

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

Procesā jaunradīts teātris Latvijā

Bakalaura darbs

Autors:

Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas
4. kursa students Kārlis Lapiņš
(ID Nr. 20103910)

Darba vadītāja:

lektore, Mg. art. Zane Kreicberga

Rīga

2014

SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS	4
1. PROCESĀ JAUNRADĪTS TEĀTRIS. TEORIJAS ANALĪZE	8
1.1. <i>Procesā jaunradītas</i> izrādes veidošanas metodes termins latviešu valodā un citi saistītie termini.....	8
1.2. <i>Jaunradīšana procesā</i> kā metode.....	10
1.3. Procesā jaunradīta teātra pamatelementu raksturojums.....	13
1.3.1. Teksts un materiāls.....	14
1.3.2. Skatītājs:	15
1.3.3. Iesaistīto veidotāju funkcijas:	16
1.4. <i>Procesā jaunradīta</i> izrāde kā postdramatiskā teātra fenomens	18
1.5. <i>Procesā jaunradīta</i> teātra piemēri	20
1.5.1. <i>Forced Entertainment</i>	20
1.5.2. <i>Gob Squad</i>	21
1.5.3. <i>Rimini Protokoll</i>	22
2. PROCESĀ JAUNRADĪTA TEĀTRA LATVIJĀ ANALĪZE	23
2.1. <i>Procesā jaunradīta</i> teātra Latvijā vēsture.....	23
2.2. <i>Procesā jaunradīta</i> teātra Latvijā pirmā paaudze	24
2.2.1. <i>Rīgas Pantomīma</i>	24
2.2.2. Modris Tenisons.....	25
2.2.3. Ansis Rūtentāls un <i>ARKT</i>	26
2.3. Alvja Hermaņa „Latviešu cikla” analīze	30
2.3.1. „Latviešu cikla” raksturojums	30
2.3.2. „Latviešu cikla” izrādes kā <i>procesā jaunradīts</i> teātris	32
2.4. Režisora Valtera Sīļa un dramaturga Jāņa Baloža sadarbība. DDT un ĢIT.....	41
2.4.1. Jaunā teātra veidotāju paaudze	41
2.4.2. <i>Dirty Deal</i> teatro.....	42
2.4.3. Ģertrūdes ielas teātris	43
3. IZRĀDES „INTERVIJA AR MADONNU” VEIDOŠANAS ANALĪZE.....	46
3.1. Izrādes koncepcijas veidošana	46
3.2. Komandas veidošana.....	47
3.2. Izrādes elementi	48
3.3. Darba procesā iesaistīto funkcijas	49
3.4. Norises vietas analīze	50
3.5. Darba procesa secība.....	51

3.6. Secinājumi.....	52
NOBEIGUMS	53
KOPSAVILKUMS	55
IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAĶSTS	57
ANOTATION	60

IEVADS

Izrādes iestudēšanas princips, kad tai par pamatu netiek ņemts iepriekš uzrakstīts dramatisks darbs, bet izrādes teksta materiāls un struktūra tiek radīta un attīstīta mēģinājumu procesā, ir salīdzinoši jauns fenomens pasaules teātra vēstures kontekstā. Līdzību ir iespējams saskatīt ar XVI gadsimta masku komēdiju jeb *delartisko komēdiju*, kuras scenārijos (sogetto) bija rakstīts tikai komēdijas sižets: tika aprakstīts darbības gaita, tēlu uznākšanas kārtība, monologu un dialogu temati, taču teksts aktieriem bija jāimprovizē, scenāriju autori bija paši aktieri. Salīdzinoši mūsdienu teātra māksla reizēm izmanto līdzīgu principu, atsakoties no jebkāda iepriekš sagatavota sižeta vai dramaturģiska teksta izrādes pamatā. To angļu valodā runājošajās zemēs, kur šis teātra fenomens ir vairāk pētīts, sauc par „devised theatre” jeb „devising method”¹. Kā visatbilstošāko termina „devised” tulkojumu teātra kontekstā var izvirzīt terminu *procesā jaunradīts*, ar to apzīmējot tādu izrādes veidošanas procesu, kurā sākotnējā ideja mēģinājumu - improvizācijas procesā tiek attīstīta par izrādes materiālu, no kā, savukārt, tiek veidots pabeigts mākslas darbs - izrāde. Turpmāk tekstā termins *procesā jaunradīts* apzīmēs „devised”, bet metodes apzīmējumam „devising method” tiks lietota vārdkopa *jaunradīšana procesā*.

Lai saprastu, kā īsti radās šis teātra fenomens, ir jāatgriežas laikā, kad šāds termins vēl netika izmantots, proti, 1930-os un 1940-os gados, kad teātrī sāka mazināties teksta dominante un teātra mākslinieki un teorētiķi sāka uzsvērt aktiera lielo nozīmību izrādes veidošanā. Teātra zinātniece Valda Čakare par modernā teātra tēvu sauc Antonenu Arto (Antonin Artaud) kurš „noraida teātri, kas būvēts uz teksta un psiholoģijas pamatiem, bet arī tiecas radīt jaunu, fizisku, zīmēs, nevis vārdos balstītu teātra valodu.”² Arto kritizējis tradicionālo teātri par to, ka aktieris ir tikai režisora aģents, bet režisors tikai seko autora norādījumiem. Šī dubultnieka loģika ir tieši tas, ko Antonens Arto vēlējās izslēgt.³ Šeit gan jāpiemin, ka Arto ietekme uz mēģinājumu *procesā jaunradīta teātra* izveidošanos ir ļoti netieša un attālināta, drīzāk var teikt, ka viņa teorija nosacīti bija tā priekšvēstnesis. Arto

¹ “devise” –(tulk. Latviski) 1. *Atstāt mantojumā, novēlēt*; 2. *Izdomāt, izgudrot*. J.Raškēvičs, M.Sosāre, L.Timenčika. *Angļu latviešu vārdnīca*. - 4.izlab. un papild. izd. Rīga: Avots, 1985., 204. lpp.

² Čakare, Valda. *Teātris un teksts*. Festivāla *Homo novus* katalogs. 1999. Pieejams: http://www.theatre.lv/archive/hn2001/old_HN/Homo99/raksts.htm [skatīts 17.05.2014]

³ Jurs – Munby, Karen. Introduction. Lehmann H.T. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, 2006., p. 2.

teorētiskie darbi netieši ietekmējuši tādus vēlākos teātra praktiķus kā Pīters Bruks (Peter Brook) un Ježijs Grotovskis (Jerzy Grotowski), kuri attīstījuši ideju par aktieri kā radošu mākslinieku. Viņu praksē šī nozīme pretstatīta funkcionālajai, ka aktieris pārstāv režisora vai rakstnieka idejas un vēlmes. Viņi iedrošināja aktieri būt radošam attiecībā pret to, kā viņš attēlo, bet tomēr vēl ne pret to, ko attēlo. Pirmais, kurš aicināja aktieri uzņemties pilnu kontroli pār radošo procesu, ir mīmu mākslinieks Etjēns Dekrū (Etienne Decroux), viņš bija Šarla Dilēna (Charles Dullin) (kas kopā ar Antonenu Arto mācījies pie Žaka Kopo (Jacques Copeau)) skolnieks. "Dekrū 1931. gadā sarakstīja „kompozīcijas kārtību”, kas būtībā ir melnraksts tam, ko mēs tagad saucam par kolektīvo jaunradi.”⁴

Bez idejiskajiem apsvērumiem *procesā jaunradīta* teātra izveidošanās iemesli, iespējams, bija arī praktiski. Pirmkārt, teātra veidotāji saprata, ka, savedot kopā atšķirīgas kreativitātes un dažādas cilvēku spējas un prasmes, rodas bagātīgas mākslinieciskās iespējas un potenciāls. Otrkārt, 60. un 70. gadu teātra trupās bieži bija mākslinieku komūnas, jo tā tie varēja labāk izdzīvot un pastāvēt, bet šī kolektīvā ikdienas sadzīve veicināja radošo procesu.

Tradicionālajā izrādes veidošanas izpratnē dominē uzskats, ka izrādes veidošanas pamats un sākuma punkts ir luga vai kāds dramatisks teksts, ko režisors interpretē un aktieri izspēlē uz skatuves. Kolektīvā jaunrade un *jaunradīšana procesā* piedāvā citu izrādes veidošanas principu, pretēju tradicionāli hierarhiskajam - domubiedru sadarbības veidu. Izrādes veidotāju funkcijas var palikt nemainīgas (aktieris var būt aktieris un režisors var būt režisors) vai arī pārklāties.

Latvijas teātra kontekstā parasti tiek lietots apzīmējums *kolektīvās jaunrades metode*, lai apzīmētu teātra izrādes veidošanas procesu, kura laikā izrādes satura radīšanā aktīvi piedalās gan režisors, gan aktieri, izrādes pamata materiālu veidojot ar sadarbības, improvizācijas u.c. māksliniecisku paņēmienu palīdzību. Tomēr angļu valodā pieejamajā literatūrā šajā sakarā tiek lietoti divi termini - „collaborative creation” un „devised”. Abu terminu kodols ir izrādes ģenerēšanas process, taču pielietotie paņēmieni var būt ļoti dažādi. Pirmo var tulkot tieši un tas atbilst tam, ko Latvijā sauc par *kolektīvo jaunradi*, otrs termins līdzīgi apzīmē izrādes izstrādes procesu, tomēr neuzstāj uz vairāk kā vienu dalībnieku tajā.

⁴ Callery, Dymphna. *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. New York: Routledge, 2001., p. 159.

Procesā jaunradīta teātra aktualitāte ir skaidrojama ar to, ka šādā formā ar mākslu ir iespējams daudz straujāk reaģēt uz sabiedriskiem, sociāliem un politiskiem notikumiem. Otrkārt, veidojas jauna teātra mākslas valoda. Darba procesā iesaistīto personu mijiedarbība rada mākslas darbu, kuru nekad nebūtu varējis izveidot viens cilvēks, iegrozīts savas personības rāmī – vienpusējā redzējumā.

Procesā jaunradītas izrādes tiek veidotas gandrīz visos Latvijas teātros, lai gan tās skaitliski nedominē. Vairāki piemēri veido bakalaura darba empīrisko daļu. Latvijas teātri iestudējumus lielākoties veido tradicionāli, par izrādes veidošanas pamatu ņemot lugu vai kādu literāru darbu. Režisori, kuri visbiežāk pielieto *jaunradīšanas procesā* metodes principus ir: Valters Sīlis, Elmārs Seņkovs, Viesturs Meikšāns, Andrejs Jarovojš, Mārtiņš Eihe, arī Alvis Hermanis u.c.

Procesā jaunradīta teātra jēdzienam Latvijas teātra teorijā ir nepieciešams atbilstošs teorētiskais diskurss. Par šo tēmu ir nepieciešama teorētiskā analīze, lai noskaidrotu terminus un panāktu to precīzu lietojumu, kad ar vienu un to pašu jēdzienu netiek saprasti atšķirīgi fenomeni. Plašāk skatoties, jebkuram teātra iestudēšanas procesam piemīt kādas *jaunradīšanas procesā* vai kolektīvās jaunrades pazīmes, tomēr, ja šajā teorijā iedziļinās pamatīgāk un stingri izvirza un nodala teātra veidošanas principus, tad atšķirības ir būtiskas. Latvijā, tāpat kā pārējā pasaulē, ir novērojams šis teātra veidošanas modelis un tādēļ tas arī ir jāaplūko kā atsevišķs fenomens, kas pastāv līdzās tradicionālai izrādes iestudēšanas metodei. *Jaunradīšanas procesā* kā metodes kritērijs ir izrādes materiāla veidošana mēģinājumu procesā. Šajā gadījumā sākuma punkts un pamats izrādes veidošanai nav luga vai literārs darbs, bet gan tās veidotāja(-u) ideja, ko ar pētniecības un mēģinājumu procesu pamazām attīsta par izrādes materiālu. Rezultātā tiek radīta izrāde.

Bakalaura darba galvenais pētnieciskais jautājums ir *procesā jaunradīta* teātra aktualitātes iemesli un veidi Latvijas teātrī. Darba mērķis ir analizēt metodes ietekmi uz teātra valodas attīstību.

Bakalaura darba uzdevumi:

-) Skaidrot, kā *procesā jaunradīts teātris* ir izveidojies pasaules teātra kontekstā.
-) Skaidrot saistītos terminus.
-) Skaidrot, kas ir konvencionāla vai tradicionāla teātra izrādes veidošana.
-) Definēt pazīmes, kas nosaka, vai konkrēta teātra izrāde ir pieskaitāma *procesā jaunradītam* vai konvencionālam teātrim, un kas mainās teātra valodā, pielietojot šo metodi.

-) Veikt empīrisku izrādes veidošanas analīzi, piedaloties izrādes “Intervija ar Madonnu” veidošanā.
-) Noskaidrot, ko jaunu šī metode ienes Latvijas teātra kopainā, kā tā ietekmē skatītāju.
-) Noskaidrot, kādas problēmas saistītas ar šīs metodes izmantojumu, kas tiek iegūts, kas zaudēts.
-) Izpētot *procesā jaunradīta* teātra teorētisko un empīrisko kontekstu, izdarīt secinājumus.

Pētījumā izmantota vispārējā teorija par darba tēmu. Par šo tēmu ir sarakstītas vairākas grāmatas. Teātra teorētiķe un praktiķe Elisona Odija savu teoriju par *procesā jaunradītu* teātri izklāstījusi grāmatā „Devising theatre. A Practical and Theoretical Handbook” (1994). Šī grāmata ir pirmā, kas teorētiski apraksta *procesā jaunradītu teātri*. Otrā šajā darbā izmantotā grāmata ir teātra zinātnieces un pasniedzējas Deirdres Hedonas (Deirdre Heddon) un *jaunradīšanas procesā kā metodes* pasniedzējas Džeinas Milingas (Jane Milling) grāmata „Devising Performance: A Critical History” (2004). Šajā darbā autori bieži atsaucas uz iepriekšminēto grāmatu ar paskaidrojumiem, kā laika gaitā ir mainījusies izpratne par *procesā jaunradītu teātri*. Latvijas teātra analīzei izmantota nozīmīgākā literatūra, kas ir sarakstīta līdz šim brīdim, tajā ietilpst: *Latvijas teātris 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mija.* (2007); *20. gadsimta teātra režija Pasaulē un Latvijā* (2002); *Teātra režija Baltijā* (2006); u.c.

Pētījumā izmantota kvalitatīvā pētniecības metode. Pētījums dalās trīs daļās: pirmā aplūko *procesā jaunradīta* teātra vispārējo teoriju; otrā pievēršas Latvijas pieredzei saistībā ar *procesā jaunradītu teātri*; trešā ir empīriskā pieredze, kas iegūta, piedaloties *procesā jaunradītas* izrādes „Intervija ar Madonnu” (2014) veidošanā un šīs izrādes darba analīze.

1. PROCESĀ JAUNRADĪTS TEĀTRIS. TEORIJAS ANALĪZE

1.1. *Procesā jaunradītas izrādes veidošanas metodes termins latviešu valodā un citi saistītie termini*

Teātra fenomenu, kas aplūkots šajā bakalaura darbā, latviski nereti apzīmē ar terminiem *kolektīvā jaunrade*, *kolektīvā radīšana* vai *sadarbības metode*, vai arī neapzīmē vispār, tā kā „devised theatre” terminam latviski nav atbilstoša tulkojuma. Teorētiskajā literatūrā angļu valodā sastopami divi termini, kas attiecināmi uz kolektīvās jaunrades metodi: „collaborative creation” un „devised”, kas šķietami apzīmē vienu un to pašu, taču, pētot tēmu padziļināti, atklājas, ka tā nebūt nav. Darbības vārds „to devise”, tieši tulkojot no angļu valodas, nozīmē: *izdomāt*, *izgudrot* un lietvārds „deviser” tiek tulkots kā *izgudrotājs*. Tātad „devised theatre”, tulkojot burtiski, nozīmē *izgudrotais teātris* jeb *izstrādātais teātris*. Tomēr šādi apzīmējumi latviski skan neprecīzi, nekonkrēti un neveikli. Līdzīgi tas ir arī ar vācu valodā lietotiem terminiem: „entwicklung theater” – *attīstības teātris* un „erfindungs theater” – *izgudrojumu teātris*. Vācu valodā bieži šo terminu nemaz netulko, bet vienkārši lieto angļu „devise”, iespējams, tā paša neveiklā skanējuma dēļ. Teātra teorētiķes un praktiķes Elisonas Odijas (Alison Oddey) grāmatā „Devising theatre. A Practical and Theoretical Handbook” apgalvots, ka, veidojot termina „devised theatre” definīciju, ir jāņem vērā šādi elementi:

1. process – līdzekļu un nozīmju atrašana, lai varētu kopīgi veikt māksliniecisku ceļojumu;
2. sadarbība – strādāšana ar citiem cilvēkiem;
3. daudzpusīgs skatījums – sevī ietver dažādus redzējumus, uzskatus, dzīves pieredzes un attieksmes pret pasaules notikumiem;
4. mākslinieciskā galarezultāta – izrādes radīšana (te, domājams, jāsaprot, ka procesam ir galarezultāts un tam ir arī fiksēta, nemainīga forma).”⁵

Šeit gan jāpiemin, ka savā pētījumā viņa nenošķir terminus „devising” un „collaborative creating” un ar terminu „devised theatre” apzīmē kolektīvās jaunrades metodi teātrī, tomēr viņa piemin, ka pastāv neskaidrības šajā sakarā un, ka teātra praktiķi un teorētiķi nav vienprātis par šo terminu lietojumu. Termins „devised theatre” neuzstāj uz vairāk kā vienu cilvēku visā izrādes veidošanas procesā, bet „collaborative creation” jeb kolektīvā

⁵ Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994., p. 3.

jaunrade gan pieprasa sadarbības procesu, daudzpusīgu skatījumu un viedokļu apmaiņu radīšanas procesā. Kā *jaunradīšanas procesā* piemēru var minēt izrādes-lekcijas, kuras nereti ir veidojis viens mākslinieks bez citu personu iejaukšanās. Abu šo terminu kodols ir izrādes radīšanas process (proti, ka izrādes materiāls tiek izveidots mēģinājumu procesā, procesu dažādība var būt milzīga) un galaprodukts - izrāde. Tātad kā viens no *devised performance* apzīmējošiem skaidrojumiem var būt: „mēģinājumu procesā jaunradīta izrāde”, tomēr šajā darbā tiks lietots aprakstošs termins „*procesā jaunradīts teātris*”, kas apzīmēs angļu „devised theatre” terminu. Ar šo netiek apgalvots, ka tas ir galējais un visatbilstošākais šī termina tulkojums, tomēr šī bakalaura darba veikšanai ir nepieciešams izvirzīt pēc iespējas precīzāku tulkojumu, kaut vai tāpēc, lai saprastu, kas katrā konkrētā situācijā ir domāts.

Šis terminoloģijas piedāvājums, iespējams, nav ideāls, bet „*procesā jaunradīts teātris*” vai „*procesā jaunradīta izrāde*”, respektīvi, „devised” kā „*procesā jaunradīts*”, vislabāk atbilst termina jēgai un pielietojumam, taču ir atvērts kritiskam izvērtējumam un diskusijai.

Tātad, turpmāk tekstā termins „*procesā jaunradīts*” apzīmēs „devised”, bet metodes apzīmējumam „devising method” tiks lietota vārdkopa „*jaunradīšana procesā*”, ar to saprotot darbību.

1.2. *Jaunradīšana procesā kā metode*

Devising jeb *jaunradīšana procesā* ir izrādes iestudēšanas veids, ko plaši izmanto laikmetīgā teātra kolektīvi un kā mācību priekšmets tiek pasniegts teātra apmācības iestādēs un universitātēs Eiropā, ASV un Austrālijā.

Jaunradīšanu procesā raksturo tādi apzīmējumi kā: nehierarhisku iespēju sociāla izpausme, kooperatīvas un nehierarhiskas sadarbības modelis, ansamblis, kolektīvs, politisku un ideoloģisku saistību praktiska izpausme, veids, kā vadīt darbu un strādāt autonomi, (...), plaisas starp mākslu un dzīvi mazināšana, plaisas starp skatītāju un izpildītāju nojaukšana, neuzticēšanās vārdiem, „autora nāves” iemiesojums praksē, veids, kā atspoguļot mūsdienu sociālo realitāti, veids, kā pamudināt uz sociālām pārmaiņām, izvairīšanās no teatrālām konvencijām, izaicinājums teātra veidotājiem, izaicinājums skatītājiem, radoša mākslas valoda, izteismīgs, inovatīvs, riskants, atjautīgs, spontāns, eksperimentāls, neliterārs.⁶ No tā var secināt, ka *procesā jaunradīts* teātris ir ļoti plašs un ietilpīgs jēdziens.

