekorācijas, lai arī spilgtas, nav ne tuvu tik labi gleznotas kā Brīvajā teātrī, aktierspēle kopumā ir “ne vairāk kā adekvāta”, kostīmi ir izcili tikai tad, kad pilnīgi vēsturiski, citos gadījumos tie ir “šokējoši bezgaumīgi un bezjēdzīgi dārgi”, gaismošanas efekti

¹³ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 122.lpp.

¹⁴ turpat, 123.lpp.

“ir ļoti konvencionāli”. Taču kā izcilus paņēmienu ilūzijas radīšanā viņš min aktieru nebaidīšanos pagriezt skatītājiem muguru un pārlietu nerēgošanos avanscēnā: “Jūs piekritīsiet, ja aktieris īstajā mirklī pagriež muguru publikai, viņš rada iespaidu, ka ir pilnīgi vienaldzīgs pret skatītāju klātbūtni un tādējādi rada perfektu ilūziju. [...] Vēl viena meiningiešu atpazīstamības zīme ir viņu stingrais aizliegums aktieriem un statistiem iziet aiz proscēnija arkas. [...] Ne reizi es neredzēju aktieri tuvāk par diviem metriem no skatuves malas. Tāpat viņiem aizliegts skatīties publikā, kura, es piebildīšu, atrodas tumsā. Visi statisti griež muguras publikai un skatās uz galvenajiem varoņiem, kas atrodas skatuves dziļumā, kur arī tiek spēlētas galvenās ainas.”¹⁵

“Ceturta siena” Brīvajā teātrī darbojas gan kā mizanscēnas veidošanas princips, saskaņā ar kuru aktieri, lai panāktu organisku ainu, mēģinājumu procesā strādā, nezinot, no kuras puses beigās viņus redzēs skatītāji, gan kā barjera, kas pasargā izrādes fiktīvo pasauli no skatītāju ietekmes.

Antuāns esejā *Sarunas par mizanscēnu (Causerie sur la mise en scene)*, kas publicēta 1903.gadā žurnālā *Revue de Paris*, skaidrojot savus mizanscēnas veidošanas paņēmienu, raksta: “Lai skatuves iekārtojums – gan ainava, gan iekštelpas – būtu īstens, izdomas pilns un raksturīgs, tam jābūt veidotam pēc pazīstamas vietas parauga. Ja aina attēlo telpu mājas iekšpusē, tai jābūt būvētai pilnīgi, ar četrām sienām un neņemot vērā to, kura siena beigās tiks noņemta, atklājot skatītājam darbību.” Tāpat mēģinājumu procesā ir jāstrādā aktieriem – nezinot, no kuras puses beigās redzēs skatītāji. Taču apcerējuma beigās Antuāns izsaka paradoksālu secinājumu: no visiem rakursiem izstrādātās mizanscēnas lielākais ieguvums ir tas, ka “vieglāk un ērtāk ir izlemt, kur tad slavenā ceturta siena jānoņem, lai nodrošinātu to, ka izteismīgākās un stāstošākās detaļas tiek saglabātas”¹⁶ Tātad, lai arī naturālisma teātris skatītāju it kā neņem vērā, šīs “vērā neņemšanas” mērķis tomēr ir izteismīgs priekšnesums. Tas ieskicē ilūzijas teātra paradoksu – tā mērķis ir radīt skatītājā ilūziju, ka uz skatuves rit no viņa neatkarīga dzīve, taču šī neatkarības ilūzija vajadzīga tikai tādēļ, lai efektīvāk iedarbotos uz skatītāju. Citiem vārdiem sakot, ilūzijas teātris pozicionē sevi kā suverēnu pasauli, taču tā suverenitāte ir tikai

¹⁵ *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge University Press, 1996, 80. – 81.lpp.

¹⁶ turpat, 85.lpp.

māksliniecisks paņēmiens, kas vajadzīgs tādu mērķu sasniegšanai – literārā teksta pilnīgākai pārraidīšanai, lielākai ietekmei uz skatītāju -, kas rezutātā demonstrē teātra atkarību no tiem.

Antuāns esot pretojies sava laika kritiķu tendencei uzlikt viņam naturālisma zīmogu. Gan repertuāra, gan estētikas izvēlē par savu principu viņš izvirzīja eklektiku. Antuāna pieeja bija “slavenā un nepazīstamā, salīdzinoši drošā un riskantā, liriskā un reālistiskā, pilna garuma un viencēliena kombinēšana vienā programmā.”¹⁷ 1887.gadā, strādājot pie Emīla Bergera (*Emile Bergerat*) lugas *Bergamaskas nakts* (*La Nuit bergamasque*), Antuāns deva aktieriem norādījumus pārspīlēt žestus un izteiksmes, lai panāktu delartiskās komēdijas estētiku, taču – kas ir svarīgi – atturēties no zīmīgu skatienu mērķēšanas publikā.

Franču teātra zinātnieks Klods Šūmahers norāda uz to, “ka Kroneks, Antuāns, Strindbergs, Staņislavskis, Brāms – visi šie cilvēki, kas radīja brīvos teātrus (t.i., teātrus brīvus no nedzīvām konvencijām), nebija muļķa bērni, kas neapzinājās, ko dara, bet mākslinieki, kas centās iedzīvināt uzticamu ainu ar *cilvēku pasaulē*. Režisori necentās uzlikt realitāti uz skatuves, bet atspoguļot to derīgā, auglīgā, godīgā veidā.” Šūmahers pievērš uzmanību tam, ka Antuāna mākslinieciskais mērķis bija plašāks par fotogrāfisku atbilstību reālajai dzīvei. 1888.gadā iestudētajā lugā *Miesnieki*, kas slavē ar scenogrāfijā izmantotajiem īstajiem kautķermeņiem, veidojot darbības vidi-kautuvi, režisors necentās panākt līdzību ar īstas kautuves sterilo vidi, bet pa visu skatuvi izmētājis dzīvnieku iekšas, ko Šūmahers skaidro kā ekspresionisma paņēmienu pimsekspressionisma laikmetā.¹⁸

Attiecībā uz Antuānu svarīgi arī ir tas, ka vismaz Džīnas Kotijas interpretācijā novatoriskajiem skatuves paņēmieniem parasti bija jēdzieniska slodze. Par *Žaka Damūra* iestudējumu, aprakstot reālistiski iekārtoto sava laika istabu (scenogrāfijas vajadzībām Antuāns bija aizņēmis mēbeles no mātes dzīvokļa¹⁹), viņa saka: “Skata nozīmīgums slēpjas nevis apstākļi, ka dzīve uz skatuves ir apbrīnojami līdzīga reālajai dzīvei, bet gan tajā, kā šis iespaids par īstām, dzīvotām dzīvēm ietekmēs skatītāju

¹⁷ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 10.lpp.

¹⁸ Schumacher C. *Introduction//Naturalism and Symbolism in European Theatre*. Cambridge University Press, 1996, 15.lpp.

¹⁹ Radzobe S. *Režisors pirmsrežijas laikmetā//20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*, Rīga: Jumava, 2002, 33.lpp.

reakciju uz turpmākajiem notikumiem. Ikdienas mājas dzīves iespaids rada ieraduma un drošības sajūtu, ko sagraus Žaka ierašanās.”²⁰ Līdzīgi tiek apskatīta arī 1888. gadā iestudētā *Engjēnas Hercoga nāve* (“*La Mort du Duc d’Enghien*”), kur ar niansētu detaļu palīdzību tika panākta nepiespiestu viesību patīkamā atmosfēra, lai jo iedarbīgāka būtu pēkšņā hercoga sagūstīšana.

Brīvā teātra attiecības ar skatītājiem no vienas puses raksturo to ignorēšana – skatītāju zālē tika izdzēstas gaismas, aktieri nereaģēja uz skatītāju applausiem izrādes vidū pie īpaši efektīgām ainām u.tml., taču reizē veidojās agrāk nepazīta sadarbība ar skatītājiem. Antuāns Brīvajā teātrī ieviesa abonementu sistēmu. Tā balstījās Antuāna ticībā, ka skatītāji novērtēs jauno drāmu un būs gatavi atgriezties teātrī vēl un vēl, kā arī pierādīja, ka teātris var pastāvēt bez mecenātu atbalsta. Vienlaicīgi tā bija skatītāju iesaistīšana jaunā līmenī – režisors un aktieri uzņēmās risku, iestudējot jauna tipa materiālu jauna tipa teātra valodā un skatītāji uzņēmās risku, pērkot abonementus un tādējādi izrādot savu atbalstu un gatavību būt par daļu no eksperimenta. Vēlāk Antuāna teātrī un Odeona teātrī Antuāns ievieš praksi, ka pirms īpaši interesantām, ar kaut ko iezīmīgām vai sarežģītām lugām speciālisti par attiecīgo tēmu nolasīja skatītājiem lekciju. Pirms *Jūlijas jaunkundzes* pirmizrādes tika nolasīta lugas autora Augusta Strindberga atklātā vēstule preseī. Šādi gājieni norādīja uz to, ka skatītāji tiek uztverti kā “savējie”. Angļu teātra pētniece Džīna Kotija raksta: “Rūpes par skatītājiem un vienlaicīgi to pamācīšana atklāj demokratizācijas un autokrātijas sajaukumu, kas raksturo Antuāna attiecības ar skatītājiem visos līmeņos.”²¹

Kotija par “ceturto sienu” Andrē Antuāna darbības kontekstā runā primāri sakarā ar viņa radīto jauna tipa aktiermākslu un par robežšķirtni, kas iezīmēja konsekventu pāreju uz ilūzijas teātri, min 1887.gadā Edmonda de Gonkūra romāna *Māsa Filomēna* iestudējumu. Pie romāna dramatisējuma strādāja dramaturgi Arturs Bils (*Arthur Byl*) un Žils Vidals (*Jules Vidal*), kas romāna daudzos notikumus un melodramatiskos kāpinājumus bija reducējuši līdz psiholoģiskam konfliktam galveno varoņu dvēselē – māsa Filomēna, kas strādā kara hospitālī, ir iemīlējusies savā darbabiedrā, ateistā ārstā Barnjē, kurš savukārt smagi slimā pacientē atpazīst savu bijušo mīļāko, kas lielā mērā viņa vainas dēļ nokļuvusi uz ielas. Aktieriem bija jārāda

²⁰ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 8.lpp.

²¹ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 116.lpp.

varoņu iekšējā darbība, un viņi pārsteidza kritiķus ar franču teātrim neparastu vienkāršību.

Līdzīgi kā iepriekšējos uzvedumos, Antuāns bija uz skatuves ierīkojis iekštelpu interjeru ar sienām un durvīm. Telpas izmantojumā svarīgi arī tas, ka darbība tika pārnesta no pirmā plāna vidus un skatuves vidu, tādējādi iezīmējot, ka uzmanība tiek pārnesta no skatītāju zāles uz skatuvi.

Tai pat gadā iestudētajā Oskara Metenjē viencēliena lugā *Ģimene* aktieri ap pusdiengaldu bija nosēdināti tā, lai visiem redzamas sejas, vienu galda malu atstājot brīvu. Svarīgākos monologus aktieri runā, piecēlušies kājās, skatoties zālē un izmantojot plašus žestus. Bet *Māsā Filomēnā* aktieri jau sēž visapkārt galdam, un divi ir pagriezuši skatītājiem muguru. Dialogi tiek risināti, nepārtraucot iesāktās darbības un vērstoties pie partneriem, nevis skatītājiem.

Džīna Kotija uzsver, ka nav nekādu liecību, ka Antuāns būtu kādreiz īpaši uzsvēris “ceturto sienu”, novietojot gar to mēbeles.

Antuāns strādāja pie aktiermākslas, kas diametrāli pretēji franču konvencionālajai teātra skolai maksimāli līdzināto īstu cilvēku ikdienas izpausmēm un būtu brīva no jebkāda pārspilējuma, patosa, emociju sakāpinājuma, teatrālas runas manieres. Aktieru darbā nedrīkstēja just nekādu nosacītību un pakļaušanos teātra konvencijām, netika pieļauti apzināti efekti un koķetērija ar publiku. Antuāns pats netika uzņemts Konservatorijā vājās balss dēļ, un, iespējams, arī personisku iemeslu dēļ attīstīja Brīvajā teātrī stilu, kas nepieprasīja no aktieriem skatuves šarmu tradicionālā izpratnē, toties attīstīja inteliģenci, izpratni par ansambli, koncentrētu enerģiju un skatuvisko norišu lielāku apzināšanos. Antuāna mērķis bija aktieris, kurš pazūd aiz tēla, un nekādā ziņā neizrāda tieksmi pēc atzinības no publikas puses. Viņš atradināja savus aktierus no Franču teātrim raksturīgās dziedošās balss manieres, lēnā tempa un vibrācijas, kas nepieļāva pauzes starp zilbēm. No kritikas puses bija iebildumi, ka aktieru runāto bieži nevar sadzirdēt pat salīdzinoši nelielajās Brīvā teātra telpās. Aktieriem bija jāpadara izteiksmīgs viss ķermenis, ne tikai seja, un franču teātrim raksturīgie plašie roku žesti jāaizstāj ar niansētu, individuālā interpretācijā atrastu kustību partitūru, kas atklātu varoņa vecumu, noskaņojumu, piederību sociālai šķirai. Antuāns vērsās arī pret franču teātrī joprojām valdošo

zvaigžņu un ampuā sistēmu. Aktieriem bija jāattīsta spējas saprast un iemiesot laikmetīgu literatūru, spēlējot dažādas lomas.²²

Antuāns par saviem aktieriem raksta: “Reizēm viņi murmina, bet nekad nedeklamē. Viņi izdzīvo savas lomas un ir brīnišķīgi šodienas dramaturģijas skaidrotāji. Šādi aktieri zina, ka:

- kustība ir aktiera spēcīgākais izteiksmes līdzeklis;
- visa viņa fiziskā būtība pieder tēlam, ko tas portretē, un reizēm viņa plauksta, mugura, pēdas ir daiļrunīgāks par runu;
- katru reizi, kad aiz tēla redzams aktieris, ilūzija tiek salauzta;
- nevajadzīgi uzsverot tekstu, tiek sabojāts iespaids, ko tas rada.”²³

Dramaturgs Žans Žiljēns savas lugas “Briedums” (“*L'Echeance*”) priekšvārdā 1890. gadā apraksta naturālisma teātra principus, un, runājot par aktieru uzvedību uz skatuves saka: “viņam [aktierim] jāuzvedas tā, it kā viņš atrastos savās mājās, nepievēršot pārmērīgu uzmanību emocijām, ko viņš izraisa, applausiem un klusuma brīžiem; priekškara vietā jābūt ceturtajai sienai, kas ir caurspīdīga skatītājiem un necaurredzama aktieriem.”²⁴

Antuāna principi darbā ar aktieri - dzīves pētniecības darbs, etīžu princips, prasība izjust izrādi kā kopumu un domāt par partneri tikpat daudz kā par sevi, uz skatuves neatslābt nevienu brīdi un palikt lomā arī tad, kad nav jārunā – padarīja to par līdzatbildīgu izrādes kvalitātē. Aktierim bija jābūt inteligentam un jūtīgam, izrādes kopējās kvalitātes vārdā jāaizmirst par pašizpaušmi. Jaunajam statusam bija arī trūkumi. Antuāns darbā ar aktieriem esot bijis visai despotisks, tāpat kā Meiningenes trupas režisors Ludvigs Kroneks, un, kā viņš pats atzīst grāmatā *Mana dzīve mākslā*, savā agrīnajā periodā arī Konstantīns Staņislavskis. Mēģinājumos rūpīgi izstrādātā kustību partitūra bija negrozāma, un aktieriem tika aizliegta jebkāda improvizācija un rotaļīgs spēles prieks. Brīvais teātris bija brīvs arī no mecenātu

²² Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 20. - 37.lpp.

²³ *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge University Press, 1996, 85.lpp.

²⁴ *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge University Press, 1996, 79.lpp.

atbalsta, un aktieri spēlēja par ļoti mazu naudu. Milzīgā slodze, pilnīga pakļaušanās režisoram,niecīgais atalgojums un tai pat laikā savas dzīves pilnīga atdošana “jauna tipa” mākslai atkal radīja jaunu izpratni par aktiera izredzētību. Tai pat laikā Antuāns izvirzīja principu, ka visi aktieri ir vienlīdzīgi. Neviena aktiera vārds netika īpaši izcelts uz izrāžu afišām, un arī ienākumi tika sadalīti vienlīdzīgāk, nekā tas bija pierasts citos teātros Francijā.

1.2.4. “Ceturtā siena” MDT praksē

Ātrais, pragmatiskais un nežēlīgais 19.gadsimts nebija skāris Krieviju tik spēcīgi kā Franciju vai Vāciju. Krievija bija Eiropas province gan ekonomikas, gan kultūras jomā, un atradās franču ietekmē. Aleksandrs II atcēla dzimtbūšanu 1861. gadā, un tikai 19.gadsimta otrajā pusē Krievijā sāka attīstīties uzņēmējdarbība un rūpniecība. Krievija pakāpeniski piedzīvoja sabiedriskās un ekonomiskās iekārtas maiņu. Vidusšķiras ekonomiskā un politiskā ietekme pieauga, un kapitālisms pakāpeniski nomainīja feodālo iekārtu. Lai arī pārmaiņas nebija tik straujas kā citās Eiropas lielvalstīs, tomēr to radītā spriedze sabiedrībā veidoja augsni jauniem mākslinieciskiem meklējumiem. Situācija Maskavā bija piemērota briesošajai teātra reformai – vispārējais teātra līmenis bija ļoti zems, atmosfēra mākslas vidē salīdzinoši ar Pēterburgu demokrātiska, sabiedrībā apgrozījās turīgi uzņēmēji, kuri sacentās savā starpā, finansiāli atbalstot slimnīcas, skolas, izdevniecības, baznīcas un teātri.²⁵

Nikolajs Efross (1867-1923) monogrāfijā *Maskavas Dailes teātris: 1898-1923* situāciju Krievijas teātrī 19.gadsimta beigās raksturo kā dziļu krīzi un vienādo to ar krīzi vienā no diviem vadošajiem Krievijas teātriem – Mazo teātri Maskavā. Lai gan tas bija savu spēku pilnbriedā, un trupā bija vairāki izcili aktieri – Marija Jermolova, Olga Sadovska, Glierija Fedotova, Aleksandrs Ļenskis, Aleksandrs Južins – Mazā teātra laiks bija pagājis. Tas nespēja apmierināt neskaidrās modernā skatītāja ilgas. Mazā teātra spēles stils bija pārāk nosacīts, teatrāls, pacilāts. “Un ne tikai skatuviskā atveidojuma paņēmienos – pašā no šīs skatuves pārraidāmo jūtu gammā kaut kā

²⁵ Worall N. *The Moscow Art Theatre*. London; New Yorke: Routledge, 13-15.lpp.

pietrūka.”²⁶ Repertuārs nespēja apmierināt skatītājus, kuri meklēja teātrī nianšes, neviennozīmīgumu. Zināms solis uz modernizāciju, kas Mazā teātra romantisma praksē ieviesa arī reālisma vaibstus, bija sadarbība ar dramaturgu Aleksandru Ostrovski (1823-1886). Taču jau 19. gs. 70.gados šīs jaunās vēsmas bija izsīkušas. Pirmkārt, Mazais teātris nespēja pilnīgi atklāt Ostrovskas darbus, otrkārt, pats Ostrovskis, Efrosaprāt, bija modernā laikmeta prasībām pārāk viengabalains rakstnieks (“Ideāli līdzsvarots, harmonisks, ideāls dvēsels dzejnieks ar plašu un sirsnīgu dzīves pieņemšanu un bezrūpīgu priecāšanos par visām tās izpausmēm.”²⁷), un, treškārt, jaunatrstie reālisma paņēmieni pamazām aprobējās un kļuva par nedzīvu tradīciju.

Jaunās vēsmas Eiropā – Ibsena lugas un Meiningenes trupas darbība – neiedvesmoja Mazo teātri uz pārmaiņām, bet tikai izcēla tā nespēju iet līdzi laikam. Laikā, kad visas Eiropas mākslas aprindās virmoja satraukums un runas par Ibsena jauno drāmu, Mazais teātris atturējās iestudēt viņa darbus. Teātri biedēja Ibsena formas jaunums, tēlu uzvedības, domāšanas un jūtu neparastība. Savukārt Meiningenes trupas viesizrādes Krievijā 1885. un 1890. gadā tikai saasināja jautājumu par režijas trūkumu krievu teātrī.

Par kopējo atmosfēru sabiedrībā Efross raksta: “Teātris pārstāja iepriecināt; katrā ziņā šo prieku [...] aizvien stiprāk caurstrāvoja kaut kāds rūgtums, un [...] tiešā valodā runāja par to, ka ne viss šeit ir kārtībā, ka ir izsīcis teātra maģiskais spēks. [...] Tāda atmosfēra bija ap tā laika teātri, tāda tā bija arī teātra iekšienē, jo arī tur – tā pati neapmierinātība, vismaz visjūtīgākajiem un dziļi domājošajiem, kas nebija pārāk pakļauti inercei un pašiemīlēšanās aklumam, un viņu teatrālajā, tai skaitā aktieriskajā pašsajūtā – kaut kāda plaīsa, kas nomoka apziņu, ka kaut kas nav labi viņu mājā, ka ir iztērēta daiļrades bezrūpība un to paralizē nevis “svētā neapmierinātība”, kura spēj ar to kaut kā sadzīvot, bet smaga apziņa par darāmā nepareizību un līdz ar to nevajadzību.”²⁸

²⁶ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 19.lpp.

²⁷ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 20.lpp.

²⁸ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 12.-13.lpp.

Jaunas vēsmas bija jūtamas amatieru teātros, kuri bija ārkārtīgi populāri un pulcināja arī profesionālus skatuves māksliniekus.

1897. gadā Konstantīns Staņislavskis un Vladimirs Ņemirovičs-Dančenko satiekas restorānā *Slāvu bazārs*, kur, pārliecinājušies, ka ir līdzīgās domās par teātra mākslinieciskajiem principiem un neapmierinošo situāciju Krievijas teātrī, nolemj dibināt savu teātri. Staņislavskis tai laikā bija veiksmīgs amatieris un režisors paša dibinātajā Mākslas un Literatūras biedrībā, kur ar domubiedriem jau kopš 1888.gada strādāja pie estētikas, kas protestēja pret nedzīviem šabloniem, patosa, uzspēlētības. Savukārt Ņemirovičs-Dančenko bija Maskavas Filharmonijas biedrības pedagogs, kurš tobrīd strādāja ar īpaši apdāvinātu aktieru kursu, kuru vidū bija arī Olga Knipere, nākamā Antona Čehova sieva, un Vsevolods Meierholds, viens no svarīgākajiem Krievijas teātra avangardistiem. Staņislavska domubiedri un Ņemiroviča-Dančenko audzēkņi veidoja jaunā teātra trupu. 1898.gadā tiek dibināts Maskavas Dailes teātris. Staņislavskis atceras trupas noskaņojumu, gatavojoties atklāšanas sezonai: “Mēs protestējām pret veco spēles manieri, pret teatrālismu, pret neīstu patosu, deklamāciju, pret aktieru pārspēli, pret nelāgām inscenējuma un dekorāciju konvencijām, pret premjēru sistēmu, kas bojāja ansambli, pret visu izrāžu struktūru, pret toreizējo teātru vājo repertuāru.”²⁹

Tāpat kā Antuāns Brīvajā teātrī, arī Staņislavskis MDT pirmajos darbības gados konsekventi nodevās naturālisma estētikai ar mērķi radīt uz skatuves perfektu ilūziju. Pēc iespējas tika izmantotas autentiskas lietas vai vēsturiski precīzas kopijas, īstas, lietotas mēbeles, tautas kostīmi; trupa vairākkārt devās ekspedīcijās uz vietām, kur notika lugas darbība, lai iedvesmotos no konkrētās vides. Izveidojās ilgstoša sadarbība ar teātra gleznotāju un dekoratoru Viktoru Simovu. Uz skatuves tika uzbūvēti veseli dzīvokļu interjeri, un gleznotajos fonos, no kuriem nevarēja izvairīties āra skatos, tika panākta maksimāla fotogrāfiska līdzība. Tika klusinātas rampas gaismas, kuru primārais uzdevums bija izgaismot galveno lomu tēlotājus, un imitēts dabisks apgaismojums. Mizanscēnas veidošanā tika ievēroti asimetrijas principi, kas atbilda dzīves ainu haotiskajai dinamikai. Uz skatuves darbība parasti notika vismaz divos plānos, radot dzīves ritējuma sajūtu.