Elisona Odija *procesā jaunradītu* teātri pozicionē nevis kā pretstatu, bet gan kā marginālu alternatīvu dominējošajai literārā teātra tradīcijai. *Procesā jaunradīts* teātris ir alternatīva dominējošajai literārā teātra tradīcijai, kas ir konvencionāli pieņemta teātra forma, kurā nereti dominē patriarhālas, hierarhiskas dramaturga un režisora attiecības. Dominējošā tradīcija fokusējas uz un vijas ap dramaturga tekstu režisora interpretācijā, kas rezultējas izrādē, kas, savukārt, ir realizēta ražošanas procesā teātra institūcijā.⁷ Kā piemēru viņa min britu pēckara teātri, kurā izrādes gandrīz vienmēr bija balstītas uz gatavu tekstu. Tās sākās ar dramaturga darbu un tajās ir uzsvars uz rakstīto vārdu kā izrādes strukturētāju. Rakstītais lugas scenārijs ir bijis sākuma punkts un pamats britu teātra izrādēm, tāpēc dominējošā teātra un kritikas tradīcija vienmēr ir koncentrējusies uz attiecībām starp uzrakstīto un iestudēto.⁸ *Procesā jaunradīts* teātris uzsver citu izrādes vērtēšanas kritēriju, jo blakus izrādes mākslinieciskajam sniegunam vērtēta tiek arī izrādes nozīme sociāli politiskā, laika un vietas aspektā. Protams, ka arī dominējošā kritikas tradīcija nereti ņem vērā izrādes nozīmi sociāli politiskā aspektā, tomēr šajā sakarā ir

⁶ Heddon, Deirdre, Milling, Jane. *Devising performance. A critical history*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 4. – 5.

⁷ Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994., p. 4.

⁸ Turpat.

jāņem vērā dominējošās tendences un uzsvāri tai vai citai problemātikai. *Procesā jaunradīts* teātris ir izmainījis izrādes uztveri mūsdienās. Neskatoties uz to, ka teātra mākslā vēl aizvien dominē klasiskā tradīcija, šī metode arvien spēcīgāk uzrunā mūsdienu teātra skatītāju. Pastāv risks, ka darbs ar šādu metodi nevainagojas panākumiem, tādēļ liela daļa konvencionālo teātru baidās šādā veidā iestudēt izrādes. Latvijas Nacionālā teātra direktors Ojārs Rubenis par konvencionāla teātra riskiem eksperimentēt konstatē: "Ja eksperiments neizdodas, tu esi finansiāla kraha priekšvakarā. Domāju, ka tas uztrauc visus teātrus, jo mākslā tu nevari iet ar aprēķinu, ka viss ies tikai uz kasi un attaisnosies. Ja tu tā strādā, tad māksliniekiem kļūst garlaicīgi."⁹ Risks pastāv, arī iestudējot tradicionālā veidā, tomēr, no teātra vadības viedokļa, sekas ir daudz paredzamākas.

Procesā jaunradīts teātris ir reakcija uz konvencionālajām dramaturga-režisora attiecībām, kurās dominējošais elements ir teksts, un tas apstrīd valdošo pieņēmumu par autora tekstu, kas pakļauts režisora interpretācijai. Tomēr *procesā jaunradīts* teātris ne vienmēr uztverams kā opozīcija konvencionālajam teātrim, jo arī pats tradicionālais dramatiskais teātris, kā to norāda Odijs, ir daudzveidīgs fenomens.¹⁰

Jaunradīšana procesā ir tāda teātra veidošanas norise, kas izpildītājiem pieļauj daudz lielāku kontroli oriģinālā gala produkta - izrādes, kas ir izveidota no vākšanas, apkopošanas, montēšanas, pārstrādes un indivīda pasaules redzējuma un pieredzes pārvērtēšanas, veidošanā un slīpēšanā.¹¹ *Jaunradīšanai procesā* galvenā īpatnība ir sākotnējās struktūras neesamība (konvencionālā teātrī sākotnējo struktūru nosaka dramatiskais teksts), kas pieļauj daudz lielāku brīvību katram no procesa dalībniekiem. Līdz ar to arī tēma var attīstīties daudzos dažādos virzienos, skatīta no dažādām (ne tikai literārās vai režisora) perspektīvām, tādā veidā var attīstīt pilnīgi unikālu, oriģinālu teātra izrādi.

Ļoti atbilstošu *procesā jaunradīta* teātra definīciju savā grāmatā „The Routledge Companion to Theatre and Performance” (2006) piedāvā teātra zinātnieki Pols Alens (Paul Allain) un Džena Harvija (Jen Harvie). Viņi apgalvo, ka *jaunradīšana procesā* ir izrādes veidošanas metode, kam pamatā nav teksts un kas bieži ietver visa radošā kolektīva

⁹ Rubenis, Ojārs. *Latvijā aug fantastiska jauno režisoru paaudze*. Delfi.lv. 2012. gada 6. Aprīlis. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/rubenis-latvija-aug-fantastiska-jauno-rezisoru-paaudze.d?id=42265464#ixzz31slc75Jq> [skatīts: 2014.05.16]

¹⁰ Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994., p. 5.

¹¹ Turpat. p. 1.

sadarbību pilnīgi visos izrādes veidošanas posmos un aspektos, sākot no scenogrāfijas veidošanas līdz teksta izstrādei, gaismošanai un skaņošanai, un izrādei kopumā. Kolektīvi, kas *procesā jaunrada* izrādi, sāk ar vienu vai vairākiem stimuliem, tādiem kā ideja, jautājums, tēma, stāsts, objekts, attēls, gaisma, smarža, kustība, vieta, teksta vai mūzikas fragments. Tad tiek izmantotas dažādas metodes, vispirms, lai izveidotu, attīstītu izrādes materiālu un tad, lai iestudētu un samontētu to par izrādi. Materiāla veidošanas metodes atšķiras, taču var iekļaut improvizācijas vingrinājumus, rakstīšanu, zīmēšanu, filmēšanu, rotaļas un spēles, izpēti un diskusijas. Kad materiāls ir izstrādāts, izrādes veidotāji to atlasa, strukturē, montē un mēģina izmantot praktiski un bieži atrāda „darbu procesā” (work in progress), lai varētu dzirdēt neiesaistīto personu atsauksmes.¹²

¹² Allain, Paul, Harvie, Jane. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge, 2006., p. 145.

1.3. Procesā jaunradīta teātra pamatelementu raksturojums

Tradicionāla teātra izrādes veidošana ir konvencionāli pieņemta un akceptēta teātra veidošanas forma, kurā nereti dominē patriarhālas, hierarhiskas dramaturga un režisora attiecības. Dominējošā tradīcija fokusējas uz dramaturga tekstu režisora interpretācijā. (4. lpp E.Odijas grāmata) Savukārt *procesā jaunradīta* teātra veidošanas specifika nepieļauj iespēju izrādi balstīt uz kāda iepriekš radīta teksta – pabeigta mākslas darba, jo teksts, ja pastāv izrādē, tiek jaunradīts mēģinājumu procesā. Režisora loma – tāda, kā mēs to pazīstam šodien, ir parādījusies salīdzinoši nesen, 19. gadsimta nogalē, kad Saksijas hercogs Georgs II uzņēmās atbildību pār Saksijas – Meiningenes teātra trupas mizanscēnas koordinēšanu un teksta interpretēšanu. Šo režisora koncepciju mantoja nākamā vācu teātra paaudze, kuras priekšgalā bija Ervīns Piskators un Makss Reinhardts, un paralēli arī ar naturālisma teātri saistīti mākslinieki pasaulē, īpaši Andrē Antuāns Francijā (Andre Antoine) un Konstantīns Staņislavskis Krievijā, ar kuriem režisora nozīme teātrī stingri nostabilizējās. Viņu primārā interese bija radīt koordinējošu, savstarpēji saskaņotu estētiku naturālisma teātrim, fokusējoties uz, piemēram, psiholoģiski ticamiem tēliem un grupas mijiedarbību, nevis uz aktieru-zvaigžņu mehānismu, kas pirms tam dominēja teātrī. 19./20. gs mijā parādījās tādi režisori, kā Vsevolods Meierholds un Bertolds Brehts. Lai iemiesotu pašu vīzijas un stilu viņiem bija nepieciešama vispārēja izrādes veidošanas kontrole, kas tad noveda pie plašākas izpratnes par aktiera funkcijām teātrī.¹³

Procesā jaunradītas izrādes var būt neatkarīgas no vārdu struktūrām, scenārija struktūrām vai sižeta. Darbs var noritēt arī ap vizuālām struktūrām. Vispirms var izveidot sērijas ar vizuāliem attēliem un tad tos piepildīt ar saviem ķermeņiem, saviem vārdiem un savām reakcijām - tas viss nozīmē „vizuāli strukturēt izrādi”.¹⁴ Šādas struktūras var būt arī skaņa, krāsa, smarža u.c.

¹³ Allain, Paul, Harvie, Jane. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge, 2006., p. 146. – 147.

¹⁴ Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994., p. 5.

1.3.1. Teksts un materiāls

Procesā jaunradītai izrādei par pamatu var kalpot ideja, tēma, jebkas. Kā savā grāmatā „Devising performance. A critical history” norāda autore Deirdre Hedone un Džeina Millinga: „Lai arī retorika, kas apvij metodi *jaunradīšana procesā*, apgalvo, ka tā rodas no zaudētas uzticības rakstītajam vārdam vai arī atteikšanās no literārās tradīcijas teātrī, tas ne vienmēr tā ir. Ļoti maz *jaunradīšanu procesā* pielietojošās kompānijas uzstājas, neizmantojot vārdus. Pat grupas ar dejas vai mīmu tradīcijām reizēm izmanto tekstu, ja vēlas uzsvērt stāsta un naratīva skaidrību savā darbā. Daudzas kompānijas izmanto tekstu kā stimulu *jaunradīšanai procesā*: piemērojot īsus stāstus, dzejoļus, poēmas, romānus; sagraizot esošu tekstu; izmantojot vēsturiskus dokumentu tekstus; citējot, atsaucoties vai parodējot klasiskus lugas tekstus. Dažas *procesā jaunradīta* teātra grupas izmanto *verbatim* metodi, pārstrādājot precīzus liecinieku vai intervējamo izrunātos vārdus, kas pārkārtoti un piemēroti izrādei kolāžā.”¹⁵ No tā var secināt, ka teksta izmantošana un arī iepriekš rakstīta lugas teksta izmantošana *procesā jaunradītā* teātrī ir pieļaujama, tomēr izrādes veidošana nekoncentrējas teksta vai lugas interpretācijā. *Procesā jaunradīts teātris* tekstu izmanto tikai kā vienu no līdzekļiem, tas ir viens no elementiem, kura nozīme un jēga nav būt par izrādes skeletu. Būtiski, ka *procesā jaunradīts* teātris nepakļaujas iepriekš uzrakstīta teksta domināncei un noteikumiem, bet pats rada savu tekstu. Atkāpjoties no literārā teksta, varam aplūkot, piemēram, deju, kur klasiskajā baletā dominē konvencionālais iestudēšanas veids (iepriekš sacerēta horeogrāfija, kuru dejojāji iemācās), bet laikmetīgajā dejā izrādes materiālu nereti "sastrādā" paši dejojāji.

Tā kā tekstam *procesā jaunradītā* teātrī vairs nav noteicošā loma, citi izrādes elementi, tādi kā fiziskums, vizualitāte, skaņa, mūzika, krāsa, gaisma, smarža u.c. kļūst tam līdzvērtīgs vai pat to aizvieto. *Procesā jaunradītā* teātrī teksts var būt impulss, bet ne dramaturģiskais pamats. Tas var būt kā asociāciju veidotājs, raisītājs.

Teksta pielietojuma metodes *procesā jaunradītā* teātrī var būt dažādas:

- 1) Paralēli kopā ar grupu strādājošs dramaturgs;
- 2) Improvizācijas procesā aktieru izrunāts teksts, kas pierakstīts un atlasīts;
- 3) Tiek izmantotas kāda mākslas darba dzejas epifānijas, jebkāda cita literāra darba teksta fragments vai pat viss teksts kā viens no izrādes elementiem;

¹⁵ Heddon, Deirdre, Milling, Jane. Devising performance. A critical history. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 7.

- 4) Teksts var parādīties uz skatuves rakstiski, kā projekcija;
- 5) Dokumentāli teksti, verbatim metode;
- 6) Skaņu ierakstu teksti.

Teksta radīšanas metodes *procesā jaunradītā* teātrī var būt dažādas:

- 1) Paralēli kopā ar grupu strādājošais dramaturgs, kas fiksē un formē tekstus;
- 2) Aktieru improvizāciju un etīžu rezultātā veidotie teksti;
- 3) Interviju fragmenti, reālu cilvēku runātie teksti;
- 4) Iepriekšradīta teksta izmantojums, pielāgojot to *procesā jaunradītas* izrādes vajadzībām.

1.3.2. Skatītājs:

Arī skatītājs, laikam ejot, kļūst pieredzes bagātāks un paplašinās viņa izpratne par to, kas var kalpot par izrādes materiālu. Skatītājam, lai uztvertu *procesā jaunradītu* izrādi, nereti ir jāprot ieraudzīt māksliniecisko domu arī realitātes fragmentos vai dokumentālos materiālos, kas viņam izrādē tiek piedāvāti. Nesagatavotam skatītājam var rasties grūtības.

Termins skatītāji jeb auditorija nereti tiek saprasts kā abstrakts kolektīvs lietvārds, šim terminam ir tendence vienādot visu grupu, bet jāsaprot, ka vienā un tajā pašā auditorijā eksistē cilvēki ar dažādu pieredzi, pasaules redzējumu, sociālo piederību u.t.t. Veidojot izrādi, tā it kā tiek radīta konkrētai mērķauditorijai, piemēram, sievietēm, bērniem, vīriešiem, inteliģencei, mazizglītootajam vairākumam u.t.t., taču vienlaicīgi var runāt arī par to, ka, ja atsevišķs skatītājs būs iemaldījies ne savā vidē (savai pieredzei un zināšanām neatbilstošā izrādē), tad viņš nesapratīs un viņam nepatiks. No tā var secināt, ka pat mazas sabiedrības ietvaros var pastāvēt vairākas teātra mērķauditorijas.

Pirmais, kas atšķir *procesā jaunradītu* no konvencionāli veidotas izrādes, ir skatītāja iespējamā nesagatavotība tam, ko tas redzēs izrādē. Konvencionālā teātrī lugas iestudējumos jebkuram pastāv iespēja iepazīties ar tās tekstu vēl pirms tās izrādīšanas. *Procesā jaunradīta* teātra skatītājs ir absolūti nesagatavots konkrētai izrāde. Viņam nav nekādas nojautas ne par izrādes formu, ne par saturu, ir tikai kaut kādas iekšējās gaidas, labākajā gadījumā viņam ir informācija par izrādes tēmu. Protams, ja skatītājs seko kāda konkrēta kolektīva darbībai, viņam var būt zināms priekšstats par veidu, kādā kolektīvs strādā. Nereti *procesā jaunradītas* izrādes tiek veidotas ārpus klasiskas konvencionāla teātra ēkas, kurā jau zāles uzbūve atdala skatītāju sēdvietas no skatuves daļas, spēles

laukuma. Vēloties iesaistīt skatītāju izrādes procesā, bieži tiek izmantots tāds paņēmieni kā: uzdots jautājums uz kuru tiek gaidīta atbilde, reakcija, kas ļoti labi darbojas bērnu izrādēs, bet pieaugušo auditorijai var radīt neērtības sajūtu. Nesadalīta telpa pieļauj neagresīvu ceturtais sienas „laušanu”. Skatītāji, kas ir atvērti eksperimentam, nezināmajam, ir vairāk gatavi pieņemt *procesā jaunradīto* izrādi, bet savukārt konservatīvāki skatītāji izvēlēsies konvencionāli veidotu izrādi, jo viņi jau iepriekš var paredzēt, ko iespējams saņemt no izrādes.

Procesā jaunradīta izrāde var būtiski mainīties katrā tās spēlēšanas reizē, jo iesaistot skatītāju, nekad nevar paredzēt viņa reakciju un to, kur tas var aizvest izrādi. Skatītājs savā ziņā var kļūt par izrādes līdzradītāju, jaunrade nosacīti turpinās izrādes spēlēšanas procesā. Pieredzējuši aktieri un režisori kaut kādā mērā arī šīs atbrīvotās izrādes notur zināmā kontrolē, ja vien izrādes galvenais mērķis nav pilnīga tās radītāju un skatītāju improvizācija.

1.3.3. Iesaistīto veidotāju funkcijas:

Tradicionālajā teātrī iesaistītie ir dramaturgs, režisors, aktieris, horeogrāfs, mūziķis, gaismotājs, tērpu mākslinieks, scenogrāfs utt., kuri katrs pilda savu funkciju atbilstošā vietā, laikā un situācijā. Attiecīgi veidojot izrādi katram iesaistītajam ir noteikta plānota darbība konkrētā laika periodā, piemēram, pirms sākās darbs pie izrādes, komponists jau ir savu darbu pabeidzis, vai arī priekšstats par to, ka gaismotājam ir jāsāk darbs mēģinājumu procesa pēdējā stadijā. *Procesā jaunradot* izrādi, būtiski ir tas, ka visi iesaistītie vienlaikus piedalās izrādes veidošanā un tiem katram ir lielāka atbildība par rezultātu nekā tikai savas profesijas robežās.

Jaunradīšana procesā var nozīmēt īpašu darba metodi, kas pielieto tradicionālas teātra veidotāju funkcijas alternatīvā veidā. Dramaturga loma attiecībā uz izrādes *jaunradīšanu procesā* var nozīmēt teksta pārstrādi vai pārrakstīšanu izrādes attīstīšanas periodā, un šī uzdevumu funkciju pārklāšanās attiecas uz visām iesaistītajām personām. E.Odija min, ka, neskaitot laiku, kas jāvelta izrādes radīšanai, nepieciešams arī laiks izrādes administrēšanai, publicitātes veidošanai u.c. *Procesā jaunradīta* teātra veidošanā vienmēr būs sajūta, ka pietrūkst laika darbam. Tas tieši attiecas uz tradicionāla teātra veidotāju lomām, kam *procesā jaunradīta* teātra veidošanā ir savādākas funkcijas. Scenogrāfs nevar izplānot scenogrāfiju pašā izrādes veidošanas sākumā un zināt, ka

uzdevums ir izpildīts, jo *jaunradīšana procesā* ir pilna ar sarežģījumiem un pakļauta nepārtrauktām izmaiņām.¹⁶ *Procesā jaunradītu* teātri īpašu padara tā potenciālā brīvība un iespēja virzīties vairākos virzienos ar sadarbības procesa palīdzību, attīstot oriģinālu mākslas darbu – izrādi. Tas var radīt vairāk radošus risinājumus nekā teātra formas, kas veidotas pēc tradicionālā teātra izrādes veidošanas metodēm, to visu nosaka grupas dinamika un savstarpējā mijiedarbība.

Rakstnieka loma procesā jaunradītā teātrī var būt ļoti plaši saprotama. Daži kolektīvi izrādes tekstu autoru izmanto ārpus izrādes veidošanas procesa, daži izmanto tikai aktieri kā teksta veidotāju, citi variē ar dramaturga iesaistīšanas līmeni *procesā jaunradītas* izrādes veidošanas gaitā. *Procesā jaunradīta* teātra specifika daudz vairāk balstīta uz to veidotāju personīgo pieredzi un uzskatiem ne tikai teksta veidošanā, bet arī pasaules izpratnes un individuālās attieksmes ziņā. Liela loma ir atvēlēta izpētes procesiem, ko veic ļoti dažādi teātra cilvēki, bet viņu secinājumi rezultējas kā izrādē izmantoti elementi.

¹⁶ Oddey, Alisson. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994., p. 14.

1.4. *Procesā jaunradīta izrāde kā postdramatiskā teātra fenomens*

Postdramatiskais teātris ir jēdziens, kuru ieviesis un teorētiski pamatojis teātra pētnieks Hanss-Tīss Lēmans 1999. gadā izdotajā grāmatā „Postdramatiskais teātris”¹⁷. H.-T. Lēmans pētījumā piedāvā jēdzienus, kas raksturo jaunās teātra formas, skaidro postdramatisma iezīmju attīstību vēsturiskā kontekstā, tā saiknes ar 20. gs. mākslas un filosofijas virzieniem, kā arī analizē noteiktu autoru darbu postdramatiskās izpausmes. Pētnieka mērķis ir piedāvāt postdramatisma paradigmu apspriešanai un pilnveidošanai, lai ar tās palīdzību būtu iespējams uzsvērt teātra mākslu, kas vairs nav tradicionāli tekstā balstīta un kas neiekļaujas viena mākslas žanra robežās. H.-T. Lēmāna postdramatiskā teātra teorija sasaucas ar šī pētījuma tematiku. *Procesā jaunradīts* teātris ir viena no postdramatiskā teātra iezīmēm, kā to atzīmējis arī H.-T. Lēmans, jo visas postdramatiskā teātra paradigmas pamatā ir atteikšanās no iepriekš radīta dramatiskā teksta kā noteicošā elementa teātrī.

H.-T. Lēmans atklājis pazīmju virkni, kas raksturo mūsdienu teātra mainību un tā atšķirību no tradicionālā teātra. Jaunajai teātra paradigmai viņš devis nosaukumu *postdramatiskais teātris*, tādējādi kā tradicionālā teātra galveno stūrakmeni izceļot dramaturģiju un attiecīgi apzīmējot to par „dramatisko teātri”. „Neskatoties uz jaunattīstīto teātra formu un estētikas lielo dažādību, tam [postdramatiskajam teātrim] ir viena kopīga īpašība: tas vairs nekoncentrējas uz dramatisku tekstu. Postdramatiskajā teātrī ir mainījusies teksta nozīme, tas vairs nav galvenais, bet gan viens no skatuviskajiem elementiem.”¹⁸ Līdzīgi kā modernisma – postmodernisma attiecībās vēl joprojām ir grūti nospraust galējas robežas, tāpat arī dramatiskā un postdramatiskā teātra attiecības nav strikti iezīmētas - pētnieki nosaka iezīmes, lai vispār spētu atšķirt un kaut kā orientēties šajā jomā.

Būtībā Hanss-Tīss Lēmans runā par laikmetīgo teātri un tā atšķirībām no tradicionālā teātra. Par laikmetīgo viņš sauc tādu teātri, kas runā par aktuālām tēmām tādā veidā, kā mēs šodien uztveram pasauli. Un, tā kā tieši veidam, kā runāt, nereti ir eksperimentāls raksturs, to bieži uztver kā elitārismu. Lai gan arī tas nav viennozīmīgi, jo, eksperimentējot, režisoram var gadīties uzlauzt tādu teātra saziņas kodu, ko akceptē masas,

¹⁷ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, 2006.

¹⁸ Jurs- Munby, Karen. Introduction. Lehmann, H. T. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006., p. 2.

uztver un saprot visi, tas ir vienlīdz aktuāls visiem. Dramatiskais teātris iepriekšējos gadsimtos ar skatuviskiem trikiem, māksliniecisku apgaismošanu, tērpiem, mūziku veidoja ilūziju. Tas vēlējās konstruēt noslēgtu fiktīvu kosmosu un likt skatuvei reprezentēt pasauli, izmantojot skatītāja fantāziju un līdzjušanas spējas, pabeigt šo ilūziju. Vienots veselums, ilūzija un pasaules reprezentācija ir elementi, kas raksturīgi „drāmas” modelim; caur savu formu dramatiskais teātris sludina, ka vienots veselums ir realitātes modelis.

Teātris nerada taustāmu objektu, ko varētu ielikt tirgus situācijā un tālāk nodot, pārdot kā video, grāmatu, filmu vai mūzikas albumu. Salīdzinājumā ar citām mākslām, kas rada objektu vai tiek nodotas caur mēdiņu, teātrī svarīgs ir pats *šeit un tagad* apstākļi. Postdramatiskais teātris piedāvā ne tikai jaunu skatuvisko valodu, kur organiski tēli un procesi aizstāti ar fragmentāriem, bet arī citus uztveres kodus: skaidri un nepārprotami noformulētu ideju vietā nostājas pats teātra un skatītāju komunikācijas, resp., abpusēja spēles procesa sniegtais prieks.

Savā teorijā H.-T. Lēmans neapgalvo, ka dramatiskais teātris vairs neeksistē vai ka postdramatiskais teātris ir teātris bez teksta. Teksts, dzeja, vizuāla pieredze – tas viss var veidot jauno teātra formu pamatu. Viņš apgalvo, ka pati teātra paradigma mainās: daudzas no tām kvalitātēm, ko ietver antīkā un tradicionālā drāma, nav transformējamās jaunajās teātra un skatītāja attiecībās. „Teātra subjekts nav mainījies, jo šajās jaunajās teātra formās atspoguļojas tas pats, kas antīkajā drāmā – cilvēciskās ciešanas, ekstāze, prieks, taču dialoga forma starp teātri un skatītāju, kā arī teātra izteiksme ir mainījusies. Cilvēki tā pieraduši pie tradicionālā dramatiskā teātra, ka tā viņiem šķiet vienīgā iespējamā teātra forma. Bet tā nebūt nav. Antīkais teātris arī nebija dramatiskais teātris tādā nozīmē, kā to saprotam šodien, jo tas ietvēra cirka, rituāla elementus, kori, stāstu, kas bija norisinājies pagātnē, u.tml.”¹⁹

Teātra praktiķiem termins „postdramatiskais teātris” var nozīmēt kārtējo aprakstošo vārdu, kā *Forced Entertainment* dalībniece Klēra Maršala izsakās intervijā par postmodernismu: „Tu nesāc veidot izrādi (darbu), apzinoties, ka tas būs postmoderns (postdramatisks).”²⁰ Atbilstoši H.-T. Lēmāna klasifikācijai *procesā jaunradīts* teātris ar saviem pamatprincipiem iekļaujas postdramatiskā teātra paradigmā.

¹⁹ Lēmans Hanss-Tiss. *Teātris nav klasikas karaoke*. Teātra kritiķu Gunas Zeltiņas un Ditas Eglītes saruna ar vācu teātra zinātnieku Hansu-Tīsu Lēmanu. Intervija publicēta NRA, 2007. gada 3. Novembrī. <http://www.theatre.lv/index.php?parent=365> [skatīts: 12.05.2014]

²⁰ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, 2006., p. 14.

1.5. *Procesā jaunradīta teātra piemēri*

1.5.1. *Forced Entertainment*

Forced Entertainment ir eksperimentālā teātra režisoru kolektīvs no Lielbritānijas, kas strādā kopā kopš 1984. gada. Ansamblis realizē multidisciplinārus mākslas projektus, iesaistot teātri, instalāciju mākslu, digitālos medijus un filmas. Viņi kolektīvi *procesā jaunrada* savas izrādes, pielietojot improvizāciju, debates un eksperimentus. Kā viņi paši par sevi raksta: "Mūsu darbs pilnīgi noteikti ir grupas jeb kolektīvā jaunrade, kas veidota no brīvas improvizācijas un sarunām mēģinājumos vairāku mēnešu garumā. Lai arī mūsu projektus var atpazīt no pirmā „acu uzmetiena”, mums nav stingru principu, kas noteiktu galarezultāta formu. Dažos ir liels daudzums runātā teksta, dažos nav vispār. Daži ir ļoti enerģiski, trausli un haotiski, citi ļoti mierīgi, konkrēti un minimālistiski. Daudzas izrādes pēc uzbūves ir kolāžas - sapludināti un vienkārši savienoti multidisciplināri slāņi."²¹ Veidojot izrādes, viņi seko pašu izveidotiem nosacījumiem, pēc kuriem organizē un attīsta to, kas norisinās uz skatuves. Dažām izrādēm šie nosacījumi ir skaidri un vienkārši, piemēram, izrāde „Quizoola!” sastāv tikai no tā, ka tās veidotāji, izpildītāji uzdod jautājumus un atbild uz tiem, savukārt, izrādē „Dirty Work” divi mākslinieki sadarbojas un sacenšas viens ar otru, lai aprakstītu iedomātu izrādi tikai ar vārdiem. Citās izrādēs nosacījumi ir daudz sarežģītāki – *nosacījums* (veids kā uzvesties, būt, uzdevums) var būt attiecināts tikai uz vienu mākslinieku izrādē, kamēr otrs izmanto savādākus nosacījumus.

Forced Entertainment detalizēti pa periodiem apraksta savu metodi izrāžu veidošanai. Pirmais periods ir materiālu vākšana – tiek meklēti interesanti momenti vai ainas, īpatnēja atmosfēra, vietas, darbības, teksti, kas veidotu interesantas attiecības starp izrādes māksliniekiem vai starp publiku un izrādes māksliniekiem. Šajā periodā daudz kas tiek savākts, bet daudz arī tiek atmests. Šajā periodā viņi vienmēr filmē mēģinājumus, lai varētu atsaukties paši uz saviem izteikumiem un lai varētu vēlāk fiksēt detaļas. Pēc tam notiek aktīva domāšana par lielākiem jautājumiem, kas saistīti ar izrādes kompozīcijas uzbūvi – mēģinot saprast, kuriem materiāliem ir priekšplāna un kuriem fona statuss un kā tos sapludināt kopā. Otrs periods ir ainu secības noteikšana un izrādes pabeigšana. Izrādes detaļām sāk pieiet daudz nopietnāk, jautājot sev par to, kādēļ un ko ievietot izrādē. Reizēm veselās ainas tiek izmestas un vēlāk atkal pievienotas, lai pēc tam atkal tās izmestu ārā.

²¹ *Forced entertainment information pack PDF*. Pieejams: www.forcedentertainment.com [Skatīts: 12.05.2014]

Bieži šajā fāzē tiek organizēta „izrāde procesā” (work-in-progress) ar uzaicinātu publiku, kurai prezentē iesākto darbu, vērojot viņu reakcijas un uzklusot viedokli. Kad izrādi sāk izrādīt, tā ir pilnīgi pabeigta. Dažās izrādēs kā „Spectacular”, „The World In Pictures” vai „Bloody Mess” viss, ko skatītāji redz uz skatuves ir stingri pēc scenārija un iepriekš noteikts, lai gan *Forced Entertainment* vienmēr cenšas visu saglabāt šķietami nenoslīpētu ar improvizācijas sajūtu.

Forced Entertainment kodols ir Tims Etčels (Tim Etchells) (māksliniecisks direktors), Ričards Loudons (Richard Lowdon), Robins Arturs (Robin Arthur), Klēra Maršala (Claire Marshall), Keitija Neidena (Cathy Naden) un Terijs O’Konors (Terry O’Connor), viņi visi šajā kolektīvā darbojas no paša sākuma, tādā veidā ir izveidojuši grupu, kam ir kopēja vēsture, spējas un iesaistītība radošajā procesā.

1.5.2. Gob Squad

Gob Squad 1994. gadā dibināja Notingemas Trenta Universitātes (Nottingham Trent University) un Gīsenes Universitātes (University of Giessen) studenti. Līdz šim viņi ir izveidojuši 28 starpdisciplinārus mākslas projektus, iesaistot performances mākslu, video instalāciju un teātri. Viņi veido vidēja izmēra izrādes. Skatītājiem esot auditorijā, uz ekrāniem tiešraidē tiek rādīts pirms izrādes safilmētā materiāla montāžas process, ko viņi montē, reizēm pat atrodoties ārpus telpas, kur noris izrāde. Izrāde „Super Night Shot” ir šīs grupas visveiksmīgākais projekts un tajā tieši izmantots princips, ka mākslinieki 60 minūtes pirms izrādes filmē pilsētu un tās iedzīvotājus, padarot apkārt esošo, gandrīz reālā laika lokālo pasauli par izrādes materiālu. Jāpiemin, ka ar šo izrādi grupa viesojās Rīgā 2006. gadā.

Savu darba principu aprakstot, *Gob squad* min, ka, pirmkārt, tu kā *Gob squad* dalībnieks attēlo pats sevi. *Gob squad* ir izveidojuši sev raksturīgu veidu, kā sevi attēlot. „Pašā sākumā mēs daudz sarunājamies, sēžot ap lielu apaļu galdu un rakstām projekta aprakstus, iezīmējot potenciālās iespējas tam, ko izdomājam. Tas parasti ir vairāk kā 2 gadus pirms galarezultāta jeb pirmizrādes. Kad ideju daļa ir beigusies, sākas izmēģinājumu un reflektēšanas posms. Grupas ietvaros mēs uz maiņām atrādām savas idejas viens otram, iegūstot izejmateriālu izrādes veidošanai, ko mēs beidzot sākam strukturēt par pabeigtu darbu. Ir dienas, kad šķiet, ka projekta attīstībā nekur nevirzāties un visi mēģina saglabāt mieru, zinot, ka arī tā ir svarīga veidošanas procesa sastāvdaļa. Visbeidzot, vienalga, kas

tas būtu, ko esam izveidojuši, satiek skatītāju un nenovēršami sāk savu dzīvi. Tas ir normāli, ja tas ir dzīvs projekts, tas turpina mainīties arī pēc tā pirmizrādes.”²²

1.5.3. *Rimini Protokoll*

Rimini Protokoll ir Vācijas/Šveices režisoru grupa, kuru mākslinieciskās darbības centrā ir realitāte. Tā sastāvā darbojas trīs režisori: Helgarda Hauga (Helgard Haug), Stefans Keģi (Stefan Kaegi), un Daniels Vecels (Daniel Wetzel). Kā režisoru komanda kopā darbojas kopš 2000. gada. Viena no viņu atpazīstamības zīmēm ir spēja īsā laika periodā veidot izrādes nepazīstamās pilsētās, iesaistot iedzīvotājus ne tikai skatītāju, bet arī dalībnieku lomā. Ar klasiskām žurnālistikas metodēm *Rimini Protokoll* dodas pētīt kādu reālu pasaules elementu - vai tas būtu vecu ļaužu pansionāts, autosacīkšu celiņi un boksi, bankrotējušas aviokompānijas, telefona centrāles Āzijā, tiesu procesi vai apbedīšanas industrijas tīkls. Veicot izpēti un sistematizācijas darbu, viņi ar šo materiālu dodas (visbiežāk) atpakaļ teātrī, līdzīgi ņemot "ekspertus" – cilvēkus, kas izrādē nespēlē nevienu citu kā tikai paši sevi un savu sociālo lomu, kā arī mēģina izstāstīt sevi. Helgarda Hauga par saviem principiem teātra mākslā izsakās: "Mēs mēģinām gan realitāti uzlikt uz skatuves, gan parādīt skatuves realitāti. Turklāt uzskatām, ka teātra lielākais spēks ir vērošana (skatītājs), nevis rādīšana."²³ *Rimini Protokoll* nestrādā ar gatavām lugām un veido dramaturģiju atkarībā no situācijas, konkrētās vietas. *Rimini Protokoll* izrāžu veidošanas metodi var definēt kā: Izrādes veidošanas pamatā ir pētījums un izrādes izpildītāji ir „eksperti” - reāli cilvēki, kas runā savus tekstus par savām dzīvēm.

²² Gob Squad. *How we work*. Pieejams: <http://www.gobsquad.com/about-us/how-we-work> [Skatīts 18.05.2014]

²³ Zieda, Margarita. *Realitātes ekspertu teātris*. Studija. Nr. 2 (53). 2007., Pieejams: <http://studija.lv/?parent=1013> [Skatīts: 18.05.2014]

2. PROCESĀ JAUNRADĪTA TEĀTRA LATVIJĀ ANALĪZE

2.1. Procesā jaunradīta teātra Latvijā vēsture

Latvijā kā vienus no pirmajiem *procesā jaunradīta* teātra kontekstā var minēt Robertu Ligeru un *Rīgas Pantomīmu* un *Anša Rūtentāla Kustību teātri*. Pēc tam, jau daudz pārredzamākā vēsturē, Alvi Hermani un *JRT* un tad, pavisam nesen, Valteru Sīli un Jāni Balodi/*Dirty Deal teatro*. Tie visi savā praksē pielietojuši *jaunradīšanas procesā* (devising) metodi izrāžu veidošanā. Nosaukto piemēru sakarā var runāt par nosacītām paaudžu maiņām *procesā jaunradīta* teātra veidošanas metodē.

Latvijā *procesā jaunradīts* teātris eksistēja jau padomju laikā dažos t.s. amatieru kolektīvos, piemēram, *Rīgas Pantomīma* un *Anša Rūtentāla Kustību teātris* (sākotnēji LVU studentu teātra kustību grupa). Tiem bija izteikts "ārpus normas", "ārpus konvencijas" raksturs, kas veidoja tādas kā "ārpus sava laika" radošās komūnas. Tie bija pašdarbības teātra kolektīvi, kuru mākslinieciskā valoda bija ķermeņa kustība. Savas izrādes šie kolektīvi veidoja mēģinājumu procesā, izmantojot etīdes un improvizāciju. Protams, bija režisors, kurš atbildēja par visu izrādes kopumu, taču darba gaita bija izteikta "*jaunrade procesā*", kas bija pretstatā hierarhiskai, kontrolējamai un kontrolētai sistēmai profesionālā teātra institūcijās. Tradicionālajā teātra institūcijā padomju laikos nemaz nebija iedomājama *procesā jaunradīta* izrāde, jo tās tekstam (lugai) bija jāiziet cenzūra un jāsaņem apstiprinājums, tam bija jābūt gatavam pirms iestudēšanas procesa sākšanās. Savukārt *Rīgas Pantomīma* un *Anša Rūtentāla Kustību Teātris* bija brīvi no šīs "pirmās pakāpes" cenzūras, jo vispār neizmantoja tekstu. Savā ziņā to darbības modeli var uzlūkot kā mākslinieciskas demokrātijas praktizēšanu padomju apstākļos. Šāda metode prasa laiku no visiem iesaistītajiem. Līdz ar laiku, kad mainījās ekonomiskie apstākļi, spiežot cilvēkus arvien vairāk laika veltīt iztikas līdzekļu pelnīšanai, šādi (amatieru) kolektīvi vairs nespēja (kvalitatīvi) eksistēt.

2.2. *Procesā jaunradīta teātra Latvijā pirmā paaudze*

2.2.1. *Rīgas Pantomīma*

Latvijā *procesā jaunradīta* teātra aizmetņi parādās jau 1956. gadā, līdz ar *Rīgas pantomīmas* rašanos. Tā rodas kā pagrīdes dramatiskā teātra studija, kuru organizē tajā gadā Valsts Konservatorijas Teātra fakultātē neieklejušie reflektanti: Juris Strenga, Leons Krivāns, Ilze un Uldis Vazdiki, Pauls Butkēvičs un citi. Tā kā pēc neilga laika vairāki no viņiem kļuva par Dailes teātra 3. studijas audzēkņiem, tad radās nodoms veidot izrādes atšķirīgā skatuves izpausmē, sintezējot vārdu, mūziku un ekspresīvu kustību. R. Ligerā radošajā un pedagoģiskajā vadībā kolektīvs pārtapa par pantomīmas ansambli un 1967. gadā ieguva nosaukumu *Rīgas Pantomīma*. Ansambļa māksliniecisko darbību ir ietekmējušas izcilās pantomīmas mākslas zvaigznes Marsels Marso, Ladislavs Fialka, Henriks Tomaševskis un citi, tomēr tas spēja izveidot savu specifisku māksliniecisko valodu un izpausmes veidu, kļūstot par starptautiski pazīstamu vienību profesionāļu vidē. No pirmajām miniatūrām un izrādēm "Nopietni joki" (1958), "Ideja" (ar Imanta Kalniņa mūziku, 1961), "Hirosima" (1966), "Smaids" (1967) - līdz pirmajai garajai izrādei Padomju Savienībā "Ceļš" (1969), kuras asociatīvo pamatu veidoja Imanta Ziedoņa dzeja. Turpmākajā radošajā darbībā toni noteica lielās filozofiskās, oriģināli veidotās izrādes "Histrionu mistērija" (1971), "Kurpe" (1974) un "Simfonija" (1975), kurā tika izmantota populārā un jauniešu auditorijai tik nozīmīgā Imanta Kalniņa Ceturtā simfonija. Izrādei bija tikai viens varonis - Cilvēks, kuru ar atzīstamu fizisko izturību un plastisku emocionālo atdevi veidoja Staņislavs Maļinovskis. Visi pārējie dalībnieki sniedza it kā Cilvēka iekšējās pasaules sastāvdaļu personificējumu, kas brīžiem bija arī pats Cilvēks, rādot, kā viņā gūst pārsvaru tas vai cits rīcības motīvs. Turklāt ļoti plašā spektrā. (...) Zīmīgi, ka tā enerģētisko spēku smēlušies daudzi vēlākie kultūras, mākslas un sabiedriskie darbinieki: scenogrāfs un režisors Modris Tenisons, kustību teātra dibinātājs un pedagogs Ansis Rūtentāls, režisors Herberts Laukšteins, Jaunā Rīgas teātra mākslinieciskais vadītājs Alvis Hermanis, modes māksliniece Žanete Auziņa, Latvijas Bankas prezidents Ilmārs Rimšēvics un daudzi citi.²⁴ *Rīgas pantomīmā* izrādes tika veidotas mēģinājumu procesā, izspēlējot tēmu variācijas etižu veidā, no kurām tika atlasīts materiāls izrādei.

²⁴ Siliņš, Jānis. *Ligerā vadītā Rīgas Pantomīma*. Letonika.lv. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/50> [Skatīts: 18.05.2014]

Veiksmīgākās virknēja izrādes kompozīcijā. Etīžu autori bija paši to izpildītāji, bet izrādes kompozicionālo formu palīdzēja izveidot un noslīpēt režisors Roberts Ligers.