²⁹ Staņislavskis K. *Mana dzīve mākslā*. Rīga, 1946, 252.lpp.

“Ceturtās sienas” princips tika pieteikts Antona Čehova *Kaijas* iestudējumā, kura pirmizrāde notika 1898.gada 17.decembrī un kļuva par MDT vizītkarti, iemiesojot MDT ideālus un novatoriskās vīzijas par teātri.

Vairāki risinājumi *Kaijā* radās arī no vajadzības rēķināties ar aktieru vēl nepietiekošo profesionalitāti. Pirmais cēliens norisinās pustumsā, kas bija novatorisks paņēmieni un radīja noslēpumainu atmosfēru un reizē maskēja aktieru grūtības pārraidīt niansētas emocijas. Staņislavskis lūdza Simovu nostādīt avanscēnā koku rindu, pa daļai, lai nodrošinātu, ka aktieri “vismaz nestāvēs pie sufliera būdas un bez vajadzības nelīdīs skatītājam acīs.”³⁰ Protams, darbības pārņemšana no avanscēnas un skatuves vidū nebija tikai pretreakcija uz tradicionālo aktieru paradumu iziet pēc iespējas tuvāk skatuves malai, lai skatītāji tos labāk redzētu. Tas iezīmēja arī mainījušos izpratni par skatuves telpu. Pavī uzskata, ka visā teātra vēsturē var runāt par divām pamata izpratnēm par teātra telpu: telpa kā kaste, kas ir jāpiepilda, un telpa kā substance apkārt aktiera ķermenim un rekvizītiem, mainīgs lielums, kas izplešas un seko aktierim³¹. Naturālisma teātra telpa noteikti pieder pie pirmā tipa. Tā ir slēgta telpa, kurā valda sava atmosfēra. Izpratni par skatuves telpu ietekmēja naturālisma tēze, ka nevis cilvēks veido vidi, bet vide – cilvēku. Bija svarīgi veidot individualizētu, konkrētu vietu, kura kļuva gandrīz vai par aktierim līdzvērtīgu izrādes tēlu. Telpa un rekvizīti ne vien stāstīja par varoņu pagātņi un dzīves apstākļiem, bet tieši organizēja viņu dzīvi (izrādē – aktieru kustību partitūru).

Ainā ar Trepleva izrādi *Ņina* uzstājas ar seju pret skatītājiem, un pārējie varoņi apsēžas uz soliņa skatuves priekšplānā ar mugurām pret skatītājiem. “Ar šo negaidīto paņēmieni nošauti divi zaķi uzreiz. Skatītāji “uzlūgti” uz skatuves un pilnīgi iesaistīti notiekošajā - viņi redz *Ņinu* tieši tāpat kā Čehova cilvēki. Un reizē publikai ir norādīts, ka eksistē “ceturtā siena”, aiz kuras noris no skatītāju klātbūtnes un gribas pilnīgi neatkarīga dzīve.”³² Tik uzkrītoša “ceturtās sienas” demonstrēšana līdzinās dumpinieciskam manifestam, kura estētiskā kvalitāte ir pakārtota vēlmei sacelties pret konvencijām. Staņislavskis apraksta, kā aktieriem, tai skaitā viņam pašam, šai ainā aiz

³⁰ Staņislavskis K. *Mana dzīve mākslā*. Rīga, 1946, 254.lpp.

³¹ Pavis P. *Analyzing Performance*. The University of Michigan Press, 2011, 150.lpp.

³² Tišheizere E. *Konstantīns Staņislavskis//20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. Rīga: Jumava, 2002, 324.lpp.

satraukuma trīcējušas kājas. Krievu kritiķis un naturālisma estētikas piekritējs Aleksandrs Urusovs savā slavinošajā recenzijā par *Kaiju* tomēr atzīmē, ka aina varbūt ir novatoriska un drosmīga, taču ne pārāk veiksmīga: “Aktieri apkaunojumā saspiežas kopā, spiesti sarunāties cits ar citu sāniski, griezties profilos – pretējā gadījumā viņus nevar dzirdēt – kamēr viņu silueti, rampas gaismu izgaismoti, nepiedāvā pārāk aizraujošu skatu.”³³

Meierholds, jautāts par naturālisma elementiem “Kaijas” iestudējumā, saka: “Domāju, ka izrādē bija atsevišķi naturālisma elementi, bet tas nav svarīgi. Galvenais ir tas, ka bija poētiska nervoza sistēma, Čehova prozas slēptā dzeja, kas teātrī tika atdzīvināta, pateicoties Staņislavska izcilajai režijai.”³⁴

Teātra pētnieces Silvija Radzobe un Edīte Tišheizere norāda uz Staņislavska neievietojamību kādā virziena kategorijā. Silvija Radzobe raksta, ka Maskavas Dailes teātris, “balstoties uz Rietumeiropas naturālistiem (meiningieši, A. Antuāns, O. Brāms), rada pats savu oriģinālu izteiksmes stilu. Dekorācijās, kostīmos, skaņu partitūrā saglabājot tīru naturālisma pieredzi, MDT nesalīdzināmi augstākā attīstības pakāpē paceļ aktieru darbu.”³⁵ un “naturālisti .. no jaunās drāmas primāri paņem un aktualizē tieši sociāli aktuālo, kritiski ievirzīto tematiku, zemtekstu traktējot publicistiskā plāksnē kā pretrunu (melus) starp īstenības oficiālo un reālo (patieso) versiju. Staņislavskis zemtekstu traktē psiholoģijas plāksnē kā pretrunu (atšķirību) starp to, ko cilvēks saka, un ko viņš īstenībā jūt.”³⁶ Silvija Radzobe runā arī par simbolisma iezīmēm Staņislavska daiļradē, kas izpaužas gan idejā par cilvēku kā būtni, kas pieder divām pasaulēm (racionālajai un jutekliskajai), gan izpratnē par teātri kā mākslas templi (aktieri kalpoja Teātrim, un skatītāji nāca uz teātri, lai uzzinātu “slēpto patiesību”, ieraudzītu “cilvēka gara dzīvi”).

Tāpat kā Brīvajā teātrī, arī MDT attiecības ar skatītājiem raksturo reizē “ceturtā siena” un pretimnākšana. “Ceturtā siena” patiesībā arī ir daļa no pretimnākšanas, jo tās mērķis ir radīt efektīvāku priekšnesumu skatītājiem. Lai stiprinātu dvēselisko

³³ *Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge University Press, 1996, 214.lpp.

³⁴ turpat, 216.lpp.

³⁵ Radzobe S. *Krievijas režija (1900-1945). Galvenās tendences//20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*, Rīga: Jumava, 2002, 229.lpp.

³⁶ turpat, 229.lpp.

līdzdalību, bija jārada publikā sajūta, ka uz skatuves notiekošais nav izklaidējošs priekšnesums, vēl viena alternatīva sabiedriskam vakaram, bet iedomu pasaule, kas rit savu no skatītāja neatkarīgu gaitu un kurā tam ļauts nemanītam ielūkoties. Gaismas skatītāju zālē tika izdzēstas. Skatītājus mācīja uzvesties klusi, nekavēt izrādes. Staņislavskis atceras, kā MDT sākuma gados nācās pāraudzināt skatītājus, kuri bija pieraduši justies teātrī brīvi kā mājās: “Mūsu teātrī kā kalpotājiem, tā pašiem skatītājiem bija stingri noliegts staigāt pa zāli pēc izrādes sākuma. Ar visu aizliegumu un izkārtajiem paziņojumiem skatītāji sākumā tomēr neklausīja. Vienmēr bija neapmierinātība un pat skandāli.”³⁷ Pretēji ierastajai praksei teātru interjeru veidot greznu un dekoratīvu, MDT nomainīja sarkano samta priekškaru pret brūni pelēku auduma, atbrīvojās no zeltījumiem. Zāle kļuva par neitrālu telpu, kas nenovērsa uzmanību no izrādes. Skatītājiem domātās ejas tika izklātas ar paklājiem, lai nebūtu dzirdama soļu skaņa. MDT bija arī pirmais teātris Krievijā, kas atcēla tradīciju spēlēt mūziku pirms izrādes un starpbrīžos. Ar laiku izveidojās prakse, ka aktieri nenāca uz applausiem izrādes beigās, lai lieki neatgādinātu skatītājiem, ka redzētais ir iestudēts un izrādes varoņi – aktieri.

Ja Brīvais teātris pauda solidaritāti skatītājiem, pozicionējot sevi kā elitāru, šaura loka klubu ar tikai 349 skatītāju vietām, Ņemirovičam-Dančenko bija svarīgi, lai teātris būtu demokrātisks un tajā būtu lētas sēdvietas studentiem³⁸. Dančenko arī bija iniciators MDT sākotnējam nosaukumam *Mākslinieciskais, visiem pieejamais teātris*. Maskavas Dailes teātra ēkā, ko 1902.gadā uzcēla tā galvenais mecenāts Sava Morozovs, bija 1300 skatītāju vietas.

Aktieris tika pozicionēts ne vairs kā skatītāju izklaidētājs, bet mākslas kalps. 19.gadsimta beigās parasta teātru prakse bija iespiest aktierus šaurās, neērtās ģērbtuvēs, lai pēc iespējas lielāku vietu atvēlētu skatītāju komfortam. Savukārt viens no jautājumiem, ko Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko apsprieda, tiekoties *Slāvu bazārā*, bija prasība nodrošināt aktieriem estētisku, mākslas radīšanai piemērotu vidi.

Staņislavskis pacēla izpratni par aktiera darbu autentiskumu jaunā līmenī, arī salīdzinājumā ar Antuāna praksi. Tāpat kā Brīvajā teātrī, arī MDT bija gari, intensīvi mēģinājumi, taču to laikā daudz lielāka uzmanība tika pievērsta varoņu psiholoģijai,

³⁷ Staņislavskis K. *Mana dzīve mākslā*. Rīga, 1946, 263.lpp.

³⁸ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 99.lpp.

ne tikai ārējām izpausmēm. Nikolajs Efross apraksta MDT mēģinājumu gaitu: tie sākās ar ilgu un pamatīgu galda periodu, kura laikā lugu “lasīja ne vienu, un arī ne divas reizes, pie tam iedziļinājās lugas vai tās fragmenta raksturā, analizēja, komentēja, meklēja stilu, strādāja pie tā vienotības, vajadzīgajiem skanējumiem. Un tikai pēc tam, kad daudz kas jau nostādinājies dvēselē, sajūsts, mēģinājumus pārcēla uz skatuves dēļiem. Pie galda atrastais un sajūtais tur sāka apaugt ar skatuvisko miesu, intonācijas, žestikulācijas, mīmikas spēles detaļām. Ar to sasniedza lielu rūpīgumu. Nekas netika pieņemts “uz ātru roku”, netika atstāts gadījumam vai pēkšņai iedvesmai. Tādējādi viss sākās ar nopietnu iedziļināšanos, un visas individuālo traktējumu un izpildījumu detaļas bija saistītas ar veselā raksturu, ar kopējo uzveduma plānu.”³⁹

Staņislavska sistēmas ideāls ir aktiera organiska dzīve uz skatuves. Aktiera darbībām uz skatuves ir vajadzīgi tikpat īsti impulsi kā cilvēka darbībām reālajā dzīvē. Ir vajadzīgi iemesls un mērķis, kurus Staņislavskis rosina iedomāties ar maģisko “ja būtu” un “es pats dotajos apstākļos” palīdzību. Staņislavska izpratnē teātra izrāde vismaz aktiermākslas aspektā patiešām pielīdzināma reālajai dzīvei: tā pat nav imitācija (jo nevis kopē, bet notiek), bet suverēna, pilntiesīga eksistence, kura rodas ar iztēles palīdzību. Staņislavska mācības, kā kļūt par labu aktieri, var izmantot arī kā padomus, kā kļūt par izcilu cilvēku – nepieciešama uzmanība pret detaļām, attapība, vārdos neizteikto strāvu sajušana, pašpietiekamība.

1.3. Ilūzijas jēdziens

“Ceturtās sienas” teātra mērķis ir radīt ilūziju, ka uz skatuves rit reāla dzīve, nevis priekšnesums. Ilūzija ir bijusi teātra mērķis visos laikos. Gan tādā nozīmē, ka teātris rāda izdomātu, fantāzijas radītu pasauli, kas neeksistē “reālajā dzīvē”, gan arī tādā, ka teātris visos laikos ir tiecies uz noslēgtību, iekšēju pašpietiekamību, savām likumsakarībām. Ideja par teātri kā autonomu pasauli jo īpaši svarīga bija Šekspīram viņa teātrī Globuss. Svarīgi saprast, ar ko atšķiras šī jaunā ilūzija, kura bija nevis

³⁹ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 120.lpp.

režisoru izgudrojums, bet, kā apgalvo Nikolajs Efross, no atsevišķu mākslinieku gribas neatkarīgs, organisks mākslas pavērsiens: “Varbūt tas ir netaisnīgi un pretrunā ar teātra un tā mākslas būtību – vēlēties, lai teātris pārstātu būt “teatrāls”; varbūt kārdinājums ir ietverts sapnī ārpusskatuves jūtu patiesuma un to (jūtu) skatuviskā atveidojuma maksimālu tuvināšanos. [...] Taču skatuves vēsture neizbēgami virzījās tieši uz tādu sapni, tāda bija procesa iekšējā tendence. Skatuviskās evolūcijas līknei bija tieši tāds virziens, tā veda pie tā.”⁴⁰

Patriss Pavī savā *Teātra vārdnīcā* šķirkli *ilūzija*⁴¹ izvērtis par veselu filozofisku eseju. Par teatrālu ilūziju viņš sauc stāvokli, kad skatītājs pieņem “par reālo un īsto izdomu (fikciju), proti, mākslinieciiski referento visumu, kurš mūsu priekšā stājas kā it kā “mūsu”, iespējamā pasaule. Tā balstās uz skatītājam jau pazīstamo fenomenu, psiholoģisko un ideoloģisko uztveri.” Pēdējā teikuma izpratnei noder Mārvina Karlsona tēze⁴², ka visa teātra pārdzīvojuma pamatā ir sajūta, ka redzamais uz skatuves ir redzēts jau agrāk, kaut kādā līmenī jau pazīstams. Šī teorija ir ļoti gaisīga, netverama un neliekas, ka tā raksturo tieši teātri, drīzāk cilvēka uztveri kā tādu. Taču šaurākā nozīmē tā šķiet ļoti pārlicenoša. Teātra izrāde iegūst papildu dziļumu, ja skatītājs tajā redz elementus, ko viņš personiski pazīst no savas dzīves. Jebkurā gadījumā teātra izrāde vēršas pie skatītāja dvēseles pieredzes. Jo garā bagātāks skatītājs, jo lielākas nianse viņš var baudīt mākslā.

Pavī turpina, aprakstot, kā teatrālā ilūzija attiecas uz dažādiem izrādes komponentiem. Pirmkārt, “reālistiski noformēta skatuves telpa, kurā precīzi atainota apzīmejamā realitāte. Tur atrodas tai vai citai videi tipiski priekšmeti, kuri rada skatītājam realitātes efektu saskaņā ar klasisko apgalvojumu, ka “vienīgais veids, kā radīt ilūziju un to uzturēt, ir līdzināties tam, kas tiek imitēts””. Tātad ilūziju teātrim ir ārēji jāimitē tā dzīve, kuras ilūziju tas vēlas radīt. Ja tiek iestudēta vēsturiska luga, varoņiem jābūt ģērbtiem autentiskos antikvāros tērpos vai tādos, kas tos imitē. Ja tiek rādīti lauki, nekaitēs īsti koki un dzīvnieki (1902.gadā Antuāna teātrī Zolā darba

⁴⁰ Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург, 17. - 18.lpp.

⁴¹ Павис П. *Словарь театра*. Москва: ГИТИС, 2003, 150. - 151.lpp.

⁴² Carlson M. *The Haunted Stage*. The University of Michigan Press, 2011, 3.lpp.

“Zeme” iestudējumā uz skatuves parādās dzīva vista). Lai kā teātris censtos uz skatuves atklāt neredzamo, tā rīcība ir tikai redzami līdzekļi.

Te vērts pievērsties arī Pavī Teātra vārdnīcas šķirklim *imitācija*. Galvenais, kas top skaidrs – “Imitācijas jēdziena daudznozīmība noved pie tā, ka to ir praktiski neiespējami izmantot.” Terminu, kas ik pa brīdim aktualizējas teātra vēsturē jau kopš Aristoteļa laikiem, var tikai aprakstīt. Imitācijas mērķis ir radīt skatītājam “realitātes ilūziju, ticamā drošību”. Imitācija ir paņēmiens, ko līdz kulminācijai noveda naturālisma teātris. Imitācija savā galējā izpausmē pretendē uz to, ka tā aizvieto realitāti. “Realitātē tas vienmēr aprobežojas ar zināmu noteikumu kopumu, kurus diktē vai nu “labais tonis”, vai tieksme sasniegt patiesību pēdējā instancē. Kad runa ir par klasiku, imitācija - kā to izprata senatnē - nozīmē pašas dabas, šī klasiskās doktrīnas stūrakmeņa, atdarināšanu. Tāda imitācija pieprasa atbilstošus paņēmienus un atbilstošu noteikumu pārznāšanu. Klasiskā imitācija neprasa pilnu sabiedriskās dzīves aprakstu. Tā koncentrējas uz cilvēka psiholoģijas būtiskajām iezīmēm. Kas attiecas uz terminiem “daba” vai “dabisks”, tie ir vēl vairāk izplūduši nekā imitācija vai mimēze un tie sistemātiski tiek izmantoti dažādās estētiskās koncepcijās un apzīmē katru reizi atšķirīgu no citām attiecībām ar realitāti.”⁴³

Pavī raksturo, kādai jābūt ilūziju teātra fabulai: “Lai radītu ilūziju, fabula tiek aranžēta tādā veidā, lai būtu jūtama tās loģika un virzība, tomēr skatītājam netiek dota iespēja pilnībā paredzēt tās atrisinājumu. Skatītājs atrodas saspringtu gaidu varā, nespēj atraut skatienu no viņam uzzīmētās trajektorijas, tic stāstam, kas ir izklāstīts fabulas veidā.” un par personāžiem: “Tiek darīts viss, lai skatītājs ar viņu identificētos.” Tieši šāds teātra ideāls bija padomā Didro un Staņislavskim. Cilvēki apmeklē teātri, lai izjustu baudu no emocijām, kas stāv virs viņu ikdienas realitātes. Aktiera priekšā skatītājs ir lūdzējs, patients, un aktierim ir jābūt par skatītāju gudrākam. Aktieris kā burvju mākslinieks piedāvā ilūziju, meistarīgi manipulējot ar skatītāja apziņu un sirdi. Rezultātā, kā asprātīgi un mazliet ciniski raksta Didro, “Aktieris ir noguris, Jūs esat nelaimīgs. Viņš piedzīvojis piepūli bez jūtām, Jūs – jūtas bez piepūles.”⁴⁴ Arī Staņislavskis par teātra izrādes mērķi uzskata izraisīt skatītājā jūtas, taču mērķis ir cēlāks – ne tikai sniegt baudu, bet arī saviļņot un emocionāli

⁴³ Павис П. *Словарь театра*. Москва: ГИТИС, 2003, 152.lpp.

⁴⁴ Diderot D. *The Paradox of Acting*. London, 1883, 17.lpp.

izglītot dvēseli, “likt viņam ne tikai vienkārši saprast, bet gavenokārt pārdzīvot visu to, kas notiek uz skatuves, darot bagātāku viņa iekšējo pieredzi un atstājot viņā pēdas, ko nespēj izdzēst laiks.”⁴⁵

Saskaņā ar Didro uzskatiem, izrāde tomēr ir vienvirziena bulta, mērķēta uz skatītāju. Aktieris ir “kalnā kāpējs” - pielūgts, bet vientuļš, skatītāja dvēseles dīdītājs un reizē kalps. Viņš nepiedalās dzīvē, bet vēro to no malas. Didro raksta: “(..) pasaules lugā (..) skatuvi pārvalda kaislīgas dvēseles un ģēniji sēž parterā.”⁴⁶ Staņislavskis nostāda aktieri un skatītāju vienlīdzīgākās pozīcijās. Labi spēlējot, aktieris ne tikai atver durvis uz neredzamu pasauli skatītājam, bet ieiet pa tām arī pats. Vēl vairāk - doties turp iespējams tikai abiem kopā. “(..) kā jūs, spēlētāji, tā arī mēs, skatītāji, pilnīgi ļāvāmies tam, kas notika uz skatuves, aizturot elpu, uztverdami un pārdzīvodami vienu un to pašu mums visiem kopēju saviļņojumu.”⁴⁷ un “Tiklīdz es sajutu piekrišanu, manī uzmutuļoja tāda enerģija, ka nezināju, kurp to virzīt. (..) bailes bija pilnīgi zudušas, un uz skatuves man pavērās jauna, līdz šim nepazīta, reibinoši skaista dzīve.”⁴⁸ Ideālā gadījumā skatītājam ne mirkli nerodas iespēja uz skatuves redzamo pārdomāt vai apšaubīt, jo tas traucētu līdzpārdzīvojumu.

Dzīves vai, precīzāk, neatkarīgas pasaules ilūzija prasa no skatītāja jaunu uztveres veidu. Pie skatītāja vairs nevēršas ar mākslinieciskā formā ietērtām pamācībām vai jokiem, izrādes vēlamā iedarība uz skatītāju kļūst neskaidrāka. Skatītājs it kā tiek aicināts izrādī uztvert tāpat kā viņš uztver dzīvi - tikpat pretrunīgi un emocionāli. Aizvien grūtāk kļūst definēt, par ko ir izrāde. Skatītājs tiek mudināts izdzīvot izdomāto personāžu emocijas, iejusties to ādā tāpat kā to dara aktieri. Svarīgākas kļūst stāstošas nianšes, nekā izrādes tēlu vieta morāles normu hierarhijā. Mizanscēnas jēga ir, franču teātra pētnieka Patriss Pavī vārdiem runājot, “gan netieši izteikta, gan tai pat laikā uztverama vērīgām skatītājam.”⁴⁹

⁴⁵ Staņislavskis K. *Aktiera darbs*. Rīga, 1946, 28.lpp.