2.2.2. Modris Tenisons

Interesantu devumu *procesā jaunradītam* teātrim ir sniedzis bijušais Rīgas *Pantomīmas* aktieris Modris Tenisons (dzimis Rīgā 1945. gada 19. martā), kurš ir arī *Kauņas pantomīmas teātra* dibinātājs Lietuvā. „Lietuvā es vienmēr slēpos aiz vārda „pantomīma” – un darīju to, ko gribēju darīt. Jo neviens īsti nezināja, kas tā pantomīma tāda ir,” par savu radošo darbu Lietuvā saka pats Modris Tenisons. „Mēs strādājām 9 stundas katru dienu – sviedros. Pantomīma ir tas, kas nav vārdos izsakāms. Nav pārstāstāma sižeta. Scenārija vietā var būt zīmējumu albūms – kā Kauņā izrādei „20. gadsimta Kapričo”. Es apguvu iedarbības tehniku – to, kā ietekmēt skatītāju. (...) Nav tā, ka es būtu galvenokārt iespaidojies no Eiropas tā laika politiskajiem strāvojumiem. Mums jau nebija tik daudz informācijas. Lasot poļu žurnālus, varēju pārliecināties, ka dzīvoju tajā pasaulē, kur viņi, ka daru to pašu, ko dara J.Grotovskis tur. Tolaik visā Eiropā radās mazi teātrīši – kā ģimenes. Kā mums Kauņā.”²⁵ Modra Tenisona darbs Lietuvā noslēdzas ar traģisku gadījumu 1972. gadā, kad pie teātra kā protestu pret Padomju režīmu Lietuvā sevi dzīvu sadedzina students Romas Kalanta. Varas struktūras apsūdzēja *Kauņas pantomīmas teātri* kā vienu no ietekmējošiem faktoriem šai pašnāvībai, uzskatot, ka šis teātris izplata antikomunistisku ideoloģiju. Modris Tenisons no šī teātra tika atlaists. 1972. gadā Modris Tenisons atgriezās Latvijā, kur uzsāka intensīvu, radošu un produktīvu režisora, scenogrāfa un kustību konsultanta darbu Rīgas, Valmieras un Liepājas teātros. Piedaloties tradicionālo teātru iestudējumos, Modris Tenisons nesa sev līdzīgu ideju par kolektīvismu un grupas jaunradi. Darbojies arī kā kustību konsultants un režisors Latvijas teātros – jaunākie darbi Ģ. Ēcis “Čīkstošais klusums” un A. Hermanis “Tālāk”. Strādājot pie izrādes „Tālāk” Alvim Hermanim bija ideja par ornamenta izmantojumu, tas viņu aizveda pie mākslinieka Modra Tenisona, kurš piedalījās izrādes tapšanā plašākā spektrā, nekā tikai ornamenta dizaina konsultants. „Šis mākslinieks kā savdabīgs ansambļa „spridzinātājs” un garīgās augsnes irdinātājs vairākus mēnešus strādāja ar aktieriem gan ar etīžu metodi, gan viņiem pašiem zīmējot un interpretējot dažādas zīmes un ornamentus. Daļa šī procesa tika fiksēta

²⁵ Tenisons, Modris. *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas vēstnesis, 2010., 224. – 225. lpp.

ar Monikas Pormales un Jura Poškus videokamerām. No milzuma etižu, ko aktieri paši pēc tam atsijāja un montēja, A. Hermaņa vadībā tika atlasīts tas materiāls, kas veidoja divarpus stundu garo izrādi.”²⁶ Pēdējā laikā radošā darbība saistīta ar *Buto teātri* un konkrēti mākslinieci Simonu Orinsku, kura Tenisona darba principu raksturo kā aktiera sevis pētīšanas procesu: „Kas ir iedarbības spēks? Tas ir viens no Modra Tenisona skolas centrālajiem jautājumiem: darbības māksla, kas ļauj aktierim maksimāli koncentrēti un izteiksmīgi izpaust tēlu, lai tas precīzi sasniegtu publiku. Un nevis „spēlēt”, bet „būt”. Tad atklājas, ka visas lietas iegūst īsto nozīmi un jēgu, bet redze un dzirde, visa uztvere kļūst jūtīgāka un smalkāka. (...) Neverbālā teātra aktiera psihofizikas izpētes process, sabalsojot apziņas, zemapziņas un ķermeņa mijiedarbību, kas, realizējas caur iedarbību uz indivīdu. Ticības un gribas akts kā jebkuras darbības pamats. Metodes pamatkategorijas – atbrīvošanās, koncentrēšanās, uzticība, uzmanība, spoguļošana ideja un ķermeņa izpēte (atbrīvots, sasprindzināts ķermenis, kanāli, bloki, ķermeņa uzbūve: skelets, muskuļi, ķermeņa darbība: inerce, amplitūda, gravitācija). „²⁷

2.2.3. Ansis Rūtentāls un *ARKT*

Ansis Rūtentāls atnāca uz *Rīgas Pantomīmu*, kad viņam bija 14 gadu, un drīz kļuva par vienu no izcilākajiem mīmiem. („varbūt pat visizcilāko”/Amanda Aizpuriete²⁸) Pantomīma kļuva par Anša Rūtentāla dzīvi. 1967. gadā viņš pabeidza *Emīla Dārziņa Mūzikas vidusskolas* kordiriģentu nodaļu. 1973. gadā viņš aizgāja no *Rīgas Pantomīmas* un devās uz Maskavu, kur strādāja starptautiskas trupas sastāvā, kura bija tipiska (Eiropai, ne PSRS, jo aiz „dzelzs priekškara” tas prasīja lielu brīvdomības garu) tā laika radošā komūna. Viņi dzīvoja kopā, devās uz mēģinājumiem, viņu izrādes bija improvizācijas, kas bija pieejamas arī skatītājiem. Gan *Rīgas Pantomīmas*, gan Maskavas grupas pieredze veicināja Anša Rūtentāla turpmāko radošā darba virzienu. 1977. gadā A.Rūtentāls sāk strādāt par kustību konsultantu *Latvijas Universitātes Studentu teātrī*, kur radās viņa *Kustību un plastikas grupa*, kas vēlāk pārtapa par *Anša Rūtentāla Kustību teātri*. „Mīma

²⁶ Zeltiņa, Guna. Procesa projekti un atteikšanās no tradicionālās lugas. *Latvijas teātris 20.gs 90. Gadi un gadsimtu mija*. Rīga: Zinātne. 2007., 262. lpp.

²⁷ Orinska, Simona. *Modra Tenisona radošā laboratorija ECCE HOMO ŽĪMĒ*. Pieejams: http://www.simonaorinska.info/resources/txt/Modra%20laboratorija_raksts_Inside_latv_engl.pdf [Skatīts: 16.05.2014]

²⁸ Aizpuriete, Amanda. Nenocenzētie. *Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas vēstnesis, 2010., 222. lpp.

ķermenim jābūt trenētam, bet ar to nepietiek. Studenti viesojās viņa komunālajā dzīvoklī Lācplēša ielā, klausījās no mūzikas skapja – no daudzajiem plauktiem ar mūzikas ierakstiem – izvilktos Skrjabinu, Bartoku, džeza avangardu, Loriju Andersoni... Šķirstīja Dalī, Magrita, Bērdslija albumus. Un tad Studentu teātrī izveidojās *Anša Rūtentāla Kustību teātris*: „mūzikas vizuāla interpretācija: skaņas, gaismas, ritma, formas, krāsu un ķermeņa kustības sintēze.”²⁹ Pēc pirmās izrādes „Balsij bez pavadījuma” (1979) Ansis savā kolektīva dienasgrāmatā raksta: „Izrāde. Smagi tapa. Ilgi tika gaidīta, ilgi muļļāta, ilgi taisījās un beidzot nāca ārā. Domas par izrādi kā pašiem, tā skatītājiem ļoti dažādas, pretējas. Es ļoti gribētu to tā arī atstāt. Negribu novilkt nekādas konkrētas līnijas. Šī izrāde bija laba skola kā priekš manis, tā priekš jums. Tā viesā daudz atziņu. (...) Mums ir jāatrod sava, kopējā valoda. Un tas nav viegli. Kāda šī valoda ir?”³⁰ Kustību teātra darba process visu laiku bija meklējumu ceļš gan režisoram, gan grupai. Tikai pašā pirmajā izrādē „Balsij bez pavadījuma” pirmajā daļā bija izmantots Ojāra Vācieša dzejas cikls no krājuma „Dzegužlaiks”, bet turpmākajās izrādēs vairs netika izmantots nekāds teksts. „Paradoksālais, ka visiem jauniešiem, ar kuriem strādāju kopā, esmu iemācījis to, ko pats nekad neesmu mācējis. 20 gadu laikā ir izveidojusies mana skola. (...) Pietiekami oriģināla skola, kas neatbilst nevienam no pasaulē zināmajiem virzieniem kustību mākslā. Būtiski ir divi darbības principi. Pirmais ir tas, ko es saucu par mūzikas vizuālo interpretāciju. (...) Mums kā izejas materiāls ir mūzika, precīzāk, mūzikas izraisītās asociācijas. Otrs būtiskais darbības princips attiecas uz katru aktieri atsevišķi. Mūsu skolā pastāv tas, ko varbūt varētu nosaukt par pasaulīgu apceri.”³¹ Šis Anša Rūtentāla paša raksturotais *Kustību teātra* darba principu apraksts pilnībā atspoguļo *procesā jaunradīta* teātra veidošanas principu. „Mūzika. Daudz daudz tā jāklausās. Tas ir ļoti svarīgi. Lai spētu dzīvot mūzikā un izteikt sevi caur mūziku, kopā ar mūziku, ir daudz jāklausās. Tad arī parādās mūzikas izjūta. Izjūta tāda, kuru var izveidot par izteiksmes platformu. (...) Tieši mūzika ir vistuvākā kustībai, izjūtai mūsu darbībā.”³² Lai arī no teiktā var saprast, ka mūzika ir ārkārtīgi

²⁹ Aizpuriete, Amanda. *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas vēstnesis, 2010., 222. lpp.

³⁰ Rūtentāls, Ansis. No dienasgrāmatas. Janvāris 1980. gads. Katalogs *Skaņa. Krāsa. Kustība*. LU biedrības *Juventus* izdevums. 2008.

³¹ Rūtentāls, Ansis. No intervijas. 1999. gads. Katalogs *Skaņa. Krāsa. Kustība*. LU biedrības *Juventus* izdevums. 2008.

³² Rūtentāls, Ansis. No dienasgrāmatas. Janvāris 1980. gads. Katalogs *Skaņa. Krāsa. Kustība*. LU biedrības *Juventus* izdevums. 2008.

svarīga kompozīcijas sastāvdaļa, īpaši uzsvērtā ir mūzika, kas kļūst par izteiksmes platformu veidotāju, stāsts meklējams izrādes veidotājos/aktieros/kustoņos pašos.

Pēc Anša Rūtentāla nāves 2000. gadā *ARKT* turpina pastāvēt. Izrādes veido vairāki A. Rūtentāla audzēkņi, katrs vairāk izgaismojot savu izpratni, tādēļ izrādes ir ļoti dažādas, bet pamatā visas ir *procesā jaunradītas* izrādes, kas balstītas Anša Rūtentāla principos. Lai gan *ARKT* vēl arvien darbojas, tomēr nav iespējams nodrošināt ilgstošu, regulāru mēģinājumu procesu, tādēļ šobrīd izrādes tiek veidotas kā projekti.

Rīgas Pantomīma un *ARKT* padomju laikā skaitījās amatieru teātri, tomēr mēģinājumu process bija regulārs (vismaz 3 reizes nedēļā pa aptuveni 4 stundām vairāku gadu garumā ar gandrīz nemainīgu sastāvu) un mūsdienu izpratnē to varētu salīdzināt ar profesionālu darbu.

Atbilstoši laika posmam, kas atbilst *procesā jaunradīta* teātra pirmajai paaudzei, institucionālajā teātrī jaunu elpu ienesa režisors Pēteris Pētersons ar dzejas teātri. P. Pētersons savu teātra koncepciju realizēja divos virzienos - novatoriski iestudējot klasiku un radot savu oriģinālu skatuves žanru - poētisko teātri, dēvētu arī par dzejas teātri. Pirmā poētiskā teātra izrāde bija Imanta Ziedoņa "Motocikls" (1967), kas tapa Dailes teātrī, kur P. Pētersons septiņus gadus (1964-1970) strādāja par galveno režisoru. Divas pārējās bija Aleksandra Čaka "Spēlē, Spēlmani!" (1972) un Vladimira Majakovska "Mistērija par Cilvēku" (1974), kas iestudētas Jaunatnes teātrī, kur talantīgo mākslinieku, uzaicināja strādāt Ādolfs Šapiro, šī teātra galvenais režisors. „P. Pētersons rakstīja, ka viņš tiecoties atrisināt dzeju darbībā, meklējot to intelektuāli emocionālo impulsu, kas licis dzimt vienam vai otram dzejas darbam. Skatuves scenārijos, kurus P. Pētersons rakstīja kopā ar I. Ziedoni, dzejoļi un lugas zaudēja savu suverēno pašvērtību, to fragmenti tika brīvi savienoti jaunā oriģinālā kompozīcijā ar suverēnu tēlu sistēmu, kas tika atvasināta no dzejas. Poētiskais materiāls, iestudējumā pakļauts analītiskai teātra tehnikai, kurā vīdēja episkā teātra pieredze, ieguva skaudri laikmetīgu un aktuālu saturu, vēstot par radošas personības un pūļa sākotnēji dramatisko, vēlāk jau traģisko konfliktu.”³³ P. Pētersona dzejas teātra veidošanas principus apraksta Silvija Radzobe. Protams, to nevar saukt par *procesā jaunradītu* teātri, bet tas liecina par jaunu tendenci un izteiksmes veidu meklējumiem institucionālā teātrī padomju sistēmā. Īpaši jāatzīmē, ka cenzūras un aizliegumu apstākļos šādas zīmju sistēmas bija kodēta saziņa starp skatītāju un izrādes

³³ Radzobe, Silvija. *Pētersona dzejas teātris*. Letonika.lv. Pieejams:

<http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/46> [Skatīts: 17.052014]

veidotājiem. Dzeja ar savu nosacītību varēja izslīdēt cauri cenzūras režģim. Atgriežoties pie *jaunradīšanas procesā*, jāuzsver, ka šādā poēzijas teātrī veidojās jauns saturs no atsevišķiem dzejoļiem un to fragmentiem, līdz ar to kaut kādā mērā ir iespējams dzejas teātrī redzēt *procesā jaunradīta* teātra tendences.

2.3. Alvja Hermaņa „Latviešu cikla” analīze

2.3.1. „Latviešu cikla” raksturojums

No pēdējās dekādes ievērojamākajiem notikumiem Latvijas teātrī noteikti jāmin Jaunā Rīgas teātra galvenā režisora un mākslinieciskā vadītāja Alvja Hermaņa izrādes, ar kurām iezīmējas pabeigts tematisks kopums šī konkrētā režisora daiļradē, tādēļ ir iespēja aplūkot to šķērsgrīzumā, un skaidri definēt, kāds ir bijis šis pabeigtais vēstījums, no sākuma līdz pat beigām. Pats teātris to sauc par *Latvijas cilvēkpētniecības procesu*, kurā pastiprināti pievērsta uzmanību Latvijas vēsturei un latvieša identitātei. Tas precīzi iezīmē šī režisora un visu JRT aktieru māksliniecisko kopdarbību, sākot ar iestudējumu „Garā dzīve” (2003) un noslēdzot ar iestudējumu „Kapusvētki” (2010). Tās lielākoties ir mēģinājumu *procesā jaunradītas* izrādes. Latvijas kontekstā nav daudz piemēru, kad režisors un trupa tik mērķtiecīgi pielietotu *jaunradīšanu procesu* un kolektīvās jaunrades metodi. Alvja Hermaņa piemērs atspoguļo vēl kādu apstākli, kas saistās ar *procesā jaunradīta* teātra vēsturi, proti, ka teātra institūcijā (ēkā, organizācijā, struktūrā) ir iespējams veidot *procesā jaunradītas* izrādes. Nozīmīgi, ka tas ir ticis darīts veselu dekādi un daļēji vēl turpinās, turklāt gandrīz katra izrāde ir skatītāju pārpilna, gandrīz katrs iestudējums bauda aktīvu sabiedrības uzmanību, tie raisa diskusijas un ir aktuāli. A. Hermanis visus šos gadus pats ir bijis JRT mākslinieciskais vadītājs un tādēļ pats varējis ietekmēt repertuāra politiku. Citos teātros režisori nemaz nevar atļauties *procesā jaunradīt* izrādes, jo repertuāra politiku nosaka teātra direktors un mākslinieciskais vadītājs vai komisija, kuri, apzinoties *procesā jaunradītas* izrādes potenciālos riskus, vienkārši izlemj par labu lugu vai citu literāru darbu iestudējumiem konvencionālā veidā, jo tādējādi ir paredzamāks galarezultāts. Šai problēmai iemesls ir repertuāra teātra sistēma un nepietiekams teātru finansējums, kas uzspiež noteiktu izrāžu "ražošanas" modeli ierobežota laika apstākļos. Teātri nevar atļauties ilgu izrādes sagatavošanas procesu, kāds ir nepieciešams *jaunradīšanai procesā*. Hermanis *procesā jaunradot* izrādes institucionālā teātrī nodrošina māksliniecisko vērtību pārmantošanos (no izrādes uz izrādi) un arī unikālu nišu Latvijas teātru kontekstā. Režisori, kas vēlas *procesā jaunradīt* izrādi un, kas vēl nav iekarojuši savu pozīciju Latvijas režisoru kontekstā, var to darīt projektu teātros (Valters Sīlis *Dirty Deal teatro*), kur ir mazāki resursi, taču mazāks ir arī finansiālais risks.

Teātra kritiķe Zane Radzobe rakstā „Latvija, kas kļūst par vēsturi” to nosauc par „latviešu ciklu” un kopā šajā ciklā, kas ilgst gandrīz astoņus gadus, min 13 iestudējumus.

Hronoloģiskā secībā tie ir: „Garā dzīve” (2003), „Tālāk” (2004), „Latviešu stāsti” (2004), „Latviešu mīlestība” (2006), „Fricis Bārda. Dzeja. Ambients” (2006), „Izrāde, kas nav par latviešiem. Vientulīgie rietumi” (2006), „Drednauti. Uz visām jūrām” (2006), „Klusuma skaņas” (2007), „Zilākalna Marta” (2009), „Vectēvs” (2009), „Melnais piens” (2010), „Ziedonis un visums” (2010), „Kapusvētki” (2010). Visus iestudējumus vieno tēma – Latvija kā kultūrsavdabīga parādība.³⁴ Būtībā termins *latviešu cikls* ir tas pats *Latvijas cilvēkpētniecības process* un turpmāk tekstā lietots kritiķes piedāvātais tā vienkāršības dēļ. Laika periodā no 2003. gada līdz 2010. gadam režisors ar kolektīvu ir veidojuši vēl divus iestudējumus, kas nav norādīti kritiķes Zanes Radzobes rakstā. Tie ir „Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību” (2005), kas veidota pēc Vladimira Sorokina romāna „Ledus” un izrāde „Soņa” (2006), kurai pamatā ir Tatjanas Tolstajas stāsts „Soņa”. Tātad šajā laika periodā režisors ar aktieriem ir izveidojuši kopumā 15 iestudējumus, ja nepiemin tos, kuri iestudēti ārpus Latvijas. Ir svarīgi novilkt robežu, kuras izrādes šajā laika posmā iekļaujas *latviešu ciklā* un, kuras ne. Nevar pilnībā piekrist iepriekš minētajam kritiķes Zanes Radzobes iedalījumam, kurā viņa *latviešu ciklam* pieskaita arī „Izrāde, kas nav par latviešiem. Vientulīgie rietumi” un „Drednauti. Uz visām jūrām”. Neizprotami, ar ko tie *latviešu cikla* sakarā atšķiras no iestudējumiem „Soņa” un „Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību”, kurus kritiķe ciklā nav iekļāvusi. Ja par kritēriju ņemam to, ka šo četru stāstus ir veidojuši citi konkrēti autori, nevis Hermanis un aktieri un arī, ka tie ir cittautu autori, tad loģiskāk būtu no *latviešu cikla* izslēgt visas četras izrādes. Šeit jāpiemin arī piektā - 2004. gada izrāde „Tālāk”, kas vēstījuma ziņā ļoti iederas *latviešu ciklā* un turpina izrādē „Garā dzīve” ietvertu realitātes šova ideju, bet kura tapusi pēc Maksima Gorkija lugas „Dibenā”. „Ledus. Kolektīvā grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību Rīgā” saturiski atbilst *latviešu cikla* tematikai. Realitātes šova formātā ietvertajam mūsdienu (Latvijas un ne tikai Latvijas) sabiedrības koptēlam izrādē „Tālāk”, kas bija veidota kā parafrāze par Gorkija lugu „Dibenā”, sekoja divi projekti ar nosacītu devīzi „Tuvāk”, kur režisors lika ielūkoties sabiedrības pamatsūniņā ģimenē („Garā dzīve”) un pēc tam arī atsevišķa indivīda privātajā dzīves telpā „Latviešu stāsti”. Tātad pavisam kopā šajā laika posmā ir vienpadsmit *latviešu cikla* izrādes, kuras visas ir *procesā jaunradītas*.

³⁴ Radzobe, Zane. Latvija, kas kļūst par vēsturi//*Teātra vēstnesis*. 2011., Nr.2, 71. lpp.

2.3.2. „Latviešu cikla” izrādes kā *procesā jaunradīts* teātris

„Režijas teātris ir beidzies!” Ar šādu frāzi Gints Grūbe iesāk sarunu ar Alvi Hermani Latvijas Jaunā teātra institūta (LJTI) rīkotajā pasākumā *Sarunas par Alvja Hermaņa teātri* 2014. gada 31. janvārī JRT mazajā zālē. Viņš gan arī norāda, ka tie ir paša Alvja Hermaņa vārdi, ko tas teicis skatītājiem pēc „Klusuma skaņu” pirmizrādes Berlīnē. Tomēr Hermanis norāda, ka tas ir nedaudz izrauts no konteksta: „Režisora darbs ir krietni produktīvāks, ja tas savu pozīciju izmanto tikai, lai stimulētu pārējo kolēģu radošumu. Režisoram tikai „jāpagrūž” pareizajā virzienā un jāiedod kaut kāds rāmis, un jāstimulē pārējo kreativitāte. Rezultāts, kā likums, būs daudz, daudz interesantāks.”³⁵

Pirmā cikla izrāde ir „Garā dzīve” (2003), kas radusies no aktieru personīgajiem novērojumiem un pieredzes, kas iemantota, iepazīstoties ar konkrētām vietām un cilvēkiem veco ļaužu pansionātos. Izrādes scenogrāfija ir hiperreālistiska, skatuves iekārtojumā izmantotās mēbeles un priekšmeti ir piederējuši nu jau mirušiem cilvēkiem no veco ļaužu pansionātiem. „Izrāde veidota no vairākās darbības ligzdās simultāni izkārtotām ainām – aktieru eņģu veidā radīta stāsta sastāvdaļām. Kaut arī iestudējumā tikpat kā netika izmantots teksts, tam tomēr bija naratīvs – aktieri spēlēja „īstus” cilvēkus, tas ir, tēlus, kuriem bija reāli prototipi.”³⁶ Tas ir pirmais Alvja Hermaņa mēģinājums nevis pastarpināti, ar citu autoru starpniecību, bet tiešā ceļā, izmantojot dzīves materiālu, radīt savu dramaturģiju. Garajā dzīvē dramaturģija eksistē, jo dramaturģija, teātra kritiķes Līvijas Akurāteres vārdiem runājot, nav teksts, bet tas, kā organizēta attiecīgā teksta jēgsakarība. „Tāpat kā baleta izrādē izrunāto vārdu tikpat kā nav un teksts jānolasa no varoņu rīcības. No redzamā.”³⁷ Izrādes pamatā nav dramatisks sižets, tā tapusi eņģu ceļā: noskaidrojot kopīgo virzību un katru dalībnieku rosinot pētīt, vērot dzīvi un cilvēkus visapkārt, atlasīt savam tēlam vajadzīgo, apdzīvot telpu, priekšmetisko vidi, pielāgoties darbības apstākļiem un partnera piedāvājumam. Ir iespējams, ka *procesā jaunradot* tiek izmantots ne tikai aktieru un režisora izpētē radīts saturs, bet tiek piesaistīts kāds teātra dramaturgs, kas piedalās izrādes tapšanas procesā. Par tādu iespēju Līvija Akurātere atzīst: „Tikai tas

³⁵ Hermanis, Alvis. *Sarunas par Alvja Hermaņa teātri*. Rīga 2014. I. Ieraksts. 31.01.2014. <http://riga2014.org/lat/news/30404-sarunas-par-alvja-hermana-teatri-ieraksts> [Skatīts: 07.05.2014]

³⁶ Radzobe, Zane. *Latvija, kas kļūst par vēsturi//Teātra vēstnesis*. 2011., Nr.2, 72. lpp.

³⁷ Akurātere, Līvija. *Vēlreiz par Garo dzīvi// Neatkarīgā Rīta Avīze*. 13.02. 2004. Pieejams: <http://www.jrt.lv/gara-dzive> [Skatīts: 18.05.2014]

nenozīmē, ka es nevēlētos uzzināt, ko Alvis Hermanis vai kāds cits no viņa inspirētās komandas locekļiem varētu izdarīt, piesaistot kā komponentu vārdu, arī īstu dialogu (jo es nezinu, vai viņiem bija vai nebija dramaturģiskās kompozīcijas izveidošanas gaitā vēl kāds īpašs palīdzētājs ar šādu izjūtu). Ne šajā materiālā, protams, bet citā, atbilstošā. Bet varbūt taisni tā ir viņu apzinātā griba: iet prom no vārda. Ir tik grūti atdot vārdam viņa nozīmīgumu, viņa īsto vērtību.”³⁸

Daudz savādāku skatījumu uz Latvijas sadzīves problēmām piedāvā nākamās divas latviešu cikla izrādes „Latviešu stāsti” un „Latviešu mīlestība”. Caur postmodernismam raksturīgo fragmentāciju fragmentiem teātris vairs tieši nekritizē sociālās un kultūras problēmas, bet vedina skatītājus pašus izveidot viedokli par tām. Latviešu stāstu mērķis ir parādīt, ka mākslas uzmanības objekts var būt jebkurš cilvēks uz šīs pasaules. Jebkura cilvēka dzīve ir tā vērtā, pietiekoši interesanta un dramatiska, lai kļūtu par iemeslu teātra izrādei.

Hronoloģiski nākamā *procesā jaunradīta* izrāde ir „Latviešu stāsti” (2004), kur režisors pirms došanās vasaras atvaļinājumā visiem JRT aktieriem, arī tikko teātrī ienākušajiem jaunajiem aktieriem, uzdeva iepazīties ar kādu cilvēku (ne no sabiedrībā zināmajiem, bet no tiem, par kuriem nerunā un neraksta, turklāt pašam aktierim nepazīstams), lai rudenī varētu izstāstīt viņa stāstu uz skatuves. Katrs aktieris šajā izrādē ir arī dramaturgs un režisors, Hermanis strādājis vairāk kā virsrežisors, pieslīpējot nianse katra veikumā un sakārtojot kopumu. Rezultātā skatītājiem tika piedāvāti 20 dažāda līmeņa aktierveikumi, monologi, kas sadalīti pa trīs līdz četriem stāstiem vienā izrādē tā veidojot vairākas izrādes ar nosaukumu „Latviešu stāsti”, kas sanumurētas pēc kārtas, četrās izrādēs – trīs un divās – četri stāsti. Plašu informāciju par savu darbu pie lomas šajā izrādē sniedz JRT aktieris Vilis Daudziņš: „Uzdevums bija līdzīgi kā studentiem – tās ir novērojumu eīdes. Jebkura mums līdzās dzīvojoša cilvēka dzīve ir daudz vērtīgāka un jaudīgāka par Romeo un Džuljetas ciešanām. Tā apgalvo Alvis, vismaz toreiz apgalvoja... (...) Pirmais iemesls, kādēļ Alvim tas likās interesanti, var skanēt primitīvi - tādēļ, ka aktierim varētu būt vieglāk identificēties ar savu tēlu – cilvēku, kas dzīvo mums blakus, ēd to pašu, ko mēs. Otrs iemesls, bija mēģināt riskēt un saprast, vai mēs kā aktieri esam spējīgi radīt un izstāstīt stāstu. Mēs kļuvām par žurnālistiem. Bija nosacījums, ka pētāmajam cilvēkam jābūt mums nepazīstamam. (...) Aktieris kļūst par dramaturgu, rakstītāju, arī Čehovs tēlus

³⁸ Turpat.

vēroja no dzīves. (...) Galvenais katrā šajā stāstā ieraudzīt poēziju.”³⁹ Viļa Daudziņa teiktais ir nozīmīgs tādēļ, ka viņš atklāj metodi, kādu JRT aktieri pielietoja savā darbā pie izrādes. Reizēm šķiet, ka aktieri ir izdarījuši visu un režisors šāda tipa izrādē nemaz nav vajadzīgs. Vilis Daudziņš klieidē šādu pieņēmumu, skaidrojot, ka no Alvja kā režisora nāk impulss, iniciatīva. „Kad materiāls bija savākts, piemēram, 4 stundu garš un pārrakstīts tekstā un izrunāts, un, varbūt, apjomā sarucis, kļuvis 2 stundu garš, bet tik un tā ir par daudz, Alvis bija zināmā mērā kā katalizators, kas ļoti nesaudzīgi kā ķirurgs mēģināja no katra šī stāsta atstāt tikai pašu būtiskāko. Pirmkārt, dramaturģijā svarīgi ir, lai stāstam būtu kaut kāds mērķis un tas uz kaut ko virzītos – stāstam ir virziens. Otrkārt, svarīgs ir runas ātrums, domas ātrums, vārdu secību kombinācija, kas aktierim ir arī jāpamana, kāda tā katram prototipam dabā ir, jo tie ir tikpat unikāli kā pirkstu nospiedumi. Ir jāapaudzē šo skaidrvirziena stāstu ar individualitāti. No vienas puses, to darām mēs, bet, kā to vislabāk izdarīt var redzēt tikai cilvēks no malas, no iekšas to ir ļoti grūti izdarīt. Es zinu daudzus dramaturģus, kuri ir mēģinājuši rakstīt lugu vai tekstu, vai scenāriju un ļoti bieži iekrīt uz vārdu daudzumu, jo katrs vārds šķiet mīļš un svarīgs. Šis vārdu daudzums beigās ir tik milzīgs, ka ar to aktieris neko nevar iesākt, tas pārvēršas par nepārtrauktu vārdu straumi, kas nav pareizi. Ir vajadzīgs šis ķirurgs, ir vajadzīgs ļoti precīzs un ass skalpelis, ar kuru ir iespējams izveidot ideālu stāstu.”⁴⁰ Aktieris Gundars Āboliņš runājot par Alvja Hermaņa darbu kā metodi saka, ka katru reizi bijis savādāks sākumpunkts un neviens nekad īsti nav zinājis no kura punkta īsti Alvis sāks. Bet raksturīgi, ka bijusi tāda ķēdīte: Doma → kustība → vārds un tas ir raksturīgi ja tiek iestudēts arī literārs teksts.⁴¹

Trešā mēģinājumu procesā jaunradītā *latviešu cikla* izrāde ir „Latviešu mīlestība” (2006). Lai gan pirms izrādes veidošanas JRT afišu vitrīnā ticis izlikts sludinājums, ka režisors un aktieri aicina dalīties pieredzē cilvēkus, kas uzsākuši attiecības ar sludinājumu palīdzību, atsaucība bijusi ļoti neliela un šī iecere neizdevās. Tādēļ izrāde veidota, balstoties uz šādiem reāliem iepazīšanās sludinājumiem un mēģinājumu gaitā ar aktieriem kopīgi izfantazēts izrādes teksts. „Par pasvītrotu antidokumentālismu liecina arī izrādes telpas organizācija, kas izaicinoši uzsver – mēs esam teātrī. Teātrī, kas vienlaikus atgādina

³⁹ Daudziņš, Vilis. Sarunas par Alvja Hermaņa teātri. Riga2014.lv. Ieraksts: 31.01.2014.
<http://riga2014.org/lat/news/30404-sarunas-par-alvja-hermana-teatri-ieraksts> [Skatīts: 07.05.2014]

⁴⁰ Turpat.

⁴¹ Āboliņš, Gundars. Sarunas par Alvja Hermaņa teātri. Riga2014.lv. Ieraksts: 31.01.2014.
<http://riga2014.org/lat/news/30404-sarunas-par-alvja-hermana-teatri-ieraksts> [Skatīts: 07.05.2014]

trūcīga Latvijas lauku kluba skatuvi un datora ekrānu. Māksliniece Monika Pormale savieno gleznotus prospektus (istabas, lauku ainavas) ar reāliem priekšmetiem, kas šķietami iznākuši no gleznas skatuves telpā. (Prospektā uzgleznoti, piemēram, divi ķebliši, bet trešais, uz kura, ja vajag, var apsēsties, novietots uz skatuves.) (...) Šāds apzināts „scenogrāfiskais kentauris” norāda uz realitātes un spēles (fantāzijas) nesaraujamo vienotību.”⁴² Taču šī noteikti ir izrāde, kas kopā ar „Garo dzīvi” un „Latviešu stāstiem” veido triloģiju, jo tās visas veidotas ar kolektīvās jaunrades metodi un par iedvesmas avotu ir izmantota Latvijas dzīve un cilvēki. Teātra pētnieks Hanss-Tīss Lēmans saistībā ar Alveja Hermaņa izrādi „Latviešu stāsti” konstatē, ka cilvēkus fascinē šī jaunā iespēja radīt teātri no reālās dzīves notikumiem un raksturiem.⁴³

„Fricis Bārda. Dzeja. Ambients” (2006) ir noskaņu, sajūtu teātris un izrāde ir vairāk kā tāda kolektīva meditācija ar aktrišu R. Razumas, M. Apines, L. Šmukstes un J. Čivželes kokles spēli un dzeju, kuras autors ir Fricis Bārda. „Iestudējums ir poētisks un uzskatāms par abstraktāko mēģinājumu analizēt Latvijas tēlu. (...) Galvenais izteiksmes līdzeklis ir skaņa, tās ritms, modulācijas. Izruna ir pārmainīta uzsvari nav loģiski, neatbilst latviešu valodas izrunai – intonācijas visbiežāk ir kāpjošas, bez dabiska krituma izteikumu beigās. Tādējādi tiek panākts ritualizētas norises iespaids.”⁴⁴ Kokļu spēles kompozīciju autors ir Jēkabs Nīmanis (kurš arī iepriekš veidojis muzikālo daļu JRT izrādei „Latviešu mīlestība”) un ir komponējis šos skaņdarbus ambientās mūzikas žanrā. Kritiķe Silvija Radzobe šo izrādi sauc par eksperimentu: „A. Hermaņa ekperimentā totāli mainījusies teātra kā komunikācijas formas būtība: jēdzieniska, racionāli uztverama vēstījuma vietā tendē stāties kolektīvs miegs, meditācija vai, attīstot paņēmienu līdz galējai konsekvencei, transs.”⁴⁵ Taču kopumā kritiķe šo teātra eksperimentu vērtē pozitīvi, jo tā pieredze var noderēt kādos teātra nākotnes projektos. Izrāde, kuru tik pat labi varētu spēlēt pilnīgi tumšā telpā, jo šoreiz nozīme ir tikai skaņai. Šī izrāde ir eksperimentāla, jo tiem, kas kādreiz interesējušies par ambiente mūziku vai sūfisma rituāliem, vai 20.gs. sākuma simbolisma transcendentālo

⁴² Radzobe, Silvija. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011., 735. lpp.

⁴³ Teātris nav klasikas karaoke. Gunas Zeltiņas un Ditas Eglītes saruna ar vācu teātra zinātnieku Hansu Tīsu Lēmanu // NRA, 2007. gada 3. Novembrī. Pieejams: <http://www.theatre.lv/index.php?parent=365> [Skatīts: 12.05.2014]

⁴⁴ Radzobe, Zane. Latvija, kas kļūst par vēsturi//Teātra vēstnesis, 2011., Nr.2, 76. lpp.

⁴⁵ Radzobe, Silvija. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011, 739. lpp.

dabu, būs liels pārsteigums, ka ar to visu var satikties, klausoties Friča Bārdas dzeju un latviešu instrumentu – kokli. Ir sarežģīti šo izrādi vērtēt *procesā jaunradīta* teātra kontekstā, jo teksts (Friča Bārdas dzeja) izrādē ir izmantots, bet nav sižeta virzītājs, bet viens no līdzvērtīgiem elementiem, kas kopā ar muzikālo partitūru veido izrādes kompozīciju.

Kā vairums cikla izrāžu „Klusuma skaņas” (2007) tapusi ar kolektīvās jaunrades metodi, aktieriem sacerot eņides pēc režisora dota uzdevuma, taču šoreiz nestrādājot ar dokumentālu materiālu, bet gan fantazējot par tēmu *60. gadu hipiju kultūra Latvijā*. „Par to, ka izrāde ir (utopisks) sapnis par 60. gadiem, nevis dokumentāla restaurācija, liecina kontrasts starp izrādes izsmalcināto, maigo metaforisko valodu un uzvedumā demonstrētajiem naturālistiski atbaidošajiem kadriem no 1972. gadā uzņemtās bijušā hipija Andra Grīnberga amatierfilmas „Pašportrets”, kur redzami saspringuši kaili ķermeņi dzimumakta laikā. (Pieļauju, ka tieši filmas kadri iemieso īsto hipijismu tā ekstrēmākajās formās.)”⁴⁶

Veidojot izrādi „Zilākalna Marta” (2009), izmantoti atmiņu pieraksti. Izrādē spēlē divpadsmit aktieri, kas, sasēduši pie galda, stāsta atmiņu stāstus par dziednieci Martu – izrādes galveno varoni, kas izrādē nemaz netiek parādīta un iemiesota. Izrādes teksts ir veidots pēc atmiņu krājuma „Leģendārā Zilākalna Marta”, ko sastādījis Jānis Arvīds Plaudis. Izrāde ir pseido-dokumentāls un subjektīvs vēstījums gan par slaveno dziednieci, jo tās ir pierakstītas atmiņas par Martu, gan sabiedrību, kas attēlota izrādē, jo izrādes aktieri neiemieso konkrētus cilvēkus, kuriem šīs atmiņas pieder. Inga Fridrihsone šīs izrādes sakarā min, ka: „Stāstīt „par” un nerādīt to tiešā darbībā ir viens no episkā teātra principiem, kas uzskatāmi izskaidrots Bertolda Brehta rakstā „Aina uz ielas kā episkā teātra pamatmodelis”.”.⁴⁷ Gints Grūbe, būdams mēģinājumos klātesošs, norāda: „Zilākalna Martas mēģinājumi vairāk izskatījušies pēc filozofijas semināriem, no malas vismaz raugoties.”⁴⁸

Izrāde „Vectēvs” (2009) ir aktiera Viļa Daudziņa iniciatīva, kurš sava vectēva meklēšanu ir padarījis par teātra iestudējumu. Tā sastāv no trijām daļām. Katrā no tām

⁴⁶ Turpat., 752. lpp.

⁴⁷ Fridrihsone, Inga. Vēstures attēlošanas (ne)iespējamība. *Vēsture teātrī un drāmā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011., 66. lpp.

⁴⁸ Grūbe, Gints. Sarunas par Alvja Hermaņa teātri. *Rīga2014.lv*. Ieraksts. 31.01.2014.
<http://riga2014.org/lat/news/30404-sarunas-par-alvja-hermana-teatri-ieraksts> (Skatīts: 07.05.2014)

aktieris iejūtas kādā no saviem iespējamajiem vectēviem. Katram no tiem ir sava politiskā pārliecība, pieredze un izpratne par vēstures, konkrēti, Otrā Pasaules kara notikumiem. Pats aktieris par izrādes materiālu saka, ka pirmo viņš ir atradis leģionāru, tas esot bijis ļoti radikāls, tādēļ meklējis arī kādu, kas domā... normāli. Ar citu motivāciju. Atradis tādu, kas karojis abās frontes pusēs, taču, tā kā pats aktieris piemin, ka dzīvo liberālā valstī, arī leģionāru nav atmetis, par spīti viņa radikālismam. Tad viņš šos divus materiālus piedāvājis Alvim, kurš teicis: „Vajag trešo, visticamāk, sarkano partizānu.”⁴⁹ Arī šo izrādi varētu definēt kā dokumentālo jeb *verbatim* teātri, jo materiāls gūts no intervijām ar šādiem trim cilvēkiem, taču apstākļi, ka šie trīs Savicki nemaz nav Savicki, parāda to, ka šie tēli nereprezentē savus prototipus, bet gan vispārinātus iespējamus vectēvus un tādēļ nav saucama par dokumentālu teātri. Arī teātra kritiķe Silvija Radzobe šajā sakarā atzīst: „Nepiekrītu, ka Vectēvs ir dokumentālais teātris. Tas ir politisks, filozofisks, poētisks, psiholoģisks teātris, kas stilizēts pēc dokumentālā stila parauga, pie tam darbs veikts tik izsmalcināti, ka izrādās, to var pat nepamanīt.”⁵⁰ Inga Fridrihsone gan atzīst, ka izrādes „Vectēvs” formālais risinājums ir līdzīgs kā P. Veisa lugā „Izzināšana”, kuru var uzskatīt par dokumentālā teātra formas piemēru. „Izrāde ne tikai tematizē trīs kara veterānu dažādās pozīcijas attieksmē pret Otrā pasaules karu un tā „lielākā ļaunuma” nesējiem, bet norāda, ka kara pieredzes šausmas uz skatuves tiešā darbībā attēlot nevar, risina jautājumu par šādām tēmām adekvātu izteiksmes formu teātrī, tāpat arī pauž, ka neeksistē viena vēsture kā lielais naratīvs.”⁵¹

Ar izrādi „Melnais piens” aizsākas trilogija, ko pats Alvis Hermanis ir nodēvējis par nekrologu Latvijai. Tā veidota no etīdēm, kuras balstītas uz informāciju, kas iegūta no cilvēkiem, ar kuriem aktieri tikušies laukos 2 gadu garumā, gatavojot izrādi. Daļa no etīdēm ir stāsta formā, kur aktieris Vilis Daudziņš un Liena Šmukste iejūtas laucinieku, gaļas uzpircēja lomā un stāsta viņu stāstus par laukiem. Izrādes aktrises Sandra Zvīgule, Elita Kļaviņa, Iveta Pole, Jana Čivžele, Liena Šmukste un Kristīne Krūze attēlo govīs un slaucējas. Izrādei nav parastā dramaturģiskā sižeta, tajā gluži kā „Latviešu stāstos” ir apvienotas savstarpēji nesaistītas etīdes. Izrāde ir daudzpusīga, tajā var lasīt gan

⁴⁹ Daudziņš, Vilis. Kā tapa izrāde „Vectēvs”. *Vēsture teātrī un drāmā*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011., 10. lpp.