⁴⁶ Diderot D. *The Paradox of Acting*. London, 1883, 25.lpp.

⁴⁷ Staņislavskis K. *Mana dzīve mākslā*. Rīga, 1946, 23.lpp.

⁴⁸ Staņislavskis K. *Mana dzīve mākslā*. Rīga, 1946, , 21.lpp.

⁴⁹ Pavis P. *Analyzing Performance*. The University of Michigan Press, 2011, 310. lpp

Lielā mērā tieši sacelšanās pret skatītāju psiholoģisko bezspēdzību, pasivitāti, pienākumu pieņemt izrādes spēles noteikumus, lai gūtu no tās baudījumu, vadīja episkā teātra pamatlicēja Bertolta Brehta mākslinieciskos meklējumus.

Nebūtu pareizi teikt, ka ilūziju teātris spēlē uz cilvēku emocijām un nevēršas pie tiem kā racionālām būtnēm. Jo īpaši naturālisma teātrim raksturīgā sociāli un ekonomiski aktuālā tematika mudināja cilvēkus domāt, iziet no savas komforta zonas. Tomēr ceturtās sienas teātra iedarbība uz skatītāju ir suģestējoša. Laužot konvencijas, kas raksturīgas teātrim kā priekšnesumam, teātris piedāvā citas – ilūzijas teātrī ir svarīgi ticēt uz skatuves notiekošajam un uztvert to nopietni. Lai tas būtu iespējams, skatītājam ir svarīgi iespēju robežās nedomāt par to, ka viņš, visdrīzāk iepriekš plānojot, ir atnācis noteiktā vietā un laikā uz teātra namu, samaksājis par biļeti, saticis foajē paziņas, pirms izrādes jau lasījis zināmā autora lugu, un citām reālās dzīves detaļām, kas ieskauj teātra izrādi. Vēl vairāk, skatītājam ir jāaizmirst arī pašam sevi. Tumsa skatītāju zālē neļauj skatītājiem aplūkot citam citu, nodoties netraucētām sarunām un programmiņu šķirstīšanai. Ilūziju teātris ir trausls, jo tā maģisko iedarbību ir viegli salauzt. Atliek aktierim pārteikties, kādam rekvizītam nenostādāt, skatītājam zālē skaļāk noklepoties, un pārdzīvojums jau tiek apdraudēts. Tādā ziņā “ceturtās sienas” teātris cīnās pret paša teātra spēles mākslas būtību

Pavī norāda uz ilūziju teātra “neiespējamo misiju” – tas nevar izvairīties no tā, ka skatītājs apzinās, ka atrodas teātrī, un tam nevajadzētu arī censties to darīt, jo skatītāja bauda teātrī ir atkarīga no iespaidu divdabības – no vienas puses, viņš ir teātrī, kur skatās izrādi, un tai pat laikā jūtas tā, it kā attēlojamie notikumi būtu reāli un viņš pats – tiem aculiecinieks. Cenšoties apiet šo skatītāja uztveres dialektiku, teātris uzņemas cīņu ar vējdzirnavām. “Ilūzija paredz apzināšanos, ka tas, ko mēs redzam teātrī, ir tikai izrāde. Ja mēs pilnībā viltos (atbrīvotos no ilūzijas varas), tad mūsu gūtā bauda tādā pašā mērā samazinātos. Estētiskie virzieni, kas absolutizē naturālistiska atveidojama principu, liekot likmi uz pilnīgu ilūziju, nereti ignorē šo nepieciešamību gūt neskaidru apmierinājumu no vilšanās ilūzijas. Pretēji tam klasicisma teātris un vispār jebkurš teātris, kurš netiecas uz pašnoliegumu, ieņem daudz līdzsvarotāku un “praktiskāku” pozīciju, smalkāku nekā alternatīvu starp realitātes un irrealitātes efektiem.”

Pavī norāda, ka “ilūzijā nav nekā noslēpumaina vai fenomenāla: tā balstās uz māksliniecisku nosacītību sērijas.” Ilūziju teātris ir tikpat konvencionāls kā teātris, pret kuru tas vērsās, tikai vienas konvencijas aizstāj ar citām. Zināmā mērā –

tradicionālā teātra konvencijas bija organiskākas. Džīna Kotija kā paradoksu apraksta atklāsmi, ka, lai radītu uz skatuves dzīves ilūziju, Antuānam bija nepieciešama vēl stingrāka disciplīna, noteiktāki norādījumi aktieriem, līdz vissmalkākajai detaļai jāizplāno mizanscēnu plāns un kustību partitūra. Katrai lugai Antuāns sagatavoja skrupulozu režijas grāmatu. Netika pieļauta improvizācija vai kādas novirzes no kursa, aktieri nedrīkstēja aizmirst ne mazāko nopūtu vai it kā nejaušu kustību.⁵⁰

Pavī noslēdz ilūzijas aprakstu, definējot tās mērķi. Balstoties uz Freida izteikumiem, Pavī secina – ilūziju teātra mērķis ir bauda. Baudas avots ir iespēja līdzpārdzīvot emocijas, neuzņemoties sekas un grūtības, kas šīs emocijas pavadītu reālajā dzīvē. “Teātris, kā to labi zina Hamlets, ir vieta, kur aktualizējas apspiestais.”

Visos laikos ir pastāvējušas kādas teātra konvencijas, spēles noteikumi, kas skatītājam jāpieņem. 19.gadsimta beigās modernās režijas revolūcija bija tā, ka pirmo reizi teātris tiecās savu konvencionālo būtību nomainīt pret it kā organiskāku, attēlot dzīvi nevis ar teātra, bet pašas dzīves līdzekļiem. Teātris vairs nedrīkstēja izskatīties pēc teātra, tam bija jāizskatās pēc dzīves. Tas patiesi norāda uz modernisma laikmeta sākšanos, virzīšanos prom no viengabalainas pasaules ainas, kur lietas ir tās, pēc kā tās izskatās. Ceturtās sienas teātris patiešām ir vēl “blēdīgāks” par konvencionālo teātri. Aktieriem bija ne vien jāizliekas par citiem cilvēkiem, bet arī jāizliekas, ka viņi neizliekas.

Skepses pret ilūziju teātrī, sajūta, ka tas ved strupceļā, māksliniekus pārņēma jau 20.gadsimta sākumā. Čehova daļējā skepses pret veidu, kā MDT tika iestudētas viņa lugas sakņojās šaubās, “ka fotogrāfiska realitāte varētu atklāt ko daudz par cilvēka pieredzi.”⁵¹

“Ceturtās sienas” princips ir 19.gadsimta 80.gados radies novatorisks teātra izteiksmes paņēmiens, kurš darbojas gan inscenējuma, gan teātra un publikas attiecību līmenī. Inscenējuma līmenī “ceturtās sienas” mērķis ir radīt pašpietiekamas dzīves

⁵⁰ Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991, 24.lpp.

⁵¹ *Theatre Histories: an Introduction*. Edit. by G. J. Williams. New York; London: Routledge, 2006, 291. lpp.

ilūziju, pretstatā iepriekšējai izpratnei par izrādi kā priekšnesumu. Teātra un publikas attiecību līmenī “ceturtais sienas” mērķis ir sargāt radīto ilūziju, iespēju robežās izvairoties no tās konfrontācijas ar reālo dzīvi.

2. “CETURTĀS SIENAS” DEKONSTRUĒŠANA AR EPISKĀ TEĀTRA LĪDZEKĻIEM

2.1. “Ceturtais sienas” dekonstruēšana Bertolta Brehta episkā teātra teorijā un praksē.

20.gadsimta 20.-30.gados Bertolts Brehts (1898-1956) izstrādā episkā teātra teoriju, kas veidota opozīcijā dramatiskajam teātrim un daudzos veidos oponē ilūzijas teātra tipam, ko pārstāv Antuāns un Staņislavskis. Galvenais jautājums, ko izvirza Brehts, ir izrādes atbilstība un reizē ietekme uz skatītāja uztveri, un šāds uzstādījums jau norāda uz “ceturtais sienas” dekonstruēšanu. Episkajā teātrī aktieri ne vien rāda, ka apzinās skatītāju klātbūtni, bet dramaturģijas, scenogrāfijas, inscenējuma un aktierspēles estētika ir pakārtota dialogam ar skatītāju. Uzmanība tiek pārnesta no rezultāta uz procesu, un ne vien spēles procesu, bet galvenokārt skatītāja uztveres procesu.

Mazajā organonā teātrim Brehts uzdod jautājumu: “Cik ilgi vēl mūsu dvēselēm, atstājot “lempīgo” miesu, tumsas aizsegā vajadzēs censties iekļauties sapņu tēlos uz skatuves dēļiem, lai pārdzīvotu viņu dziņas, kādas mums “parasti” tiek

liegtas?”⁵² Teātri, kas balstās uz ilūziju un līdzpārdzīvojumu, Brehts uzskata par 20. gadsimta skatītājiem neatbilstošu: tas ir pārāk pasīvs, vienkāršots, samierinošs. Politiskie, ekonomiskie, tehniskās attīstības procesi radījuši vidi, kur pavisam viegli nonākt neizdevīgā stāvoklī pašam to neapzinoties, un cilvēks vairs nevar atļauties būt tāds, kā viņu skatītāja lomā redz tradicionālais teātris. Lai uzturētu skatītāja apziņu modru un palīdzētu viņam jebkuras norises saskatīt skaidri, saprotot to cēloņus un sekas, Brehts teātrī rada mikromodeli, kas darbojas pēc viņa proponētajiem jaunajiem uztveres principiem. Ar atsvešinājuma palīdzību dramaturģijas, inscenējuma un aktierspēles līmenī cilvēku dzīves norises tiek parādītas jaunā gaismā, uzsverot reizē to vēsturiskumu un tendenci atkārtoties un atkarību no apstākļiem – un līdz ar to iespēju attīstīties savādāk pie citiem apstākļiem.

Jāuzsver gan, ka Brehta kritika tradicionālajai skatītāju novērotāju lomai vēršas ne tik daudz pret ilūzijas teātri kā tādu, bet tā nedzīvu izpausmi. Par tipisku sava laika teātra apmeklētāju Brehts raksta: “redzēsīm diezgan nekustīgus cilvēkus dīvainā stāvoklī: šķiet, ka visi viņu muskuļi sasprindzināti vai arī ļengani no liela pārguruma. Viņiem tikpat kā nav savstarpējās saskares. Tie līdzinās vienkopus sapulcinātiem gulētājiem .. Viņi neskatās, kaut gan acis atvērtas, - viņi blenž. Viņi raugās uz skatuvi kā “apburti”..”⁵³ Gluži citādāka atmosfēra zālē valdīja MDT *Kaijas* pirmizrādē 1898.gadā, ko niansēti apraksta Nikolajs Efross monogrāfijā *Maskavas Dailes teātris* vai Brīvā teātra *Audēju* iestudējumā 1893.gadā, kur izrādes reizēm beidzās ar uzjundītu šķiru konfliktu partera un balkona skatītāju starpā.

Episkajā teātrī kardināli mainās izpratne par aktiera uzdevumu. Aktieris neidentificējas ar lomu, bet rāda to, ik pa brīdim atgādinot skatītājam, ka spēlē. Tēlu veidošanā izmantota groteska un parodija, tēlojums tiek pārtraukts ar aktieru komentāriem un songiem. Uz skatuves it kā vienlaicīgi atrodas aktieris un viņa attēlojamais varonis, tēlojumā mijās tēla organiskā dzīve un aktiera komentārs par to. Lai palīdzētu aktierim sasniegt šādu tēlojumu, Brehts izstrādāja trīspakāpju mēģinājumu sistēmu: sākumā aktierim savs tēls jāiepazīst līdzīgi kā cits cilvēks, tad jāsaplūst ar to un beigās jādistancējas, lai ieraudzītu tēlu no malas. Ieraudzīt tēlu it kā no sabiedrības skatpunkta palīdz dažādas atsvešinājuma tehnikas: notiek eksperimenti ar spēles temporitmu, darbības izpildot uzsvērti lēni un tādējādi padarot neorganiskas,

⁵² Brehts B. *Mazais organons teātrim*//Drāmas teorija un tehnika. Rīga, 1961, 260.lpp.

⁵³ Brehts B. *Mazais organons teātrim*//Drāmas teorija un tehnika. Rīga, 1961, 257.lpp.

traģiskas ainas tiek spēlētas komiski un otrādi, aktieri mēģinājumu laikā mainās lomām, aktieri runā savu lomu trešajā personā un klausās iepriekšējo mēģinājumu ierakstus u.tml.⁵⁴ Šāds mēģinājumu process, kas visādos veidos traucē aktiera organisku dzīvi lomā, ir tieši pretējs Staņislavska metodei darbā ar aktieri.

Lai aktieris spētu paust jēgpilnu komentāru par savu tēlu, viņš vairs nedrīkstēja būt tikai aktieris, bet arī sabiedriski aktīvs indivīds ar attīstītu politisko apziņu. Lai refleksija tēla veidojumā būtu dzīvs process, nevis tikai imitācija, aktierim vajadzīga sava attieksme pret notikumiem un reizē tai organiski jāiekļaujas izrādes mākslinieciskajā veselumā. Brehta teātris norāda uz robežu starp mākslu un dzīvi, skaidri atklājot, kur priekšnesums sākas un beidzas, taču reizē tas sapludina abas sfēras, uztverot teātri kā nesaraujami saistītu ar uzskatiem un ideāliem, kas izrādes veidotājus vada “reālajā” dzīvē.

“Ceturta siena” kā teātra konvencija, saskaņā ar kuru aktieri izliekas, ka neapzinās skatītāju klātbūtni, bez papildnozīmēm, ko tai var piešķirt saikne ar tradicionālo teātri, episkajā teātrī tiek dekonstruēta sekojošos veidos:

- Pirms un pēc izrādes, kā arī ainu starplaikos priekšskars sedz tikai pusi skatuves, atklājot skatīšanai ainu pārbūves;
- Aktieri runā tekstu tieši zālē, it kā adresējot savas replikas ne tikai partnerim, bet arī skatītājiem;
- Izrādēs darbojas teicēji, kas nepiedalās darbībā, bet komentē to⁵⁵;

Šo paņēmieni mērķis ir atgādināt skatītājam, ka uz skatuves notiekošais ir izrāde, spēle, priekšnesums – variācija par kādu tēmu, nevis objektīvi pastāvoša parādība, kas tiek prezentēta skatītājiem. Tātad dekonstruējot “ceturto sienu” tiek lauza ilūzija, bet saglabāts tradicionālais dalījums aktieros, kas rāda priekšnesumu, un skatītājos, kas to uztver. Tiek mainīts veids, kā izrāde iedarbojas uz skatītāju, bet netiek mainīta pastāvošā hierarhija, un skatītāji joprojām ir aktieru varā. Tas ir viens no iemesliem, kas ļauj Hansam-Tīsam Lēmanam ievietot Brehta episko teātri dramatiskā teātra tradīcijā un nostatīt to opozīcijā postdramatiskajam teātrim. Postdramatisko teātri nodarbina tie paši jautājumi, kurus sāka risināt Brehts – “jauna

⁵⁴ Ulberte L. *Episkā teātra pieredze Eiropā un Latvijā*. Rīga: 2007, 59.lpp.

⁵⁵ turpat, 58.lpp.

skatīšanās māksla”, klātesamība un reprezentēšanas proces apzināšanās - taču, tas “atstāj aiz sevis politisko stilu, tendenci uz dogmatismu, uzsvāru uz racionālo, ko mēs atrodam Brehta teātrī; tas eksistē *pēc* autoritātes, kas darbojas Brehta teātra konceptā.”⁵⁶

Autoritāte kā izrādes veidotāju vara un viedoklis ir jūtama izrādē *Oņegins. Komentāri un Noziegums/Sods*. Tāpat kā Brehta teātrī, arī šajās izrādēs “ceturtā siena” tiek dekonstruēta, lai radītu izrādi, kas nepretendē uz neapšaubāmas un monolītas pasaules ilūziju, un atklāti rēķinās ar skatītāju klātbūtni, taču uzsvārs joprojām paliek uz izrādes vēstījumu, nevis komunikācijas procesu starp aktieriem un skatītājiem. Tā ir galvenā atšķirība, kāpēc *Oņegins. Komentāri un Noziegums/Sods* analizētas episkā teātra kontekstā, kamēr Valtera Sīļa izrādes *Visi mani prezidenti* un *Leģionāri*, kuru sakarā arī var runāt par Brehta ietekmi (pievēršanās vēsturisku un politisku procesu analīzei, radoši izmantots atsvešinājuma efekts), tiek analizētas postdramatiskā teātra kontekstā.

2.2. *Oņegins. Komentāri* Alvja Hermaņa režijā

Līdzīgi kā Brehta teātrī “ceturtā siena” izrādē *Oņegins. Komentāri* tiek dekonstruēta tādā nozīmē, ka skatītājs ne mirkli netiek ignorēts un režisors ar viņu rēķinās, taču saglabāta tādā nozīmē, ka izrāde ne iekšēji, ne ārēji nav atvērta mijiedarbei ar skatītājiem un daudzējādā ziņā ar viņiem manipulē.

Izrādes pamatā ir mēģinājumu procesa laikā radies teksts, ko veido Aleksandra Puškina poēma *Jevgeņijs Oņegins* (poēmas sižets veido iestudējuma karkasu, un brīžiem tiek citēti poēmas fragmenti oriģinālvalodā), semiotiķa Jurija Lotmana apcerējumi *Komentāri Jevgeņijam Oņeginam* un *Sarunas par krievu kultūru* un aktieru atrastie fakti, to interpretācijas un komentāri gan par Puškina darbu, gan Lotmana analīzes objektu, krievu muižniecības sabiedrisko dzīvi. Daudzpakāpju vēstījums pieprasa no aktieriem vismaz četras dažādas spēles tehnikas:

- 1) Vēršoties publikā, viņi stāsta skatītājiem notikumus, faktus, savas pārdomas un komentārus.
- 2) Atsevišķas epizodes tiek izspēlētas dramatiskā teātra manierē, aktieriem vēršoties citam pie cita un uz brīdi ignorējot skatītājus.

⁵⁶ Lehmann H. T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006, 33.lpp.

3) Aktieri kolektīvi uzbur ainas atmosfēru. Tas parasti notiek pēc tam, kad kāds ir izstāstījis kādu darbību virzošu notikumu. Aktieri cits pēc cita izsaka kādu atmosfēru veidojošu elementu, kas no darbības viedokļa ir mazsvarīgs. Repliku mērķis ir pārraidīt juteklisko noskaņu, uzburt skaņu, gaismu, smaržu situāciju. Piemēram, ainā, kur Ļenskis dodas līdz Olgai, ierakstīt kādu novēlējumu viņas albumā, tiek fiksēta tveice, matu šķipsna pielipusi kaklam, sviedru lāse, kas ieslīd starp krūtīm u.tml.

4) Aktieri aizvērtām acīm deklamē dzeju oriģinālvalodā.

“Ceturtā siena” tiek dekonstruēta tiešā veidā pirmajā gadījumā, kad aktieri komentārus raida nevienam citam kā tieši skatītājiem, radot līdzības ar pēdējos gados popularitāti iemantojošo izrādes-lekcijas žanru. Taču aktieriem izmantojot arī citas tehnikas, jūtams, ka skatītāju klātbūtne ne mirkli netiek aizmirsta. Ja Brehta teātrī izrādes bāzi tomēr veidoja notikuma attēlojums, ko pārtrauca aktiera komentārs, tad šeit bāzi veido komentāri, kurus brīžiem pārtrauc aktieru “ieiešana tēlā”. Aktieru tēlojumā atsvešinājums no tēla tiek saglabāts visas izrādes garumā, arī tradicionāli izspēlētajās epizodēs. Pirmkārt, to rada aktieru ārējais izskats. Viņi ģērbusies mūsdienu drēbēs – kas pasvīturo, ka tie ir 21.gadsimtā dzīvojošie, publikai labi pazīstamie aktieri – un atsevišķiem tēliem izmantoti ārēji spilgti elementi, kas pilda maskas funkciju. Sandras Zvīgules Olgai un Kristīnes Krūzes Tatjanai mākslīgās bizes stieejas līdz ceļgaliem. Vilim Daudziņam galvā sprogaina parūka un pieliktas bakenes, kas komplektā ar mūsdienu, bet tomēr *vintage* velveta žaketi rada ilustratīvu līdzību ar Puškinu. Efektu vēl vairāk pasvīturo pie sienas piekārtā un izgaismotā visslavenākā Puškina ģīmetne. Vilis Daudziņš nespēlē Aleksandru Puškinu, bet apspēlē cilvēku priekšstatus par viņu. Atsvešinājumu ārējā veidolā papildina atsvešinājums aktierspēlē. Tas darbojas ne vien aktieriem izejot no tēliem un vērstoties ar komentāriem publikā, bet ar groteskas un parodijas palīdzību, arī aktieriem “paliekot tēlā”. Spēles noteikumi tiek pieteikti uzreiz. Atveras durvis, un pa tām pavīd Puškina galva. Viņš paglūn publikā, un nozūd. Pēc mirkļa galva parādās vēlreiz un lēnām virzās pa stenderi augšup. Atkal nozūd. Tad Daudziņš grīlīgā pērtiķa gaitā iesoļo kabinetā, kur cēlās mēbeles izmanto tam pavisam nepiemērotiem mērķiem – tup uz galda, lēkā pa grāmatplauktu u.tml. Izrādes veidotāji konfrontē publiku ar it kā provokatīvu skatījumu uz Puškinu, kas balstīts uz vēstures interpretācijām par dzejnieku kā dzīvnieciskas seksualitātes pārpilnu, sabiedrības rāmjos neiekļaujamu

tēviņu. Pēc līdzīga principa ir būvēti Sandras Zvīgules Olgas (aktrise lomu spēlē histēriskos toņos) un Kaspara Znotiņa Oņegina tēlojums (aktieris izmanto palēninātas, pārspīlēti vijīgas kustības un dziedošu runas manieri.) Groteska nav izmantota Ivara Krasta Ļenska un Kristīnes Krūzes Tatjanas tēlojumā.

Aktieru darbā perfekti darbojas Brehta uzstādījums: “Dzīvā atveidojumā viņš stāsta par savu varoni, turklāt zinādams par visu vairāk nekā šī varonis un pielietojot visus “tagad” un “šeit” nevis kā fiktīvus priekšstatus, ko noteic skatuviskā nosacītība, bet kā tādus, kas atšķir pašreizējo no vakardienas un no citas vietas, līdz ar to padarot saskatāmu notikumu saistību.”⁵⁷

Scenogrāfa Andra Freiberga skatuves noformējumā savijas nosacītība un precīzs vēsturisks reālisms. Uz lielās skatuves redzama autentiska 19.gadsimta pirmās puses dzīves vide. Izmantotas īstas sarkankoka mēbeles, grāmatplaukots īstas grāmatas. Taču vienā līnijā bez norobežojošiem elementiem savienotas trīs darbības ligzdas – pa kreisi Oņegina mājokļa zona ar greznu koka soliņu un apaļu spoguļi statīvā, pa vidu Puškina kabinets ar majestātisku rakstāmgaldu un grāmatplauktu un pa labi – gulta, kas apzīmē Olgas un Tatjanas mājas. Abās skatuves malās krēsli, uz kuriem sēž Jura Baratinska Amerikānis un Viļa Daudziņa Puškina, kas pilda arī teicēju lomu. Kā absurdisku elementu var uztvert veselu arbūzu uz Puškina rakstāmgalda, kura spilgti zaļā krāsa kontrastē ar brūnos toņos ieturēto interjeru.

Brīdī, kad aktieri vēršas pie skatītājiem, viņu statuss kļūst neskaidrs – viņi nav ne aktieri, kas spēlē paši sevi, ne poēmas varoņi, bet kaut kas pa vidu – *izrādes* varoņi, kuru ārējais veidols un intonācija, lai arī neitrālāka, tomēr turpina grotesko poēmas varoņu atveidojumu, taču komentāru saturs liecina par mūsdienu pozīcijām. Ja citās izrādēs aktieri, ieejot un izejot no lomas, parasti mēdz lietot kādu “pārslēgšanās” žestu (ar rekvizītu vai izteiktu aktiermākslas tehnikas maiņu; Valtera Sīļa izrādē *Visi mani prezidenti*, piemēram, aktieri pārtop par prezidentiem, uzliekot galvā parūku) izrādē *Oņegins. Komentāri* tas nenotiek. Aktieru darbā tiek saglabāta zināma neaizskaramība – ne brīdī aktieri nestādās priekšā kā paši un nesauc sevi īstajos vārdos.

Mūsdienās, kad atsvešinājuma princips tiek pielietots galvenokārt kā estētisks paņēmiens, kas ļauj veiklāk izstāstīt fabulu un panāk teātra spēles atmosfēru, izrādē *Oņegins. Komentāri* tā lietošanas motivācija brīžiem ir pārsteidzoši līdzīga tai, kas

⁵⁷ Brehts B. *Mazais organons teātrim*//Drāmas teorija un tehnika. Rīga, 1961, 264.lpp.

vadīja Bertoltu Brehtu. Brehta mērķis bija atturēt skatītāju no līdzpārdzīvošanas un identificēšanās ar tēlu, neļaut tam hipnotiski sekot fabulai, bet rosināt aktīvu, kritisku līdz domāšanu un paturēt savu iekšējo neatkarību. Tāpat kā Brehts rosināja skatītājus aptvert, kas notiek uz skatuves, izrādīja tiem cēloņu-seku mehānismus, tā Hermanis aicina skatītājus pārdomāt, vai viņu skatījums uz Puškina poēmu ir pašu veidots vai arī prātā aizķērušos stereotipu noformēts. Abos gadījumos pieeja ir didaktiska.

Izrādes *Oņegins. Komentāri* attiecības ar didaktiku ir īpaši neviennozīmīgas. Publiskajā telpā izrādei ir it kā divas sejas. Tādu iespaidu rada jau paša režisora izteikumi: no vienas puses, tas ir paziņojums, ka viņa mērķis ir likt skatītājiem saredzēt īsto Puškina poēmu un izrauties no Pētera Čaikovska operas radītajiem romantiskajiem stereotipiem.⁵⁸ Vienlaicīgi režisors runā par savu mīlestību uz 19.gadsimta literatūru un kultūru: ““Oņegins. Komentāri” man ir kā iespēja paskatīties uz pagātnē nogrimušo Atlantīdu, vairs neeksistējošu sabiedrības modeli, muzejisku vērtību. (..) Man ir aizdomas, ka toreiz bija labāk. (..) Mana pārliecība, ka 19.gadsimtā vislabāk saskanēja sociālais un cilvēka iekšējais, bioloģiskais ritms. (..) Piederu pie tiem, kuri uzskata, ka tā dēvētais progress ir divejāds: tehniski attīstāmies uz augšu, bet būtiskās, dzīvē pat vissvarīgākās lietās virzība iet uz leju. Tāpēc pagātne ir tik svarīga. Kā atgādinājums.”⁵⁹ Gaidot pirmizrādi publiskajā telpā bija radies priekšstats, ka izrāde būs vēsturiski precīza 19.gadsimta restaurācija naturālisma estētikā, kas kalpos par poēmas juteklisku ilsutrāciju. Tādu iespaidu radīja gan iepriekšējais Hermaņa iestudējuma *Oblomovs*, gan Latvijas presē publicētās atsauksmes par Hermaņa *Jevgeņija Oņegina* iestudējumu Berlīnes teātrī *Schaubuhne am Lehniner Platz*.

JRT izrādē, atšķirībā no Berlīnē iestudētās, nav autentisku kostīmu; scenogrāfija ir reducēta skatuves izmēra dēļ. Taču galvenā atšķirība, šķiet, ir izrādes intonācijā, kas Rīgā sanākusi asāka, ironiskāka. Izrāde “uzbrūk” stereotipiem, piedāvājot tiem diametrāli pretēju skatījumu: Oņegins ir nevis sarežģīta, smalka, lepna dvēsele, kuru moka neizprotama grūtsirdība, bet ākstīgs dendījs; Tatjanas mīlestība ir tikai ilūzija, radusies no izolētības un pārāk lielas romantisku grāmatu lasīšanas; Ļenska nāve dueli nav vis nejaušība, kā pierasts traktēt, bet lielā mērā apzināta Oņegina izvēle. Kā pārliecināta Silvija Radzobe, izrādes veidotāju mērķis nav paziņot skatītājiem “īsto”

⁵⁸ Naumanis N. *Hermanis. Oņegins. Komentāri*// Kultūras Diena, 05.04.2012.

⁵⁹ Krauja V. *Uzvilkt tūrus baltus cimdu*//Latvijas Avīze, 30.03.2012.

patiesību par poēmu: “Tā pieprasa skatītāja aktīvu līdzdalību, lai *izzortētu*, kad viņam grib pateikt ko nopietnu un kad fakti ir absurdi. Starp tekstu un komentāriem bieži rodas ironiska sprieguma lauks, piemēram, kad mums no skatuves absolūtā nopietnībā vēsta par *ārzemniecisko* paradumu nesaturēt gāzes, kailu sieviešu dueļiem, krievu ziemas baigajā salā pie durvīm nosalušo kučieru kaudzi, vīriešu apakšbikšu siltināšanu ar sprogainu aitādu.”⁶⁰ Tomēr neatkarīgi no tā, vai izrāde pretendē uz “pareizāku” *Jevgeņija Oņegina* izpratni vai tikai ar provokatīvu līdzekļu palīdzību aicina skatītājus neticēt gataviem skaidrojumiem (līdz ar to – arī ne JRT piedāvātajam), tās intonācijā tomēr ir kas didaktisks, ko ar nepatiku uztvēruši lielākā daļa recenzentu.

Teātra kritika tāpat kā citas radošas nodarbes ir subjektīva, individualizēta izpausme, kuras pamatā ir emocijas. Izrāde un tās kritika ir kā divu cilvēku saruna; izrādes veidotāji uzrunā skatītāju, un skatītājs kritiķa personā atbild. Tāpat kā cilvēku sarunā, bieži svarīgāks ir nevis izteikuma jēdzieniskais saturs, bet emocionālais lādiņš. Neviens no kritiķiem tiešos vārdos nepārmet izrādes veidotājiem snobismu, taču, šķiet, tieši tādas sajūtas ir pamatā iebildumiem pret paviršo materiālu atlasu un virspusību. Izrāde pauž – *tu neko nezini par Puškinu*, un kritika atbild – *pats neko nezini*. Imants Lancmanis, vecākās paaudzes gleznotājs, kam īpaši tuva vēstures tēma, pārmet izrādes veidotājiem, ka tie no Lotmana analīzes izlasījuši vieglāk uztveramos un skatītājus kairinošākos fragmentus⁶¹, Linda Ģībiete, aprakstot iespējamās skatītāju reakcijas uz izrādi, pauž savu sašutumu trešajā personā (tātad arī atsvešinājums): “Kam līdz galam interesants šķiet tikai režisora veidotais karkass, kura ribas pārāk uzkrītoši spiežas cauri nepietiekami nobarotajam izrādes ķermenim. Kam sašust liek tikai tas, ka aktieri dramaturģiski izdevīgu apstākļu radīšanai mēdz veikli un koķeti sajaukt dažādus jēdzienus, piemēram, romantismu ar romantiku. Un kas patīkami kairinošo bezkaunības nojausmu tā arī nepiedzīvo. Ja nu vienīgi visai bezkaunīgi ir tas, ka no skatuves tiek demonstrēts tāds košs, bilžains, interesantiem izcēlumiem un

⁶⁰ Radzobe S. *Draiskulības ar un par Puškinu*//Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai, 26.04.2012.

⁶¹ Lancmanis I. *Komentāri Oņegina komentāriem*//Ir, 12.04.2012.

straucošiem virsrakstiem pilns populārzinātnisks žurnāls, kas lasītājus aizrauj ar krāsām un informācijas blīvumu. Bet dziļi šai informācijai nav.”⁶²

Precīzi diskusijas būtību formulē Zane Radzobe: “(..) pirmizrāde radīja sajūtu, ka trupa patiesi uzskata – tā atklāj “nezināmo”. Taču uz skatuves – pirmie klišejiskie tēli, kam uzduras cilvēks, sākot interesēties par XIX gadsimtu un Puškinu. (..) Veidojas paradokss. Oņegins izsmej pseidointelektuālismu – pats neko neizlasījis, Jevgeņijs zina, kas jādomā, jājūt. Zem stilīgās čaulas – tukšums.”⁶³

Taču izrādē dzīvs ir arī otrs aspekts, par ko runā režisors intervijās: nostalgia pret mīlestību, nekad nepiedzīvoto, bet tik valdzinošo laikmetu. No tās izrāde nemēģina distancēties vai pakļaut racionāliem spriedumiem. Tieši pretēji, kad aktieri kolektīvi uzbur epizodes atmosfēru, minot tādas detaļas kā smiltis Tatjanas kāju pirkstu starpā, viņai pastaigājoties dārzā, skatītājs gandrīz tiek aicināts aizvērt acis un ļauties sugēstijai. Tāpat kā to dara aktieri, aizvērtām acīm runājot dzejas rindas krievu valodā.

Interesanti, ka formas ziņā vieni un tie paši paņēmieni var pildīt pilnīgi pretējas funkcijas, atkarībā no to lietošanas motivācijas. Aktieru stāstījumu visas izrādes garumā pavada uz sienām projecēti attēli. Daļa no tiem – izrādes sākumā sieviešu portretu galerija, kas ilustrē Puškina mīļāko lielo skaitu, karikatūras par dendijiem, anatomisks zīmējums, kas ilustrē korsetes ietekmi uz iekšējo orgānu stāvokli u.tml – pilda tādu pat lomu kā atsvešinājums aktierdarbā, proti attur skatītājus no sentimenta. Savukārt otra grupa – zīmētas un gleznotas Krievijas dabas ainavas, grezni 19.gadsimta interjeri – uzrunā juteklisko iztēli, aicina ļauties burvībai. Alvis Hermanis jau agrākās izrādēs ir attīstījis ideju, ka skatītāja iztēle reizēm ir efektīvāks līdzeklis par visaugstākās klases reālistisku atveidojumu (visizteiktāk – 2002.gada izrādē *Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību*). Tādējādi *Oņegins. Komentāri* ir piemērs tam, ka vienas izrādes ietvaros režisors var dekonstruēt “ceturto sienu” saskaņā ar ilūziju teātra premeta episkā teātra uzskatiem un reizē meklēt veidus, kā stiprināt teātra ilūziju, pārkāpt teātra nosacītības uzliktās robežas – šinī gadījumā, apzināti izmantojot skatītāju iztēli.

⁶² Ģībieta L. *Ilustrētā pasaules literatūra*//Latvijas Avīze (Nedēļa Kabatā), 19.04.2012.

⁶³ Radzobe Z. *Radikāls žests vai aiz kokiem pazaudēts mežs?*//Diena, 25.04.2012.

Varētu pat teikt, ka reālistsiskā darbības vide, kuru sirreālu padara Hermanim raksturīgi poētiski daudznozīmīgi elementi (Tatjana tiek aprakta sausos ziedos, meitenes kaislīgi trako zem lāčādas), un tas, ka uz skatuves kā vienlīdzīgi tēli sadzīvo gan autors, gan viņa reālais draugs/ienaidnieks Puškins, gan izdomātie varoņi, rada neapšaubāmas, nemaināmas dzīves ilūziju. Tikai tā ir nevis “reālā” dzīve, bet cilvēka gara dzīve. No mākslinieka skatpunkta – reālā pasaule ir vienlīdzīga izdomas radītājam, un abu tēli organiski sadzīvo vienā vidē, proti, cilvēka apziņā. No skatītāja skatpunkta – Puškins, lai arī ir bijis dzīvs cilvēks, pilnasinīga, pretrunīga personība, mūsu apziņā ir tikpat fantastisks tēls, kā viņa poēmas varoņi, apvīti iedomām, interpretācijām, priekšstatiem.

2.3. *Noziegums/Sods* Māras Ķimeles režijā

Episkā teātra estētika bagātīgi izmantota arī Māras Ķimeles jaunākajā izrādē *Noziegums/Sods* JRT pēc Dostojevska romāna *Noziegums un sods* motīviem. Romāna oriģinālteksts ir tik lielā mērā īsināts un reducētās tā sižeta līnijas, ka arī te var runāt drīzāk par komentāriem par literāru darbu, nevis tā tradicionālu iestudēšanu. Iestudējums tiek pretrunīgi vērtēts. Kamēr Silvija Radzobe, Linda Ģībiete, Deniss Hanovs izrādi vērtē visnotaļ atzinīgi, Normunds Naumanis tai veltī iznīcinošu recenziju, kurā pārmet režisorei idejisku un estētisku analfabētismu⁶⁴.

Par to, ka izrāde būs interesants hibrīds, signalizē pirms izrādes ciet aizvilktais priekšskars, kas mūsdienu teātrī, jo īpaši JRT sienās ir tik neierasts, ka šķiet pat nevis arhaisks, bet novatorisks paņēmieni. Jo īpaši svinīgais priekšskars kontrastē ar nosacītību, ko piesaka jau pirmā izrādes aina: dūmakaina skatuves pirmā plāna vidū uz krēsla sēž Edgars Samītis un, tieši vēršoties pie skatītājiem, uzsāk stāstu. Brīdi vēlāk viņš uzvelk netīru vateni un cepuri (kostīmi un scenogrāfija – Inga Bermaka) un kļūst par Marmeladovu.

JRT Lielās zāles skatuve, tāpat kā Ķimeles iepriekšējā izrādē *Otello* atklāta tās pilnajā izmērā, taču tās apveidus liedz saskatīt uz skatuves valodšā pustumsa (gaismas mākslinieks – Krišjānis Strazdītis). No šņorbēniņiem nokarājas dažāda garuma virves ar āķiem galos. Uz skatuves pāris nenozīmīgas mēbeles – krēsls, galds – , skapis, kas

⁶⁴ Naumanis N. *Aplamā ņemšanās*//Diena, 29.03.2012.

tiks izmantots dažādiem mērķiem un gandrīz dabiska izmēra nodīrāts šūpuļzirgs (krāsojums fotoreālistiskā estētikā attēlo sarkanus muskuļu audus).

Lai arī aktieri izrādes laikā maina tēlus, tas nav galvenais atsvešinājuma paņēmiens. Visiem aktieriem, izņemot Gunu Zariņu, kura vienlīdz lielā mērā spēlē gan Soņu, gan Katerinu Ivanovnu, gan Īsi, bet efektīgi – Raskoļņikova māti un nogalinātās augļotājas māsu -, ir savs “pamata” tēls. Edgars Samītis izrādes lielāko daļu pavada Raskoļņikova ādā, Andris Keišs spēlē galvenokārt Svidrigailovu, Jana Čivžele – Duņu, Varis Piņķis – izmeklētāju Porfīriju Petroviču. Taču atsvešinājums tiek panākts, bagātīgi izmantojot grotesku un parodiju “tēla ietvaros”. Andrim Keišam, spēlējot Svidrigailovu, galvā blonda parūka, kas izsauc skatītāju sajūsmu; no sejas reti kad nozūd viszinīgs smīns, un runā īpatnējā manierē caur zobiem. Upuri tiek rādīti komiskā gaismā: ik pa brīdim pāri skatuvei aiztipina nogalinātās augļotājas māsa ar cirvi galvā, Svidrigailova noindētā/mirusī sieva trīs reizes pārtrauc viņa sarunu ar Raskoļņikovu, grīlīgā gaitā iznirstot no skatuves pustumsas un atvemjot baltu masu. Publika smejas, un tas rada interesantu jautājumu par skatītāju spēju saredzēt aiz formas saturu. Vairāki kritiķi to atzīmējuši citu izrāžu sakarā, kur izmantoti līdzīgi paņēmieni. Piemēram, par ainu no Valtera Sīļa izrādes *Leģionāri*, kurā attēlotas absurdās pārrunas starp PSRS jūras kara flotes atašeju Stokholmā Sļepenkovu (Kārlis Krūmiņš) un internēto nodaļas vadītāju, zviedru Leihusenu (Karls Alms), Viesturs Sprūde raksta: “Skatītāji, to vērojot, smejas, kaut būtībā notiekošais ir šausminošs – padomju funkcionārs manipulē ar zviedru gluži kā ar plastilīna gabaliem, kurus mīca šā dialoga laikā.”⁶⁵

Izrādē “ceturtā siena” tiek dekonstruēta divos līmeņos. Pirmais darbojas frontāli orientētajās mizanscēnās un atsvešinājumā aktieru darbā, kas norāda, ka uz skatuves darbojošās personas ir nevis savu organisku dzīvi vadošas būtnes, bet skatītājiem priekšā stādīti tēli, kuru uzdevums ir aicināt skatītājus izdarīt secinājumus. Režisore stāsta, ka romānā viņu primāri interesējis tas, ka jebkura rīcība bez paša tās veicēja ietekmē arī citu cilvēku dzīves un cik dažādi vienu un to pašu notikumu – Raskoļņikova noziegumu – uztver visi tajā iesaistītie⁶⁶. Pati izrāde diezgan konsekventi piesaka vēl kādu tēmu – par sievietes bezjēdzīgo upuri vīriešu pasaulē. Uz to vedina domāt, pirmkārt, Raskoļņikova tēls. Izrādē *Noziegums/Sods* viņš tiek

⁶⁵ Sprūds V. “*Vai varat iedomāties?*”//Latvijas Avīze, 28.09.2011.

⁶⁶ <http://www.jrt.lv/noziegums-sods>

rādīts ne kā tumšās pārdomās sapīnīes filozofs, bet bērnišķīgs, virspusējs jauns vīrietis, kurš diez vai pats saprot savas rīcības motivāciju. Kad viņš, Soņas jautājumu sakaitināts, atcērt, ka nogalinājis auglotāju naudas dēļ, to pretstatā romānam ir pavisam viegli uzvert burtiski. Ķimeles Raskoļņikovs, šķiet, neizjūt sirdsapziņas mokas, drīzāk viņam vienkārši bail tikt noķertam. Rodas iespaids, ka režisore apzināti izvēlējusies aktieri, kas vēl nespēj iemiesot Raskoļņikova pretrunīgās dvēseles dziļumus.

Ķimele ar Raskoļņikovu rīkojas līdzīgi kā Hermanis ar Oņeginu – atmasko un izsmej. Rodas jautājums, vai viņš ir tik lielas uzmanības vērts.

Vairākas mizanscēnas līdzinās tablo, kas pauuž šādu viedokli. Epizodē, kur Raskoļņikovs iepazīstina Soņu ar savu māsu Duņu, viņš iesēdina abas sievietes multifunkcionālajā skapī, un skatītājam paveras aina – nosacītā vidē, nekurienes laikā un telpā tieši pretim publikai vēšas divas jaunas sievietes, abas kārtīgi nolikušas plaukstas uz ceļiem, viegli nodūrušas acis. Šāda sastingusi mizanscēna, kas uz brīdi tiek pat apstādināta kā kinokadrs, skaidri pauž režisores attieksmi: abas šīs sievietes ir vienlīdzīgas. Gan Duņa ir prostitūta tikpat lielā mērā kā Soņa, jo grasās precēties naudas dēļ, gan Soņa, būdama prostitūta, ir tikpat lielā mērā cilvēks kā kārtīgas ģimenes labi audzināta meitene, gan viņas abas ir apmulsušas meitenes pasaulē, kurā tradīcijas pieprasa sievietēm upurēt savu dzīvi vīriešiem. Jo gan Duņa, gan Soņa upurē savu dzīvi Raskoļņikovam. Tāpat arī vienmēr, kad tiek izmantots sarkanais šūpuļzirgs, tas tiek iestumts skatuves vidū un pavērsts ar savu ilustratīvāko plakni pret skatītājiem.

Šāds minējums par izrādes galveno vēstījumu, rod atbalstu arī Gunas Zariņas sniegtajā. Aktrise, mainot dažādus sieviešu tēlus, rada vienu kopēju vīziju par sievietes vietu pasaulē, kāda tā bija 19.gs. Krievijā un, šķiet, režisoresprāt, diemžēl ir joprojām. Tā ir sieviete, kura abstrakta pienākuma, kas sakņojas kristietības idejās, vārdā upurē savu dzīvi vīrietim, kas, kā rāda režisore, nebūt nav to pelnījis. Zīmīgas ir šādas ainas: Katerina Ivanovna ar rutinētām, noguruma un vilšanās pilnām kustībām fonā berž grīdu, kamēr viņas vīrs Marmeladovs, nodzēris visu naudu, sēž avanscēnā uz krēsla un klāsta skatītājiem savas filozofiskās pārdomas par dzīvi. Raskoļņikovs saņēmis no mātes vēstuli, kurā tā izstāsta dēlam savu nodomu izprecināt meitu ar nepatīkamu ierēdni. Edgara Samīša Raskoļņikovs skatuves vidū stāv pie galda un lasa vēstuli, kura tiek vizualizēta – avanscēnā apsēžas Guna Zariņa, aplikusi lakatu, kas apzīmē viņas ieiešanu mātes tēlā, un skaļi “raksta”. Meistarīgi no dzīves kopētās

veičas inotnācijā viņa, vēršoties publikā, stāsta dēlam par to, cik slikti iet, nemitīgi atkārtojot, ka dēls ir viņas un Duņas dzīves galvenais prieks un vienīgā cerība. Aina, kurā atklāta mātes nespēja skatīties acīs patiesībai un dēla idealizēšana no vienas puses un dēla bezjēdzīgie eksperimenti ar savu dzīvi no otras, ir kā plakāts skatītājam, kas vēsta – kaut kas te nav kārtībā.

Otrs “ceturtās sienas” dekonstruēšanas līmenis darbojas epizodiski, aktieriem apstādinot darbību un tieši uzrunājot skatītājus, it kā gaidot atbildi. Brīžiem tas notiek tēla ietvaros, citās reizēs jau ārpus tēla. Kad Edgars Samītis pārtrauc stāstījumu un iziet no Marmeladova lomas, lai izstāstītu skatītājiem, kas ir dzeltenā biļete, Katerina Ivanovna, beržot grīdu, nepaceļot acis pikti uzsauc publikai “Vairāk lasīt vajag!”. Šai gadījumā aktrise Guna Zariņa saglabā tēla intonāciju, nepārtrauc veicamo darbību, līdz ar to rada iespaidu, ka runā joprojām no tēla pozīcijām. Arī komentāra saturs nenorāda uz obligāti mūsdienu pozīcijām, kā tas ir Edgara Samīša gadījumā. Rodas iespaids, ka pie skatītājiem vēršas patiesi pati Katerina Ivanovna, gandrīz vai jūtams viņas aizvainojums – uz viņas sūro dzīvi no mīksti krēsliem noraugās cilvēku pūlis, kam nav pat elementāru vēstures zināšanu.