⁵⁰ Radzobe, Silvija. Sapiēris. *Vēsture teātrī un drāmā*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011., 24. lpp.

⁵¹ Fridrihsone, Inga. Vēstures attēlošanas (ne)iespējamība. *Vēsture teātrī un drāmā*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011., 69. lpp.

sociālpolitisku, gan mītisku vēstījumu un ir arī pētāma no šādiem aspektiem. Līdzīgi kā izrāde „Klusuma skaņas” tas vairāk ir „sapnis” par tēmu, šoreiz - Latvijas lauki. Tajā ir daudz simboliski tēli un nereālistiska noskaņa. Lai arī izrādei materiāls gatavots, iespaidojoties no intervijām ar lauku ļaudīm, tā nepretendē uz dokumentālu statusu. Jautāts par to, kā izrāde tapusi. Aktieris Vilis Daudziņš atbild: „Tradicionāli kā tas top mūsu teātrī, kas lēnām jau ir tapis par tādu kā zinātniski pētniecisko institūtu – gājām un runājām ar cilvēkiem.”⁵² Aktiera izteikums norāda, ka šī netradicionālā izrādes materiāla vākšana JRT jau bija kļuvusi par normālu parādību.

Izrādi „Ziedonis un Visums” veido 49 ainas, katrai ir savs nosaukums, kuru katras sākumā pasaka aktieri. „Izrādei „Ziedonis un visums”, ko Jaunajā Rīgas teātrī iestudējis Alvis Hermanis, ir ļoti vienkārša, atvērta un potenciāli līdz bezgalībai turpināma struktūra. (...) Iedvesmu un materiālu, no kā būvēt izrādes pasauli, režisors kopā ar aktieriem smēlies visdažādākajos avotos – Ziedoņa dzejā, intervijās runās un grāmatās par viņu, savos un citu cilvēku priekšstatos.”⁵³

„Latvijas nekrologa” un visa *Latvijas cikla* noslēdzošā izrāde ir „Kapusvētki” (2010). Izrādes teksta materiāls ir autentiski teksti, kurus ieguvuši no intervijām. Vizuālā daļa ir askētiska, kā norāda teātra kritiķe un pētniece Līga Ulberte: „Kapusvētku izrādes forma ir šķietami līdzīga citai Hermaņa izrādei – „Zilākalna Marta”. Nemainīga, frontāli statiska mizanscēna, tikai garā galda vietā nākušas nošu pultis, aiz kurām uznāk un pusaplī apsēžas trīspadsmit dažādi cilvēki, lai pusotru stundu garā priekšnesumā paspēlētu pūšamos instrumentus un publikai kaut ko pavēstītu.”⁵⁴ Vizuālo materiālu papildina Mārtiņa Grauda melnbaltās fotogrāfijas, kas projicētas uz ekrāna aiz aktieru un mūziķu mugurām, fonā un, kuru tēma ir Latvijas, Meksikas un Vīnes kapi. Kopumā kritiķi atzīst fotogrāfiju gan saturisko, gan vizuālo kvalitāti, taču tas nesaslēdzas ar aktieru sniegumu. Kā konstatē Normunds Naumanis: „Taču pusotru stundu “īsie” Kapusvētki, šī koncertizrāde, kurā 13 aktieri tēlo kapu pūtējorķestra dalībniekus (kas ir amizanti, ja mīlat JRT aktierus, bet problemātiski, ja nākas atbildēt uz vācvalodīgo kritiķu lielāko pārmetumu režisoram – vai gan šī pieticīgā mērķa, šī bērnu mūzikas skolas līmeņa ansambļa izveidei bija vērts

⁵² Daudziņš, Vilis. LTV1 Rīta programma. 2010. Vadītājs Arnis Bļodons. Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=WXONBrMt4Tc> [Skatīts: 2014.05.06]

⁵³ Čakare, Valda. Ziedonis un...//*Teātra vēstnesis*, 2010, Nr.2, 28. lpp.

⁵⁴ Ulberte, Līga. Lektorijs ar ragu mūziku // Kultūras Forums 3.-10.09.2010., Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]

nodarbināt talantīgo JRT aktieru komandu?), lai laiku pa laikam lielisku Mārtiņa Grauda Vīnes, Latvijas un Meksikas kapusvētkos uzņemtu fotogrāfiju fonā izstāstītu pa jokainam “kapeņu stāstiņam”, patiešām samulsina.”⁵⁵ Pēc kritiķu atzinuma šīs izrādes rezultāts ir iznācis vājš ne vien *latviešu cikla*, bet arī pēdējās triloģijas kontekstā. „Tēma – izcila. Potenciāls – neizmērojams. Bet rezultāts liek recenziju par Alvja Hermaņa jaunāko izrādi JRT sākt ar gandrīz vai neiedomājamu konstatāciju – aizvadītā pusgada triloģija Latvijas teātra vēsturē ieiet ar vienu smalku izrādi, vienu spēcīgu izrādi un... Kopusvētkiem. Kādu adjektīvu tiem piemeklēt, netieku gudra.”⁵⁶ „Koncepts – JRT latviešu identitāti noslēgt ar skopu teatrāli muzikālu mesu – ir lielisks. Bet realizācija atstāj mazuma piegaršu.”⁵⁷

Daļu *latviešu cikla* izrāžu veidojot, kā izrādes materiāls tika ņemtas intervijas un šo intervējamo personu raksturi, ko apstrādā un reprezentē aktieri, cenšoties izrādes tēmu skatīt no šī paša varoņa pozīcijas. To var dēvēt par *verbatim* teātra stilu. Otra daļa ir veidota, gan izmantojot faktus un, pielietojot savu fantāziju, uz to pamata radot izrādes tekstu, gan pilnīgi izmantojot savu fantāziju, pēc tēmām, kas *latviešu cikla* sakarā likušās aktuālas.

Šīm *latviešu cikla* izrādēm pamatā nav literārs dramaturģisks teksts. Tās veidotas ar kolektīvās jaunrades metodi. Katras izrādes veidošana ir kā pētījums, aktieri vāc materiālus un veido etīdes, tādēļ tieši aktiera iniciatīvai ir ļoti liela nozīme. Režisors, savukārt, veido izrādes koncepciju un sakārto aktieru paveikto, atmetot lieko vai izceļot nepieciešamo. Tā, piemēram, izrāde „Melnais piens” ir aktrises Janas Čivželes gan ideja, gan iniciatīva. Izrāde tapusi 2 gadu laikā, aktieriem apbraukājot laukus un tiekoties ar tur dzīvojošajiem ļaudīm, cenšoties noskaidrot, kas ir latvieša īstā identitāte. Savukārt izrāde „Vectēvs” ir aktiera Viļa Daudziņa iniciatīva, kā viņš pats atzinis, ka Alvim materiālu esot piedāvājis tikai tad, kad bijuši sagatavoti jau 2 fragmenti – radikālais jeb leģionārs un normālais vidusceļš jeb tas, kurš pabijis abās frontes pusēs.

Arī *JRT* gadījumā teātris ir komandas darbs, kur katram loceklim ir sava loma izrādes veidošanas mehānismā. *Latviešu cikla* veidošanas laikā pats režisors par kolektīvās

⁵⁵ Naumanis, Normunds. Vīnes džungļu stāsti – III Dēls meklē tēvu, bet iemaldās latvju kapusvētkos // *Kultūras Diena*, 5.06.2010., Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]

⁵⁶ Radzobe, Zane. Memento mori pazaudē nāvi // *Kultūras Diena*, 3.09.2010., Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]

⁵⁷ Naumanis, Normunds. Latvijas teātru Ābolu ķocis // *Diena*, 31.08.2010., Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]

jaunrades metodi gan neizsakās kā vienīgo visefektīvāko nākotnes teātra veidošanas modeli, taču tagad redzot, ka tas ir daudz produktīvāks veids kā taisīt izrādes: „To taču katrs ežītis saprot, ka desmit galvas ir labāk nekā viena galva... Neviena kaut cik nopietna lieta mūsdienās netop vienatnē, varbūt rakstnieki vai gleznotāji strādā vienatnē, bet visur citur, kaut vai biznesā, vai, es nezinu, kur tik vēl... vai zinātnē, nopietnas, patiešām būtiskas lietas prasa kolektīvu pieķeršanos.”⁵⁸

„Tas ir dinamisks process, kas notiek laikā un veidojas no aktieru impulsiem, piezīmēm un iespaidiem. Šo procesu nevar tā īsti apstādināt, pabeigt un ietvert vienotā sistēmā. Turklāt informācijas pārbagātības laikmetā no iestudējuma vairs netiek gaidīts, lai tas būtu sevi paskaidrojošs un viennozīmīgi nolasāms. Tālab režisors no pārrauga un vienīgā radītāja pārtop par cilvēku, kuram ir drosme griezt, īsināt, izlikt pieturas zīmes un akcentus. Savukārt aktieris kļūst par pilntiesīgu režisora partneri, kurš nav nodarbināts tikai ar sevi un savu lomu, bet gan ar izrādes kopīgo stāstu un savu vietu tajā. Alvja Hermaņa pēdējo gadu projektos, tostarp „Ziedonī un Visumā”, šāda līdzautorība/partnerība ir jau ierasta prakse, un uz starptautisku atzinību iemantojušo JRT māksliniecisko vadītāju nešaubīgi var attiecināt britu teātra pētnieku Marijas Delgado un Dana Rebelato piedāvāto režisora profesijas definīciju patērēšanas laikmetā: "Režisors var būt zīmols, bet tas ir zīmols, ko veido un balsta komanda". (Maria M.Delgado, Dan Rebellato. Introduction. In Maria M.Delgado and Dan Rebellato (eds). *Contemporary European theatre Directors*. Routledge, London and New York, p. 21)“⁵⁹

⁵⁸ Hermanis, Alvis. Andas Burtņieces intervija ar JRT māksliniecisko vadītāju Alvi Hermani. // *Teātra vēstnesis*, 2008., Nr.3, 44. lpp.

⁵⁹ Čakare, Valda. Ziedonis un ... // *Teātra vēstnesis*, 2010., Nr.2, 31. lpp.

2.4. Režisora Valtera Sīļa un dramaturga Jāņa Baloža sadarbība. DDT un ĢIT

2.4.1. Jaunā teātra veidotāju paaudze

20. gadsimta 60. – 70. gadu procesā jaunradītā teātris koncentrējās uz nehierarhisku grupas uzbūvi. Pēdējas divdesmitgades *procesā jaunradītā* teātrī radošajā kolektīvā pulcē dažādu jomu teātra mākslas profesionāļus (dramaturgs, scenogrāfs, režisors, „performers”, mūziķis utt), un tas vairs nekoncentrējās uz nehierarhisku grupas uzbūvi. Sākot ar 90. gadiem un mūsdienu kultūras kontekstā *procesā jaunradīts teātris* liek lielāku uzsvaru uz dalīšanos ar prasmēm, specializāciju, specifiskām lomām (funkcijām), lielāku atbildības sadali, nekā uz absolūtu demokrātiju grupā. Tātad, mūsdienu procesā jaunradītā teātra grupas vairāk sāk līdzināties institucionāliem teātriem ar hierarhiskāku grupas atbildību sadali.

Latvijā jau pirms vairākiem gadiem sevi pieteikuši jaunās paaudzes režisori: Valters Sīlis, Elmārs Senkovs, Vladislavs Nastaševs, Kārlis Krūmiņš, Mārcis Lācis u.c. Tāpat arī dramaturgi Jānis Balodis, Rasa Bugavičute, Inga Gaile u.c. No viņiem īpaši izceļami Valters Sīlis, Jānis Balodis un Kārlis Krūmiņš un viņu savstarpējā sadarbība, veidojot vairākus iestudējumus. Pārsvārā viņu sadarbību var raksturot kā *procesā jaunradītus* iestudējumus, kuru pamatā nav literārs dramaturģisks teksts. Lai gan Valters Sīlis ir sevi pieteicis kā interesantu procesā jaunradīta teātra veidotāju, viņš iestudē izrādes arī tradicionālā veidā (ar to saprotot, ka izrādes pamatā ir literārs teksts). Šobrīd kā pēdējo nozīmīgāko V. Sīļa un J. Baloža teātra veidotāju kopdarbu jāmin Viļņas Nacionālajā Drāmas teātrī *procesā jaunradītā* izrāde *Barikādes* (2013). Tomēr viņu sadarbība bija sākusies jau vairākus gadus iepriekš, veidojot izrādes *Dirty Deal* teatro *Visi mani prezidenti* (2011) *Mārupīte* (2012), *Pārmaiņu pārbaude* (2013), *Nacionālās attīstības plāns NAP*. (2012) u.c.

Tas, kas atšķir jaunākās paaudzes *procesā jaunradīto* teātri no Hermaņa darbības *JRT* ir tas, ka V. Sīlim un J. Balodim var vairāk novērot veidotāja pozīciju, viedokli un aktīvāku sociālo kritiku. Ja Alvja Hermaņa izrādēs sastopam vēlmi pēc galējas mākslas darba demokrātijas, kura rosina skatītāju pašu vērtēt un veidot savu viedokli, vadoties no izrādē piedāvātā materiāla, tad jaunākās paaudzes *procesā jaunradītā* teātra autoru izrādēs var sastapt agresīvāku viedokļa paudumu, veidotāja pozīcija ir skaidrāka, nereti viņi paši kāpj uz skatuves vai spēles laukuma un to pauž.

LTV1 2014. gada 20. februāra raidījumā "100 gramu kultūras" izskan problēma, ka mūsdienu latviešu dramaturgu lugas uz teātru lielajām skatuvēm netiek uzvestas. Katrā ziņā šī problēma ir daudzpusīgi aplūkojama, bet Jāņa Baloža piemērs risina šo jautājumu un mēģina uz to atbildēt, kas tiek gaidīts no dramaturga un ko viņš var piedāvāt teātrī. Dramaturga loma teātrī mainās, tā var būt arī aktīva, kad ideja tiek attīstīta kopā ar režisoru un radošo komandu. Pats dramaturgs Jānis Balodis atzīmē, ka pastāv liels risks *procesā jaunradīt* izrādi uz lielās skatuves, kas likumsakarīgi ir daudz mazāks, ja to dara uz mazās skatuves ar mazāk resursiem. „Tas nenoliedzami ir risks, bet ja to uzņemas, ja izdodas, tad rezultāts ir foršs, bet ir risks, ka var nesaslēgties, ja nav tā drošā lieta sākumā – teksts, materiāls.”⁶⁰ Sarunā ar Edgaru Raginski uz jautājumu, ko īsti nozīmē – rakstīt, Jānis Balodis atbild, ka esot divi varianti: „Pirmais – ka tu pats visu procesu veic vienatnē: izdomā ideju, radi vairākus variantus. Otrs – vari rakstīt, tas ir, domāt kompānijā, tikai šādā gadījumā pārējiem jābūt tādiem, ar kuriem patīkami pavadīt laiku. Kad sākas reālā pierakstīšana, izvēlos būt viens.”⁶¹

2.4.2. Dirty Deal teatro

Līdztekus jaunajiem režisoriem darbojas arī nevalstiskie – nedotētie jeb projektu teātri *Dirty Deal teatro* (DDT) un Ģertrūdes ielas teātris (ĢIT). Jaunie režisori labprāt sadarbojas ar šiem projektu tipa teātriem, līdz ar to viņiem ir lielākas iespējas izpausties un eksperimentēt, kā arī tikt pamanītiem. Dirty deal teatro ir izaudzis no kafējnīcas Dirty Deal Cafe, ko savulaik Andrejsalā izveidoja Kristaps Puķītis. DDT kafējnīca un teātris 2008. gada vasarā pārcēlās uz Spīķeriem – bijušajām noliktavas telpām. Tā *Dirty Deal* organizācija bija ieguvusi sen neremontētas telpas trijos stāvos, no kurām teātrim tika atvēlēta viena neliela zālīte. Tagad teātris izaudzis līdz trim spēles telpām. 2008. gada septembrī notika pirmais DDT veidotais festivāls *Dirty Drama* – starptautisks laikmetīgās skatuves mākslas festivāls, kura vietējo un ārvalstu mākslinieku izrāžu vienojošais elements bija nosacījums, ka izrādes dramaturģiskajam materiālam jābūt mēģinājumu

⁶⁰ Balodis, Jānis. LTV1 raidījums „100 gramu kultūras”. 2014. gada 20. februāra raidījums. Pieejams: <http://www.ltv.lv/lv/raksts/20.02.2014-100g-kulturas.-diskusija.id25028/> [Skatīts: 09.05.2014]

⁶¹ Balodis, Jānis. Edgara Raginska saruna ar dramaturgu Jāni Balodi. LR3. Pieejams: <http://klasika.latvijasradio.lv/lv/raksts/makslinieka-darbitaba/rakstamgalds-ar-skatu-pret-sienu.-dirty-deal-teatro-dramaturgs-j.a34173/> [Skatīts: 09.05.2014]

procesā jaunradītam. Arī šobrīd daļa DDT izrāžu iestudētas pēc šā principa. Tādas ir: *Nacionālās attīstības plāns NAP*. (2012) Dramaturģija, izpildījums: Jānis Balodis, režija: Valters Sīlis, scenogrāfija: Uģis Bērziņš; *Mārupīte* (2012) Inga Tropa, Edgars Raginskis, Valters Sīlis, Jānis Balodis, režisors: Valters Sīlis, dramaturgs: Jānis Balodis, scenogrāfs: Uģis Bērziņš; *Pārmaiņu pārbaude* (2013) Autori un izpildītāji: Anta Aizupe – aktrise, Jānis Balodis – dramaturgs, Sintija Jēkabsone – scenogrāfe, Dainis Juraga – video operators un režisors, Kārlis Krūmiņš – režisors. Vēl pie DDT ievērojamākiem projektiem jāmin *Lobotomijas spēlītes*, kura ietvaros režisori varēja veidot izrādi, kā vien vēlas, ievērojot vienu noteikumu, jāmeklē teātra mākslā kaut ko jaunu. Te nebija vietas klasiskiem un šabloniskiem iestudējumiem, šis bija īstais laiks, kad jauniejiem teātrājiem realizēt savas vispārdošākās ieceres. Projektu cikls *Tests* ir DDT un Latvijas Nacionālā teātra kopprojekts abpusēji interesanta sadarbības forma, kurā jauniejiem režisoriem DDT telpās tiek dota iespēja strādāt ar profesionāliem Nacionālā teātra aktieriem. Jaunie režisori tādējādi tiek pie pieredzes, bet Nacionālā teātra aktieri – pie ne mazāk svarīgās vides un apstākļu maiņas. Šajā projektā veidota arī izrāde „Visi mani prezidenti” (2011). Pieminēšanas vērts ir arī projekts *10 minūtes slavas*, kura ietvaros jaunie dramaturgi lasīja savu darbu auditorijas priekšā savu darbu, dramaturgi izskaidroja tā kopējo ideju, izlasīja pirmās un pēdējās lugas lappuses, ļaujot skatītājiem paust viedokli un attīstīt diskusijas. Dramaturgi guva atgriezenisko saiti, bet skatītāji – priekšstatu, kāda izskatās dramaturģija bez režisora un aktieriem. Šobrīd DDT ir atvērta platforma jauniejiem skatuves profesionāļiem, iespēja eksperimentēt, meklējot jauno izrādes tapšanas procesā, teātra valodā vai izteiksmes formā. DDT devuši mājvietu arī dažām Teātra TT, Nomadi un Goda teātra izrādēm. Sadarbībā ar Latvijas Jaunā teātra institūtu te regulāri notiek latviešu laikmetīgās dejas izrādes, reizēm tiek organizēti arī kino vakari.

2.4.3. Ģertrūdes ielas teātris

Otrs nevalstiskais teātris, kas pelnījis tikt pieminēts saistībā ar *jaunradīšanu procesā* ir Ģertrūdes ielas teātris. Pirmo izrādi šajās telpās veidoja teātra grupa United Intimacy, ko savulaik dibināja Viesturs Kairiņš un kurā bija iesaistīta arī tagadējā ĢIT direktore Maija Pavlova. Tolaik iesaistītie atklāja, ka telpas ir atbilstošas teātra projektiem. Radās kopīgas intereses ar Mārtiņu Eihi un Kristu Burāni, kuri tikko bija nodibinājuši savu radošo apvienību Nomadi un meklēja telpas saviem teātra projektiem. Kopīgos meklējumos dzima jaunās vietas nosaukums – Ģertrūdes ielas teātris. Abas apvienības te turpināja spēlēt un

veidoja jaunas izrādes, līdz Nomadi nolēma izmēģināt citus spēles laukumus. Bet ĢIT turpina darboties kā atvērta vide profesionālu mākslinieku un radošo apvienību ieceru īstenošanai. Dažādos žanros un dažādiem izteiksmes līdzekļiem savas ieceres te īstenojuši jaunie, bet sevi jau apliecinājušie režisori Andrejs Jarovojis, Kārlis Krūmiņš, Valters Sīlis, Inga Tropa u. c. Kā norāda Latvijas jaunā teātra institūta vadītāja Gundega Laiviņa: „Ir režisori, kas strādā abās vietās, tāpēc nevar teikt, ka starp abiem teātriem mākslinieciskā ziņā būtu kāda radikāla atšķirība. DDT vairāk dod iespēju izpausties pavisam jauniem māksliniekiem un vēl studējošiem režisoriem, producē viņu pirmos darbus, tāpēc tā vairāk ir eksperimentāla zona. ĢIT repertuāra pamatu nodrošina režisors Andrejs Jarovojis, kurš tur iestudē visus savus darbus, bet tiek pieaicināti arī citi režisori. Taču nevar teikt, ka atšķirtos kvalitāte, ka vienam vai otram teātrim būtu savs izteikts virziens vai estētika, vai ļoti atšķirīgs ceļš. Ir lietas, kas pārklājas, ir lietas, kas tieši telpas dēļ katram ir unikālas. Manuprāt, abas vietas lieliski papildina viena otru.”⁶² Kā nozīmīgāko šī teātra *procesā jaunradīto* izrādi var minēt *Leģionāri* (2011). Tās autori ir Carl Alm (Somija), Ieva Kauliņa, Kārlis Krūmiņš, Valters Sīlis, taču, ja izdala veidotājus pēc to funkcijām, tad režisors: Valters Sīlis, spēlē: Carl Alm, Kārlis Krūmiņš, scenogrāfe: Ieva Kauliņa, gaismas: Māra Jarovoja. Šī izrāde ir ļoti augsti novērtēta Spēlmaņu nakts apbalvojumu ceremonijā, tā ieguva titulu „Gada latviešu autora darba iestudējums”.