Andra Keiša Svirdrigailovs stāsta par sapņiem, ko Raskoļņikovs redz naktī pirms došanās uz katorgu, apraujas un, koķeti smaidot publikā, saka: “Tos gan izlasiet!” Izteikums sasauca ar Katerinas Ivanovnas izteikto frāzi, radot efektu, it kā izrādes varoņi solidarizējas apziņā, ka atrodas vienā pasaulē un noraugās uz citu – skatītāju zāli, un reizē ir personisks skatītājiem adresēts joks.

Šāda epizodiska “ceturtās sienas” dekonstruēšana uzjautrina skatītājus, bet būtiski nemaina veidu, kā tiek uzverta izrāde, kā arī neveido jaunas attiecības starp skatītājiem un aktieriem.

Nobeigumā var secināt, ka viens no veidiem, kā latviešu teātrī tiek dekonstruēta “ceturtā siena”, ir radniecīgs Bertolta Brehta izstrādātās episkās teorijas principiem un balstās teātra fiktīvās dabas atklāšanā. Ar atsvešinājuma palīdzību izrādes literārā materiāla, aktierdarba, režijas līmenī tiek norādīts, ka redzamais uz skatuves ir spēle, kas tiek stādīta priekšā skatītājiem. Aktieri neizliekas, ka skatītāju nav klāt, un lielākā vai mazākā mērā adresē savas replikas viņiem. Tādējādi izrādes veidotāji rēķinās ar skatītājiem kā ar spriestspējīgām būtnēm, un vēstījumu balsta uz ideju, ka aiz skatuves rampas ir dzirdīgas ausis. Taču šādas izrādes nav atvērtas mijiedarbei ar skatītājiem, kā arī rada iespaidu, ka ar laikmetīgas teātra valodas palīdzību iedveš

skatītājiem noteiktu viedokli, tādējādi iegrožojot skatītāju radošo potenciālu. Izrāžu poētiskais spēks dominē pār komunikatīvo, un satikšanās ar skatītāju ir drīzāk formāla.

3. POSTDRAMATISKAJAM TEĀTRIM RAKSTURĪGI “CETURTĀS SIENAS” DEKONSTRUĒŠANAS PAŅĒMIENI

3.1. “Ceturtās sienas” dekonstruēšanas paņēmieni postdramatiskā teātra kontekstā

Vācu teātra zinātnieks Hanss-Tīss Lēmans, pētot pārmaiņas Rietumu teātrī kopš pagājušā gadsimta 60.gadiem, nonācis pie secinājuma, ka dažādās laikmetīgā teātra prakses – dokumentālo teātri, hepeningus, vizuālo teātri u.c. – apvieno opozīcija dramatiskajam teātrim. Ar dramatisko teātri saprotot tradicionālu, literārajā tradīcijā balstītu teātri, kura centrā ir vēlme izstāstīt stāstu, un visi teātra mākslas izteiksmes līdzekļi ir pakārtoti šim mērķim. Postdramatiskajā teātrī bieži stāsta kā tāda nemaz nav, tā vietā – ainas, kolāžas, tēlu attiecības; teksts vairs neatrodas uzveduma elementu hierarhijas centrā, tas reizēm tiek izmantots tikai kā skanisks elements un tā var arī nebūt vispār. Laikā, kad kino spēj radīt ilūziju un izstāstīt stāstu veiklāk un pārliecinošāk par teātri, svarīgāks kļūst tikai teātrim raksturīgs klātbūtnes efekts. Vienlaicīgi teātrim jārēķinās ar pārmaiņām cilvēku domāšanā un uztverē, ko radījusi mediju sabiedrība, kā rezultātā saplūst robežas starp teātri un laikmetīgās mākslas praksēm – vizuālajām mākslām, instalācijām, kino, videomākslu.⁶⁷

Postdramatiskā teātra kontekstā var izdalīt vairākus “ceturtās sienas” dekonstruēšanas tipus:

⁶⁷ Lēmans H. T. *Teātris kļuvis postdramatisks, bet joprojām ir dramatisks*//Postdramatisks teātris: mīts vai realitāte. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 9. - 13.lpp.

• Realitātes elementi izrādes fiktīvajā pasaulē. Lēmans uzskata, ka dramatiskajam teātrim – ne tikai 19.gadsimta 80.gados dzimušajam ilūzijas teātrim – raksturīga iekšēja pabeigtība un noslēgtība no ārpasauls. Lēmans raksta: “Pat ja teātrim raksturīgi daudzi konvencionalizēti tā noslēguma pārrāvumi (sānis remarkas, tieša skatītāju uzruna), (...) mākslinieciskais uzdevums pieprasīja tos integrēt fiktīvajā kosmosā cik vien iespējams neuzkrītoši, tā lai publikas uzrunāšana un runāšana ārpus lugas nebūtu pamanāmi kā traucējošs elementi.”⁶⁸ Savukārt postdramatiskajam teātrim raksturīgi centieni patiesi iepludināt skatuves fiktīvajā pasaulē reālās dzīves elementus, apzināti izjaucot izrādes viendabību. Lēmans apraksta beļģu režisora Jana Fabra 1986.gadā iestudēto izrādi *Teātra neprāta spēks (The Power of Theatrical Madness)*, kur fiziski aktīva priekšnesuma vidū zālē pēkšņi iedegas gaisma, aktieri apstājas, atvelk elpu un uzsmēķē cigareti, skatoties tieši publikā. Lēmans uzsver, ka svarīga ir nevis īstenības elementa jēga, bet pati tā klātbūtne, kas paplašina skatītāju priekšstatus par to, kas ir iestudējums un kādā veidā tas jāskatās. Kā īpaši svarīgu elementu viņš min “nenosakāmības estētiku” (*aesthetics of undecidability*), kad skatītājam nekļūst skaidrs, vai “īstenības elements” ir patiešām īsts vai iestudēts. Arī Šehners norāda uz pabeigtību un noslēgtību, kas piemīt tradicionālajam teātrim. Ignorējot to, ka cilvēks ir jūtīga būtne, kas vienlaicīgi uztver dažādus, iespējams arī pretrunīgus impulsus caur vairākiem informācijas kanāliem – “tas, ko saka mana seja, nav obligāti tas pats, ko saka manas rokas, un tas, ko saka mana ķermeņa kustības nav obligāti tas, ko es saku ar vārdiem”⁶⁹ – tradicionālais teātris pakārto visus teātra aspektus vienas jēgas atklāšanai, tādējādi slāpējot to potenciālu. Noslēgtība atklājas vismaz divos aspektos – tajā, ka skatītāji ir izslēgti no teātra notikuma (aktieri rēķinās cits ar citu, bet ne ar skatītāju) un tajā, ka skatuves norises ir iepriekš izplānotas un nav maināmas.⁷⁰ Par īstenības elementu izrādē var saukt arī sabiedrībā zināmu cilvēku, kas nav aktieri, iesaistīšanu. Neatkarīgi no tā, vai izrādē zināmie cilvēki ir/spēlē paši sevi vai kādu fiktīvu varoni, viņiem līdzī nāk skatītāju priekšzināšanas par viņiem kā personību, ietekmē izrādes uzveri un interesantā veidā sapludina fiktīvo un reālo pasauli. Hermaņa izrādē *Oņegins. Komentāri* Puškina draugu/ienaidnieku,

⁶⁸ Lehmann H. T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006, 100.lpp.

⁶⁹ Schechner R. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994, 71.lpp.

⁷⁰ turpat, 72.lpp.

izrādē sauktu par Amerikāni, spēlē Juris Baratinskis. Baratinska reputācija Rīgas intelektuālās bohēmas aprindās ir visai līdzīga tai, kāda bijusi viņa attēlotājam avantūristam Amerikānim. Toms Treibergs recenzijā par izrādi raksta: “Baratinskis ir interesanta persona – cik noprotams no krikumiem tīmeklī, viņš reiz darbojies ar nopietnām finansēm, pats atzinis, ka “reiz gadījies darīt huligānības”, pirms diviem gadiem viņa vārds izskanēja saistībā ar Theravādas budisma centra projektu Rūjienā. Gadu vadījis mūka dzīvi Mjanmā.”⁷¹ Tādējādi Baratinska personība, viņa dzīves pieredze un cilvēku runas ap to tiek izmantoti kā māksliniecisks līdzeklis, kas rada skatītājos vajadzīgās asociācijas. Īstenības elementi var tikt uzsvērti arī nejauši. Mihaila Gruzdova iestudētajā Ostrovska komēdijā *Arī gudrinieks pārskatās* (2011, NT) lielu daļu laika izrādes varoņi pavada, ēdot un dzerot uz skatuves. Šādas ainas pirmā cēliena laikā ir vairākas, bet tām paredzētais galdiņš uz skatuves tikai viens. Kad viena aina beigusies, netīrie trauki tiek nolikti turpat avanscēnā. Trauku daudzums pakāpeniski pieaug, un skatītājam jau sāk likties, ka, lai parādītu krievu muižniecības pārstāvjus kā savos atkritumos slīkstošus cilvēkus, otrajā cēlienā režisors pavisam aizkraus skatuvi ar traukiem. Taču strapbrīdī, kamēr skatuvi sedz priekšsargs, bet avanscēna ar lietotajiem traukiem atklāta to apmeklētāju skatieniem, kas nedodas NT tradicionālajā gājienā pa apli, ierodas izrādes vadītāja, neuzkrītoši saliek traukus grozā un aiznes. Tādējādi teātra fiktīvajā pasaulē ielaužas darbības no reālās dzīves, atgādinot, ka mākslas pasaule tiek radīta ar fiziskās pasaules materiālajiem līdzekļiem. Modernākā teātrī režisori parasti necenšas “maskēt pēdas”, bet izmanto to kā estētisku paņēmienu.

- Teātris kā notikums un situācija. Priekšnesuma vietā (un salīdzinot ar postdramatiskā teātra praksi, par priekšnesumu var saukt gan pirmsrežijas laikmeta iestudējumus, gan ilūzijas teātra, gan episkā teātra prakses) stājas dažādas kopā būšanas formas. Tāds teātris eksperimentē ar telpiskajām attiecībām starp aktieriem un skatītājiem, kā arī skatītāju līdzdalību, uzsver procesa nozīmīgumu pār rezultātu, klātesamību pār reprezentāciju. Lēmans uzsver, ka teātra pārvēršana par svētkiem, debatēm, publisku akciju un politisku mītiņu bija raksturīga arī 20.gadsimta avangarda kustībām, taču vēsturiskais konteksts šiem teātra procesiem piešķir pavisam citu nozīmi un funkciju kā ārēji līdzīgiem postdramatiskajā teātrī. Futūristu,

⁷¹ Treibergs T. http://www.artterritory.com/lv/blogi_video/blogi/997-skatit_komentarus/

dadaistu un sirreālistu akcijas sakņojās vēlmē pārvērtēt vērtības un mainīt pasauli, ko izteica ar sabiedrisku provokāciju palīdzību, kamēr postdramatisko teātri interesē tādu situāciju radīšana, kas veicina skatītāju sevis izpēti un apzināšanos⁷². Pārfrazējot var teikt, ka avangarda praksēm bija noteikts mērķis, kuru sasniegšanai tika eksperimentēts ar skatītāju uztveri, kamēr postdramatiskā teātra vienīgais mērķis ir paši eksperimenti. Piemēram, politiskā teātra radītājam Ervīnam Piskatoram (1893-1966) teātris bija vieta, kur ar estētiski novatoriskiem un iespaidīgiem līdzekļiem panākt konkrētus mērķus – audzināt skatītājus komunistiskas domāšanas garā, sagatavot augsni sociālistiskai revolūcijai Vācijā.⁷³ Dokumentiem Piskatora teātrī bija patiesības spēks, tie tika izmantoti kā neapstrīdami pierādījumi režisora politiskajiem uzskatiem. Pretstatā tam Valtera Sīļa izrādēs *Visi mani prezidenti* un *Leģionāri* dokumentu izmantojumam ir tieši pretēja funkcija – konfrontējot skatītājus ar dažādiem pretrunīgiem, taču dokumentos pamatotiem viedokļiem, tiek radīta apjausma par to, cik relatīvs jēdziens ir “fakts” un cik maz tas patiesībā pasaka par cilvēka dzīvi.

- Skatītāju fiziska līdzdalība. “Ceturtās sienas” dekonstruēšanas radikālākā izpausme ir skatītāju fiziska iesaistīšana izrādes darbībā. Skatītāju iesaistīšanas mērķis var būt pati iesaistīšana, tādējādi paplašinot priekšstatus par to, ko iespējams sagaidīt teātrī, un tā var būt arī līdzeklis, lai radītu, piemēram, rituāla atmosfēru un atgrieztu teātri pie tā saknēm. Teātris kā rituāls, kur aktieri tāpat kā skatītāji ir tā dalībnieki, interesēja Antonēnu Arto (1896-1948), kurš praksē tā arī neieviesa savu Nežēlības teātri. Poļu režisors Ježijs Grotovskis (1933-1999) savus meklējumus balstījis gan uz Staņislavska atklājumiem par aktiera darba iekšējiem procesiem, gan Arto idejām un pagājušā gadsimta 60.gados eksperimentējis ar skatītāju iesaistīšanu izrādes darbībā, taču nonācis pie secinājuma, ka patiesu skatītāju līdzdalību nevar panākt, liekot tiem fiziski darboties līdzī.⁷⁴ Amerikāņu režisors, vides teātra radītājs Ričards Šehners, atkārtoti uzsver, ka skatītāju līdzdalība sākas tur, kur izrāde/priekšnesums beidzas un sākas sociāls notikums, tādēļ patiesa

⁷² Lehmann H. T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006, 104. – 105.lpp.

⁷³ Ulberte L. *Episkā teātra pieredze Eiropā un Latvijā*. Rīga, 2007, 25.lpp.

⁷⁴ Čakare V. *Dubultspēle: aktiera un skatītāja attiecības postdramatiskajā teātrī*// Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 16.lpp.

līdzdalība nav savienojama ar ideju par autonomu, pašpietiekamu mākslas darbu ar sākumu, vidu un beigām.⁷⁵ Uzsvars tiek pārnests no rezultāta uz procesu, no izplānotas struktūras – uz spēli, no pārceļšanās ilūzijas pasaulē uz notikumu “šeit un tagad”. Šehners apraksta grūtības, ar kurām izrādes veidotājiem nākas saskarties, gan ļaujot skatītāju iniciatīvai brīvu vaļu, gan mēģinot skatītājus integrēt jau iepriekš izdomātā mākslinieciskajā veselumā, piešķirot tiem kādu lomu. Radot atvērtu rituāla tipa izrādes modeli, kurā skatītāji var līdzdarboties, atbrīvojoties un vadoties pēc saviem iekšējiem impulsiem, un tādējādi nojaucot robežu starp reālās dzīves norisi un teātri, nav iespējams paredzēt skatītāju iespējamās rīcības. Skatītāji var projicēt savas slēptās vēlmes un iedomas uz aktieru darbību, novedot pie tā, ka nevis aktieri manipulē ar skatītājiem, bet skatītāji – ar aktieriem.⁷⁶ Tas uzliek negaidītu atbildību un slodzi aktieriem, kuriem, lai tiktu galā ar izraisītajām situācijām, būtu nepieciešama ne vien aktiermākslas, bet arī psiholoģijas apmācība. Režisors atzīst, ka jautājumi, kas rodas, iedziļinoties aktieru un skatītāju attiecībās, - piemēram, *vai var prasīt solidaritāti teātrī, ja tādas nav ielās?* - tālu pārsniedz teātra robežas un rosina uz pārmaiņām visā sabiedrībā.

Aktieru un skatītāju attiecības ietekmē arī izkārtojums telpā. Pēdējā gadsimta laikā teātrī ir notikuši ļoti daudz eksperimenti ar telpu. Savā laikā tie ir laužuši konvencijas, izraisījuši pārsteigumu, paplašinājuši priekšstatus par iespēju robežām teātrī. Taču mūsdienās atkāpes no tradicionālā proscēnija teātra tipa skatītāja uztveri būtiski neietekmē. Paņēmienu, kas agrākos laikos radījuši apvērsumu priekšstatus, kā teātris jāskatās, laika gaitā aprobējas un kļūst par vienkāršu papildinājumu teātra līdzekļu arsenālam. Teātra skatītājam mūsdienās visi 20. gadsimta atradumi tiek piedāvāti kā vienlīdzīgas repertuāra sastāvdaļas. Vienas teātra ēkas un pat vienas teātra izrādes robežās var sadzīvot arī mākslinieciskie paņēmieni, kas vēsturiski bijuši viens otram pretrunā. Tādēļ mūsdienās svarīga ir tikai mākslinieciskā paņēmiena iekšējā motivācija, bez kuras visi eksperimenti kļūst tikai par nesvarīgu izrādes ietvaru, kas neatstāj iespaidu uz to, kā skatītāji uztver pašu izrādi.

Hanss-Tīss Lēmans tomēr uzskata, ka spēles telpa ietekmē skatītāja lomu tādā nozīmē, ka, atkarībā no spēles telpas izmēra un tipa, variējas tas, kā skatītājs izjūt

⁷⁵ Schechner R. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994, 40.lpp.

⁷⁶ Schechner R. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994, 43.lpp.

savu personīgo iniciatīvu skatīšanās procesā. Lēmans raksta, ka drāmai – tikpat labi varētu teikt, tradicionālai teātra uztverei – vispiemērotākās ir vidēja lieluma telpas. Izteikti mazas vai izteikti plašas (piemēram, kinostudijas paviljoni, dažnedažādi laukumi, ko izmanto vides teātris) telpas diktē skatītāja uztverei noteikumus, kas ved tos prom no drāmas uzteveres. “Ja attālums starp aktieriem un skatītājiem tiek samazināts tādā mērā, ka fiziskais un fizioloģiskais tuvums (elpa, sviedri, elšana, muskuļu kustība, skatiens) pārmāc ar apziņu uztveramo jēgu, tad rodas spraiga centrtrieces dinamika, kura teātri padara par brīdi, kurā tiek apmainītas enerģijas, tā vietā, lai pārraidītu zīmes.”⁷⁷

Plašās telpas savukārt sakāpinātā veidā liek skatītājam izvēlēties, uz kuru pusi skatīties; ja izmantots simultānās spēles princips, izvēlēties, kurai darbības līzdai sekot. Abiem šiem telpas izmantojumiem kopīgs ir tas, ka skatītājs tiek nostādīts apstākļos, kad tas vairāk apzinās sevi kā aktīvu figūru teātra uztveres procesā pretstatā pasīvam, drošā attālumā sēdošam, tumsā grimstošam anonīmam teātra apmeklētājam.

3.2. “Ceturtās sienas” dekonstruēšana izrādēs *Visi mani prezidenti* un *Leģionāri* Valtera Sīļa režijā

3.2.1. Postdramatiskā teātra pazīmes Valtera Sīļa režijā

2008. gadā LKA absolvējušais jaunais režisors Valters Sīlis konsekventi strādā postdramatiskā teātra estētikā, īpaši eksperimentālos projektos ārpus darbības NT, kuros tiek risināti jautājumi par attiecībām ar skatītājiem, meklēts intīmāks un neformālāks uzrunas tonis, kā arī veidi, kā teātri no priekšnesuma padarīt par radošu procesu, kur aktieri un skatītāji ir vienlīdzīgākās pozīcijās, salīdzinot ar tradicionālo teātri.

Oāze notika Mākslinieku Savienības ēkā RIXC mediju telpā – milzīgā taisnstūra telpā ar augstiem griestiem, kurā parasti tiek iekārtotas izstādes. Skatītāju sēdvietas bija uz grīdas novietoti spilveni, viņu vidū sēdēja arī aktieri. Skatītājiem tika paziņots, ka tuvojas pasaules gals, kuru tie tika aicināti sagaidīt kopā ar aktieriem, atceroties svarīgās lietas dzīvē. Izrādes sastāvēja no dažādām mēģinājumu procesā atrastām

⁷⁷ Lehmann H. T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006, 150.lpp.

etīdēm, kuras apspēlēja jauniešu attiecības, un kuru laikā tomēr tika ievērota “ceturtdā siena”. Izrādes beigās skatītāji tika aicināti sasēsties vienā aplī ar aktieriem un veidot kopēju energolauku, kas tos aizsargās pret citplanētiešiem. Skatītāji, kas divu stundu garumā bija nogarļājušies, pārkarsuši smacīgajā telpā un noguruši no neērtajām pozām, nebija atsaucīgi. Lai gan izrāde kopumā nebija veiksmīga, vairāki tajā izmantotie paņēmieni iezīmē auglīgus, postdramatiskajam teātrim raksturīgus eksperimentus:

- Fiktīvais laiks tiek konfrontēts ar reālo; pie sienas atradās elektroniskais pulkstenis, kas atpakaļgaitā skaitīja laiku līdz pasaules galam un izrādes beigām.

- Svarīgs nevis izrādes rezultāts, bet pats process; uzstādījums, ka izrāde beigsies ar pasaules galu, kad apstāsies jebkāda eksistence, padara maznozīmīgu izrādes rezultātu, un izceļ procesu. Šinī gadījumā process bija garlaicīgs, un izrāde no tradicionālā teātra skatpunkta vēl jo neveiksmīgāka.

- Režisors centās gan telpas, gan darbības ziņā panākt kopā sanākšanas atmosfēru, padarot teātri par situāciju. Svarīga ne vien izrādes uzbūve, bet arī Valteram Sīlim raksturīgā vēstījuma intonācija – sirsnīga, naīva, atvērta.

Aktieru un skatītāju padarīšana par biedriem un teātris kā situācija interesēja Valteru Sīli arī DDT iestudētajās izrādēs-lekcijās *Hipnotizē mani* (2011) un *Antropozoo* (2012), un izrādē-ekskursijā *Aklais randiņš ar pilsētu* (2011) sadarbībā ar somu aktieri Karlu Almu.

2011.gadā iestudētās izrādes *Visi mani prezidenti* DDT un *Leģionāri* ĢIT uzrāda būtiskas postdramatiskā teātra pazīmes jau pārlicinošā kvalitātē.

Izrāde *Leģionāri* ir veidota uz Pēra Ulova-Enkvista vēsturiskā romāna *Leģionāri* (1968) pamata un papildināta ar izrādes veidotāju (Valters Sīlis, aktieri Kārlis Krūmiņš un Karls Alms, izrādē saukts par Kalli) izpētes darbā atrastajiem faktiem. Jau viena no pirmajām epizodēm izrādē ir Zviedrijas ārlietu ministra 2011.gadā teiktā runa, kurā viņš publiski atvainojas par Zviedrijas morālo parādu Latvijas priekšā. Tādējādi arī tiem skatītājiem, kas nepārzina vēsturi un nav dzirdējuši par to, ka 1946.gadā Zviedrija izdeva Padomju Savienībai internētos baltiešu karavīrus, tiek pateikts priekšā “notikuma” atrisinājums, un sižeta ziņā vairs spriedzes nav. Izrādes struktūra un tās ietekme uz skatītājiem atbilst Brehta episkā teātra ideāliem. Izrāde sastāv no etīžu virknes, no kurām katra ir maza izrāde ar savu

sākumu un beigām, un skatītājam nav jāgaida nākamā epizode, lai saprastu iepriekšējo. Tai pat laikā tās nav vienlīdzīgas etīdes, kuru kārtībai nav nozīmes. Katra epizode ir pašpietiekama un reizē iezīmē ceļu uz nākamo. Etīžu vienotā kompozīcija rada skatītājos sajūtu par “procesu” nevis “notikumu”, un katras atsevišķas epizodes autonomija rosina analizēt lietas “šeit un tagad”.

Izrādes *Visi mani prezidenti* pamatā ir teksts, ko mēģinājumu procesā radījis režisors kopā ar aktieriem Tomu Liepājnieku, Ivaru Kļavinski un Madaru Botmani un apstrādājis dramaturgs Jānis Balodis. Rezultātā sanākusi asprātīga luga, kas līdzīgi kā *Leģionāru* teksts sastāv no vairākām autonomām ainām, kuras savstarpēji saista nevis sižeta līnija, bet vienota tēma. Izrādē modelētas dažādas fiktīvas situācijas ar pēdējiem trim Latvijas prezidentiem - Gunti Ulmani, Vairu Vīķi-Freibergu un Valdi Zatleru.

Abās izrādēs teātra telpa liecina par uzstādījumu komunicēt ar skatītājiem tieši un atteikšanos no priekšnesuma. Lai gan tiek saglabāts tradicionālais dalījums – aktieri vienā pusē, skatītāji otrā – darbība nenotiek uz skatuves, bet vienā līmenī ar pirmo skatītāju rindu. DDT zāle atrodas virs bāra, zāle ir neliela, nav ne skatuves, ne priekškara, valda “savējo” atmosfēra, ko vēl jo uzkrītošāku padara politiķi ar saviem miesassargiem publikā. Tā patiesi ir barjeras un privilēģiju dekonstruēšana. Ikdienā DDT un ĢIT apmeklē jaunieši vai teātra profesionāļi, kuri barjeru starp sevi un teātra iekšējo pasauli neizjūt tik krasi, taču, kad publika, kuras pierastā vieta ir NT labākās ložas, gaida uz izrādi vienā šaurā priekšstelpā ar studentiem, notiek kas jauns. ĢIT, kur tiek rādīti *Leģionāri*, ir arī skatuve, taču aktieri spēlē tās priekšā. Tradicionālais dalījums epizodiski tiek jaukts, aktierim iesojot starp skatītāju rindām vai kādu no publikas pārstāvjiem uzaicinot spēles laukumā.

3.2.2. Ilūzijas laušana

Izrādes nerada reālas dzīves ilūziju. Tiek uzsvērts neitrālais izejas punkts, ar ko sākas stāsts, parādīta teātra gatavība atklāties un atbrūnoties. Izrādē *Visi mani prezidenti* telpas noformējumu veido baltas sienas, balta grīda, nekādu dekorāciju. Spēles laukuma kreisajā stūrī drēbju statīvs, aiz kura aktieri pārgērbjas, nomainot tēlus, un trīs krēsli, uz kuriem, izrādei sākoties, parastās mūsdienu drēbēs sēž trīs jauni aktieri – Madara Botmane, Toms Liepājnieks un Ivars Kļavinskis. Kādu mirkli viņi mierīgi sēž, veroties publikā, kamēr tiek atskaņots audioieraksts ar cilvēku viedokļiem par to, kādam jābūt prezidentam. Šāds izrādes sākums it kā apsola, ka

aktieri neizliksies, ka viņiem nav jāslepjas aiz grima, tērpiem un dekorācijām, ka viņi atnākuši, lai atklāti parunātos ar skatītājiem un sarunai ir tikpat nesagatavoti kā skatītāji. *Leģionāros* aktieri izrādes sākumā stādās priekšā ar saviem īstajiem vārdiem, svarīgs arī ķermeņu kailums (aktieri ģērbusies tikai vienādos bokseršortos.)

Aktieri neidentificējas ar tēliem. Atsvešinājums panākts ar vairākiem līdzekļiem:

- Aktieri brīvi ieiet un iziet no tēliem. Pārslēgšanās tiek demonstrēta ar kostīmu atribūtu palīdzību. *Leģionāros* tās ir ķiveres, militāras jakas, *Visos manos prezidentos* – parūkas, raksturīgas drēbes (pusaudzei Annai sporta jaka, viņas tēvam – motociklista jaka, Zatleram gaišs uzvalks u.tml.).

- *Leģionāru* gadījumā aktieri komentē vēsturiskās norises no mūsdienu skatpunkta. Kārļa Krūmiņa tēlotā karavīra leģionāru aizstāvības runu pārtrauc Kalles monologs. Viņš runā no somu jauniešu pozīcijām, ekspresīvi kliez (monologa vidū paziņojot, ka somu politiskajam teātrim tādi kaismīgi izkliegti monologi ir ļoti raksturīgi), dauza krēslus. Monologa tēma no izmisuma par viņa kā Rietumu sabiedrības locekļa pasivitiāti pasaules krīžu jautājumos pamazām pārraug aicinājumā beigt strīdēties par vēsturi un dzīvot šodienā. Šis aicinājums tiek izteikts tā, ka arī tas nav jāuztver kā “patiesība”. Pirmkārt, ar jau minēto atsvešinājumu, refleksiju par to, ka somu teātrī šādi monologi pierasti. Otrkārt, iepinot tanī piemērus, kas nešķiet nopietni ņemami: “paskatieties uz somiem,” viņš saka, “mēs nerunājam tik daudz par vēsturi, un mums ir *Stockmann, Fazer, Paulig, Neste*”.

- Tēlu veidojumā izmantota groteska un parodija. *Leģionāros* tā darbojas vairāk aktierspēles līmenī - Kārlis Krūmiņš, imitējot zviedru politiķus, izmanto stieptu, nazālu intonāciju; attēlojot zviedru parlamenta locekli, kurš ierosināja izdot baltiešu leģionārus, viņš starp lūpām un degunu iespiež tumšu pudeles korķīti, kas reizē imitē Hitlera tipa ūsiņas un komiski izmaina balsi sasprindzināto muskuļu dēļ. Tiek izmantots kontrasta princips, kad traģiskas vai vismaz nopietnas lietas attēlotas komiskā manierē. *Visos manos prezidentos* parodija izpaužas jau pašā tēlu uzbūvē – prezidenti ne tikai tiek attēloti komiski, bet izrādes ietvaros objektīvi tādi ir. Guntis Ulmanis ir lācīgs un ļoti vienkāršs, viņš neprot angļu valodu un vāji orientējas valsts lietās, taču vēlas, lai tauta viņu mīl. Vēlēdamies mainīt savu tēlu latviešu tautas atmiņā, dodas pie burvju mākslinieka pēc palīdzības. Kad nekas cits nelīdz, nolemj sekot Kārļa Ulmaņa piemēram un ieviest Latvijā autoritāru režīmu. Zatlers ir neveikls

un bikls, viņa garīgie spēki nav atbilstoši valsts prezidenta amatam. Mēģinot aizkavēt pēdējos latviešus emigrēšanu uz Angliju, viņš izzog Annai no somas pasi, un, Annas tēva pieķerts, taisnojas, ka meklējis ko ēdamu. Vairas Vīķes-Freibergas tēlā apspēlēts viņas pārākums pār vīriešiem. Viņa ir spēcīgāka par abiem pārējiem prezidentiem, un attiecībās ar tiem ir kā stingrā māte, kas nosaka toni, savukārt ar vīru Imantu viņu saista drīzāk kunga un kalpa attiecības.

3.2.3. Skatītāju fiziska līdzdalība

Izrādē *Leģionāri* skatītāji tiek fiziski iesaistīti izrādes darbībā, kļūstot par retu piemēru, kad šis riskantais paņēmieni izmantots veiksmīgi. Skatītāju iesaistīšana notiek divos veidos – atsevišķu skatītāju individuāla iesaistīšana un vēršanās pie skatītājiem kā grupas.

Kalle paziņo, ka tūlīt tiks izspēlēta romantiska epizode. Kārlis, brīdi padomājis, atbild, ka viņš, protams, ļoti ciena Kalli kā aktieri, bet romantiskas epizodes ar viņu kopā nespēlēs. Abi aktieri nonāk pie secinājuma, ka nepieciešama meitene, un nolemj meklēt palīdzību publikā. Kalle uzrunā jaunu meiteni pirmajā rindā, izstāsta, ka tas nebūs grūti, būs vienkārši jāsež un jāklusē – ne kur īpaši jāskatās, nekas nav jāatbild. Meitene piekrīt. Spēles laukumā divi krēsli, pavērsti viens pret otru. Meitene tiek apsēdināta uz viena krēsla, un Kārlis Krūmiņš apsēžas uz otra. Kalle izstāsta epizodes priekšvēsturi un būtību – viens no internētajiem latviešu leģionāriem pēc divu gadu neredzēšanās Zviedrijā satiekas ar savu sievu, lai atklātu, ka viņa ir stāvoklī no cita. Kalle apraksta sievas izskatu. Viņš aplūko iesaistīto meiteni un stāsta: “Sievai bija gari gaiši mati un brīnišķīgas zilas acis. Viņa bija ģērbusies melnās biksēs, melnās kurpēs un sarkanā jaciņā.” Kādu brīdi abi klusē. Tad Kārļa spēlētais virsnieks jautā: “Vai tu saņēmi manas vēstules?” Meitene, kā jau viņai pieteikts, klusē. Kārlis atkārtoti jautājumu. Klusums. “Es tev rakstīju. Vai tu man rakstīji?”, jautā Kārlis. Joprojām klusums. Reālā pasaule rit savu gaitu, un fiktīvā savu. Taču izrādes veidotāji, prognozējot, kāda varētu būt iesaistīta skatītāja izturēšanās, kā arī neļaujot tam brīvu vaļu, bet dodot instrukcijas, izmanto reālās pasaules ārējās izpausmes, lai ilustrētu fiktīvās pasaules procesus, kam varētu būt raksturīgas tādas pašas ārējās izpausmes. Starp iesaistīto skatītāju un aktieri nevarēja būt jūtu ķīmijas, bet tādas vairs nav arī starp latviešu virsnieku un viņa nu jau bijušo sievu. Iesaistītā meitene neuzdrīkstās skatīties aktierim acīs un pārsvarā sež, nodūrusi acis, un tieši tā varētu būt uzvedusies

virsnieka sieva. Viņa neko neatbild, un nekas sakāms nebija arī sievai. Viņi ir piederīgi divām dažādām pasaulēm – meitene reālajai, Kārlis izrādes laikā fiktīvajai, un tikpat atšķirti savās dvēselēs ir arī virsnieks un viņa sieva. Kārlis uzdod vēl pāris jautājumus, līdz dusmās aizmet krēslu un izskrien no “pārrunu telpas”. Kalle paziņo meitenei, ka tagad tā ir viņas brīva izvēle, kad atgriezties savā vietā. Meitene pamet spēles laukumu. Pēc tāda paša principa brīdi vēlāk no publikas tiek izvēlēts vīrietis, kam “jāspēlē” klusējošais karalis parlamenta sēdes laikā.

Izrādes beigās skatītāji tiek padarīti par parlamenta sēdes locekļiem. Aktieriem ir sagatvotas lapiņas ar reāli sēdē teiktām runām, un viņi lūdz vairākiem skatītājiem tās nolasīt. Ja kāds atsakās, aktieri lietišķi uzrunā nākamo. Runas ir nodrukātas latviešu un angļu valodā, un skatītāji aicināti izvēlēties sev ērtāko. Katram no apmēram pieciem uzrunātajiem skatītājiem piemīt sava intonācija, balss tembrs un temperaments; viņi runā katrs savā neatkarītajā runas veidā, ko aktieriem imitēt būtu neiespējami.

Šehners apraksta problēmas, ko rada skatītāju iesaistīšana, un atziņas, pie kurām nonācis, no kurām tradicionālā teātra kontekstā svarīgākās ir:

1. Izrādes ieplānotais ritms tiek izjaukts – ir jāakceptē, ka nejaušības ir tikpat mākslinieciski “derīgas” kā izplānotais ritms;
2. Visa līdzdalība ir manipulācija, jo aktieri zina to, ko nezina skatītāji – izrādē jāatrod brīži, kad abas grupas ir vienlīdzīgās pozīcijās;
3. Tiklīdz aktieru un skatītāju starpā rodas jautājums, kurš ir galvenais, seko naidīgums – līdzdalība nedrīkst notikt piespiedu kārtā.
4. Skatītāji ir atnākuši noskatīties izrādi, un viņiem uz to ir tiesības – nedrīkst jaukt dramatiskās un līdzdalības struktūras, bet jāļauj tām pastāvēt līdzās vienā laiktelpā.⁷⁸

Valters Sīlis intuitīvi ir ņēmis vērā šos principus, kā arī skatītāju diskomforta parastos iemeslus: nedrošību par spēles noteikumiem, sajūtu, kad netiek atstāta izvēles brīvība, bailes nonākt neērtā situācijā, atklājot savas ierobežotās aktiermeistarības spējas. Pirmkārt, aktieri skaidri izstāsta līdzdalības noteikumus, neliekot skatītājam paļauties tikai uz savu intuīciju, pie tam līdzdalība tiek noformēta

⁷⁸ Schechner R. *Environmental Theatre*, New York, London, Applause, 1994, 82. - 83.lpp.

kā nepieciešamība, nevis izrādes veidotāju iegriba. Tādējādi skatītāji tiek nostādīti aktieriem līdzvērtīgās pozīcijās, tiek uzsvērts sadarbības princips. Otrkārt, ja arī kāds skatītājs atsakās, aktieri neizrāda vilšanos un neapmierinātību un uzrunā nākamo. Treškārt, no iesaistītajiem skatītājiem netiek prasītas aktiermeistarības kvalitātes, kas tiem visdrīzāk nepiemīt. Epizodē, kur vairāki skatītāji aicināti nolasīt runu fragmentus, viņu interese par šiem maz zināmajiem vēstures faktiem ir tik liela, ka vairumā gadījumu viņi vairāk domā par nolasītā teksta jēgu, nekā manieri, tādējādi pasargājot savu lasījumu no uzspēlētības. Gluži tāpat kā eksperimentā, ko ar saviem studentiem izspēlēja Pīters Bruks. Režisors bija iedevis vienam no studentiem auditorijā fragmentu no Pītera Veisa lugas *Izmeklēšana*, kas stāsta par Aušvicas upuriem, un lūdzis to pie sevis izlasīt. Sākumā auditorija spurgusi, taču studenta lielā koncentrēšanās to ietekmējusi, un pakāpeniski iestājies klusums. Kad students sācis lasīt skaļi, viņa vēlme izstāstīt pārējiem to, ko tikko uzzinājis, bija tik spēcīga, ka lasīšanas stils bija nevainojams.⁷⁹

Aktieri vēršas pie auditorijas kā kolektīva divas reizes. Pirmā ir apmēram izrādes pusē: Kalle nostājas starp skatītāju vietām un spēlē protesta mītiņa dalībnieku, kas notika Zviedrijā, kad plašāka sabiedrība uzzināja par valdības nodomu izdot baltiešu karavīrus. Aktieris uzaicina skatītājus piecelties kājās un pievienoties viņam protesta dziesmā, veidot pūļa tēlu. Nevarētu teikt, ka no skatītāju līdzdalības būtu atkarīgs izrādes iznākums, taču izrādes veidotāji rada ainu (modelē situāciju), kurā rodas ilūzija, ka no skatītāju izvēles atkarīgs ne vien izrādes, bet vēstures iznākums. Izrādes beigās skatītāji balso par vai pret leģionāru izdošanu. Skatītāji nobalso pret, un radušos atvieglājuma sajūtu pārtrauc Kārļa Krūmiņa labdabīgi ironiskais jautājums: “Vai gribat izmainīt vēsturi?” Interesanti, ka pirmajā epizodē skatītāju atsaucība ir krietni vēsāka, un lielākā daļa paliek sēžam. Izrādes beigās sadarbības atmosfēra starp aktieriem un skatītājiem, kā arī skatītāju emocionālā līdzdalība ir kļuvusi spēcīgāka, un balsošanā iesaistās jau vairāk par pusi publikas.

Izrādē ir arī rituāla elementi. Kalle aicina skatītājus sakopot savas negatīvās emocijas un projicēt tās uz karogiem, kas sedz skatuvi, un, skaļi saucot uzmundrinājuma frāzes, citu pēc cita tos norauj.

3.2.4. Skatītāju garīga līdzdalība

⁷⁹ Brook P. *The Empty Space*. Penguin Books, 1990, 28.lpp.

Tāpat kā aktieri parāda, ka ir mūsdienu jaunieši, kas izmanto teātri, lai runātu par aktuālām tēmām, arī skatītāji tiek uztverti kā viņi paši – mūsdienu cilvēki, kas atnākuši uz teātri. Viņiem netiek uzspiesti iepriekšpieņemti rāmji – kā *Oāzes* gadījumā, kas pieprasīja no skatītājiem akceptēt apokolipses gaidītāju lomu. Skatītājiem atstāta izvēles brīvība, kā reaģēt uz redzamajiem notikumiem. Izrādes struktūra pat rada īpašus apstākļus, lai vienīgā izvēle skatītājam būtu domāt pastāvīgi. Recenzijās atkārtoti parādās doma, ka izrāde aicina domāt līdzīgi, kas nebūt nav katras labas izrādes raksturojošā īpašība. Silvija Radzobe raksta: “Valters Sīlis kopā ar aktieriem neizmanto vēsturi ideoloģisku klišeju ražošanai .. tieši otrādi, nebaidās izaicināt iesīkstējušos domāšanas stereotipus un polemizēt ar un par autoritātēm (piemēram, prezidenta lomas attiecības ar šīs lomas tēlotāju personībām.) Viņa teātra darbi informē, analizē bet pats galvenais – rosina domāt, veidot patstāvīgu viedokli.”⁸⁰

Abās izrādēs skatītāji tiek konfrontēti ar dažādiem pretrunīgiem viedokļiem. Sarunā ar Lindu Kusiņu režisors Valters Sīlis stāsta, ka sākotnēji izrādes *Leģionāri* pamatā bija “vēlme paskaidrot pasaulei, kas leģionāri bija un kāpēc viņus nevar saukt par nacistiem.”⁸¹, tāpat izklaidēt mītu par viņiem kā kaislīgiem Hitlera sekotājiem. Taču darba gaitā izrāde kļuvusi daudz sarežģītāka. Nācās izklaidēt arī mītu par leģionāriem kā godīgiem latviešu puikām, kas vai nu piespiedu kārtā vai aiz mīlestības pret savu valsti iestājušies nacistiskajā armijā. Režisors stāsta: “(..) mēs viņus neheroizējam, jo stāstā par leģionu bija sajaukušies tik daudz aspektu. Daži aizgāja karā kā varoņi, citi kā puikas, kuriem citādi nošaus mamma, un bija cilvēki, kam patika Hitlers. (..)”⁸² Izrādē tiek dots vārds visiem viedokļiem, pat šokējošiem: leģionāri ticēja, ka, iestājoties Hitlera armijā, aizstāvēs savu valsti (Kārļa Krūmiņa monologs), leģionāri ir Hitlera pakalpiņi (Kalles zviedru strādnieks), leģionāri ir homoseksuālisti, kas negrib doties atpakaļ uz Padomju Savienību, jo vēlas nodoties orgijām ar zviedru karavīriem, leģionāri ir labprātīgi ebreju šāvēji (no tualetes iznāk

⁸⁰ Radzobe S. *Valtera Sīļa triloģija par vēsturi*//Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai, 23.11.2011.

⁸¹ Kusiņa L. *Otrais pasaules karš tuvplānā*//Latvijas Avīze, 14.09.2011.

⁸² Kusiņa L. *Otrais pasaules karš tuvplānā*//Latvijas Avīze, 14.09.2011.

kariķēts Krišjānis Barons - Kārlis Krūmiņš ar garu filca bārdu - un klusi murmina dainu rindas: “Trīs latvju zēni/Šauj žīdus Gaujmalā/Stobri jau karsti/ Bet žīdi nāk un nāk.”) Katram cilvēkam ir savs viedoklis, ko veido primāri nevis vēstures zināšanas, bet paša personīgā ģimenes pieredze, kas nekad nav absolūta. Tai pat laikā aktieri neuzskata, ka šo konkrēto cilvēku individuālie likteņi ir nesvarīgi, vai ka viņi kļūdās, ticot kādiem principiem vai citām “interpretācijām”. Kad Kārlis Krūmiņš runā kaislīgu runu leģionāru vārdā – par to, ka šodien viņi klusēdami pacieš visus apvainojumus, jo zina, ka Hitlera režīms nodarījis prātam neaptveramas zvērības, ka vakar viņi bija varoņi, bet šodien noziedznieki, bet viņiem tomēr ir kas sakāms – ka viņi cīnījušies par Latviju -, tā nav ironija, arī viņa argumenti un domas netiek apzināti shematizētas, lai gan tām nepiemīt smalkums un dziļums – iespējams, tādēļ, ka aktieri spēj iejusties viņu ādā tikai teorētiski. Bet vismaz to mēģina, nevis pauž savu viedokli *par* viņiem.

Visi mani prezidenti sākas ar sarunu šovu, kurā piedalās Toms no pret bijušo prezidenti noskaņotās biedrības *Cita Vaira* un Lāsma no eks-prezidentes fanu kluba *Vairas ceļš*. Abi varoņi mēģina pierādīt otram sarunas dalībniekam un arī skatītājam savu viedokli par Vairu Viķi-Freibergu. Toms konfrontē skatītājus ar faktu gūzmu, min skaitļus un datumus, cik lielas summas no valsts budžeta prezidente piešķirusi friziera pakalpojumiem u.c. Toms pat sprauž pie sienas dokumentus, kuri pierāda nelikumīgus darījumus, ko veikusi bijusī prezidente. Viņš iedegas, izmisīgi mēģina kaut ko pierādīt. Fakti, ko viņš liek priekšā, ir ņemti no žurnālista un profesionāla politiķu “atmaskotāja” Lato Lapsas grāmatas *Va(i)ras virtuve*. Lato Lapsas reputācija ir apšaubāma, viņa tēls sabiedrībā saistās drīzāk ar provokācijām un skandāliem, nekā objektīvu politisko procesu analīzi. Taču skatītājam nav pat jāabild sev uz jautājumu, vai viņš tic, ka šie dokumenti ir autentiski un nozīmē to, ko Toms cenšas pierādīt, ka tie nozīmē, lai sajustu, ka šī cīņa ir bezjēdzīga. Toma milzīgais entuziasms, pārliecība par savu taisnību un reizē piesarkusī seja un visā viņa būtībā jūtamā histērija par to, ka cilvēkus nepārliecina viņa pierādījumi, liek aizdomāties – kas sekotu, ja raidījuma laikā pēkšņi Lāsma atzītu savus maldus, tiktu pārliecināta un pievienotos viņa pozīcijai? Vai kaut kas svarīgs tiktu atrisināts, kāds mērķis sasniegts? Fakti tiek izmantoti kā strīda ieroči, kam jālauž neticības barjera, taču, kas seko aiz šīs barjeras, paliek miglā tīts.