Latvijas Teātra darbinieku savienības Kritikas sekcijas organizētajā konferencē „Jaunie ienāk teātrī” teātra kritiķe Silvija Radzobe, aprakstot Latvijas teātra kopainu, sacīja: „Jau pāris gadu Latvijas teātrī beidzot nav pamata runāt par krīzi, bet notiek radošs process, galvenokārt pateicoties jaunajai režisoru paaudzei, kas aktīvi strādā, kā arī nevalstiskajam teātru tīklam, kurā īpaši izceļas *Ģertrūdes ielas teātris* un *Dirty Deal Teatro*. Šie teātri savu darbu organizē pēc principiāli jauniem uzstādījumiem, salīdzinot ar 90. gadu pirmo pusi, kad aizsākās nevalstisko teātru kustība. Piemēram, teātri *Kabata* un *Skatuve* sāka savu darbību, tiekdami strādāt pēc tiem pašiem principiem kā lielie repertuārteātri, taču tas neizdevās, jo trūka resursu. Bet jaunie nevalstiskie teātri ir izvēlējušies pareizu stratēģiju, pieaicinot jaunos režisorus un mudinot viņus nevis līdzināties, bet atšķirties no

⁶² Laiviņa, Gundega. Pastaiga pa radošajām teritorijām – Dirty Deal Teatro un Ģertrūdes ielas teātris. Kasjauns.lv. 2012. gada 19.decembris. Pieejams: <http://www.kasjauns.lv/lv/zinas/103554/pastaiga-pa-radosajam-teritorijam--dirty-deal-teatro-un-gertrudes-ielas-teatris> [Skatīts: 09.05.2014]

lielajiem repertuārteātriem. Jaunie režisori ir pietiekami erudīti, lai varētu izteikties postdramatiskā teātra valodā, tādēļ viņus aicina sadarboties arī lielie repertuārteātri.”⁶³

⁶³ Radzobe, Silvija. *Latvijas Teātra darbinieku savienības Kritikas sekcijas organizētās konferences - diskusijas „Jaunie ienāk teātrī” apskats*. Autors: Rodiņa, Ieva. Pieejams: <http://www.kroders.lv/runa/314> [Skatīts: 09.05.2014]

3. IZRĀDES „INTERVIJA AR MADONNU” VEIDOŠANAS ANALĪZE

Izrādes „Intervija ar Madonnu” pirmizrāde notika 2014. gada 8. martā, koka ēku renovācijas centrā KOKA RĪGA (Grīzinkalnā, Krāsotāju iela 12, Rīgā), kas ir neierasta skatuves mākslas spēles telpa. “Intervija ar Madonnu” norises vieta tika īpaši piemeklēta izrādes rakstura un tai pieprasītās atmosfēras nolūkos un, šī ir pirmā izrāde, kas ir rādīta Koka Rīgas telpās. Tā ir veidošanas *procesā jaunradīta* izrāde. Izrādes saturs balstīts uz dokumentālām intervijām ar vientuļām mātēm Latvijā, Igaunijā un Lietuvā, tādējādi tēmas izzināšanas procesā, radot iespēju salīdzināt vienu situāciju dažādās, līdzās pastāvošās valstīs un rast atšķirības, kuras veido kultūras dažādība. Iesaistīto mākslinieku sadarbības pamatā ir kolektīvs darbs, kur katra dalībnieka izmantotā izteiksmes valoda un elementi ir ciešā interaktivitātē ar kustību un saturu, ko tie piepilda. Izrāde "Intervija ar Madonnu" atspoguļo horeogrāfes intuitīvos meklējumus, lai rastu atbildi uz jautājumu, ko nozīmē būt vientuļai mātei. Izrāde caur interviju, attēlu, kustības, teksta, mūzikas, simbolu un diskusiju palīdzību, mēģina uzzināt pēc iespējas plašāku redzējumu par izvēlēto tēmu un izprast iemeslus, kādēļ sievietes audzina bērnus vienas, un, kādas ir šīs rīcības sekas.

3.1. Izrādes koncepcijas veidošana

Izrādes producete Zane Estere Gruntmane jautāta par izrādes koncepcijas veidošanu un to, kāds bijis tās sākumpunkts min, ka tās tapšanas procesam ir vairāk kā divu gadu vēsture. „Sākotnēji mazliet citā rakursā, taču kā atspēriena punkts jāmin Kristīnes Vismanes (Intervija ar Madonnu horeogrāfe, izpildītāja un līdzautore) sadarbība ar režisoru Mārtiņu Eihni no radošās apvienības “Nomadi”. Tā kā es kādu laiku strādāju kopā ar Nomadiem, tad kaut kā organiski arī šī projekta attīstības virzība pārnāca manās rokās.”⁶⁴ 2013. gada martā biedrība Pigeon-bridge kopā ar Kristīni Vismani uzsāka apzinātu projekta attīstīšanu. Tēmas izvēli noteica pašas horeogrāfes jau ilgāku laiku apzinātā vēlme kļūt par vientuļo māti. Kristīnes Vismanes sākotnējais uzstādījums bija izrādi veidot patstāvīgi, meklēt skatuves izteiksmes veidus, kas būtu drosmīgi, atklāti un patiesi, nevis bez mērķa radīt estētiski skaistu izrādi, bet gan saturiski piepildītu, lai forma būtu rezultāts, nevis mērķis.

⁶⁴ Zane Estere Gruntmane. Izrādes producete. Rakstiska intervija. 2014.05.16. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

Sākotnējais darba process norisinājās periodiski (ik pa 2 nedēļām) Rīgā, pēc tam bija iespēja, ar dejas producentu kompānijas STU atbalstu, veidot nedēļas ilgu rezidenci Tallinā (Igaunijā). Darba procesā nozīmīgas bija regulāras visas komandas tikšanās un tēmas attīstības apzināšana. Kristīnei bija iespēja doties Ņujorkā uz meistarklasēm, kur viņai piedāvāja publiski rādīt kādu no saviem darbiem. Kristīne izteica vēlmi rādīt tur šo izrādi. Visa komanda bija ieinteresēta, tā šķita kā liels izaicinājums un tai pat laikā lieliska iespēja. Finansiālu ierobežojumu dēļ visa komanda nevarēja doties uz Ņujorku, lai gan tika mēģināts piesaistīt līdzfinansējumu, bet diemžēl tas netika iegūts. Tika nolemts, ka svarīgs elements izrādē ir mūzika un Jēkaba Nīmaņa līdzdalība izrādes rādīšanā, tādēļ uz Ņujorku devās Jēkabs un Kristīne. „Tika izlemts doties uz Ņujorku ar Jēkabu, jo bez viņa nebūtu iespējams prezentēt “Intervija ar Madonnu” darbu procesā (work in progress), jo viņš spēlē dzīvajā un mūzikas partitūra tiek veidota mijiedarbojoties ar mani uz skatuves. Ņujorkā tā bija rezidence, kas deva lielisku iespēju attīstīt darbu pie izrādes tur, pastiprināti strādājot pie izrādes muzikālās partitūras radīšanas.”⁶⁵ Pirms došanās uz Ņujorku, Rīgā tika organizēta tā dēvētā „darba procesā” (work-in-progress) atrādīšana, kas ļāva apzināt, kā izpētītā tēma un radītā izrādes pamatstruktūra uzrunā skatītājus, un, kas vēl pietrūkst. „Arī Ņujorkas rezidence deva jaunus impulsus izrādes attīstībā, jo, ja iepriekš pie tēmas saturiskās struktūras veidošanas strādāja Kristīne un Eppa, tad Ņujorkā bija iespēja Kristīnei daudz ciešāk strādāt kopā ar Jēkabu.”⁶⁶

3.2. Komandas veidošana

Sākotnējais radošās komandas izveides “noteikums” bija piesaistīt cilvēkus, kuri projekta tapšanā būtu ieinteresēti, galvenokārt, izvēlētās tēmas ziņā un sniegtu izrādei savu pienesumu. „Šīs izrādes komanda izveidojās pavisam organiski - mana interese bija veidot sadarbības projektus ar māksliniekiem no ārvalstīm, primāri, uzsākt sadarbību ar tuvējiem kaimiņiem. Man personīgi bija interese sadarboties ar scenogrāfi Epp Kubu un Jēkabu Nīmani. Pēc sarunām ar Kristīni, secinājām, ka šis būtu projekts, kurā viņi tiešām būtu īstie cilvēki. Galvenais bija tas, ka arī Epp un Jēkabam bija interese gan par tēmu, gan par izrādes sākotnējo iecerī, kas galu galā, komandas darba un savstarpēji sniegto impulsu

⁶⁵ Kristīne Vismane. Izrādes autore. Rakstiska intervija. 2014.05.15. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

⁶⁶ Zane Estere Gruntmane. Izrādes producete. Rakstiska intervija. 2014.05.16. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

rezultātā realizējās vēl savādāk, kā sākotnēji iecerēts. Kristīne ļoti cieši strādāja kopā ar scenogrāfi Epp, kura tēmas attīstībai sniedza citu, uz teorētisko materiālu vēstures perspektīvas balstītu, rakursu, kā arī vizuālās mākslas vēstures perspektīvu.”

3.2. Izrādes elementi

Izrāde, pirmkārt, sastāv no Kristīnes Vismanes horeogrāfijas, otrkārt no Jēkaba Nīmaņa mūzikas viņa paša izpildījumā. Šajā gadījumā horeogrāfija ir noteicošā pār mūziku, jo, šķiet, ka mūzika tai seko un to papildina, nevis otrādi. Treškārt, saturisko ietvaru veido Kristīnes jautājumi auditorijai, vizuālie tēli un dokumentālie ierakstu fragmenti. Kristīnes jautājumi un dokumentālo ierakstu fragmenti savstarpēji mijiedarbojas, jo reizēm, kad Kristīne uzdeva auditorijai jautājumu atbilde atskan no ieraksta. Vizuālie tēli – projekcija uz fona un Kristīnes pārgērbšanās par Madonnu arī veido mijiedarbību un tie caur savu simbolisko jēgu veido stāstu, kas sasaucas ar Kristīnes jautājumiem un intervijām. Nevar apgalvot, ka izrādes stāstu virzītu viens atsevišķs elements, jo tikai visu minēto elementu kopsakarībā izrāde iegūst saturisko vēstījumu. Ne kustībām, ne projekcijām, ne vārdam šajā izrādē nav autonoma loma vienam pašam. Viens bez otra tie nespēj nest pabeigtu saturu.

Kristīne kustības ir ņēmusi pētot Madonnas tēlu glezniecībā. Pozas un Madonnas tēla projekcijas ir veidotas kā prototipi šīm gleznām. Savukārt liliņa un akmens tie ir simboliskie elementi: akmens kā pamata un stabilitātes simbols, liliņa kā nevainības simbols. Izrādē kustības netiek veidotas pašmērķīgi, bet gan izvēlētas tā, lai tās sevi attaisnotu konkrētā momentā un konkrētā kontekstā. Gan video un scenogrāfijas, gan mūzikas mērķis ir būt kā papildus impulsiem, kas atklāj tēmas saturu un konkrēto momentu. Saturu pamatā ir intervijas ar mātēm, tās tika strukturētas, veidoti izvilkumi, lai atklātos tēmas dažādie rakursi.

Kristīne Vismane ļoti daudz laika veltīja tēmas izpētei, tika pētītas mākslas vēstures grāmatas un gleznas, kā arī lasītas dažādas teorētiskās grāmatas. Kā teorētiskā bāze izrādes veidošanas procesā tika izmantoti: Virdžīnijas Nikolsones grāmata “Women's Lives in War and Peace 1939-1949”, Ulia Kristeca raksts “Strangers to Ourselves” un Simonas de Bovuāras raksts “Second sex”. Lielu daļu darba sastāda intervijas ar vientuļām mātēm Latvijā (kopumā ap 12), Igaunijā (3), Lietuvā (2), kuras tika transkriptētas. Kristīne pati atzīst: „Lielākā daļa laika tika pavadīta intervējot māmiņas un strādājot ar ierakstītajām

intervijām. Kopā bija 20 stundas garš ieraksts no kura bija nepieciešams radīt izvilkumu, kas veidoja galveno izrādes saturisko līniju. Balstoties uz maniem jautājumiem un intervēto sieviešu atbildēt tika izveidota izrādes dramaturģija. Visgrūtākais bija atlasīt esenci no sieviešu stāstiem, jo viss šķita svarīgs. Bija jāuzmanās, lai skatītājs netiktu pārblīvēts ar informāciju”⁶⁷

Jēkabs Nīmanis darbu uzsāka tad, kad tēma un kustība ieņēma noteiktāku formu, kad Kristīnei bija apzināta izrādes pamata struktūra. Kristīne stāstīja saturu, ko vēlas ietvert izrādē, līdz ar to Jēkabs to ar savu izteiksmes valodu - mūziku papildināja, kā arī pielieka klāt savu ideju, redzējumu par konkrēto izrādes daļu. Izrādē kā muzikāls materiāls tiek izmantotas arī dokumentālās intervijas. „Tas, ka intervijas tiešā veidā jāiekļauj izrādē tika nolemts jau decembrī, kad notika work - in -progress, lai radītu balansu starp šo svēto un garīgo un realitāti. Šajā gadījumā arī dokumentālie materiāli ir kā muzikālā partitūra. Mūzikālās partitūras mērķis bija maksimāli pietuvināt sakomponēto skaņas celiņu kustībai, kas ir izrādes vadošā izteiksmes valoda. Savukārt visa kopējā izrādes mākslinieciskā iecere ir bijusi: Savijot tradicionāli pielietotās tehnoloģijas (gaismas, skaņa, video-projekcijas) ciešākā interaktivitātē ar kustību, izrādes saturu, scenogrāfiju, iegūt spēcīgāka vienota priekšnesuma ansambļa sajūta ar visiem tajā iesaistītajiem tehnoloģiskajiem palīgiem, tādējādi laikmetīgās dejas izrādei iegūstot papildus dimensiju un kļūstot arvien netradicionālākai un eksperimentālākai.”⁶⁸

3.3. Darba procesā iesaistīto funkcijas

Viena no mēģinājumu procesa sastāvdaļām bija: pēc tieša skatuves mēģinājuma visi izrādes veidotāji sasēdās aplī un pārrunāja to, kā izrādes vēstījums virzās un, ko vajadzētu mainīt vai izcelt. Šajās pārrunās viedokli varēja izteikt jebkurš, kas piedalījās tās veidošanā – gan Madonnas lomas tēlotāja/dejotāja/*izpildītāja*, gan muzikālās daļas autors/*izpildītājs*, gan scenogrāfe, gan gaismu mākslinieks, gan producenti, gan visi pārējie iesaistītie, tādējādi, visa izrādes veidotāju komanda kļuva par izrādes radītājiem ar kopēju mērķi, nevis tikai izpildītājiem. Režisora loma izrādē nav noteicoša, bet tā nav mazsvarīga. Sākotnēji darba procesā bija iesaistīti tikai Jēkabs, Kristīne, Eppa un producete Zane..

⁶⁷ Kristīne Vismane. Izrādes autore. Rakstiska intervija. 2014.05.15. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

⁶⁸ Zane Estere Gruntmane. Izrādes producete. Rakstiska intervija. 2014.05.16. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

Beigu posmā, konkrētāk 3 dienas pirms pirmizrādes, kā režisors konsultants tika paaicināta režisore Māra Ķimele. „Pirmkārt izrāde viņai raisīja interesi, jo viņa pati ir vientuļā māte, otrkārt, viņa bija redzējusi arī pirmo izrādes *darba procesā* (work in progress) prezentāciju. Bija vēlme dzirdēt viņas viedokli par sasniegto rezultātu, gan no vientuļās mātes skata punkta, gan no režisriskā skata punkta. Režisore ar savu skatpunktu palīdzēja sakārtot izrādes dramaturģisko līniju.”⁶⁹

Tā kā izrādes saturisko un dramaturģisko materiālu radīja, pirmkārt, pati horeogrāfe, to papildināja pārējie komandas biedri, tomēr darba procesā par svarīgu elementu jāmin “skats no ārpuses”, pareizajā momentā piesaistīt cilvēku - konsultantu. Tāpat kā katrs komandas biedrs papildina izrādes attīstību un tās perspektīvu, tā arī konsultants, sniedzot savu skata punktu, dod impulsus. Protams, gala lēmumu pieņem šīs izrādes iniciatore Kristīne. Režisors kā konsultants galvenokārt palīdzēja sakārtot iepriekš radītos elementus - izrādes daļas - tādā secībā, kas ļautu katram no tiem savstarpēji veiksmīgāk mijiedarboties. Tas būtiski uzlaboja izrādes gala formu.

3.4. Norises vietas analīze

Izrādes norises vieta bija izstāžu zāle koka ēku renovācijas centrā „Koka Rīga”. Šī telpa veidota izstādēm un citām kultūras pasākumu norisēm. Telpa nav speciāli piemērota teātra un citu izrāžu norisei. Līdz šim telpa nav izmantota izrāžu vai atkārtotu vienādu pasākumu norisei. “Intervija ar Madonnu” ir jāmin kā pirmā izrāde, kas norisinājusies šajās telpās. Izrādes vieta tika īpaši piemeklēta, lai atklātu izrādes saturu, radītu nepieciešamo atmosfēru, spētu nodrošināt nepieciešamo akustiku. Telpa kļuva par vēl vienu atslēgas elementu izrādes kopējā satura atklāšanai. Tā ir viena liela telpa divstāvu koka mājas augstumā bez starpsienām vai kāda cita veida dalījuma, vienīgi otrā stāva līmenī gar sienām ir 1,5m plata galerija. Pirms izrādes šī telpa tiek piemērota, izveidojot skatītāju vietas uz paaugstinājuma (podestiem 2 līmeņos), spēles laukumu atstājot grīdas līmenī. Skatītājiem ir iespēja sēdēt otrā stāva galerijā, lai gan tur ir ļoti apgrūtināta redzamība koka siju un balkona margu dēļ. Lai nodalītu spēles telpu un skatītāju vietas, spēles laukums no nosacītās skatuves aizmugures tiek nodalīts ar baltu brīvi krītošu auduma fonu puslokā ap spēles laukumu, kas turpinās kā melnas kulises gar sāniem skatītāju vietām. Būtībā šī

⁶⁹ Kristīne Vismane. Izrādes autore. Rakstiska intervija. 2014.05.15. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

izstāžu telpa tika izmantota kā melnā kaste (black box), kādās nereti tiek veidotas tieši eksperimentāla rakstura izrādes, nelielai auditorijai.

3.5. Darba procesa secība

- 1) Pirmais posms bija tēmas teorētiskā izpēte - intervijas ar māmiņām, kā arī intervija ar teologu saistībā par Madonnas tēlu un kristietības vēsturi;
- 2) Kristīnes un Epp sadarbība materiālu meklēšanā un diskusijas par tēmu;
- 3) Pēc tam, kad apzināts teorētiskais materiāls, norisinājās regulāras visas komandas tikšanās - diskutējot par tālāku attīstību;
- 4) Paralēli tika rakstīti projekti un piesaistīts finansējums un sadarbības partneri izrādes realizēšanai;
- 5) Regulāri mēģinājumi sāka noritēt no 2013. gada novembra vidus un decembra, kad Kristīne galvenokārt izstrādāja kustības. Tajā laikā arvien vairāk tika apjausta vizuālā materiāla nepieciešamība, tādēļ notika video filmēšana. Scenogrāfijas ideja šajā posmā jau bija skaidra, tika radīti fragmenti mūzikai un tapa kostīmi. Šajā posmā tika apzināti vēl citi dalībnieki (gaismu mākslinieks, tehniskais atbalsts u.c.);
- 6) No 2013. gada decembra beigām līdz 2014. gada 6. janvārim bija regulārs mēģinājumu process, kurā piedalījās arī Jēkabs Nīmanis;
- 7) 6. janvārī notika darba procesā (work -in-progress) atrādīšana, kas nebija publisks pasākums, bet lūgtiem kolēģiem, kuru viedoklis darba grupai šķita svarīgs;
- 8) Janvāra vidū Jēkabam un Kristīnei bija iespēja vairākas dienas pilnveidoties meistarklasē Ņujorkā pirms pirmizrādes.
- 9) Regulāri mēģinājumi Rīgā tika atsākti februāra beigās, kad tie jau norisinājās Koka Rīga telpās, kurās tika plānots izrādi izrādīt. Līdz tam tika plānota un izstrādāta mēģinājumu procesa un turpmākā darba gaita, uzsākts darbs pie scenogrāfijas izveides un rekvizītu atlases, kā arī gaismas partitūras izstrāde.
- 10) Katru reizi, kad notiek izrāde, norises vieta tiek pielāgota (uzbūvēta scenogrāfija, pielāgota telpa u.c.) un pēc tam pilnībā izvākta tās sākotnējā stāvoklī.