Pēc tāda paša principa 2010.gadā multimediju māksliniece Katrīna Neiburga sadarbībā ar dzejnieci Agnesi Krivadi radīja videoinstalāciju *Patiesībā*. Darbs tika

eksponēts Dzelzceļa muzejā. Lielajā tukšajā telpā bija pusaplī iekārti astoņi ekrāni, uz kuriem tika projicēti video ar sešpadsmit aptaujātu cilvēku viedokļiem par to, kas dzīvē ir svarīgs. Abas mākslinieces bija pavadījušas vasaru, ceļojot ar videokamerām pa Latviju, nebrīdinot ierazdamās lauku cilvēku mājās, runājot ar viņiem un filmējot viņu pārdomas. Cilvēki tika filmēti savās mājās, vidē, kas stāsta par viņiem vēl daudz vairāk nekā dzīves laikā veidotie uzskati. Taču svarīgāka par lauku dzīves kolorītu bija izstādes bezkaislīgā struktūra. Lielākā daļa apciemoto cilvēku bija jau gados, viņu dzīves filozofija iegūta ne no grāmatām, bet no savas dzīves pieredzes. Skatītāji neidentificējas ar viņu uzskatiem, taču jūt, ka tiem ir spēks un tiesības eksistēt, ka nekas tos nespēs apgāzt. Šo cilvēku pārdomas par dzīvi, protams, ir atšķirīgas, un ne visus izstādes varoņus iespējams uztvert nopietni – daļā skatītājos skepsi rada alkoholiķu pāris, citā – ezotēriski noskaņotais lauku dziednieks. Visos ekrānos projekcijas rit vienlaicīgi, taču materiāls ir samontēts tā, lai sākumā (videodarbam ir sava kompozīcija ar sākumu, vidu un beigām) skatītājs spētu sadzirdēt atsevišķos domu graudus, pamazām tie sāk pārklāties, saplūstot murdoņā, līdz finālā visos ekrānos tiek rādīts viens un tas pats personāžs, un atkārtojas mistiskais vārds “patiesībā...patiesībā...patiesībā”.

Skatītāju aicināšana izveidot pašam savu viedokli par izrādes tēmu bija raksturīga arī Valtera Sīļa kursabiedra Kārļa Krūmiņa izrādē *Svētceļnieks* (2010, DDT), kurā Valters Sīlis spēlēja galveno lomu. Izrāde bija veidota postdramatiskā teātra valodā – nosacītība telpas noformējumā (spēles laukumu veido galds, darbība ilustrēta ar krītiņu un sērkokciņu kastīšu palīdzību), atsvešinājums aktieru darbā (aktieri brīvi mainīja tēlus), “ceturtās sienas” dekonstruēšana telpas organizācijā (skatītāji sēdēja visapkārt spēles laukumam) un aktierspēlē (aktieri notikumus pārsvarā stāsta tieši skatītājiem, kādā ainā Sīlis apstaigā skatītāju vietas, ieskatoties katram sejā ar vārdiem “Tu esi sasniedzis Jēzus vecumu”). Taču lielākā novitāte slēpās izrādes vēstījuma intonācijā, no kuras nebija iespējams izlobīt pašu izrādes autoru attieksmi pret izrādē skartajām reliģiskajām tēmām. Režisors intervijā stāsta: “Sākumā mēs mēģinājām izrādē ne tikai ietvert savu viedokli, bet mēs pat mēģinājām to mainīt – skatīties, kā izmainās stāsts, ja mēs izmainām savu vēstījumu. Bet tiklīdz mēs to izdarījām, izrāde sagāzās .. Tur jau ir tā izrādes vērtība - izrāde neļauj skatītājam ieņemt pasīvu pozu. Viņam ir aktīvi jādomā. Un skatītājam var palikt neatbildēti jautājumi, un viņš var pat būt dusmīgs uz mani un uz aktieriem – kāpēc jūs man nepateicāt, kā tad tur galu galā ir! Bet tas nav mūsu mērķis. Mūsu mērķis kā reiz

ir uzdot jautājumus un aktivizēt pašu skatītāju. .. Mans kā režisora mērķis nebija klāstīt pasaulei savu viedokli par ticību, kaut vai tāpēc, ka tas ir kaut kādā ziņā viennozīmīgs - tas ir tikai mans personiskais viedoklis. .. Cilvēki grib zināt, ko Valters Sīlis, ko es, režisors Kārlis Krūmiņš, domājam par svētceļnieku, par ticību, par reliģiju. Bet tā ir tikai ziņkāre. Mēs neteiksim, ko domājam, jo šoreiz tas nav svarīgi.”⁸³

Valtera Sīļa izrādes *Leģionāri* un *Visi mani prezidenti* pieder pie postdramatiskā teātra tipa, un “ceturtā siena” tajās tiek dekonstruēta ar mērķi nojaukt barjeru starp aktieriem un skatītājiem un radīt nepiespiestu kopā būšanas gaisotni. Tas tiek panākts gan ārējiem līdzekļiem – aktieriem vēršoties pie skatītājiem un gudri iesaistot tos darbībā, gan ar dramaturģiskā teksta uzbūvi, kas pauž režisora mērķi nevis konfrontēt skatītājus ar jau gatavu viedokli par izrādēs skartajām vēsturiskajām un politiskajām tēmām, bet rosināt tos veidot pašiem savu skatījumu.

⁸³ Klīvere A. *Dusmīgi cilvēki, priecīgi cilvēki*// <http://www.teritorija.lv/en/patriarharudens/pr-2010/142-saruna-ar-izrdes-qsvtccenieksq-reisoru-krli-krmiu>

4. "CETURTĀS SIENAS" DEKONSTRUĒŠANA ILŪZIJAS IETVAROS

Reizēm "ceturta siena" tiek dekonstruēta ar mērķi nevis lauzt ilūziju, bet paplašināt tās robežas. Aktieri rāda, ka apzinās skatītāju klātbūtni, vēršās pie viņiem un iesaista fiziskā kontaktā, taču paliek tēlā un/vai arī skatītājus uzrunā kā fiktīvus personāžus, iedalot tiem kādu lomu. Šis "ceturta sienas" dekonstruēšanas tips saistās ar vairākām grūtībām. Pirmkārt, tiešā kontaktā ar skatītāju patiesīguma latiņa paaugstinās; ticamais uz skatuves vairs nav ticams aci pret aci. Otrkārt, ja skatītājiem tiek iedalīta loma, tiem neatliek citas izvēles kā pieņemt to vai arī emocionāli atslēgties no notiekošā procesa. No mākslinieku puses tā ir manipulācija, kurai skatītāji parasti iekšēji pretojas, jo īpaši gadījumos, kad tā ir mākslinieciski nepārliciecināma. Treškārt, ja teātris pamatā piedāvā ilūziju, skatītājs tai seko, iejūtoties tēlos un uztverot redzamos notikumus kā relatīvi īstus, un tā laikā aizmirstot par savu fizisko klātbūtni. Tā ir cita veida skatīšanās, nekā izrādēs, kuru uzbūve balstās uz dialogu starp aktieriem un skatītājiem. Abus skatīšanās veidus ir grūti apvienot, un teātra ilūzija parasti pārtrūkst, taču vietā nestājas citas attiecības, un skatītāji paliek tukšām rokām. Līdz ar to skatītāju iesaistīšanas elementi drīzāk krīt ārā no izrādes mākslinieciskās vienotības, nevis bagātina to, reizēm pat panākot pilnīgi pretēju efektu iecerētajam. Kāds skatītājs stāsta savu pieredzi Dž. Dž. Džilindžera izrādē *Drakula. Svešās asinis*: "Izrādes beigās Ģirts Ķesteris pēkšņi iebļāvās: „Tagad kāds kļūs par manu nākamo upuri,” protams, viņš pieskrien man klāt un kož, un visiem pārējiem skatītājiem ir oooo ..., bet man tajā brīdī ir doma – vīrietis labākajos gados domā, ka ir vampīrs un grasās man kost, un man tas reāli ..., ja tas būtu noticis sākumā, tad es to vispār nespētu uztvert kā aktieri, bet es viņu visu izrādi uztvertu kā garīgi nelīdzsvarotu personu.”⁸⁴

Ineses Mičules izrāde *...stāsti man par...* iestudēta 2009.gadā *Homo Novus* eksperimentālās programmas *Prove II* ietvaros. Izrāde sastāvēja no vairākām etīdēm, ko aktieri bija veidojuši par tēmu "jauniešu attiecības 80.gados". Lielu izrādes daļu jaunie aktieri spēlēja mūzikas instrumentus un dziedāja, un, turpinot muzikālo ievirzi, izrādes beigās aktieri uzlūdza pirmajās rindās sēdošos skatītājus uz deju. Latvijas

⁸⁴ Skatītāja viedoklis no LKA studentes Agneses Voikas veiktās aptaujas par skatītāju attieksmi pret iesaistīšanu izrādes darbībā// <http://www.teritorija.lv/lv/process/84-interaktivitate-voika>

teātra videi ir raksturīgi uzņemt tikko Latvijas Kultūras Akadēmiju beigušos jaunos aktierus ar īpašu sirsnību; diplomdarbu izrādēs no publikas parasti jūtama atvērta un labvēlīga atmosfēra. Tā tas bija arī šajā izrādē, kur spēlēja Dailes studiju tikko beigušie Ērika Eglīja, Inita Dzelme, Kristaps Rasims, Kārlis Freimanis un Gints Andžāns. Jaunie aktieri un viņu lomas saplūda vienotos, neatšķiramos sirsnīgu jauniešu tēlos, kas izrādes gaitā bija iekarojuši skatītāju simpātijas. Radās iespaids, ka pašmērķīgais izrādes fināls salauž izveidojušos trauslo uzticību starp skatītājiem un aktieriem, un paradoksālā kārtā tieši šai brīdī aktieri visvairāk “tēloja”.

2010. gadā GIT apvienības *Nomadi* režisori Mārtiņš Eihe un Krista Burāne iestudē Ansela Kaugera *Kāpēc es mīlu krievus*, kas rakstīts *stand-up* komēdijas žanrā. Literāro materiālu veido galvenā varoņa A. Borta ironiski kritiskās pārdomas par latviešu kultūras balstiem un no reālās dzīves atrauto latviešu identitāti. A. Borts pasmejas par latviešu dziedāšanas tradīciju, valodas kopšanu, vēstures idealizāciju. Izrādes beigās aktieris – Ģirts Rāviņš vai Lauma Balode – aicina skatītājus palikt zālē un diskutēt par izrādē skartajiem jautājumiem. Aktiera identitāte kļūst neskaidra – vai tas joprojām ir A. Borts vai jau Rāviņš/Balode? Aktierim jābūt gatavam improvizēt, atbildēt uz skatītāju jautājumiem, vadīt diskusiju. Tai pat laikā viņam jāpaliek tēlā, jo diskusija ir daļa no izrādes. Rodas sajūta, ka aktieris nespēj atrast vidusceļu starp intonāciju, kas raksturīga viņam kā personībai un varētu būt arī kardināli pretēja galvenā varoņa uzskatiem, un improvizāciju par tēmu “kā šajā situācijā rīkotos A. Borts”. Skatītāju zāle uztver šo neizlēmību, aktiera reakcijas izskatās mākslotas, un līdz ar to diskusija iegūst absurdu noskaņu.

Šī gada rudenī festivāla *Igauņu balzāms* ietvaros Rīgā tika rādīta somu režisora Kristiana Smedsa igauņu *Von Krahl* teātrī iestudētā izrāde *12 Karamazovi* pēc Dostojevskas daiļrades (jo nevar teikt, ka tikai romāna *Brāļi Karamazovi*) motīviem. Izrādē skatītāji tiek iesaistīti vairākkārt, taču divas epizodes Rīgas izrādē likās īpaši zīmīgas. Aktieris lūdza kādu skatītāju sastādīt viņam kompāniju. Skatītājs piekrita un apsēdās viņam līdzās pie galda, kas novietots spēles laukuma vidū. Kad zālē bija aprimis nelielais satraukums, ko parasti izraisa interaktīvie elementi, un aktieris jau grasījās turpināt spēlēt, kāda meitene no skatītāju zāles pēkšņi iesaucās, ka arī vēlas pievienoties. Pavisam neilgu brīdi saminstinājies, aktieris laipni piedāvāja meitenei ieņemt vietu pie galda, kā arī apjautājās, vai vēl kāds no publikas gribētu pievienoties. Tas bija vienīgais izrādes seanss Rīgā, un zāle bija pilna ar teātra profesionāļiem, tai skaitā jaunajiem aktieriem. Uzaicinājumam atsaucās viens no viņiem. Nu jau pie

galda plānotā viena skatītāja vietā sēdēja trīs, veidodami savu grupu un cits citu iedrošinādami. Jaunais aktieris aizpīpēja cigareti. Meitene koķetēja ar igauņu aktieriem, kas, viegli samulsuši, mēģināja reizē atsaukties un turpināt spēli. Spēles laukumā ienāca divas izrādes aktrises, un lūdza vienam no iesaistītajiem skatītājiem filmēt viņu erotiskās spēles ar kartona videokameru. Meitene no publikas (kas stādījās priekšā kā Anna) piedāvājās, ka varētu dejot fonā. Viena no aktrisēm, kas bija acīmredzami stingrāk noskaņota, noraidīja piedāvājumu. “Varbūt es varu vismaz smaidīt?”, jautāja Anna. “Nē, nedari neko, tā ir mūsu lieta!” atcirta aktrise.

Otra zīmīgā epizode saistīta ar etīdi, kurā tika izspēlēta tēma par dzīvnieku, kas slēpjas katrā cilvēkā. Pēc tam, kad spēles laukumā ar beisbola nūju tika zvērīgi sadragāts dabiska izmēra kartona zirgs, aktrise lūdza piecelties vienu no skatītājiem, iedeva viņam beisbola nūju, jautājot “Un ko darīsi tu?” Tas izrādījās LKA režijas students un raidījuma *100 gramu kultūras* vadītājs Dmitrijs Petrenko, tātad – rūdīts skatītājs. Dmitrijs epizodi izvērtā par profesionālu dramatisku ainu. Brīdi sastindzis skatījās aktrisei acīs, tad izlēmīgi aizmeta nūju prom.

Von Krahl teātra aktieri ir ārkārtīgi profesionāli, izcili pārvalda tieši laikmetīgā teātra estētiku un nemaz nerada sajūtu, ka nepārzinātu interaktīva teātra “spēles noteikumus”, un tieši tādēļ izrāde *12 Karamazovi* radīja jautājumu – vai laikmetīgais teātris zina, ko iesākt ar skatītāju atraisīto iniciatīvu? Vai šinī gadījumā, kad par publikas vēsumu vai bailēm nevarēja sūdzēties, teātris panāca to, pēc kā tiecās? Ja skatītājs, kā tas reti notiek, pieņem izrādes uzaicinājumu un aktīvi iesaistās darbībā, viņš kļūst jau par aktieri. Maksimālā autentiskuma pakāpe, ko spēj sasniegt tāds skatītājs – tāpat kā aktieris – ir nevis būt pašam, bet spēlēt sevi pašu.

4.1. *Hamlets* Reiņa Suhanova režijā

Scenogrāfa Reiņa Suhanova debijas izrāde režijā *Hamlets* (2012) sākas, vēl pirms NT Jaunajā zālē nodziest gaismas. Priekškara nav, un visā zālē valda vienojoša pustumsa. Scenogrāfiju veido melni industriāla auduma priekškari ar caurspīdīgu plastikāta strēli pa vidu, un pirms izrādes aktieri ik pa brīdim paskatās caur tām, gaidot, kad varēs sākt izrādi. Gar skatītāju rindām aizsoļo režisors un apsēžas skatītāju sēdvietu malā. Kad skatītāji sanākuši, un biļešu kontrolētāja aizver durvis, no melno priekškaru slāņiem iznāk Kaspara Zvīguļa *Hamlets* un smaidot kādu mirkli skatās publikā, ieskatoties acīs atsevišķiem cilvēkiem. Šai brīdī attiecības ir nedefinētas. Lai

gan polsterētais vēders un uzsvērti vientiesīgā sejas izteiksme norāda, ka aktieris jau ir iemiesojies tēlā, neviens vārds, kas reprezentētu Kasparu Zvīguli kā Hamletu, vēl nav pateikts. Aktieris ietur pauzi, kuras laikā aug skatītāju gaidas un interese. “Atnācāt, ja,” saka Zvīgulis un turpina kā Hamlets, “uz tēva bērēm”. Brīdī, kad attiecības tiek definētas un no skatītāju-aktiera saskarsmes kļūst par Viljama Šekspīra traģēdijas varoņa Hamleta un bērū/kāzu viesu saskarsmi, kontakta autentiskums zūd. Kļūst skaidrs, ka dibinātās attiecības ir nevis ārpusteatrālas, kurās skatītāji tiek uztverti kā viņi paši, bet fiktīvas, kurās tiem iedalīta rezoniera loma, ko paši skatītāji nav izvēlējušies.

Izrāde būvēta kā Hamleta refleksijas, kurās viņš dalās ar publiku. Formāli “ceturtā siena” tiek lauza, jo aktieris runā, vēršoties pie skatītājiem, brīžiem iesaļo starp to rindām. Tomēr kontakts netiek panākts, jo tam nav mērķa, un līdz ar to arī attiecīgas izpausmes. Kasparš Zvīgulis gan skatās skatītāju zālē, taču, izņemot atsevišķas situācijas (bez jau minētā sākuma izrāde ir epizode, kurā Hamlets norāda mātei uz atšķirību starp tēvu un Klaudiju, norādot uz divām sejām skatītāju zālē) nefokusē skatienu ne uz vienu konkrēti. Skatītāju kā patstāvīgu, domājošu būtņu potenciāls netiek atklāts, viņi tiek izmantoti jau iepriekš izdomātiem mākslinieciskiem mērķiem, un skatītāju statuss pēc būtības paliek tāds pats kā “ceturtās sienas” teātrī – anonīmi vērotāji bez tiesībām un pienākumiem ietekmēt izrādes gaitu. Šajā gadījumā kontakts ar skatītājiem nemaz netiek meklēts, un “ceturtās sienas” laušana ir tīri estētisks paņēmiens. *Hamletā* kontakts ar skatītājiem paradoksālā kārtā tiek sasniegts, nevis apzināti laužot “ceturto sienu”, bet izrādes komiskajās epizodēs. Lai arī konceptuāli tās organiski neiekļaujas izrādē, skatītāju zāles atsaucība, straujā atmosfēras maiņa un sirsnīgie smieklī nojauca barjeru labāk kā jebkuri novatoriskas valodas pašmērķīgi meklējumi.

Spēle ar fikciju un realitāti notiek epizodē, kur Hamlets nolemj iestudēt ar aktieriem tēva noindēšanu. Otrs izrādes aktieris Normunds Laizāns apsēžas uz krēsla pirmās rindas vidū, uz kura uzlikta lapa REZERVĒTS, tādējādi pirms izrādes pievēršot skatītāju uzmanību jo īpaši situācijā, kad vietas nav numurētas un skatītāji meklē labākās sēdvietas. Zvīgulis aicina palīgu no skatītāju vidus, un izvēlas Laizānu, kurš tāpat tēlo skatītāju. Zvīgulis vēršas pie skatītājiem kā Hamlets, meklējot aktierus, kas palīdzēs attēlot tēva slepkavību. Viņam vajadzīgs nevis skatītājs, bet aktieris. Tad viņš “pamana” skatītāju vidū aktieri Laizānu un saka: “Nāc, tu esi labs aktieris!”. Tāpat nevarētu teikt, ka notikušais ir fiktīva komunikācija, jo Laizāns netēlo

brīvprātīgu skatītāju, bet publikā atrodošos aktieri, kas viņš arī. Laizāns arī netēlo, ka ir pārsteigts, ka gadījies te nejauši, bet vienkārši – ka ir pa rokai. Tas sasaucas ar izrādes kopējo ieceri radīt spēles telpu, kas pastāv drīzāk Hamleta galvā, nekā dāņu galmā. Tumsnējā, melniem priekškariem pieblīvētā telpa sasaucas ar sastrēgumiem Hamleta apziņā, ko rada nemitīgā šaubīšanās un jebkuras potenciālās rīcības izsvēršanas no visiem aspektiem.

4.2. *Septiņi Fausti* Viestura Meikšāna režijā

VDT režisoram Viesturam Meikšānam nav raksturīga skatītāju fiziska iesaistīšana izrādē vai tieša vēršanās pie tiem, taču vairākos iestudējumos viņš skatītāju zālei piešķir kādu lomu. Izrādē *Vīns un nezāles* (2010) skatītāju sēdvietas izkārtotas uz skatuves abpus spēles laukumam, un izrādē noris uz skatuves aiz aizvērtā priekškara. Elīnes Vānes Estere apsēžas starp skatītājiem, padarot arī skatītājus par Tāivalža Lasmaņa pozitīvās domāšanas guru Zigurda šova apmeklētājiem. Raiņa *Zelta zirga* iestudējumā (2009) pret skatītāju zāli ir pavērstas kameras, ko skatītāji uzzina brīdī, kad publikas attēls tiek projicēts uz stikla kalna, radot tautas tēlu.

Viestura Meikšāna NT iestudētajā izrādē *Septiņi Fausti* (2010) dažādos veidos tiek izspēlēta Fausta un Mefistofeļa pirmā tikšanās, uzverot, ka neatkarīgi no tā, kā tiek interpretēts Fausts un kā – Mefistofelis, viņu tikšanās ir arhetipiska un Fausta iekšējais konflikts – universāls. Pēc trešās epizodes, kas jau novesta līdz absurdam – Fausta vietā raudošs teletūbijs, ko nekas vairs nespēj iepriecināt, un pie kura pēc Mefistofeļa dziras nobaudišanas ierodas tēli no *Zvaigžņu kariem* – un liek minēt, kā tad varētu būt izspēlētas atlikušās četras satikšanās, izrādē maina savu gaitu, izkāpjot no “ilūzijas rāmja”. Uz tukšā spēles laukuma atgriežas teletūbijs, saniknots norauj polsterētā kostīma galvu, un skatam atklājas aktieris Jānis Āmanis, kas vēršas pie skatītājiem it kā savā vārdā. Viņš kliedz, tēlo niknumu, atvainojas skatītājiem, ka tiem bija jāskatās šis murgs, paziņo, ka režisors laikam nevarēja saprast, kā lai turpina izrādi un izdomāja ieģērbt aktieri teletūbija kostīmā u.t.t. Turpmākā izrādē rit aktieru ģērbtuvēs, kur kolēģi pārrunā šo notikumu, reizē gremdējoties pārdomās par aktiera darba bezjēdzīgumu un neizturamo atkarību no režisora. Tādējādi izrādē tiek sadalīta divās daļās, un otrā tiek pozicionēta kā “īstāka”, tiecas uzrunāt skatītājus nepastarpināti. Lūzums tomēr nenotiek. Pirmkārt, Jāņa Āmaņa kaislīgā runa uz brīdi

patiesi izsit skatītājus no ērtās novērošanas pozīcijas, taču efekts ir īslaicīgs, jo izrāde, lai arī pārceļ darbības vietu uz aktieru ģērtbuvēm, turpinās tikpat “fiktīvi”. Aktieri vairs nesarunājas ar skatītājiem, turpina spēlēt kā aiz “ceturtais sienas”, un arī viņu runas intonācijās, kustībās nav lielāka dabiskuma kā izrādes pirmajā daļā. Otrkārt, skatītāji, protams, nenoticēja, ka izrādi patiesi izgāž sadumpojies aktieris. Lai arī Āmanis runāja savā vārdā, teikumu uzbūve, skatiens, kustību noteiktība tomēr uzkrītoši rādīja, ka notiek lomas spēlēšana, un centieni to pasniegt kā spontānu izpausmi vēl jo vairāk uzvēra tās mākslīgumu. Iespējams, ka tas ir tikai aktiermeistarības jautājums un, piemēram, Vilis Daudziņš spētu šādu ainu nospēlēt tā, ka uz brīdi skatītājiem zustu pārlicība, ka viņi vēro iepriekš izdomātu un izmēģinātu priekšnesumu. Taču svarīgi, ka izrādē, kurā Vilis Daudziņš parādās uz skatuves kā viņš pats – *Vectēvs* (2009) Alvja Hermaņa režijā – viņš nespēlē emocijas, notikumus, stāvokli, viedokli, bet stāsta par tiem. Visas epizodes, kurās viņš runā no savām pozīcijām, ir emocionāli neitrālas un nepauž kādu pabeigtu, definētu domu – *Septiņu Faustu* gadījumā - *Jānis Āmanis ir saniknots*.