3.6. Secinājumi

- „Intervija ar Madonnu” raksturīgi *procesā jaunradītām* izrādēm pirmais veidošanas posms ir izpēte. Otrs posms ir materiāla atlase, ainu veidošana un struktūras veidošana. Pēdējais posms ir visu izveidoto elementu savienošana un gatavās izrādes izveidošana.
- Darbs pie izrādes materiāla veidošanas notiek kolektīvi, tomēr saglabājot idejas autores Kristīnes Vismanes noteicošo pozīciju un galveno atbildību par izrādes vēstījumu.
- Saturisko vēstījumu izrādei nevar nolasīt tikai uztverot runātos, atskaņotos vārdus, to uztvert var tikai kopumā kā kompleksu multidisciplināru mākslas darbu.
- Izrādes gatavošanas gaitā katrs centās pievienot savu redzējumu, bet tas nevirzīja izrādi uz tīrību un gatavību, radās pārsātinātības iespaids. Tika pieaicināta kā konsultante režisore Māra Ķimele, kurai šajā procesā bija nepieciešamais skatījums no malas un kura bez lieka žēluma attīrīja to un izkristalizēja vēstījumu. Tas sasauca ar Viļa Daudziņa ideju par režisoru – ķirurgu, aprakstot Alvja Hermana darba metodi: „Izrādei ir vajadzīgs ļoti precīzs un ass skalpelis, ar kuru ir iespējams izveidot ideālu stāstu.”⁷⁰
- Darbs pie izrādes ir ildzis vairāk kā divus gadus, kas ir raksturīgi *procesā jaunradītām* izrādēm – to sagatavošanas laiks var būt ļoti garš.

⁷⁰ Daudziņš, Vilis. Sarunas par Alvja Hermana teātri. Rīga2014.lv. Ieraksts: 31.01.2014. Pieejams: <http://riga2014.org/lat/news/30404-sarunas-par-alvja-hermana-teatri-ieraksts> [Skatīts: 07.05.2014]

NOBEIGUMS

Bakalaura pētījums mēģina noskaidrot iemeslus, kādēļ daļa Latvijas teātra režisoru mēģinājumu *procesā jaunrada* savas izrādes. Tāpat tas ir mēģinājums noskaidrot, kādi ir *procesā jaunradīta* teātra pamatelementi un kā šīs izrādes veidošanas veids atšķiras no tradicionāli pierastā – lugas vai cita literāra teksta iestudējuma un kā mainās teātra valoda, ja pielietota šāda metode.

Sākumā pētījumā apskatīta *procesā jaunradīta* teātra vispārējā teorija. Izveidoju atbilstošu tulkojumu terminam „Devised theatre”, kam visatbilstošāko (šī bakalaura darba ietvaros) noteikts jau minētais *procesā jaunradīts* teātris. Izkristalizēta definīcija un tā pamatelementi. Tāpat nedaudz aplūkoti šobrīd aktīvi Eiropas kolektīvi, kuru izrādes veidotas pēc šī principa. Pētījums saskārās ar problēmu, ka *procesā jaunradīt* izrādi nozīmē ļoti plašu jēdzienu un ir grūti visus paņēmienus apvienot vienotā metodē, jo katra teātra veidotāju grupa var pielietot pilnīgi atšķirīgus paņēmienus mērķa sasniegšanā. Būtībā tas, kas raksturo *procesā jaunradītu* teātri, ir katras grupas unikalitāte un tas, cik atšķirīgi ir to paņēmieni, lai veidotu izrādi. Tas tikpat ļoti attiecas arī uz kopīgajām iezīmēm. Kā darba procesa pirmo posmu grupas nereti min pētījumu, tā ir cenšanās maksimāli iepazīties ar tēmu, kura tiek attīstīta izrādē. Tālākais process ir saistīts ar katra kolektīva teātra mākslas valodu – vai viņi izmanto improvizāciju, lai attīstītu materiālu, vai spēli. Tas katrā gadījumā var atšķirties.

Otrajā daļā pētījums pievēršas *procesā jaunradītam* teātrim Latvijā. Tas ir mēģinājums izsekot šī fenomena attīstībai, sākot no pirmajiem kolektīviem, kuru darbību var raksturot kā *procesā jaunradot*, līdz mūsdienām, kad jau var runāt par nosacītu sistēmu, kurā *procesā jaunradītas* izrādes ieņem jau daudz nozīmīgāku pozīciju Latvijas teātra kontekstā. Tika izdalītas 3 teātra veidotāju paaudzes, no kurām pirmā ir 1960./1970. gadu amatieru teātra kolektīvi *Rīgas Pantomīma* un *Anša Rūtentāla Kustību teātris*; otrā ir ap 2000. gadu, kad režisors Alvis Hermanis un *Jaunā Rīgas teātra* kolektīvs uzsāk darbu pie „latviešu cikla”, kas ir apjomīgākais mērķtiecīgi veidotais *procesā jaunradīta* teātra fenomens Latvijā; trešā ir jaunākā paaudze, pie kuras pieskaitīti režisori Valters Sīlis, Elmārs Seņkovs, Kārlis Krūmiņš, dramaturgs Jānis Balodis un citi, kuri izrādes bieži *procesā jaunrada* kā sadarbības projektus neatkarīgajos teātros *Dirty Deal teatro* un *Ģertrūdes ielas teātrī*.

Trešā pētījuma daļa ir autora empīriskā pieredze, piedaloties izrādes „Intervija ar Madonu” veidošanā. Diemžēl nebija iespējams tajā piedalīties kā radošā kolektīva

dalībniekam, taču izrādes veidošanas finiša taisnē, kad materiāls jau bija savākts un izrāde jau ieguvusi savas aprises, guvu iespēju palīdzēt ar tehniskajām prasmēm un pieredzēt šo saspringtāko izrādes veidošanas nobeiguma posmu.

Ir viegli saskatāmi trūkumi, kas piemīt pētījumam, piemēram, tas, ka ir aplūkoti fenomeni, bet ļoti maz analizēta to tiešā sakarība ar bakalaura darba tēmu un uzdevumu, izlīdzoties ar intuitīvu nojausmu par atbilstību dotajam kontekstam. Iespējams, var rasties jautājumi, kādēļ uzmanība veltīta noteiktiem autoriem vai māksliniekiem, bet citiem ne. Tas skaidrojams ar to, ka liela uzmanība veltīta tikai pētījuma autoru subjektīvi interesējošiem fenomeniem. Kopumā vērtējot, pētījums sniedza lielāku izpratni par *procesā jaunradītu* teātri, kas reti pieminēts Latviešu teātra pētniecībā un būtu noderīgi to attīstīt un izmantot kā bāzi daudz precīzākam, argumentētākam pētījumam, izvairoties no šajā darbā pieļautajām kļūdām.

KOPSAVILKUMS

- Teātra teorētiskajā literatūrā latviešu valodā, aplūkojot *procesā jaunradīta* teātra fenomenu, novērojams, ka nav meklēts vienots termins, ar ko to varētu apzīmēt. Sastopam dažādus darba procesu aprakstošus tekstus, kā arī netulkotu angļu terminu „devised theatre” un „devising method”, tādēļ šajā bakalaura darbā lietots apzīmējošs termins – *procesā jaunradīts* teātris (devised theatre) un metodes apzīmējumam vārdkopa *jaunradīšana procesā* (devising method).
- Pirmais, kas atšķir *procesā jaunradītu* no konvencionāli veidotas izrādes ir skatītāja iespējamā nesagatavotība tam, ko tas redzēs izrādē. Negaidītības apstākļi – lugas iestudējumos jebkuram pastāv iespēja iepazīties ar tās tekstu vēl pirms tās izrādīšanas. Otrais ir galaprodukta uztveres kritērijs. Tradicionāli iestudēta izrāde tiek vērtēta kā tās veidotāju interpretācija par lugu, iepriekš pabeigtu literāru darbu vai scenāriju, bet tas nevar attiekties uz *procesā jaunradīta* teātra uztveri, jo tāda tur vienkārši nav. Tātad *jaunradīšana procesā* ir izrādes iestudēšanas princips, kad tai par pamatu netiek ņemts iepriekš uzrakstīts dramatisks darbs, bet izrādes teksta materiāls un struktūra tiek radīta un attīstīta mēģinājumu procesā.
- *Procesā jaunradīta* izrāde var tikt veidota pēc citiem principiem nekā tradicionālā veidā iestudētā. Tas rada iespēju sižetu veidot no cita, ne valodas materiāla, tā vietā izmantojot vizualitāti, mūziku vai citus impulsus.
- *Procesā jaunradītā* teātrī izpratne par dramaturģiju un dramaturga lomu var manīties. Dramaturģija vairs nav tikai „daiļliteratūras veids, kura spilgtākā izpausme ir teātra izrāde.”⁷¹ Klasiskajā izrādes iestudēšanas veidā dramaturģija ir sākumpunkts, *procesā jaunradīšanā* tā ir rezultāts. Dramaturgs var būt klātesošs *procesā jaunradīšanas* gaitā, bet viņa uzdevums ir nodrošināt izrādes informācijas izkārtojumu kompozīcijā – stāstā, vienalga vai tie ir runāti teksti, vizuāli attēli, vai citi teātra māksliniecišķās izteiksmes līdzekļi.
- *Procesā jaunradītās* izrādēs no teksta obligāti neatsakās, tas var tikt izmantots kā stimulss, taču tas neveido nemainīgu izrādes uzbūves pamatu. Tā kā tekstam *procesā jaunradītā* teātrī vairs nav noteicošā loma, citi izrādes elementi, tādi kā vizualitāte, skaņa u.c. kļūst tam līdzvērtīgi vai pat to aizvieto.

⁷¹ <http://www.letonika.lv/literatura/section.aspx?id=2189833>

- Arī konvencionālu izrāžu veidošanā tiek izmantoti paņēmieni, kas raksturīgi *jaunradīšanai procesā*. Nav strikti novilkta robeža dažādu metožu pielietojumam, lai sasniegtu mākslas darba rezultātu. Procesā jaunradīta teātra īpatnība ir, ka sākotnējās struktūras neesamība (konvencionālā teātrī sākotnējo struktūru nosaka dramatiskais teksts) pieļauj daudz lielāku brīvību katram no procesa dalībniekiem, līdz ar to arī tēma var attīstīties daudzos dažādos virzienos, skatīta no dažādām (ne tikai literārās vai režisora) perspektīvām, tādā veidā var attīstīt pilnīgi unikālu, oriģinālu teātra izrādi.
- Iemeslu, kādēļ konvencionālos teātros ir ļoti maz *procesā jaunradītas* izrādes, var skaidrot ar to, ka repertuāra politiku nosaka teātra direktors un mākslinieciskais vadītājs, vai komisija, kuri, apzinoties *procesā jaunradītas* izrādes potenciālos riskus, vienkārši izlemj par labu lugu vai citu literāru darbu iestudējumiem konvencionālā veidā, jo tādējādi ir paredzamāks galarezultāts. Šai problēmai iemesls ir repertuāra teātra sistēma un nepietiekams teātru finansējums, kas uzspiež noteiktu izrāžu "ražošanas" modeli ierobežota laika apstākļos. Teātri nevar atļauties ilgu izrādes sagatavošanas procesu, kāds ir nepieciešams *jaunradīšanai procesā*. Reizēm šādas izrādes tiek veidotas, visbiežāk tas notiek uz maziem spēles laukumiem, mazajās zālēs, ar nelielu skaitu aktieru.
- Alvis Hermanis, iegūstot iespēju teātra institūcijā strādāt par galveno režisoru, to izmanto, lai *procesā jaunradītu* profesionālā vidē, attīstot aktieru ansambli, kam izrādes materiāla veidošana ir pierasta prakse. Hermanis *procesā jaunradot* izrādes institucionālā teātrī, nodrošina māksliniecisko vērtību pārmantošanos (no izrādes uz izrādi) un arī ieņem unikālu nišu Latvijas teātru kontekstā.
- Var secināt, ka Latvijas teātra vēsturē nosacīti pastāv trīs paaudzes, kas iekļaujamas *procesā jaunradīta* teātra kontekstā. Pie pirmās paaudzes pieskaitāmi Rīgas *Pantomīma*, *Anša Rūtentāla kustību teātris* un Modris Tenisons. Otrā paaudze – Alvis Hermanis un *Jaunais Rīgas teātris*. Trešā paaudze – Valters Sīlis, Jānis Balodis, Elmārs Seņkovs u.c.
- Sākotnējie iemesli, lai veidotu *procesā jaunradītu* izrādi, bija mākslinieciskās izpaušmes brīvība autoritāra režīma apstākļos Latvijā. Vēlāk tas pārtapa jaunas teātra valodas meklējumos Alvja Hermaņa un JRT daiļradē. Šobrīd nepieciešamību pēc *procesā jaunradīta* teātra veidošanas nodrošina alkas pēc novatorisma, neuzticēšanās iepriekš radītiem sastingušiem tekstiem. Galvenokārt tā ir vēlme ļoti personiski paust savu pasaules uztveri.

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

Grāmatas un krājumi:

1. Allain, Paul, Harvie, Jane. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge, 2006., P. 244.
2. Callery, Dymphna. *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. New York: Routledge, 2001., P. 243.
3. Heddon, Deirdre, Milling, Jane. *Devising performance. A critical history*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 272.
4. *Latvijas teātris 20.gs 90. Gadi un gadsimtu mija.* / Aut. kolekt., / proj. vad. Guna Zeltiņa. Rīga: Zinātne. 2007., 273. lp.
5. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, 2006., P.214.
6. *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi.* Aut. kolekt., sast. Eižens Valpēters. Rīga: Latvijas vēstnesis, 2010., 315. lp.
7. Oddey, Alisson. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. New York: Routledge, 1994., P. 254.
8. Radzobe, Silvija. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011., 768. lp.
9. *Vēsture teātrī un drāmā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011., 252. lp.

Periodiskie izdevumi un katalogi:

1. Akurātere, Līvija. Vēlreiz par Garo dzīvi// *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 13.02. 2004. Pieejams: <http://www.jrt.lv/gara-dzive> [Skatīts: 18.05.2014]
2. Čakare, Valda. *Teātris un teksts*. Festivāla *Homo novus* katalogs. 1999. Pieejams: http://www.theatre.lv/archive/hn2001/old_HN/Homo99/raksts.htm [skatīts 17.05.2014]
3. Čakare, Valda. Ziedonis un...// *Teātra vēstnesis*, 2010., Nr.2.
4. Hermanis, Alvis. Andas Burtnieces intervija ar JRT māksliniecisko vadītāju Alvi Hermani. // *Teātra vēstnesis*, 2008., Nr.3.
5. Naumanis, Normunds. Latvijas teātru Ābolu ķocis // *Diena*, 31.08.2010., Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]
6. Naumanis, Normunds. Vīnes džungļu stāsti – III Dēls meklē tēvu, bet iemaldās latvju kapusvētkos // *Kultūras Diena*, 5.06.2010., Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]

7. Radzobe, Zane. Latvija, kas kļūst par vēsturi // *Teātra vēstnesis*. 2011., Nr.2.
8. Radzobe, Zane. Memento mori pazaudē nāvi// *Kultūras Diena*, 3.09.2010.,
Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]
9. *Skaņa. Krāsa. Kustība.*// Katalogs. LU biedrības *Juventus* izdevums. 2008.
10. Ulberte, Līga. Lektorijs ar ragu mūziku // *Kultūras Forums* 3.-10.09.2010.,
Pieejams: <http://www.jrt.lv/kapusvetki> [Skatīts: 16.04.2012]
11. Zieda, Margarita. Realitātes ekspertu teātris. // *Studija*. Nr. 2 (53). 2007., Pieejams:
<http://studija.lv/?parent=1013> [Skatīts: 18.05.2014]

Interneta resursi:

1. *Forced entertainment information pack PDF*. Pieejams:
www.forcedentertainment.com [Skatīts: 12.05.2014]
2. Gob Squad. *How we work*. Pieejams: <http://www.gobsquad.com/about-us/how-we-work> [Skatīts 18.05.2014]
3. Laiviņa, Gundega. Pastaiga pa radošajām teritorijām – Dirty Deal Teatro un Ģertrūdes ielas teātris. *Kasjauns.lv*. 2012. gada 19.decembris. Pieejams:
<http://www.kasjauns.lv/lv/zinas/103554/pastaiga-pa-radosajam-teritorijam--dirty-deal-teatro-un-gertrudes-ielas-teatris> [Skatīts: 09.05.2014]
4. LR3 raidījums. Edgara Raginska saruna ar dramaturgu Jāni Balodi. Pieejams:
<http://klasika.latvijaradio.lv/lv/raksts/makslinieka-darbistaba/rakstamgalds-ar-skatu-pret-sienu.-dirty-deal-teatro-dramaturgs-j.a34173/> [Skatīts: 09.05.2014]
5. LTV1 raidījums „100 gramu kultūras”. 2014. gada 20. februāra raidījums. Pieejams:
<http://www.ltv.lv/lv/raksts/20.02.2014-100g-kulturas.-diskusija.id25028/> [Skatīts: 09.05.2014]
6. LTV1 Rīta programma. 2010. Vadītājs Arnis Bļodons. Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=WXONBrMt4Tc> [Skatīts: 2014.05.06]
7. Orinska, Simona. *Modra Tenisona radošā laboratorija ECCE HOMO ZĪMĒ*.
Pieejams:
http://www.simonaorinska.info/resources/txt/Modra%20laboratorija_raksts_Inside_latv_engl.pdf [Skatīts: 16.05.2014]
8. Radzobe, Silvija. *Latvijas Teātra darbinieku savienības Kritikas sekcijas organizētās konferences - diskusijas „Jaunie ienāk teātrī” apskats*. Autors: Rodiņa, Ieva. Pieejams: <http://www.krodars.lv/runa/314> [Skatīts: 09.05.2014]

9. Radzobe, Silvija. *Pētersona dzejas teātris*. Letonika.lv. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/46> [Skatīts: 17.05.2014]
10. Rubenis, Ojārs. *Latvijā aug fantastiska jauno režisoru paaudze*. Delfi.lv. 2012. gada 6. Aprīlis. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/rubenis-latvija-aug-fantastiska-jauno-rezisoru-paaudze.d?id=42265464#ixzz31slc75Jq> [Skatīts: 2014.05.16]
11. Sarunas par Alvja Hermaņa teātri. Riga2014.lv. Ieraksts: 31.01.2014. <http://riga2014.org/lat/news/30404-sarunas-par-alvja-hermana-teatri-ieraksts> [Skatīts: 07.05.2014]
12. Siliņš, Jānis. *Ligera vadītā Rīgas Pantomīma*. Letonika.lv. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/50> [Skatīts: 18.05.2014]
13. Zeltiņa, Guna, Eglīte, Dita. Saruna ar vācu teātra zinātnieku Hansu Tīsu Lēmanu. *Teātris nav klasikas karaoke*. Teātra kritiķu Intervija publicēta NRA, 2007. gada 3. Novembrī. <http://www.theatre.lv/index.php?parent=365> [Skatīts: 12.05.2014]

Intervijas:

1. Zane Estere Gruntmane. Izrādes “Intervija ar Madonnu” producete. Rakstiska intervija. 2014.05.16. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.
2. Kristīne Vismane. Izrādes „Intervija ar Madonnu” autore. Rakstiska intervija. 2014.05.15. Glabājas Kārļa Lapiņa personīgajā arhīvā.

ANOTATION

The bachelor research *Devised theatre in Latvia* examines the general theory of devised theatre and tries to find out how it can be applied to the context of Latvian theatre. It also discusses the issues about how this phenomenon changes the language of theatre performance in Latvia.

The research contains three general parts and many sub-paragraphs. The first part is dedicated to explore the general theory of the devising method and to apply terminology for Latvian language. Subparagraphs deals with the basic elements of devised theatre - text and material, the audience and the functions of the makers involved in process. The second part concentrates on Latvian history of devised theatre, brings examples of Latvian devising experiences and tries to find out what is special about them in the context of Latvian contemporary theatre. The third part is analysis of empirical participation in a process of devising a performance „Interview with Madonna” (2014). Process analysis focuses on how the concept of the performance developed, how the creative team met for this project, what are their functions in the creative process and how the performance applied to the venue space.