Dekonstruējot “ceturto sienu” ar mērķi paplašināt ilūzijas robežas un ietvert izrādes fiktīvajā pasaulē arī skatītājus, nereti tiek sasniegts pretējs efekts. Problēma slēpjas tajā, ka iesaistot skatītājus pasīvā (dodot tiem kādu lomu) vai aktīvā (fiziski iesaistot) līdzdalībā, nereti zūd kontakts, ko rada mākslinieciski pārlicinoša ilūzija, bet vietā nestājas cits, autentiskāks.

4.3. *Oblomovs* Alvja Hermaņa režijā

Alvja Hermaņa izrāde *Oblomovs* (2011, JRT) ir aizraujošs piemērs, kas parāda, ka iespaidu, ko uz skatītājiem tiecas panākt režisori, dekonstruējot “ceturto sienu”, ir iespējams panākt, “ceturto sienu” ne vien nelaužot, bet pat īpaši uzsverot.

Daudzos aspektos izrāde atkārtos tos pašus principus, ko izstrādāja naturālisma teātris:

- Precīzi restaurēta no dzīves noskatīta priekšmetiskā vide. Priekškara nav, un skatītājs, ieejot lielajā zālē, var nodoties istabas apskatīšanai. Paplūkusī 19.gadsimta otras puses dzīvokļa istaba grimst pustumsā. Tā attēlota tik naturālistiski, cik vien

iespējams (scenogrāfe Kristīne Jurjāne). Istaba pārblīvēta ar nolietotām mēbelēm; pārsvarā priekšmeti, kas nodrošinātu skaistu dzīvošanu plašākā un kārtīgākā mājvietā, taču šeit kalpo tikai par vietu, kur nolaisties putekļiem – pa labi pie loga mazs rakstāmgaldiņš, balts galdautiņš uz netīriem traukiem nokrautā galda, nevajadzīga sudraba paplāte, skapis ar baltiem krokotiem krekliem, kuri netiek nēsāti jau gadiem. Uz netīrajām tapetēm redzami izbalējuši nospiedumi vietās, kur agrāk bijušas bildītes. Vienīgie funkcionālie telpas elementi ir mazs dīvāniņš centrā, uz kura, kā izrādās, visu laiku gulējis Oblomovs, un krāsns istabas kreisajā stūrī, uz kuras dzīvo Oblomova kalps un “dzīvesbiedrs” Zahars. Normunds Naumanis atzīmē, ka rodas ilūzija, “kā kad uz teātra skatuves aiz nepārsitamas “stikla sienas” tik tiešām atdzīvotos XIX gadsimta paplukuša īres nama pamatīgi nolaista vecpuiša dzīvokliša kolorītā bilde.”⁸⁵ Jāpiebilst gan, ka Valda Čakare uzskata, ka ievērota zināma koncepcija: “Māksliniece Kristīne Jurjāne to iekārtojusi ar pretenziju uz autentiskumu: notecējuši griesti, nobružāts skapis, netīriem traukiem apkrauts galds. Tas viss telpas kreisajā pusē, kas saistās ar tumsu, subjektivitāti, intuīciju. Putekļainajā mijkrēslī vīd arī gaismas sala – labajā pusē, kas asociējas ar gaismu, objektivitāti un zināšanām, starp durvīm un netīro logu novietota svētbilde, zem kuras plivinās sveces liesmiņa.”⁸⁶

- Uz skatuves, tāpat kā Staņislavska izrādēs, uzbūvēts vesels dzīvoklis. Kad Oblomovu apciemo šaubīgie viesi, pa atvērtajām durvīm pat redzams gaitenis un durvis, kas ved uz kāpņu telpu un citām istabām.

- Līdz šim latviešu teātrī neredzētā līmenī imitēts dabisks apgaismojums. Izrādes sākumā istaba grimst pustumsā, taču pamazām to izgaismo rīta saule no loga labajā pusē.

- Grims, kas pārvērš aktieri līdz nepazīšanai, un galēja reālo izpausmju imitācija aktiera darbā. Jo īpaši Viļa Daudziņa Zahara sakarā var runāt par hipernaturālismu. Aktiera ārējais tēls ir pārvērsts līdz nepazīšanai, tajā savijas precīzs psihofizisks raksturojums un groteska. Galvā parūka, kas imitē gandrīz pliku galvvidu un garas, netīras, savēlušās matu pinkas līdz pleciem. Seja vecuma un arī netīrumu plankumu

⁸⁵ Naumanis N. *Nogalināt vai lolot Oblomovu sevī?*//Kultūras Diena, 16.09.11.

⁸⁶ Čakare V. *Oblomova glābšana – nepabeigts projekts*// <http://krodars.lv/oblomova-glabsana---nepabeigts-projekts/>, 15.09.2011.

izraibināta. Balss piesmakusi. Zahars iet salīcis – rodas iespaids, ka pa daļai aiz vecuma, pa daļai aiz slinkuma iejusties savā ķermenī.

Izrādes pirmais un otrais cēliens būvēti pēc atšķirīgiem principiem. Par izrādes pirmo cēlienu var teikt, ka tas nevis paziņo skatītājiem kādu vēstījumu, bet vienkārši ir, lēnām iedarbojoties uz skatītāju kā smarža. Pēc tāda paša principa spēlē aktieri. Pirmajā cēlienā uzsvērti nekas nenotiek. Skaļi tikšķ pulkstenis, atgādinot, ka dzīve iet uz priekšu, kamēr Zahars Viļa Daudziņa un Oblomovs Gundara Āboliņa vai Ģirta Krūmiņa atveidojumā visu enerģiju patērē darbībām, kuru mērķis un jēga nesniedzas tālāk par istabas sienām – Zahars noveļas no krāsns, ilgi nopūlas, kamēr pieceļ kungu sēdus, Oblomovam neizkāpjot no gultas tiek meklēta pazudusi vēstule u.tml. Katru mazāko darbību ieskauj neticami precīzi iemiesotas fizioloģiskas detaļas, radot sajūtu, ka pats process arī ir darbības jēga. Šo darbību raksturu un to radīto iespaidu izcili fiksējusi Valda Čakare savā recenzijā: “Pirmais cēliens var kalpot par paraugu tam, kā bezdarbību padarīt fiziski sajūtamu un ieraugāmu. Tikšķ pulkstenis, dzirdami klusi šņācieni, iekrākšanās, ieidēšanās, līdz no Oblomova dīvāna izplūst vārgs un vāji artikulēts sauciens: ”Zaha-a-a-ar!” Lupatu kaudze uz mūrīša sāk kustēties, iegārdzas un uz grīdas ar blīkšķi noveļas netūrīgs, bezzobains radījums ar velteņiem kājās. Šī norise izrādē būs vērojama vairākkārt. Tāpat kā pretējs process, kur Viļa Daudziņa Zahars modina kungu, demonstrējot pie viņa cisām profesionālas bērnaukles cienīgu repertuāru. Sākumā ir draudzīgs „kili-kili!” un sānu bužināšana zem segas, kam seko enerģisks „bē!” un Zahars, pirkstus kā ragus virs pieres pacēlis, ņemas kungu badīt, tad bez redzamiem panākumiem cenšas noraut viņam segu un visbeidzot, novests līdz izmisumam, paceļas bībeliskos augstumos – vicina sarepējušās rokas un dzied kā gailis, sludinot augšāmcelšanos un gaiņājot tumsas spēkus.”⁸⁷

Otrajā cēlienā atklājas režisora attieksme. Ar modernu režijas līdzekļu palīdzību, kādi nebūtu iespējami 19.gadsimta beigās, Hermanis izskaidro skatuves norišu jēgu. Gleznotie prospekti, kas tiek ienesti Oblomova dzīvoklī, un apzīmē ārpusauli, norāda uz to, ka īslaicīgās izraušanās tomēr nespēj kardināli mainīt Oblomova ierasto dzīves ritējumu, un “ka Oblomova dzīves jaunā aktīvā dimensija ir

⁸⁷ Čakare V. *Oblomova glābšana – nepabeigts projekts*// www.krodars.lv, 15.09.2011.

butaforiska, inscenēta. Viņš spēlē lomu izrādē, kuras režisors ir Štoles.”⁸⁸ Izrādes finālā Štolcs apguļas uz Oblomova dīvāniņa, un arī tas ir konkrēts paziņojums no režisora puses.

Taču tieši pirmais, naturālisma estētikā ieturētais cēliens ar konsekventi ievērotu “ceturtais sienas” principu iedarbojas uz skatītājiem tā, pēc kā tiecas liela daļa “ceturtais sienas” dekonstruēšanas mēģinājumu. Pirmkārt, tas ir uzsvars uz procesu, nevis rezultātu un, galvenokārt, skatītāju sajūta, ka tie ir notikuma līdzdalībnieki. JRT mājaslapā skatītāju komentāros pie izrādes atkārtoti parādās atsauksmes, ka gribējies atgulties blakus Oblomovam: “Ģ.Krūmiņš slinkoja, neuzdrošinājās, nevarēja, nespēja, atlika utt. smalki un aristokrātiski. Gribējās atzvēlt viņam līdzās ērtajā dīvāniņā”, “Pirmais cēliens ieaijāja miegā, bet nekādā ziņā ne no garlaicības, bet gan tādēļ, ka izrāde ievilka sevī un tā vien gribējās iekāpt tajā dīvāniņā un nosnausties”, “Pirmā cēliena miegainība un lēnais ritējums ievilk sevī. Jā, arī man sāka klanīties galva un gribējās pārvietoties uz Oblomova dīvānu. Slinkā snauda pārklāj visu tik viegli un nemanāmi kā apkārteošie putekļi un zirnekļu tīkli. Tas viss kopumā sniedz sajūtu par piedalīšanos Oblomova dzīvē.”⁸⁹

SECINĀJUMI

⁸⁸ Čakare V. *Oblomova glābšana – nepabeigts projekts*// www.krodars.lv, 15.09.2011.

⁸⁹ <http://www.jrt.lv/oblomovs>

1. "Ceturtā siena" ir jēdziens ar neskaidrām robežām, jo teātra pētniecībā tas ienācis no teātra praktiķu žargona, un laika gaitā apaudzis ar papildnozīmēm. Pamatā tā ir teātra konvencija, saskaņā ar kuru aktieri spēlejojot izliekas skatītājus nemanām, lai radītu ilūziju, ka uz skatuves noris pašpietiekama, no skatītāju gribas un ietekmes neatkarīga pasaule. Tā kā "ceturtā siena" viskonsekventāk tiek ievērota tradicionālajos teātros, tā papildus savai pamatnozīmei ieguvusi papildnozīmes: distance, barjera, komunikācijas trūkums starp aktieriem un skatītājiem.

2. "Ceturtās sienas" princips ir 19.gadsimta 80.gados radies novatorisks teātra izteiksmes paņēmiens, kurš darbojas gan inscenējuma, gan teātra un publikas attiecību līmenī. Inscenējuma līmenī "ceturtās sienas" mērķis ir radīt pašpietiekamas dzīves ilūziju, pretstatā iepriekšējai izpratnei par izrādi kā priekšnesumu. Teātra un publikas attiecību līmenī "ceturtās sienas" mērķis ir sargāt radīto ilūziju, iespēju robežās izvairoties no tās konfrontācijas ar reālo dzīvi.

3. Viens no veidiem, kā latviešu teātrī tiek dekonstruēta "ceturtā siena", ir radniecīgs Bertolta Brehta izstrādātās episkās teorijas principiem un balstās teātra fiktīvās dabas atklāšanā. Ar atsvešinājuma palīdzību izrādes literārā materiāla, aktierdarba, režijas līmenī tiek norādīts, ka redzamais uz skatuves ir spēle, kas tiek stādīta priekšā skatītājiem. Aktieri neizliekas, ka skatītāju nav klāt, un lielākā vai mazākā mērā adresē savas replikas viņiem. Tādējādi izrādes veidotāji rēķinās ar skatītājiem kā ar spriestspējīgām būtnēm, un vēstījumu balsta uz ideju, ka aiz skatuves rampas ir dzirdīgas ausis. Taču šādas izrādes nav atvērtas mijiedarbei ar skatītājiem, kā arī rada iespaidu, ka ar laikmetīgas teātra valodas palīdzību iedveš skatītājiem noteiktu viedokli, tādējādi iegrožojot skatītāju radošo potenciālu. Izrāžu poētiskais spēks dominē pār komunikatīvo, un satikšanās ar skatītāju ir drīzāk formāla.

4. Postdramatiskajā teātrī, pie kura pieder arī Valtera Sīļa izrādes *Leģionāri* un *Visi mani prezidenti*, "ceturtā siena" tiek dekonstruēta ar mērķi nojaukt barjeru starp aktieriem un skatītājiem un radīt nepiespiestu kopā būšanas gaisotni. Tas tiek panākts gan ārējiem līdzekļiem – aktieriem vēršoties pie skatītājiem un gudri iesaistot tos

darbībā, gan ar dramaturģiskā teksta uzbūvi, kas pauž režisora mērķi nevis konfrontēt skatītājus ar jau gatavu viedokli par izrādēs skartajām vēsturiskajām un politiskajām tēmām, bet rosināt tos veidot pašiem savu skatījumu.

5. “Ceturtā siena” var tikt dekonstruēta arī ar mērķi nevis lauzt ilūziju, bet paplašināt tās robežas. Aktieri rāda, ka apzinās skatītāju klātbūtni, vērsas pie viņiem un iesaista fiziskā kontaktā, taču paliek tēlā un/vai arī skatītājus uzrunā kā fiktīvus personāžus, iedalot tiem kādu lomu. Izvēloties šādu “ceturtās sienas” dekonstruēšanas veidu, nereti tiek sasniegts pretējs efekts. Problēma slēpjas tajā, ka iesaistot skatītājus pasīvā (dodot tiem kādu lomu) vai aktīvā (fiziski iesaistot) līdzdalībā, nereti zūd kontakts, ko rada mākslinieciski pārlicinoša ilūzija, bet vietā nestājas cits, autentiskāks.

6. Lai gan “ceturtā siena” un tās dekonstrukcija ir opozīciju pāris, nereti abus paņēmienus vada vienāda motivācija un tiek sasniegts līdzīgs rezultāts. Alvja Hermaņa izrāde *Oblomovs*, kurā tiek ievērota “ceturtā siena” pēc identiskiem principiem kā naturālisma teātrī 19.gadsimta 80.-90.gados, vismaz divos veidos atstāj uz skatītājiem iespaidu, pēc kā tiecas postdramatiskais teātris: uzsvaru uz darbības procesu, nevis rezultātu un sajūtu, ka skatītāji fiziski līdzdarbojas skatuves norisēs.

IZMANTOTIE AVOTI UN LITERATŪRA

AVOTI

Izrādes:

- Balodis J. *Visi mani prezidenti* – rež. V. Sīlis, DDT, 2011.
- Daudziņš V. *Vectēvs* – rež. A. Hermanis, JRT, 2009.
- Dostojevskis F. *Noziegums/Sods* – rež. M. Ķimele, JRT, 2012.
- Fricis Bārda. Dzeja. Ambients* – rež. A. Hermanis, JRT, 2006.
- Gončarovs I. *Oblomovs* – rež. A. Hermanis, JRT, 2012.
- Hamlets* – rež. R. Suhanovs, NT, 2012.
- Kaugers A. *Kāpēc es mīlu krievus* – rež. M.Eihe, ĢIT, 2011.
- Leģionāri* – rež. V. Sīlis, ĢIT, 2011.
- Oāze* – rež. V. Sīlis, Homo Novus, 2009.
- Oņegins.Komentāri* – rež. A. Hermanis, JRT, 2012.
- Partitūra ekosistēmai* – rež. V. Meikšāns, Homo Alibi, 2010.
- Rainis. *Zelta zirgs* – rež. V. Meikšāns, VDT, 2009.
- Septiņi Fausti* – rež. V. Meikšāns, LNT, 2010.
- Sorokins V. *Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību Rīgā* – rež. A. Hermanis, JRT, 2005.
- Svētceļnieks* – rež. K. Krūmiņš, ĢIT, 2010.
- Vīns un nezāles* – rež. V. Meikšāns, VDT, 2010.

TEORĒTISKĀ LITERATŪRA:

20. gadsimta teātra režija Latvijā un pasaulē. Zin.red. S. Radzobe. Rīga: Jumava, 2002.
- Allain P., Harvie J. *Theatre and Performance*. New York: Routledge, 2006.
- Brewer's Theatre. A Phrase and Fable Dictionary*. Edit. by Law J. London: Cassel, 1994.
- Brockett O. G. *The Theatre: an Introduction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

- Brook P. *The Empty Space*. London: Penguin Books, 1990.
- Carlson M. *The Haunted Stage*. The University of Michigan Press, 2011.
- Chothia J. *Andre Antoine*. Cambridge University Press, 1991.
- Diderot D. *The Paradox of Acting*. London, 1883.
- Drāmas teorija un tehnika*. Rīga, 1961.
- Эфрос Н. *Московский Художественный Театр: 1898-1923*. Москва - 1924 – Петербург.
- Fischer-Lichte E. *History of European Drama and Theatre*. London; New York: Routledge, 2004.
- Granville W. *A Dictionary of Theatrical Terms*. London, 1952.
- Grotowski J. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991.
- Ģibiete L. *Ilustrētā pasaules literatūra*//Latvijas Avīze (Nedēļa Kabatā), 19.04.2012.
- Ģibiete L. *Ilustrētā pasaules literatūra*//Latvijas Avīze (Nedēļa Kabatā), 19.04.2012.
- Krauja V. *Uzvilkt tūrus baltus cimdu*//Latvijas Avīze, 30.03.2012.
- Kusiņa L. *Otrais pasaules karš tuvplānā*//Latvijas Avīze, 14.09.2011.
- Lancmanis I. *Komentāri Oņegina komentāriem*//Īr, 12.04.2012
- Lehmann H.T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006.
- Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918*. Cambridge University Press, 1996.
- Naumanis N. *Aplamā ņemšanās*//Diena, 29.03.2012.
- Naumanis N. *Hermanis. Oņegins. Komentāri*//Kultūras Diena, 05.04.2012.
- Naumanis N. *Nogalināt vai lolot Oblomovu sevī?*//Kultūras Diena, 16.09.2011.
- Pavis P. *Analyzing Performance*. The University of Michigan Press, 2011.
- Павис П. *Словарь театра*. Москва: ГИТИС, 2003.
- Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Sast. G. Zeltiņa. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008.
- Postmodernisms teātrī un drāmā*. Sast. S. Radzobe. Rīga: Jumava, 2004.
- Radzobe S. *Divi atšķirīgi Oblomovi JRT*//Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai, 26.09.2011.
- Radzobe S. *Draiskulības ar un par Puškinu*//Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai, 26.04.2012.
- Radzobe S. *Oblomovs: JRT leģenda par miegu*//Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai, 05.09.2011.
- Radzobe S. *Valtera Sīļa trioloģija par vēsturi*//Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai, 23.11.2011.

- Radzobe Z. *Izmainīsim vēsturi*//Diena, 20.09.2011.
- Radzobe Z., Zeltiņa G., Naumanis N. *Radikāls žests vai aiz kokiem pazaudēts mežs?*//Diena, 25.04.2012.
- Рудницкий К. Л. *Русское режиссерское искусство, 1908-1917*. Москва: Наука, 1990.
- Schechner R. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994.
- Schechner R. *Performance Theory*. London; New York: Routledge, 1988.
- Sprūds V. *Vai varat iedomāties?*//Latvijas Avīze, 28.09.2011.
- Staņislavskis K. *Mana dzīve mākslā*. Rīga, 1946.
- Stylan J. L. *Modern Drama in Theory and Practice: Realism and Naturalism*. Cambridge University Press, 1981.
- Teātra režija Baltijā*. Zin. red. S. Radzobe. Rīga: Jumava, 2006.
- Teātra režija pasaulē. I daļa*. Zin. red. S. Radzobe. Rīga: Jumava, 2009.
- Teātra režija pasaulē. II daļa*. Zin. red. S. Radzobe. Rīga: Jumava, 2011.
- Theatre Histories: an Introduction*. Edit. by G. J. Williams. New York; London: Routledge, 2006.
- Undīne A. *Zaharščina un Oblomovs no Manē gleznas*//Kultūras Diena, 16.09.2011.
- Worrall N. *The Moscow Art Theatre*. London; New York: Routledge, 1996.
- Zieda M. “*Jevgeņijs Oņegins*”. *Komentāri*//Studija, febr./marts, 2012.

INTERNETA RESURSI:

- Дидро Д. *О драматической поэзии*//<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/didrodra.pdf>
- Schneider H. J. *Humanity's Imaginary Body. The Concepts of Empathy and Sympathy and the New Theater Experience in the 18th Century*//http://www.uni-bonn.de/~hschneid/humanity_s_Imaginary_body.pdf
- 2007//dspace.lu.lv/dspace/.../Ulberte_L_Episka_teatra_pieredze_2007.pdf
- www.jrt.lv
- www.teatris.lv
- www.dailesteatris.lv
- www.vdt.lv
- www.kroders.lv
- www.teritorija.lv

DOKUMENTĀRĀ LAPA

Maģistra darbs “ “Ceturtais sienas” dekonstruēšanas paņēmieni un tipi mūsdienu latviešu teātrī” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un maģistra darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autore: Anna Klīvere (paraksts, datums)

Rekomendēju maģistra darbu aizstāvēšanai.

Vadītāja: prof. Silvija Radzobe (paraksts, datums)

Recenzenti:

lektora p.i. Pauls Daija (paraksts, datums)

doc. Līga Ulberte (paraksts, datums)

Darbs iesniegts Latvistikas un baltistikas nodaļā 08.06.2012.

Lektora p.i. Pauls Daija (paraksts)

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījumu komisijas sēdē ____.____.201__.,
protokla Nr. _____

Vērtējums - _____

Komisijas sekretārs: