

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

OBJEKTU TEĀTRIS 20. GADSIMTA OTRĀS PUSES KULTŪRAS KONTEKSTĀ

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”

Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas

4. kursa studente Aija Murāne

(ID Nr. 20103917)

Darba vadītāja:

Lektore, Mg. Artis. Zane Kreicberga

Rīga

2014

SATURS

1 Ievads.....	3
2 Objektu teātra rašanās vēsture un raksturojums.....	6
2.1 Termina “objektu teātris” rašanās	9
3 20. gadsimta otrās puses Rietumu pasaules filozofijas un socioloģijas korelācija ar objektu teātri.....	11
3.1 Postmodernisma filozofija.....	11
3.1.1 Metanaratīvs postmodernajā filozofijā.....	12
3.1.2 Izplūdušas robežas.....	13
3.1.3 Džeimsona postmodernisma teorija	14
3.2 Patērētājsabiedrības fenomena filozofiskie aspekti.....	15
3.2.1 Cilvēku un lietu attiecības.....	15
3.2.2 Lietas kā statusa apliecinājums un atkritumi.....	16
3.2.3 Masu patēriņa preces.....	18
3.2.4 Patēriņš kā sociāla funkcija.....	18
3.2.5 Masu mediju loma patērētājsabiedrībā.....	19
3.3 Secinājumi.....	20
4 Vizuālās mākslas atsauces objektu teātrī.....	23
4.1 Popārts.....	23
4.2 Abstraktais ekspresionisms.....	25
4.3 Secinājumi.....	27
5 Objektu teātris teātra teorijas kontekstā un korelācija ar kino.....	29
5.1 Lēmama postdramatiskā teātra teorija.....	29
5.2 Objektu teātra praktiķu radošās biogrāfijas un ietekmes avoti.....	32
5.3 Kino - analogijas ar montāžas principiem.....	37
5.4 Secinājumi.....	38
6 Nobeigums.....	40
7 Kopsavilkums.....	43
8 Izmantoto avotu un literatūras saraksts.....	48
9 Abstract.....	51

1 IEVADS

Kopš 20. gadsimta vidus mākslinieki veido objektu teātra izrādes un joprojām notiek radoši meklējumi šajā jomā. Tomēr tā ir relatīvi jauna parādība teātra vēstures kontekstā, kā arī tā neiekļaujas pamatstraumes teātrī un ir maz pētīta. Taču pastāv dažādas iniciatīvas un objektu teātris kā fenomens tiek pētīts no dažādiem aspektiem. Piemēram, 2013. gadā, pateicoties Lielbritānijas Mākslas un humanitāro zinātņu pētniecības padomes atbalstam, teātra pētnieki Šons Mjats (*Sean Myatt*) un Dens Vats (*Dan Watt*) izveidojuši interneta vietni <http://objecttheatre.org/>. Mājaslapa veidota ar mērķi satuvināt objektu teātra pētniekus, praktiķus un pasniedzējus, lai apkopotu zinātniskus pētījumus un idejas šī teātra jomā. Tas parāda, ka dzīvotspējīgs ir ne tikai šis teātra veids, bet arī tā analīze, kas lielākoties tiek veikta leļļu teātra kontekstā. Taču, kaut arī objektu teātrim ir saikne ar leļļu teātri, tie ir tik idejiski dažādi, ka būtu nepieciešams tos atdalīt, jo leļļu teātris ir tuvāks dramatiskajam teātrim, kurā pasaule tiek reprezentēta pašas realitātes formā, bet objektu teātrim ir ciešāka saikne ar vizuālo mākslu (it īpaši 20. gadsimta), kurā pasaule tiek reprezentēta ar zīmju un simbolu palīdzību. Objektu teātri šobrīd arī būtu nepieciešams sistemātiski pētīt, jo tā veidotāji, kas jau tiek pieskaitīti objektu teātra klasiķiem, joprojām darbojas šajā jomā un tādēļ būtu nozīmīgi apkopot pieejamo informāciju, kā arī iegūt pagaidām npublicētu informāciju, kas saistās ar objektu teātra izveidošanos – tā apstākļiem, mākslinieku motivāciju un ietekmes avotiem.

Autore jau pētījusi objektu teātri Latvijas Kultūras akadēmijas 2. un 3. studiju gadā kursa darbos – 2. gadā rakstot par pieaugušo objektu teātra apvienību “UMKA.LV”, kas strādāja Latvijā, bet 3. gadā mēģinot aprakstīt objektu teātra vēsturi, tai skaitā dažādus ietekmes avotus un mēģināts arī ieskicēt objektu teātra kā īpašas teātra formas specifiku. Šī darba mērķis ir apskatīt objektu teātri kā 20. gadsimta otrās puses kultūras sastāvdaļu un izpētīt, vai tas korelē ar apkārt notiekošajiem procesiem kultūrā un mākslā vai arī pastāv kā margināla parādība, kam nav nekādu saskares punktu ar apkārt notiekošo kultūrā un sabiedrībā. Filozofiskais un socioloģiskais konteksts pamatā tiks pētīts balstoties postmodernisma filozofu Žana Fransuā Liotāra (*Jean-François Lyotard*) un Žana Bodrijāra (*Jean Baudrillard*) darbos – attiecīgi “Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām” un “Patērētājsabiedrība: mīti un struktūras” –, kas aprakstījuši izmaiņas sava laika sabiedrībā

un cilvēku domāšanā, kā arī attieksmē pret apkārtējo realitāti. Vizuālās mākslas sfērā tiks apkaņts popārts, kas ir idejisks pēctecis dadaismam, kura ietvaros radušies *ready-made* objekti, kā arī abstraktā māksla, jo arī šis virziens, tāpat kā popārts, pastāvēja pēc Otrā pasaules kara un tam ir kaut kādā mērā idejiska līdzība ar objektu teātri. Tomēr būtiskākais iemesls abstraktās mākslas iekļaušanā šajā darbā ir tā pastāvēšanas laiks, kas ir līdzīgs ar popārtu un tāpēc arī šis virziens veido vizuālās mākslas kontekstu. Šo mākslas virzienu nevajadzētu ignorēt, pat ja tam nav acīmredzamu saistību ar objektu teātri, jo šajā darbā mērķis ir nevis atrast īstos ietekmes avotus objektu teātrim, bet gan izprast kontekstu, kurā tas radies. Savukārt teātra konteksta pētniecības pamatā būs Hansa-Tīsa Lēmana (*Hans-Thies Lehmann*) darbs "Postdramatiskais teātris", kurā autors ir aprakstījis daudzas jaunas teātra tendences, kas aizsākušās no 20. gadsimta septiņdesmitajiem gadiem, un, kaut arī viņš neizdala atsevišķi objektu teātri, tomēr postdramatiskā teātra iezīmes novērojamas arī objektu teātra izrādēs. Kā papildinājums šim teātra kontekstam būs arī objektu teātra mākslinieku biogrāfiskie dati, kuros iespējams redzēt kopīgas tendences un izdarīt secinājumus par noteiktiem priekšnoteikumiem, kas rosina pievērsties objektu teātra veidošanai. Šajā nodaļā tiks pētīta arī kino montāžas principu izpausme objektu teātrī, jo, kaut arī kino parādījies jau 19. gadsimta beigās, tomēr sākotnēji tas ietekmējās no teātra, vēlāk kino kļuva par ietekmes avotu teātra izrādēm un tāpēc ir vērts skatīt to kā ietekmes avotu objektu teātrim 20. gadsimta otrajā pusē. Katras nodaļas beigās tiks izdarīti secinājumi par attiecīgo aprakstīto kontekstu un objektu teātra korelāciju ar to.

Uzdevumi:

- 1) izpētīt pieejamo literatūru par objektu teātri, kas lielākoties skatīts leļļu teātra kontekstā;
- 2) izpētīt literatūru par postmodernismu un patērētjabiedrības teoriju;
- 3) izdarīt secinājumus par postmodernisma un patērētjabiedrības teorijas korelāciju ar objektu teātri, minot piemērus attiecīgajām izpausmēm;
- 4) izpētīt popārtu un abstrakto mākslu, kāda pastāvēja pēc Otrā pasaules kara;
- 5) izdarīt secinājumus par popārta un abstraktās mākslas korelāciju ar objektu teātri, minot piemērus;
- 6) izpētīt postdramatiskā teātra teoriju, kino montāžas principus, objektu teātra mākslinieku biogrāfiskos datus;

7) izdarīt secinājumus par postdramatiskā teātra un kino korelāciju ar objektu teātri, minot piemērus, kā arī atrast vienojošas tendences objektu teātra praktiķu biogrāfijās.

Darbs tiks dalīts četrās nodaļās, kur pirmajā aprakstīts pats objektu teātris, bet pārējās trīs ir aprakstīti attiecīgi filozofiskais un socioloģiskais, vizuālās mākslas un beigās teātra konteksts, kurās tiks tvērtā saskare ar objektu teātri un katras nodaļas beigās izdarīti secinājumi.

2 OBJEKTU TEĀTRA RAŠANĀS VĒSTURE UN RAKSTUROJUMS

Objektu teātris ir radies kā leļļu teātra sastāvdaļa, kad dažādas leļļu izrāžu veidotāju komandas izmantojušas nevis īpaši radītas lelles, bet gatavus objektus, tiem iestudējumā piešķirot citu nozīmi. Lietotajiem priekšmetiem uz skatuves būtiska jēga piešķirta jau kādu laiku pirms tā parādīšanās, kad franču režisors Antonēns Arto rakstījis par teātri, kura vizuālais noformējums ir nevis kā dekoratīva glezna, bet jēgpilnas lietas. “[Aktiera] izteiksmes tiks balstītas atpazīstamos un reālos piederumos – zīmuļa atdošana, apgāzta krūzīte arī būs spēcīgas zīmes, kas ietekmēs skatītāja prātu.”¹ Tātad noteiktā teātra virzienā objekti kļūst par nozīmīgām vizuālām zīmēm izrādes kontekstā. Par objektu teātra atšķirību no leļļu teātra Henriks Jurovskis, leļļu teātra vēstures pētnieks, raksta: “Ir taisnība, ka visas lelles ir objekti, bet visi objekti nav lelles. Lelles ir objekti, kas speciāli radīti izmantošanai teātrī – pārsvarā gadījumu tās attēlo visdažādākās dzīvās būtnes. Turklāt katrai lellei ir sava īpaša metode, kā to darbināt, lai tā izpildītu savu teatrālo funkciju. Šajā kontekstā objektus sauc par objektiem tad, kad tiem ir ikdienas pielietojums, kad tie ir “instrumenti”, lai izpildītu ikdienas darbības”².

Leļļu teātra vēsturē novērojams, ka tā mākslinieki dalāmi divās kategorijās – tie, kas veido klasiskas leļļu teātra izrādes un kopj gadsimtu garumā pastāvošās tradīcijas un kuri pārsvarā veidojot izrādes bērnu auditorijai, un tie, kas nodarbojas ar eksperimentiem un vairāk orientējas uz pieaugušo auditoriju. Tas nenozīmē, ka klasiskas leļļu teātra izrādes nav veidotas arī pieaugušajiem vai arī ka eksperimentālas izrādes nevarētu būt paredzētas bērniem, tomēr šāda tendence pastāv.

Objektu teātri radījuši tie, kas vēlējušies eksperimentēt un rast jaunas formas leļļu teātrī. Ir daudz mākslinieku, kas nodarbojušies ar dažādiem eksperimentiem leļļu teātra jomā un nodarbojas ar tiem joprojām. Viens no nozīmīgākajiem bijis Sergejs Obrazcovs, kas aktīvi darbojies vēl pirms Otrā pasaules kara. Sergejs Obrazcovs (1901-1992) bija ļoti

1 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

2 Jurovski, Henryk. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. Lielbritānija: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1998. 477. lpp.

nozīmīgs krievu leļļu teātra mākslinieks. Viņš ir studējis vizuālās mākslas³, tāpēc varēja ienākt leļļu teātrī ar citādām idejām nekā tie, kas mācījušies par leļļu teātra māksliniekiem. Savas leļļu teātra karjeras sākumā viņš mēdza uzstāties dažādās radošu cilvēku iecienītās kafejnīcās, kur savus darbus citiem prezentēja arī literāti un citi mākslinieki (šādas pulcēšanās bija ļoti populāras vairākās Eiropas galvaspilsētās 20. gadsimta pirmajā pusē). Izrādē “Pie dusošās upes” viņš aizstāja rokas lelles ar kailām rokām, uzliekot koka lodi uz rādītājpirksta, kas kalpoja kā varoņa galva. Sākotnēji koka lodītei bija uzzīmēti mati un seja, bet vēlāk viņš to aizstāja ar tūrām lodēm⁴. “Pateicoties Obrazcova eksperimentiem, kļuva skaidrs, ka daži objekti (ja piekrītam, ka arī rokas var tikt uzskatītas par objektiem), nomainot funkcijas, teātra izrādē aizstāt lelles. Kad šī ideja tika pirmo reizi prezentēta, ne pats Obrazcovs, ne citi leļļu mākslinieki nenojauta tā ietekmi uz leļļu teātra nākotni.”⁵

Otrais pasaules karš ir robeža, kas šķir modernismu no jaunu ideju laikmeta, kad parādās jaunas koncepcijas dažādās jomās – politikā, ekonomikā, kultūrā. Jaunas koncepcijas parādījās arī leļļu teātrī, kurā dominēja divi virzieni – “tradicionālais, kurā saglabātas gadsimtiem senās tautu tradīcijas un “mākslinieciskais”, kuru pārstāvēja tādas personības kā Podreka, Skupa un Obrazcovs”⁶. Šie mākslinieki, lai arī radīja jaunas formas leļļu teātrī, vēl nav konsekventi objektu teātra veidotāji. “Eiropas teātra nākotni nosaka jauna tipa leļļu mākslinieks – tāds, kas pats rada jaunu pasauli ar sevis radītām lellēm.”⁷ Leļļu teātrī parādās jauna ievirze mākslinieku radošajā darbībā – tie uz skatuves sāk radīt paši savu subjektīvo realitāti, izmantojot pašu radītas lelles un objektus. Šī tendence attīstās un rodas objektu teātris.

Leļļu teātrī tradīcijas saglabājas ilgāk nekā aktieru teātrī. Tam joprojām ir ciešas saiknes ar tautas mākslu un folkloru. Tādēļ arī inovācijas notiek lēnāk. Taču 20. gadsimta piecdesmitajos un sešdesmitajos gados situācija mainījās līdz ar jaunas paaudzes ienākšanu leļļu teātra mākslā. “Viņi bija mazāk ieinteresēti lelles iespējās imitēt realitāti vai kopēt aktieru teātri, bet vairāk izmantot lelli kā laikmetīgas mākslas instrumentu

3 Jurowski, Henryk. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. Lielbritānija: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1998. 106. lpp.

4 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 110.lpp

5 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 110.lpp

6 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 110.lpp

7 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 110.lpp

mākslinieciskiem mērķiem, pārstāt radīt realitātes ilūziju izrādēs un skatītāju klātbūtnē neslēpt teātra tapšanas procesu.”⁸ Viens no šādiem māksliniekiem bija Īvs Džolijs (*Yves Joly*), kas sāka strādāt par leļļu teātra aktieri 1936. gadā⁹. 1949. gadā viņa teātra kompānija sāka uzstāties Parīzes kabarē “La Rose Rouge” (“Sarkanā roze” - franču val.). Viņa veidotajās izrādēs no skatītājiem netika slēpts lelles tapšanas process. Tolaik tā bija jauna ideja – piešķirt ikdienišķām lietām raksturu un dzīvību. Viņš izrādes laikā radīja lelles no ikdienas priekšmetiem un materiāliem. Tādējādi Īvs Džolijs ir viens no objektu un materiālu teātra aizsācējiem¹⁰. Viņš izrādēs izmantojis, piemēram, lietussargus, kas pārtapuši par meitenēm kretona svārkos, par policistiem un autobusu, divus atvērtus lietussargus izmantojot kā riteņus. Izrādēs kā objekti izmantotas arī cilvēku rokas ar tām attēlojot citus objektus vai personāžus. Šāds roku izmantojums rodams arī citu mākslinieku daiļradē vēlākos gados. Piemēram, Centrālajā Leļļu teātrī Sofijā (Bulgārija) 1960. gadā tika iestudēta izrāde “Pēteris un vilks” (režisori Atanas Ilkovs un Ņikuļina Georgijeva) un tā pēc H. Jurovska teiktā¹¹ atspoguļoja pašas jaunākās tendences tā laika Eiropas leļļu teātrī. Tajā leļļu mākslinieku rokas tika izmantotas par izrādes materiālu, katra roka reprezentēja kādu tēlu, piemēram, cimdos tērpta roka ar izplestiem pirkstiem attēloja pīli ūdenī, bet pats Pēteris sastāvēja no divām savienotām rokām, zīda auduma un pulētas lodes.

Henrijs Jurovskis raksta, ka sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados populārs bija multimediju teātris un, pateicoties neskaitāmiem festivāliem, jaunas idejas, kā veidot teātri, ātri izplatījās visā Eiropā. Šajā laikā leļļu teātri ietekmēja arī vizuālās mākslas, tādējādi bagātinot Eiropas leļļu teātri¹². “Septiņdesmitajos gados leļļu mākslinieki eksperimentēja ar vienkāršu objektu skatuviskajām iespējām. [...] Šie pirmie mēģinājumi attīstījās un nākamajos padsmīto gados izauga līdz tā saucamajam “objektu teātrim”, kas pakāpeniski transformējās tā paralēlajā formā – materiālteātrī.”¹³ Tātad objektu teātris ir sācies pagājušā gadsimta astoņdesmitajos gados kā dažādu māksliniecisku eksperimentu un sabiedrības procesu rezultāts. Arī Kristians Karignons, kas nodarbojas ar objektu teātri vairāk kā

8 Jurowski, Henryk. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. Lielbritānija: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1998. 245. lpp.

9 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 245. lpp

10 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 246.lpp

11 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 307.lpp

12 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 371.lpp

13 Jurowski. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. 1998. 371.lpp

trīsdesmit gadus, saka, ka objektu teātris sācies šajā laikā¹⁴. No vienas puses, gribētos apšaubīt šo pieņemto faktu, jo nav līdz galam skaidrs iemesls, kāpēc tieši astoņdesmitie gadi ir objektu teātra sākums, ja dažādi eksperimenti ar objektiem notikuši jau iepriekš, piemēram, Īva Džolija izrādēs. Iespējams, ka par objektu teātra sākumu arī oficiāli var nosaukt agrāku laiku, taču tad nepieciešams vairāk izpētīt Īva Džolija un citu mākslinieku darbību un detalizētāk izziņāt to estētiku, lai nešaubīgi varētu pateikt, ka tas tiešām jau saucams par objektu teātri.

2.1 Termina “objektu teātris” rašanās

Kaut arī objektu teātris pastāvējis jau agrāk, tomēr pats termins “objektu teātris” radies tikai 1980. gadā. Par to rakstā “Īsa objektu teātra vēsture” stāsta Kristians Karignons, kurš ir teātra kolektīva “Théâtre de Cuisine” (“Virtuves teātris” - franču val.) mākslinieciskais direktors. “Es biju klāt, kad šo nosaukumu atrada. Pēc mūsu viesizrāžu kalendāra tas notika 1980. gada 2. martā. Mēs, pieci no dažādiem teātriem – divi no “Velo Théâtre” (“Veloteātris” - franču val.), viens no “Théâtre Manarf”, divi no “Théâtre de Cuisine” – tikāmies Taņas Kastaingas (*Tania Castaing*) un Čārlza Lemoņa (“*Charlot Lemoine*) mājā. Mēs runājām par mūsu aktuālajiem iestudējumiem – “Paris Bonjour”, “Opéra Bouffe”, “Der Angler” – tie bija galda inscenējumi, kam nevarējām atrast apzīmējumu. Sīki darbiņi rokām, augstākais 50 skatītājiem. Ketija (*Katy Deville*) sacīja “objektu teātris” (théâtre d'object) un mēs pārējie par to pavīpsnājām. Vārds “teātris” pārāk izklausījās pēc literatūras, un tas mūs darīja nedrošus. Un vārds “objekts” šķita esam auksts un bez dzīvības. Taču mēs veidojām dzīvu teātri, ja arī īsti nezinājām, kā tā nosaukumu definēt.”¹⁵ Diemžēl šī pētnieciskā darba ietvaros netika atrasta papildus informācija par to, kā šis termins tālāk tika oficiāli ieviests. Iespējams, ka to šie autori tālāk nodevuši citiem māksliniekiem un, tā kā jaunās teātra idejas tika nodotas tālāk festivālos, tā arī šī ideja par terminu tika pakāpeniski ieviesta.

14 Puppetring. How to use object theatre, by Christian Carrignon. Pieejams: <http://www.puppetring.com/2013/02/21/how-to-use-object-theatre-by-christian-carrignon/> [skatīts 17.05.2014]

15 Carrignon, Christian. Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters. *Animation Fremder Körper*. 2000. gads, Berlīne. 49.-53. lpp. Izmantots Cildas Caunes raksta tulkojums.

Objektu teātra terminoloģija un definēšana gan ir problemātiska tādēļ, ka par objektu teātri tika nosauktas konkrētās izrādes viena festivāla ietvaros, taču šis termins tika turpināts lietot gan attiecinot uz izrādēm pēc aprakstītā atgadījuma, gan pirms tā. Paši termina radītāji īpaši objektu teātri nedefinē kā teātra formu ar konkrētām pazīmēm, kas to varētu neapšaubāmi atšķirt no citiem teātra veidiem – jo īpaši leļļu teātra. Tomēr šī pētnieciskā darba ietvaros tiks noteikts, ka objektu teātris ir tāda teātra forma, kurā kā būtisks izteiksmes līdzeklis tiek izmantotas lietas, kas sākotnēji veidotas citu funkciju pildīšanai, nevis paredzētas izmantošanai uz skatuves.

3 20. GADSIMTA OTRĀS PUSES RIETUMU PASAULES FILOZOFIJAS UN SOCIOLOĢIJAS KORELĀCIJA AR OBJEKTU TEĀTRI

20. gadsimta Rietumu pasaules filozofi pamatā nodarbojas ar lingvistikas un loģikas, kā arī eksistences jautājumiem, bet šī darba ietvaros nepieciešams pievērsties filozofijai, kas pēta cilvēka attiecības ar pasauli pēc Otrā pasaules kara. Tas ir būtisks punkts, kas radīja dramatiskas izmaiņas Rietumu sabiedrībā. Izveidojās patērētājsabiedrība, kurā lietām ir reizē liela nozīme, jo tās nosaka cilvēka statusu sabiedrībā, bet reizē maza, jo tās ir viegli iegūstamas. To ietekmējusi masu produkcijas parādīšanās, kas ļauj lielai sabiedrības daļai dzīvot ērtāku dzīvi. Objektu teātrī savukārt ļoti bieži tiek izmantotas šīs it kā bezvērtīgās lietas, piešķirot tām izrādes kontekstā citu nozīmi vai pat vairākas nozīmes.

Šajā nodaļā tiks aprakstītas postmodernisma filozofijas idejas pamatā balstoties franču filozofa Žana Fransuā Liotāra darbā “Postmodernais stāvoklis”, kas tiešā veidā neanalizē mākslu, bet vairāk zinātņi un sabiedrību un izmaiņas tajās. No tās ir iespējams secināt par parādībām pasaulē, kas rosināja un ļāva parādīties tādai teātra formai kā objektu teātris. Teorētiski pastāvētu iespēja arī skatīt postmodernās mākslas filozofiju, tomēr jēdziens “postmodernā māksla” ir vēl izplūdušāks un neskaidrāks nekā postmodernisms kā tāds, kura analīzei būtu jāvelta atsevišķi darbi, kā arī šī darba ietvaros precīzāk ir saistīt objektu teātri ar kādu konkrētu mākslas virzienu, kā tas tiks darīts trešajā nodaļā. Šajā darbā liela nozīme būs vēl viena franču filozofa – Bodrijāra – darbam “Patērētājsabiedrība: mīti un struktūras”. Tajā viņš apraksta izmaiņas sabiedrības un lietu attiecībās.

Nodaļas beigās būtu izdarāmi secinājumi ne tikai par to, vai objektu teātris kā fenomens korelē ar apkārt notiekošo sabiedrībā, bet arī, vai tas iekļaujas pamatstraumes sabiedrības un lietu attiecībās vai arī pastāv kā pretreakcija notiekošajām tendencēm.

3.1 Postmodernisma filozofija

Postmodernisms nav tāds filozofijas virziens, kas nodarbojas ar dažāda līmeņa jautājumu atrisināšanu, piemēram, “kas ir patiesība”, “kas ir ētiska rīcība” utt. Tas ir

jēdziens, ar kuru dažādi filozofi kā Liotārs, Bodrijārs, Deridā, Fuko un citi apzīmē Rietumu pasaules domas un idejas, kas attīstās 20. gadsimta otrajā pusē pēc Otrā pasaules kara. Franču filozofs Žans Fransuā Liotārs savā darbā “Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām” neizdomā jaunu filozofijas metodi, bet analizē un pārskata esošo zināšanu situāciju. Liotārs apskata, kādas teorijas pastāv un kas tām raksturīgs. Esošās situācijas analizē Liotārs notver vairākas pazīmes, ko var devēt par postmodernā stāvokļa pazīmēm, piemēram, informācijas lielā loma sabiedrībā, piemēram, vara pieder tam, kam pieder mediji, nevis lielāks karaspēks.

3.1.1 Metanaratīvs postmodernajā filozofijā

Viena no galvenajām postmodernisma iezīmēm ir metastāstījuma jeb lielā stāstījuma neesamība. Tas galvenokārt nozīmē to, ka nepastāv tikai viens viedoklis vai stāsts par kādu jautājumu. Tas, ka kaut kas ir zinātniski pierādīts un konkrētā kontekstā ir drošticams, nenozīmē, ka tas ir patiess visur, jo ir iespējams apšaubīt šī viedokļa jeb stāsta iegūšanas metodes. “Pilnīgi vienkāršojot, par “postmodernu” sauc neticību metastāstījumiem. To neapšaubāmi izraisījis zinātnes progress, savukārt šis progress pats paredz, ka šāda neticība pastāv. Leģitīmācijas metanaratīva sistēmas pagrimumam it īpaši atbilst krīze metafiziskajā filozofijā un no tās atkarīgajā universitātes institūcijā.”¹⁶ Tas nozīmē, ka zinātniskajā un akadēmiskajā vidē pastāv liela neskaidrība par iespēju leģitimizēt zināšanas jeb tās padarīt par drošticamām. Šāds vērtību pārvērtēšanas stāvoklis nonāk arī ārpus akadēmiskās vides, kas saistāms ar augstākās izglītības iegūšanas iespējām – tā ir pieejama ļoti lielai sabiedrības daļai Rietumu pasaulē. Vērtību pārvērtēšana un metavēstījuma neesamība arī dod iespēju attīstīties mākslai, un parādījās konceptuālā māksla, popārts, feminisma māksla un citas, kas nav mākslas attīstības procesa dažādi posmi (iepriekšējos gadsimtos mākslas attīstību varētu iezīmēt kā līkni), bet gan viena mākslas procesa dažādas izpausmes, kas nepretendē uz kādu īpašu revolūciju, bet izveido savu nišu kopējā mākslas laukā. Tas nozīmē, ka jaunām formām mākslā ir vieglāk parādīties, tomēr vienlaicīgi neviena no tām nevar kļūt par noteicošo, kas var būt par iemeslu tam, ka objektu teātris pastāv teātra laukā kā viena no daudzām citām teātra formām un nepretendē kļūt par dominējošu un lielu sistēmu kāds, piemēram, ir reālpsiholoģiskais teātris, kas aizsācies ar Čehova lugām un

¹⁶ Liotārs, Žans Fransuā. *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs. 2008. 8. lpp.

Staņislavska aktieru apmācības metodi.

3.1.2 Izplūdušas robežas

Otra būtiska postmodernā stāvokļa iezīme ir robežu neesamība, ko var interpretēt ļoti plašā nozīmē – robeža starp augsto un zemo mākslu, robeža starp vīrišķo un sievišķo (piemēram, vīriešu darbiem un sieviešu darbiem) utt. Tas nozīmē arī izplūdušu robežu starp mākslu un dzīvi, kas izpaužas *hepeningos* – mākslinieku rīkotās akcijās un performancēs dzīvē, nevis tam speciāli paredzētajās vietās uz teātra skatuvēm vai mākslas galerijās. Būtiski atzīmēt, ka mākslinieki to nedara tāpēc, ka pastāv postmodernisms, bet ar terminu “postmodernisms” tiek raksturots stāvoklis, kāds ir radies mākslā un sabiedrībā. Arī objektu teātrī, kaut arī tas visbiežāk notiek uz skatuves un tam paredzētajās vietās, tomēr dzīve un māksla pastāv kopā. Piemēram, leļļu teātrī marionetes vai jebkāda cita tipa lelles pieder tikai un vienīgi teātra pasaulei, ārpus kuras tām nav praktiska pielietojuma, ja neskaita, ka tās var izmantot kā interjera dekoru vai muzeja eksponātu. Savukārt objektu teātrī izrādes galvenie varoņi ir ņemti no īstās dzīves. Ļoti iespējams, ka, piemēram, maisiņi, kas radošo apvienību “UMKA.lv” un “Betontanc” izrādē “Show Your Face!” (“Parādi savu seju!” - angļu val.) “spēlēja” divus iemīlējušos cilvēkus, ārpus izrādes tikpat labi varēja tikt izmantoti to paredzētajam mērķim – sīku priekšmetu uzglabāšanai un pārvietošanai. Šī objektu teātra ļoti svarīgā pazīme, ka izrādes varoņi tiek attēloti ar ikdienas priekšmetiem, rada jautājumu par objektu teātra attiecībām ar reālistisko mākslu. No vienas puses, objektu teātrī visbiežāk viena lieta apzīmē ko pavisam citu, un tādējādi šis teātra veids pieder abstraktajai vai simbolizējošajai mākslai. Taču, no otras puses, šie priekšmeti ir ņemti no dzīves un tāpēc objektu teātris ir absolūti reālistisks. Tas liek pārskatīt jēdziena “reālistiska māksla” nozīmi un lietojumu. Šis jēdziens radies, lai raksturotu 19. gadsimta mākslu, kurā mākslinieki tiecās attēlot pasauli patiesi bez mākslinieciskiem izskaistinājumiem vai citādi sagrozot īstenību. Tas nozīmē, ka reālists raksturo mākslas darba estētisko nevis saturisko pusi un ļauj objektu teātri pieskaitīt šim mākslas žanram. Savukārt iepriekš minētais objektu teātra izrāžu simbolizējošais raksturs savā ziņā ir pretrunā ar reālismu, jo, piemēram, cilvēks netiek attēlots kā cilvēks bet kā tējas krūze. Tātad objektu teātris kalpo kā piemērs postmodernajai robežu izplūšanai starp iepriekš skaidri nodalītiem žanriem.

3.1.3 Džeimsona postmodernisma teorija

Savukārt amerikāņu filozofs, mākslas un literatūras kritiķis Frederiks Džeimsons (*Fredric Jameson*), kas postmodernismu skata no marksisma viedokļa kā kapitālisma sastāvdaļu, norāda, ka veidot postmodernisma teoriju ir tas pats, kas mērīt temperatūru bez instrumentiem¹⁷, taču tāpat kā citi autori viņš apraksta un analizē tendences sabiedrībā un kultūrā, un mākslā. Tā kā pastāv atšķirīgas postmodernisma teorijas, no kurām Liotāra izstrādātā ir viena no populārākajām, tad ir noderīgi apskatīt arī paralēli esošas teorijas.

Lielākoties postmodernisma teorijās sakrīt idejas par metavēstījuma neesamību, pluralitāti, izplūdušām robežām, iracionālismu utt., taču atšķirība ir attieksmē pret pārmaiņām sabiedrībā. Džeimsons ir marksisma ideju piekritējs un atsaucas uz tām savā darbā “POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism”. Šis piemērs tiks izmantots, lai saprastu, vai objektu teātris korelē ar postmodernisma teoriju kopīgajām pazīmēm vai arī sakrīt tikai ar iepriekš aprakstīto Liotāra teoriju. Džeimsons uzskata, ka joprojām pastāv lielā stāstījuma iespējamība, tikai cilvēks nav spējīgs saskatīt visas pastāvošās kopsakarības. Postmoderno mākslu viņš uzskata par seklu, jo, piemēram, Vorhola māksla darbi nerosina domāšanu, aiz tiem nepastāv idejas. Šis Džeimsona viedoklis var tikt attiecināts uz daļu objektu teātra izrāžu, jo mākslinieki tajās drīzāk eksperimentē ar pašu teātra formu, bet nemēģina paust kādu tradicionāli “lielu” ideju. Taču, no otras puses, teātra mākslinieki ar formu eksperimentē nevis pašmērķīgi, bet tādēļ, lai atrastu jaunus veidus, kā provocēt skatītāja fantāziju un domāšanas procesu, lai secinājumus par izrādi sniegtu nevis pati izrāde, bet tos izdomātu skatītājs. Objektu teātra forma pieprasa no skatītāja koncentrēšanos uz piedāvātajām vizuālajām zīmēm, to interpretēšanu izrādes kontekstā, secinājumu izdarīšanu par to, kāda situācija attēlota uz skatuves un beigās par šo situāciju ir iespējams pašam veikt savas pārdomas no redzētā. Piemēram, Turku universitātes (Somija) studentes Kadri Kaldas (*Kadri Kalda*) bakalaura darbā ““I don't like puppets!” C. Carrignon. Reasons and inspiration for founding object theatre” (Man nepatīk lelles!” (K. Karignons) – objektu teātra rašanās iemesli un iedvesmas avoti)¹⁸ Gjula Molnāra (*Gyula Molnar*) izrādi “Piccoli suicidi” (“Mazās

17 Jameson, Fredric. *POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press. 1991. XI lpp

18 Kalda, Kadri. “Man nepatīk lelles!” (K. Karignons) – objektu teātra rašanās iemesli un iedvesmas avoti.

slepkavības” - itāļu val.). Tajā laimīgi bērni tiek attēloti ar krāsainām konfektēm, bet nelaimīgais – kā aspirīna tablete. Aktieris spēlējas ar krāsainajām konfektēm, runājas priecīgā balsī utt. Kad uz galda jeb skatuves parādās aspirīna tablete, tā tiek ielikta papīra maisiņā un top skaidrs, ka pārējie bērni nevēlas viņu pieņemt savā lokā un spēlēt ar to kopā. Tad aktieris aspirīna tableti ieliek ūdenī un tā izšķīst, liekot skatītājam saprast, ka bērns izdarījis pašnāvību. Šeit iespējams izsekot skatītāja uztveres ceļam, identificējot vispirms varoņus, tad situāciju un beigās izdarot secinājumus par redzēto.

3.2 Patērētājsabiedrības fenomena filozofiskie aspekti

1970. gadā izdots franču sociologa, filozofa, kultūras un postmodernisma teorētiķa Žana Bodrijāra (*Jean Baudrillard*) darbs “Patērētājsabiedrība: mīti un struktūras”¹⁹, kurā viņš konstatē pārmaiņas sabiedrībā, cilvēku domāšanā un dzīvesveidā, kas sakņojas ekonomiskajā un politiskajā situācijā Rietumu pasaulē. Darba tapšanas laiks sakrīt ar objektu teātra dzimšanas laiku un tādēļ tas ir vērā ņemams avots, lai analizētu kontekstu.

Bodrijārs runā par cilvēku attiecībām ar lietām dažādos kontekstos un dažādos dzīves aspektos un kā šīs attiecības ir mainījušās pēc Otrā pasaules kara. No vienas puses, sabiedrība pret priekšmetiem izturas krietni nevērīgāk nekā iepriekš, jo lielākā sabiedrības daļa patērē viegli un lēti iegūstamas preces, bet, no otras puses, lietas ārkārtīgi ietekmē cilvēka labsajūtu, vietu sabiedrībā un dzīvesveidu.

3.2.1 Cilvēku un lietu attiecības

Bodrijārs atzīmē, ka cilvēku daudz vairāk kā otrs cilvēks sāk ietekmēt apkārt esošās lietas, kuru, salīdzinot ar iepriekšējiem laikiem, ir krietni vairāk. “Mēs dzīvojam pēc lietu laika – ar to es [Bodrijārs] domāju, ka mēs dzīvojam lietu dzīves gaitā, dzīvojam to nepārtrauktā pēctecības ritmā. Šodien mēs skatāmies, kā tās piedzimst, nobriest un nomirst, kamēr iepriekšējās civilizācijas dzīvoja starp ārpuslaika lietām, instrumentiem un pieminekļiem, kas pārdzīvoja cilvēku paaudzes.”²⁰ Šī atšķirība lietu ilgstamībā nozīmē arī atšķirību cilvēka uztverē, kas kļuvusi mazāk lietas cienījoša. Tās drīkst izmest, ja kaut

Bakalaura darbs. Turku: Turku University of Applied Sciences, 2012.

19 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998.

20 Baudrillard. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1998. 26. lpp.

nedaudz sabojājušās, tām nav nepieciešama sevišķa aprūpe utt., jo tās parādās un pazūd cilvēka acu priekšā un nemitīgi nomaina viena otru. Šī situācija iezīmē iemeslu, kādēļ objektu teātris ir iespējams. Pastāv pietiekami daudz resursu, lai atsevišķas lietas izmantotu teātrī, nevis to primārajiem mērķiem, jo tās savā ziņā ir palikušas pāri. Tomēr, tā kā tās nav nederīgas vai nevērtīgas, tad tām ir atrasts cits pielietojums, kāds sākotnēji nav bijis paredzēts, un tās izmantotas teātrī un mākslā.

3.2.2 Lietas kā statusa apliecinājums un atkritumi

Turklāt šie daudzie resursi arī pieejami daudz vairāk cilvēkiem, kā iepriekš. Izšķērdīgs dzīvesveids ilgstoši ir bijis tikai aristokrātu kārtas privilēģija²¹. Iespēja kaut ko atmest kā nederīgu tāpat vien var parādīt cilvēka augsto statusu sabiedrībā. Piemēram, Ziemeļamerikā ir Kvakiutlu cilts (*Kwakiutl*), kam ir īpaši svētki, kuros jūrā tiek mesti palagi, kanoē laivas, kokgrebumi, lai saglabātu cilts locekļu augsto statusu²². Patērētājsabiedrība ir nonākusi pie tā, ka tai principa pēc ir nepieciešamas lietas un nepieciešams tās iznīcināt²³. Cilvēka vietu sabiedrībā nosaka ne tikai lietas kā tādas, bet dīrāk viņa iespējas šīs lietas nomainīt un izmest. Tas, ka lietas iespējams ļoti viegli nomainīt, ir radījis ne tikai patērētājsabiedrību, bet loģiski arī “ārā metēju sabiedrību” (*throwaway society*)²⁴, kas atbrīvojas no patērētā. Tas nozīmē, ka atkritumu problēma nav liela, bet tā samilzusi tajā brīdī, kad liela sabiedrības daļa var atļauties dzīvot tik brīvi un izšķērdīgi, cik kādreiz bija iespējams tikai augstākajām sabiedrības kārtām. “Atkritumi vienmēr ir tikuši uzskatīti par tādu kā trakumu, neprātu, instinktīvu disfunkciju, kas liek cilvēkam dedzināt savus krājumus un šīs iracionālās prakses dēļ apdraudēt savu izdzīvošanu.”²⁵ Tomēr skaidrs, ka, ja ir pastāvējušas kādas lietas un tās ir “iztērētas”, tad sabiedrībai neizbēgami nākas nonākt kaut kāda veida attiecībās ar lietu pārpalikumiem (vai pat vienkārši nevēlamām lietām), jo lietas un cilvēki eksistē vienā pasaulē. Tomēr pastāv trīs iespējas izvēlēties, vai pārpalikumus iznīcināt, pārvietot citur, piemēram, izgāztuvēs, vai pārstrādāt jaunās lietās. 20. gadsimtā cilvēks šīs izvēles priekšā ir ik dienu un tāpēc tas

21 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998. 44. lpp.

22 Baudrillard. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1998. 44. lpp.

23 Baudrillard. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1998. 49.lpp

24 Baudrillard. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1998. 43.lpp

25 Baudrillard. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1998. 44.lpp

rosina reflektēt un domāt, kāpēc un ko darīt ar to, kas pastāv apkārtējā vidē – ne tikai to, no kā jāatbrīvojas tūlīt, bet arī ar to, no kā, iespējams, būs jāatbrīvojas vēlāk. Tas arī var pamatot to, kāpēc agrāk mākslinieki lietām nav pievērsušies tā, kā to sāka darīt, piemēram, Dišāns. Pirmkārt, lielākajai sabiedrības daļai jebkurš priekšmets ir funkcionāls un vērtīgs un cilvēki to izmanto tikai tā paredzētajam mērķim. Otrkārt, atkritumu un nederīgo lietu pārstrādes problēma nav bijusi tik aktuāla vēl 20. gadsimta pirmajā pusē, kas nozīmē, ka cilvēka un savu funkcionālo dzīvi beigušas lietas attiecības ir ļoti īslaicīgas un nerosina refleksiju, kas noved pie, piemēram, mākslas darba. Labs piemērs lietu ikdienas priekšmetu lietojumam teātrī ir vācu mākslinieku Barbaras un Pītera Keturkātu (*Barbara Ketturkat, Peter Ketturkat*) teātra grupas “Theaterra” veidotā izrāde “Keine Angst vor grossen Tieren” (“Nebaidies no lielajiem dzīvniekiem” - vācu val.) 1981. gadā. H. Jurovskis apraksta²⁶ šīs izrādes varoņus – pamatā te tika izmantoti virtuves instrumenti. Izrādes centrā ir virtuves karošu ģimene, kur mazās karotītes ir bērni, bet lielās – vecāki, kas aizsargā savus bērnus pret lielajiem dzīvniekiem, ko “spēlē” dažādi citi virtuves priekšmeti. Kad karošu ģimenei ir nepieciešamība bēgt, atklājas, ka viņi nespēj lietot kāpnes, taču palīdzību sniedz piltuve, kas izrādē ir pīle. Kartupeļu spiede izrādē ir krokodils, dušas galva ir briesmonis utt.

Būtiskākais iepriekš aprakstītajās cilvēka un lietu attiecībās ir tas, ka primārais tajās nav attiecīgā lieta un tās galvenā funkcija, bet gan statusa iezīmēšana. “Tu nekad nepatērē lietu kā tādu (ar tās pašvērtību); tu vienmēr manipulē ar lietām (visplašākajā nozīmē) kā ar zīmēm, kas vai nu tevi atzīst par piltiesīgu savas grupas biedru vai izraida no grupas, jo tai ir augstāks statuss.”²⁷ Tas nozīmē, ka cilvēkam piederošās lietas apzīmē viņa statusu sabiedrībā un norāda piederību konkrētai grupai. Liela loma šajā stāvoklī ir reklāmām un masu medijiem, kas popularizē masu produkciju.

26 Jurovski, Henryk. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. Lielbritānija: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1998. 416. lpp.

27 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998. 62. lpp.

3.2.3 Masu patēriņa preces

Masu produkcijai objektu teātra kontekstā ir pozitīva iezīme tādējādi, ka lielai sabiedrības daļai ir atpazīstami vieni un tie paši priekšmeti, piemēram, konkrēta dizaina veļasmazgājamā mašīna vai *coca-cola* pudeles forma. Tas nozīmē, ka šos ikdienišķos priekšmetus ir iespējams izmantot kā atpazīstamus simbolus teātra izrādēs un mākslā vispār, jo vienā sabiedrībā dzīvojošiem cilvēkiem, tie raisa līdzīgas asociācijas un mākslinieks var paredzēt, kādu reakciju vēlas sagaidīt no mākslas darba uztvērēja.

Taču reizē objektu teātris var darboties kā pretreakcija masu produkcijai, jo nereti mākslinieki paši veido izrādē izmantoto objektus. Matteoli tos nosauc²⁸ par “dari pats” procesā tapušiem objektiem, kas ir kā heterogēna sistēma un tā sastāv no pagātnes elementiem, bet pats galvenais, ka tās ir acīmredzami cilvēku veidotas lietas un tāpēc atšķirība no masu produkcijas nav perfekta. Piemēram, teātra kompānija “Théâtre de La Licorne” (“Vienradža teātris” - franču val.) izrādei “Bestaire forain”²⁹ (“Briesmoņu organizētājs” - franču val.) speciāli meklēja objektus un piešķīra tiem antīku izskatu, tai skaitā dažādai elektronikai. Ļoti bieži objektu teātra izrādēs izmantotās lietas ir vai nu izrādes veidotāju atrastas vai viņu pašu uzlabotas vai mainītas. Tā kā lielākoties objektu teātra veidotāji ir vizuālās mākslas pārstāvji, tad viņu veidotie objekti nav saucami par amatieru darinājumiem, bet gan amatnieku veikumu. Taču loģiski, ka cilvēka veidota lieta atšķiras no rūpnieciski veidotas lietas gan kvalitātes ziņā, gan enerģētikas ziņā, kas teātrī kā dzīvā mākslā ir būtiski tās veidotājiem.

3.2.4 Patēriņš kā sociāla funkcija

Patērēšanai ir nozīmīga sociāla funkcija sabiedrībā. “Patērēšana ir aktīva, kolektīva uzvedība: tas ir kaut kas, kas jādara piespiedu kārtā kā pienākums. Tā ir vesela vērtību sistēma ar visu, ko vien šis jēdziens ietver, tai skaitā integrāciju grupā un sociālās kontroles funkcijas.”³⁰ Faktiski lietu pirkšana un patērēšana nesagādā cilvēkam gandarījumu, bet šīs

28 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

29 Le Cirque De La Licorne En Images. Pieejams: http://www.theatre-lalicorne.fr/gal_cirq.html [skatīts 17.05.2014]

30 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998.

darbības ir jāveic jebkuram, kas vēlas iekļauties noteiktā sabiedrības lokā. Tātad kaut arī cilvēkiem ir noteiktas attiecības ar lietām un tās ietver cilvēka ikdienu, tomēr tās drīzāk ir instrumenti augstāku sociālu funkciju realizēšanā. “Izvēles iespējas patēriņa jomā nepalielina cilvēka iespējas identificēt sevi ar lietām. Lietām gandrīz netiek dota privāta vai personīga vērtība, bet tās tiek izmantotas kā zīmes publiski, lai vieglāk grupētu cilvēkus sabiedrības apakšklasēs.”³¹ Objektu teātris, no vienas puses, turpina šo sabiedrības tendenci, kurā lieta nav pašvērtība pati par sevi, bet kalpo kā zīme vai simbols kādam citam mērķim. Taču, no otras puses, objektu teātra izrādēs mākslinieki izrāda arī lielu uzmanību katrai lietai kā tādai un tās tehniskajām iespējām. Piemēram, izmantojot objektus, lai radītu kādas skaņas no to saskaršanās, tiek neapzināti vai apzināti izpētīta pati lieta – tās virsma, forma, blīvums utt. –, kas rada noteiktās skaņas raksturu. Tādējādi teātris pievēršas lietai kā tādai ne tikai tās sociālajai funkcijai.

3.2.5 Masu mediju loma patērētājsabiedrībā

Liela loma lietu sociālās funkcijas uzturēšanā ir masu medijiem, kas popularizē noteiktus tēlus, kam līdzināties, kā arī sniedz iespēju jebkuram interesentam ieraudzīt gandrīz visu, ko tas vēlas, un parādīt tam vietas, cilvēkus, notikumus, kurus dzīvē tas ne reizi nav pieredzējis. Piemēram, pat, ja cilvēks neceļo, viņam ir iespēja redzēt jebkuras pasaules vietas fotoattēlu vai arī filmās iespējams ļoti reālistiski redzēt cilvēka nogalināšanu, ko daudzi sabiedrības locekļi ikdienā nepieredz. Objektu teātris savukārt absolūti neatbilst medijos popularizētajiem kritērijiem par skaistumu. Tā ir mākslas forma, kas darbojas “pret ideju par skaistumu, kas mākslas vēsturē nodota no gadsimta uz gadsimtu, bet tagad padarīta par senilu 20. gadsimta vēsturisko un ekonomisko katastrofu dēļ”³² Objektu teātris arī pieprasa skatītāja iztēlošanos, tomēr šī ir viena no duālajām situācijām, jo objektu teātrī, tāpat kā leļļu teātrī, pastāv iespējas attēlot un izspēlēt to, ko aktieru teātrī parasti neatļautos, piemēram, ir iespējams nāvējoši savainot objektu, kas apzīmējis kādu izrādes varoni. Tādējādi objektu teātrī vienlaicīgi tiek rosināta skatītāja iztēle. Tas atšķiras no informācijas sniegšanas veida masu medijos, kur viss tiek attēlots

82. lpp.

31 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998. 92. lpp.

32 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

ļoti tieši, neatstājot vietu iztēlei. Līdzīga ideja rosināja poļu teātra mākslinieku Jeržiju Grotovski postulēt “nabadzīgā” teātra teoriju. Lai padarītu teātri atšķirīgu no televīzijas un kinofilmām, mērķis bija to veidot pēc iespējas bez tehnoloģijām, izmantojot tikai tik daudz, cik nepieciešams skatītāja iztēles stimulēšanai³³.

3.3 Secinājumi

20. gadsimta otrajā pusē pēc Otrā pasaules kara filozofijā ir aktuāla postmodernisma teorija, ko, iespējams, būtu jādēvē par “teorijām” daudzskaitlī, jo nepastāv vienota filozofiska sistēma, kas raksturotu postmodernismu. Savukārt filozofijā un socioloģijā viens no svarīgiem izpētes jautājumiem ir patērētājsabiedrība, kas strauji attīstījies pēc kara.

Objektu teātris ir postmodernā laikmeta sastāvdaļa, jo tas pieļauj dažādu māksliniecisku parādību pastāvēšanu vienlaicīgi. To varētu saukt par postmodernā laikmeta tendenci, ka tendenču nav. Šī dualitāte parādās arī objektu teātra kategorizēšanā, vai pieskaitīt to reālistiskajai mākslai vai nē. Šeit mazāk būtiski ir atrast precīzu atbildi uz šo jautājumu, bet gan saprast, ka pareizā atbilde nav iespējama iepriekšējā mākslas kategorizēšanas paradigmā. Jau modernisma laika mākslā nereti vēsturniekiem ir problemātiski ierakstīt mākslinieku darbus ļoti konkrētos virziena rāmjos, bet postmodernajā stāvoklī šie rāmji ir nederīgi.

Objektu teātri kā fenomenu arī ir problemātiski klasificēt leļļu teātra kontekstā, jo no ikdienas priekšmetiem konstruētu marioneti vai kādu citu klasisko lelli arī iespējams uztvert kā objektu un izrāde ar šādām lellēm būtu objektu teātris. Šī darba kontekstā sākumā definēts, ka objektu teātris ir tāds, kurā izmantoti priekšmeti, kas nav speciāli radīti teātrim. No vienas puses, šī definīcija sašaurina pētāmo priekšmetu, bet, no otras puses, iepriekš minētais piemērs liek domāt, vai tas iekļaujas definīcijā. Ja nē, tad varbūt definīcija ir neprecīza un nav pareizi šādu gadījumu izslēgt no objektu teātra definīcijas. Arī šo problēmjautājumu līdz galam atrisināt postmodernisma kontekstā runājot ir lieki, jo robežas starp dažādām teātra formām ir izplūdušas.

33 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

Tas ļauj secināt, ka jebkas, kas pastāv šajā laikā ir postmodernisma sastāvdaļa un postmoderno stāvokli veido visu parādību kopas vienlaicīgums nevis konkrētais mākslas, kultūras vai citas jomas fenomens atsevišķi. Kā arī par spīti tam, ka pastāv dažādi postmodernā stāvokļa vērtējumi, piemēram, F. Džeimsona, tomēr tie apraksta faktiski vienu un to pašu situāciju un vienas un tās pašas tendences mākslā, sabiedrībā, zinātnē un objektu teātris pastāv šajā pašā kontekstā.

Objektu teātris acīmredzami radies patērētājsabiedrības ietekmē un šajā kontekstā to ir viegli skatīt. Spēkā paliek jautājums, vai tas iekļaujas kā patērētājsabiedrības un masu produkcijas sastāvdaļa vai arī rodas kā pretreakcija apkārt notiekošajiem procesiem. Objektu teātris neapšaubāmi izmanto apkārtējā vidē esošās lietas, kas nāk no patērētājsabiedrības kultūras. Tāpēc to var saukt kā reakciju uz apkārt esošo kontekstu. Tomēr šīs lietas tiek izmantotas pavisam citiem mērķiem, nekā tās paredzētas, tāpēc to drīzāk var dēvēt kā pretreakciju. Nosacīta pretošanās veidojas arī objektu teātra specifiskā, kas liek skatītājam iztēloties attēlotās situācijas pretēji masu medijiem, kur iespējams redzēt praktiski jebko. Tādējādi objektu teātris kļūst par parādību, kas ārēji izskatās kā populārās kultūras sastāvdaļa, tomēr tās elementus kombinē tā, ka sniedz pavisam citāda tipa vēstījumu kā medijos.

Bodrijāra aprakstītā sabiedrība nevērīgi izturas pret apkārt esošajām lietām, jo tās tiek ražotas kā masu produkti, bet, piemēram, vērtīgākās lietas ir apdrošinātas un to zaudējumus vai bojājumus sedz apdrošināšana. Tiesa, iespēja atbrīvoties no nederīgām lietām ir bijusi sabiedrības tendence jau ilgi pirms 20. gadsimta un tas varēja apzīmēt sociālo statusu sabiedrībā. Taču tikai 20. gadsimtā aktuāla kļūst atkritumu problēma strauji pieaugošā iedzīvotāju skaita dēļ, kā arī tāpēc, ka masu patēriņa preces ir pieejamas ne tikai augstākajam sabiedrības slānim, bet lielākajai sabiedrības daļai. Tā kā tā ir kļuvusi par problēmu, tad arī mākslinieki ir pievērsušies šīs problēmas risināšanai uz teātra skatuves, kas līdz tam nebūtu iedomājams, jo nepastāvēja šāda problēma.

Lietu plašajam patēriņam ir sociāla funkcija sabiedrībā, kas ļauj atšķirīgiem sabiedrības locekļiem tajā iekļauties, jo visi lieto vienādas vai ļoti līdzīgas lietas. *Ready-made* objektu lietojums teātrī, pirmkārt, ir neapzināta apkārt esošās pasaules reprezentācija teātrī. Lai radītu mākslas darbu, tiek izmantoti materiāli, kas iekļauj sabiedrību un šai

sabiedrībai piederīgos māksliniekus, un attiecīgajā laikmetā tie ir dažādi ikdienas priekšmeti, piemēram, lielā pasaules daļā cilvēkiem būs atpazīstama *coca-cola* pudeles forma, kas savukārt raisa asociācijas ar šo dzērienu, kā arī tas nosacīti pieņemts kā viens no globalizācijas, amerikanizācijas un kapitālisma simboliem.

4 VIZUĀLĀS MĀKSLAS ATSAUCES OBJEKTU TEĀTRĪ

Ir novērojama tendence, ka liela daļa teātra mākslinieku, kas veido izrādes objektu teātra žanrā, nākuši no vizuālās mākslas sfēras. Tas liek meklēt vizuālās mākslas ietekmes un pētīt vizuālās mākslas virzienus, kas bijuši aktuāli pēc Otrā pasaules kara. Šie virzieni, kuri savas estētikas un filozofijas dēļ ir līdzīgi objektu teātrim, ir popārts un abstraktā māksla. Popārts ir pēctecis dadaismam, kas 20. gadsimta sākumā ieviesa mākslā *ready-made*. Paralēli popārtam pastāvēja arī abstraktais ekspresionisms, kas tāpat aplūkojams šī pētījuma ietvaros, jo kopā ar popārtu veido vizuālās mākslas kontekstu, kādā radies objektu teātris.

Jāņem vērā, ka jaunas tendences individuālā mākslā izplatās daudz ātrāk, kā kolektīvā mākslā, kāds ir teātris. Kā arī jaunu formu ieviešana teātrī ir daudz problemātiskāka kā, piemēram, dzejā vai glezniecībā, jo teātra tapšana un pastāvēšana ir atkarīga no skatītāju vēlmēm³⁴. Teātris ir kolektīva māksla, ko kopīgi rada vairāki cilvēki un tādēļ viena cilvēka jaunu ideju, lai to realizētu, jāakceptē vēl citiem. Kā arī teātris ir tāds mākslas veids, kurā ir vistiešākā saikne ar mākslas darba uztvērēju, kas attiecīgi arī ir jārespektē.

4.1 Popārts

Popārts veidojies drīz pēc Otrā pasaules kara un visvairāk attīstījās ASV, kas nebija izpostīta kara laikā, bet piedzīvoja ekonomisku augšupeju. Tā izcelsme saistāma ar *hepeningu*, kas tiecās sajaukt visas izteiksmes formas un graut kultūras hierarhiju³⁵.

Popārta mākslinieki savus izteiksmes līdzekļus tiešā veidā ņem no dzīves un, kaut arī tos kombinē kolāžās vai koriģē to izskatu, piemēram, nokrāsojot, saikne ar oriģinālo attēlu vai objektu ir acīmredzama. Tas nozīmē, ka par mākslas objektiem ir reālās pasaules objekti, bet, ievietoti citā kontekstā, ieguvuši jaunu jēgu un nozīmi. "Dzenbudisma sekotājs komponists Džons Keidžs mēģina radīt "mākslu, kas vairs neatšķirtos no dzīves, bet būtu darbība dzīvē".³⁶ Kaut arī Džons Keidžs nav popārta mākslinieks, tas iezīmē vēlmi mākslu tuvināt dzīvei.

34 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006. 94. lpp.

35 Mākslas enciklopēdija. *No viduslaikiem līdz mūsdienām*. Rīga: SIA "J.V.L." 2011. 827. lpp.

36 Mākslas enciklopēdija. *No viduslaikiem līdz mūsdienām*. 2011. 827. lpp.

Mākslas kritiķa Lorenša Eloveja darbos pirmajos (ap 1955. gadu) parādījās divu līdz tam laikam nesaistāmu jēdzienu – “pop” un “māksla” – apvienojums vārdā “popārts”³⁷. Ar šo terminu tiek apzīmēti mākslas darbi, kuru saknes meklējamas masu kultūrā. Māksliniekus vada vēlme saraut attiecības ar mākslas vēsturi, atsaucēm un vēsturiski izveidotajiem kodiem mākslas darba šifrēšanā. Tas nav radikāls solis mākslas vēsturē, jo daudz būtiskāku pavērsienu veica Marsels Dišāns 20. gadsimta sākumā ar savu darbu “Strūklaka”. Popārtu var uzskatīt par dadaisma pēcteci estētikas ziņā, bet šie virzieni atšķiras pēc būtības. Dadaisms noliedza jēgas esamību pasaulē un mākslā un šie mākslas darbi nepauž apzinātu jēgu, savukārt popārtā, kaut arī tiek izmantoti elementi no dzīves un padarīti par mākslas darbiem, tiem mākslinieks piešķir jēgu. Tas sasaucas ar objektu teātri, kurā shēma ir ļoti līdzīga – mākslinieks paņem priekšmetus “no dzīves” un pievieno tiem savu nozīmi attiecīgajā izrādē.

Par popārtu raksta arī postmodernisma filozofs Bodrijārs, kura patērētājsabiedrības teorija jau apskatīta iepriekšējā nodaļā. Popārts iezīmē asociācijas rosinošas, radošas un pasauli satricinošas mākslas beigas³⁸. Tā mērķis ir nevis vispārināt, izdarīt secinājumus par pasauli, bet gan pilnībā tajā iekļauties, kas veido popārta ideoloģiju. Popārts ir “auksta” māksla, jo tā nedod estētisku gandarījumu, tā neliek cilvēkam emocionāli iesaistīties, bet tā dod abstraktu iespēju “iesaistīties” un var sniegt bērna atklājēja priekam līdzīgas sajūtas, kad izdodas atpazīt tajā ieliktos tēlus³⁹. Atpazīšanas princips ļoti labi darbojas teātrī, jo tas, ka lielai sabiedrības daļai ir pieejami vieni un tie paši priekšmeti, ļauj izrādes veidotājam tos izmantot teātrī, paredzot skatītāja asociācijas un reakciju uz to. Piemēram, radošās apvienības UMKA.lv izrādēs nereti izmantotas bērnu rotaļlietas, kas ļoti labi atpazīstamas skatītājiem un rada, ja ne gluži identificēšanās sajūtu, tad emocionāla saikne ar tām gan veidojas.

“Visā visumā popārts nav populārā māksla. Populārās kultūras tikumi (ja tādi vispār eksistē) ir balstīti nepretenciozā reālismā, lineārā vēstījumā (nevis atkārtojumā vai dažādos līmeņos), alegorijā un dekoratīvajā [...], emocionālajā iesaistē, kas balstās labā un ļaunā

37 Mākslas enciklopēdija. *No viduslaikiem līdz mūsdienām*. 2011. 827. lpp.

38 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998. 117.lpp

39 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998. 121.lpp

mainīgajās ietekmēs.”⁴⁰ Tātad popārts ļoti atšķiras no populārās kultūras, jo, lai arī tas izmanto populārās kultūras attēlus un priekšmetus, un citus simbolus, tomēr popārta māksla nesniedz lineāru naratīvu un var likties, ka tā nesniedz nekādu stāstījumu vispār, jo it kā bezjēdzīgi spēlējas ar atpazīstamu populārās kultūras simboliku. Būtiski arī, ka popārts nav emocionāla māksla. Tā var raisīt vai neraisīt zināmas asociācijas un rosināt domāt, tomēr tā ir “vēsa” māksla. Toties teātris kā mākslas forma visbiežāk uzrunā skatītāju emocionāli, kam ir izņēmumi, piemēram, Brehts piedāvāja atsvešinātu teātri – episko teātri –, kurā apzināti vēlējās izvairīties no skatītāja emocionālas iesaistes, lai tas racionāli apsvērtu sociālās un politiskās problēmas, par kurām tiek runāts izrādē. Objektu teātris savukārt visbiežāk ir ļoti emocionāls. Tas iesaista skatītāju izrādes norisē, izmantojot atpazīstamas lietas, pret kurām skatītājs izjūt emocionālu saikni. Lielākoties emocionalitāte atspoguļojas arī recenzijās un atsauksmēs, kas lasāmas par objektu teātra izrādēm.

Tomēr popārts nav absolūti vēss, jo tajā pastāv arī humors un ironija par apkārt esošo pasauli⁴¹. Savienojot funkcionāli nesaistītus objektus vienuviet vai tos pavairojot, atkārtojot, veidojas ironisks komentārs par populārās kultūras simboliku un cilvēku ikdienu. Šis humors nav agresīvs un uzsvērts, bet tas ir klātesošs popārtā.

4.2 Abstraktais ekspresionisms

Abstraktā māksla periodiski parādās kā alternatīvs virziens pamatstraumes mākslai un tas pastāv arī paralēli popārtam. Tā kā objektu teātris nav popārta sastāvdaļa, ir nozīmīgi apskatīt paralēlus mākslas virzienus, kas pastāvējuši vienlaicīgi ar popārtu un objektu teātra parādīšanos. Abstraktajā mākslā mākslinieks reducē realitāti līdz tīrai formai. Rietumu vizuālajā mākslā kopš renesanses līdz 19. gadsimta vidum bija aktuāls reālisms un, mākslai attīstoties, tā kļuva arvien tuvāka realitātei. Taču fotogrāfijas parādīšanās padarīja šādas mākslas esamību lieku un mākslinieki sāka meklēt citas koncepcijas pasaules, ideju un savu sajūtu attēlošanai. Abstraktās mākslas vēsture aizsākas 19. un 20. gadsimta mijā un ir pastāvējuši dažādi tās novirzieni gan Rietumu pasaulē, gan arī Krievijā.

Pēc Otrā pasaules kara aktuāls bija abstraktais ekspresionisms, kas pamatā

40 Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998. 121. lpp.

41 Baudrillard. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1998. 122. lpp.

koncentrējās ASV. Dažādu abstraktā ekspresionisma pārstāvju darbiem nepiemīt vienota stilistika, taču visi tiecas paust savas iekšējās sajūtas dažādās tehnikās, bet ne reālistiskā veidā. Abstraktajā ekspresionismā mākslinieki darbus veido spontāni, tie ir ļoti emocionāli un izskatās kā nejauši radīti, taču patiesībā tie tiek veidoti plānoti. Ne visi abstraktā ekspresionisma darbi izpauž emocijas vai ir neskaidri abstrakti, taču visus vieno ļaušanās spontānai darba veidošanai, atraisot zemapziņu un radošumu⁴². Vieni no slavenākajiem abstraktā ekspresionisma pārstāvjiem ir Džeksons Polloks un Marks Rotko.

Arhitektūru un mūziku ir viegli atzīt abstraktajai mākslai piederošu, taču glezniecību, dzeju un arī teātri pieņemts uzskatīt par reprezentējošām mākslām⁴³. Abstraktā ekspresionisma mākslas darbi ir galēji subjektīvi un to vērtība ir pēc iespējas spontānāka tā tapšana⁴⁴. Piemēram, Džeksons Polloks pielietoja tašisma tehniku, kurā uz papīra izšķaidīja krāsu – šāds darbs varēja tapt ļoti īsā laikā. Abstraktā ekspresionisma gleznas pauž ļoti subjektīvu, arī intīmu vēstījumu skatītājam. Objektu teātri var sasaitīt ar abstrakto ekspresionismu, jo objektu teātris ir mazas formas teātris, kas sniedz intīmu atmosfēru, tomēr kā būtisku atšķirību jāmin pašu objektu lietojums, jo tos mākslinieki vienmēr izmanto atpazīstamus un tāpēc objektu teātris tomēr ir ļoti pietuvināts popārtam un tikpat kā nesaistās ar abstrakto mākslu, jo ir ļoti konkrēts.

Vēl iespējams objektu teātri un abstrakto ekspresionismu saistīt tādējādi, ka abos šajos mākslas virzienos ir vienojoši vispārēji principi, taču izpausmes ir ārkārtīgi atšķirīgas un nav iespējams noteikt vairākas konkrētas estētiskas pazīmes, pēc kurām neapšaubāmi var atpazīt attiecīgā virziena pārstāvjus. Piemēram, abstraktā ekspresionisma pārstāvju Hansa Hofmana (*Hans Hofmann*) vai Marka Tobija (*Mark Tobey*), vai Marka Rotko (*Mark Rothko*) abstraktā ekspresionisma darbi ir tikpat atšķirīgi, cik, piemēram, teātra grupu “Velo Théâtre” vai “Théâtre de Cuisine” veidotās objektu teātra izrādes. Tas, ka nepastāv kopīgu viegli nolasāmu estētisku pazīmju kopa, kas ļautu atšķirt viena virziena mākslas darbus no cita virziena, ir parādība, kas aizsākusies modernisma ērā, bet vēl izteiktāka kļuvusi laika gaitā 20. gadsimtā.

42 Abstract Expressionism or abstract expressionism. Pieejams: <http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstractexpr.html> [skatīts 17.05.2014]

43 *Phaidon encyclopedia of art and artists*. USA: Phaidon Press Limited. 8. lpp.

44 Abstract Expressionism. Pieejams: http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm [skatīts 17.05.2014]

4.3 Secinājumi

Objektu teātris ir saistīts ar paralēli pastāvošajiem vizuālās mākslas virzieniem, tomēr neizriet tiešā veidā ne no viena no tiem. Tam piemīt daļa popārta īpatnību un daļa abstraktā ekspresionisma īpatnību.

Visciešākā saistība objektu teātrim, precīzāk – “atrastajiem” objektiem – ir ar dadaismu, taču tas pastāvējis ilgi pirms objektu teātra rašanās. Savukārt popārta ideju par *ready-made* objektu lietojumu atdzīvina neilgi pirms objektu teātra rašanās un tādējādi kļūst par šīs teātra formas ietekmes avotu. Popārta ir māksla, kas reaģē uz apkārt notiekošo sabiedrībā, taču ietur neitrālu pozīciju un nepastāv ne kā protests, ne kā atbalsts. Objektu teātris arī lielākoties ir neitrāls, taču drīzāk reaģē uz notiekošo medijos. Tajos, atīstoties tehnoloģijām, arvien vairāk iespējams attēlot pilnīgi jebko un tas arī tiek darīts, bet objektu teātris veidots ar mērķi rosināt skatītāja asociācijas un fantāziju, un domāšanu. Tāpēc var secināt, ka objektu teātris drīzāk ir pretreakcija notiekošajam pasaulē, nekā iekļaušanās tajā. Tomēr diskutabls izteikums ir arī par popārta iekļaušanos vai neiekļaušanos apkārtējā kultūrā, jo tas izmanto apkārt esošajā vidē pastāvošas zīmes, piemēram, aktrises Merilinas Monro attēlus un tos reproducē (mākslinieks Endijs Vorhols (*Andy Warhol*)), bet neiekļauj skaidri nolasāmu vēstījumu, ko vēlas pateikt pats mākslinieks. Taču reproducēto attēlu kopumā ir iespējams pamanīt to, ko nepamana ikdienā, piemēram, ka medijos pārāk daudz dominē vieni un tie paši tēli. Tāpēc šis mākslas darbs var raisīt tā uztvērēja pārdomas par masu mediju seklumu utt.

Šajā nodaļā pieminētā abstraktā māksla, precīzāk – abstraktais ekspresionisms, nekorelē ar popārta, tomēr kaut kādā līmenī tas ir tuvāks objektu teātrim nekā popārta, jo abstraktais ekspresionisms izpauž mākslinieka iekšējo pasauli un tas ir viņa personisks un subjektīvs vēstījums. Objektu teātra izrādes lielākoties veido ļoti mazi mākslinieku kolektīvi, reizēm tas ir pat tikai viens cilvēks, un tā kā izrāžu pamatā ir pašu izdomāti scenāriji, tad arī šīs izrādes ir mākslinieku iekšējās pasaules izpausmes.

Abstrakto ekspresionismu un objektu teātri vieno tas, ka šiem virzieniem nav skaidri definējamu pazīmju, kas tos atšķirtu no citiem mākslas vai teātra virzieniem, nav īsti

pamatojums to līdzībai, jo nespēja nosaukt kopīgas pazīmes neattiecas uz pašiem mākslas darbiem, bet uz teorētiķiem un vēsturniekiem, kas apraksta šos virzienus. Iespējams, tad, kad uz attiecīgajiem mākslas vai teātra virzieniem varēs skatīties no lielākas laika distances, izkristalizēsies arī konkrētas kopīgas iezīmes, kas ļauj attiecīgos mākslas darbus pieskaitīt vienam mākslas veidam.

5 OBJEKTU TEĀTRIS TEĀTRA TEORIJAS KONTEKSTĀ UN KORELĀCIJA AR KINO

Objektu teātra tapšanas laiks sakrīt ar teātra teorētiķa Hansa Tīsa Lēmana aprakstītā teātra hronoloģiskajām robežām. Lēmans analizējis teātrī notiekošās tendences un atradis terminu “postdramatiskais teātris”, kas šīs tendences vieno. Tādēļ nepieciešams apskatīt postdramatiskā teātra iezīmes un izprast, vai objektu teātris arī ierakstāms tā kontekstā. Šajā nodaļā tiks apskatīta arī Jeržija Grotovska “nabadzīgā” teātra teorija, kas aktuāla pēc Otrā pasaules kara un ko rakstos par objektu teātri min teātra zinātnieks Žans Luks Matteoli.

Laikā, kad parādījās kino, tas ir – 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā – tas ietekmējās no teātra, bet vēlāk ietekmes mainījās un teātrī redzamas kino ietekmes dažādās sfērās. Tādēļ šajā nodaļā tiks skatīta arī objektu teātra un kino korelācija, precīzāk – Kuļešova montāžas principu izpausme objektu teātrī.

5.1 Lēmana postdramatiskā teātra teorija

Hans Tīss Lēmans ir teātra teorētiķis, kas savā darbā “Postdramatiskais teātris”⁴⁵ apkopo savus novērojumus par teātra tendencēm un tas ir būtisks atsauču avots diskusijās par teātri. Kaut arī izmaiņas ir ļoti dažādas, tās vieno atsacīšanās no iepriekš ierastā dramatiskā teksta izmantojuma un arī objektu teātris iekļaujas šajos jauno formu meklējumos. Tomēr būtiski atzīmēt, ka tas arī nozīmē tādu jaunu formu, kas maina satura uztveršanu. Tie gadījumi, kad tiek turpināti vecie modeļi ieviešot dažus jaunus tehniskus paņēmienus, nav pēc būtības iekļaujami jauno tendenču kontekstā⁴⁶. Tāpēc arī, ja kāda klasikas luga tiek iestudēta aktierus nomainot pret objektiem vai lellēm, šāds objektu teātris nav postdramatisks, jo veic tādu pašu funkciju kā dramatisks teātris – ilustrē literāru tekstu. Franču objektu teātra mākslinieku Kristiana Karignona un Ketijas Devilas mākslinieciskajā praksē izrādēs konstatējams diezgan daudz teksta, taču tas ir viņu pašu radīts teksts.

Dramatiskajam teātrim raksturīgs tas, ka izrādes veidotāji mēģina radīt dzīves ilūziju

45 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006

46 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006. 20. lpp.

un skatītājam liek iejusties notiekošajā it kā tas būtu īsts⁴⁷. Rezumējot Hansa Tīsa Lēmana darbu, var iezīmēt šādas postdramatiskā teātra pazīmes: netiek ilustrēts literāra teksta saturs un netiek kopēta realitāte, tas ir režisoru teātris⁴⁸, atvērta un fragmentēta izrādes uzbūve⁴⁹, vienlaicīgums, spēle ar zīmēm, muzikalitāte, vizuāla dramaturģija, fizikalitāte, ielaušanās realitātē⁵⁰.

Kaut arī tās ir tendences, kas novērotas teātra praksē, tomēr tās nav uzskatāmas par galīgām postdramatiskas teātra izrādes pazīmēm. Tas nozīmē, ka, ja objektu teātris neatbilst visām minētajām iezīmēm, tas neizslēdz to kā postdramatiskā teātra daļu, ja vien izrādes uzbūve nav pilnīgā pretrunā ar šīm pazīmēm. Pretruna iestātos tajā brīdī, ja izrādes pamatā būtu lietots dramatisks teksts, bet izrādes varoņus spēlē nevis aktieri, bet objekti. Šādas izrādes gadījums nebūtu pieskaitāms postdramatiskā teātra tendencēm, jo jaunas formas ievieš tikai mehāniski. Kaut arī autore rīcībā nav šādas izrādes prakses piemērs, tā potenciāls rada jautājumu par to, vai objektu teātris kā tāds jeb visas izrādes, kas skaitās objektu teātra izrādes, var piederēt postdramatiskajam teātrim vai arī tā pazīmes var saskatīt tikai noteiktā daļā objektu teātra izrāžu. Ja postdramatiskā teātra iezīmes pastāv tikai daļā objektu teātra izrāžu, vai ir iespējams izdarīt secinājumus, ka objektu teātris kā fenomēns ir postdramatiskajam teātrim piederošs. Tas nozīmē, ka ir iespējams noteikt, vai kāda izrāde ir vai nav postdramatiska, bet nav iespējams pateikt, ka objektu teātris kā galvenokārt estētisks fenomēns ir postdramatisks. Tādēļ šajā nodaļā vairāk uzmanība tiks pievērsta konkrētām izrādēm.

Kā viena no pirmajām jaunajām tendencēm minama lineāra naratīva neesamība, kas ietver, piemēram, pašrefleksiju par izrādi vai teātri kā tādu vai arī tiek respektēta skatītāju klātbūtne iesaistot tos izrādes norisē⁵¹. Izrādē skanošais teksts tāpat var arī neizteikt nekādu jēgu vai spēlēties ar citātiem un atsaucēm. Tas arī nozīmē to, ka skatītājam var būt vienlaicīgi jāpievērš uzmanība darbībām vairākos plānos, piemēram, gan objektam, gan to vadošam aktierim. Par šo principu vairāk tiks runāts apakšnodaļā par objektu teātra un kino montāžas analogiju.

47 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006. 22. lpp.

48 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 52. lpp.

49 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 82. lpp.

50 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 86. lpp.

51 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 18. lpp.

Lēmans raksta, ka postdramatiskais teātris savā formā ir minimālistisks. Telpa tiek provokatīvi atstāta tukša, ir iespējams lēns izrādes ritms, izrādē valda askētisms⁵². Tikai vizuālā līmenī skatoties, objektu teātra izrāde var gan atbilst šādai estētikai, esot minimālistiska, vai arī absolūti neatbilst, ja izrāde pārblīvēta ar dažāda veida objektiem. Tomēr idejiski minimālistiskā izrādes uzbūve ir balstīta mākslinieku vēlmē attīstīt skatītāja fantāziju. “Izrāde ar mazu zīmju skaitu tiecas provocēt skatītāja paša iztēli, lai tā kļūtu aktīvāka minimālā jēlmateriāla dēļ, ar ko strādāt. Neesamība, samazinājums un tukšums nav minimālistiskās mākslas izpausme, bet gan pamatmotīvs aktivizējošam teātrim.”⁵³ Tādā gadījumā būtībā objektu teātris atbilst šai pazīmei, jo tā mērķis ir neattēlot lietas un notikumus tieši tādas, kādi tie ir, bet darīt to abstraktāk, rosinot skatītāja iztēli un erudīciju.

Askētismam pretējā iezīme – pārpilnība un haotisms – arī ir mūsdienu teātra iezīme. “Skatuve ir pārveidota par spēļlaukumu vai atkritumu izgāztuvi, piemētātu ar objektiem, uzrakstiem un zīmēm, haotiski skaldītām asociācijām, kuru apstulbinošais blīvums vēsta par haosa sajūtu, nepietiekamību, maldīšanos, skumjām un *horror vacui* (šausmīgs tukšums).”⁵⁴

“No vienas puses, vienlaicīgu zīmju pārpilnība dublē realitāti – tā acīmredzami imitē īstas ikdienas pieredzes haosu.”⁵⁵ Tomēr tas nenozīmē, ka tādēļ teātris ir naturālistisks. Šeit parādās problēma gan par postdramatiskā, gan objektu teātra attiecībām ar reālistisku un naturālistisku mākslu. Postdramatiskajā teātrī tiek savienotas zīmes, simboli, lietas, teksti utt., kas nāk no dzīves realitātes, un tāpat ir arī objektu teātrī. Tomēr, skatoties šādu izrādi, skatītājam nerodas dzīves ilūzija, kā tas ir dramatiskajā teātrī.

Analizējot teātra zīmes, jāņem vērā, ka izrādē esošie objekti ir reizē kaut kā simbols un arī pats priekšmets⁵⁶. Respektīvi, krēsls ir gan vienkārši krēsls, gan noteikta zīme skatuves iekārtojumā. “Sarežģītā veidā teātra apzīmētāja daba norāda uz nozīmes vispārpieņemto jēgu. Lietojot materiālus attiecīgās kultūras produktus kā apzīmētājus pašiem sev, teātris rada šo lietu semiotisko jēgu un tātd identificē attiecīgo kultūru kā

52 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006. 90. lpp.

53 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 90. lpp

54 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 91. lpp

55 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 83. lpp

56 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 102. lpp

heterogēnu sistēmu, kas rada nozīmes.”⁵⁷ Šo principu objektu teātrī izmanto, ievietojot izrādēs skatītājiem atpazīstamus objektus no ikdienas dzīves.

“Šobrīd teātris tiek veidots estētiski, vairāk rādot tā tapšanu nekā pašu stāstu, kaut arī tajā spēlē aktieri. Tā nav sagādīšanās, ka daudzi mākslinieki, kas veido izrādes, kas pieskaitāmas postdramatiskajam teātrim, savu karjeru sākuši vizuālajā mākslā. Postdramatiskais teātris ir stāvokļu un dinamisku skatuves darbību teātris.”⁵⁸ Gan objektu, gan mūsdienu leļļu teātrī šis princips – neslēpt teātra tapšanu un neizlikties skatītājam, ka viss notiekošais ir īstenība aiz “ceturtais sienas” – visbiežāk parādās māksliniekam, pirmkārt, neslēpjot savu esamību, vadot objektu vai lelli, un, otrkārt, uz skatuves radot jaunus objektus, pārveidojot esošos utt.

Kopš 1970. gadiem teātra mākslinieki ir meklējuši, kur teātris un māksla var saskarties ar reālo dzīvi un var iedvesmoties no tās⁵⁹. Viens no dzīves un mākslas krustpunktiem ir performanču māksla, kas, līdzīgi kā objektu teātris, ir stipri ietekmējusies no vizuālās mākslas un sākusi attīstīties 1980. gados⁶⁰. Performances māksla eksistē attiecīgajā brīdī un tā nav reprezentējoša; mākslinieks netēlo veiktās darbības, bet patiešām tās arī izdara, pat ja tās apdraud viņa dzīvību un veselību. Sasaiste ar objektu teātri ir tādējāda, ka bija mākslinieki, kas vēlējās veidot neteatrālāku teātri, tādu, kas ir tuvāks dzīvei, bet performances māksla un objektu teātris ir šīs vēlmes divas dažādas izpausmes, jo objektu teātris izmanto dzīves realitātes sastāvdaļas.

5.2 Objektu teātra praktiķu radošās biogrāfijas un ietekmes avoti

Poļu teātra teorētiķis Henriks Jurovskis savā darbā par leļļu teātra vēsturi, kurā ietver arī objektu teātra rašanos, raksta, ka 1970. gados notiekošie eksperimenti leļļu teātra jomā, kas noveda pie objektu teātra, bijuši Francijas, Rumānijas, Polijas un Čehijas teātrī⁶¹. Meklējot dažādus objektu teātra māksliniekus, pārsvarā arī var atrast tieši šo valstu pārstāvjus, kam vēl var pievienot Lielbritānijas māksliniekus. Šajā nodaļā tiks ieskicētas

57 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006. 102. lpp.

58 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 68. lpp.

59 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 132. lpp.

60 Lehman. *Postdramatic Theatre*. 2006. 134. lpp.

61 Jurowski, Henryk. *A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century*. Lielbritānija: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1998. 370. lpp.

dažu nozīmīgāko objektu teātra mākslinieku radošās biogrāfijas ar mērķi noskaidrot viņu izglītību vai darbības lauku, kurā bijuši, pirms sākuši nodarboties ar objektu teātri, kā arī viņu darba koncepciju – vai viņu eksperimenti ar objektu teātri ir bijuši mērķtiecīga vēlme reaģēt uz apkārt notiekošajiem procesiem sabiedrībā un kultūrā, kas arī aprakstīti šī pētnieciskā darba iepriekšējās divās nodaļās, vai arī izvēlēta teātra forma viņiem drīzāk ir nejauša.

Kā pirmais mākslinieks šajā nodaļā tiks aprakstīts poļu teātra mākslinieks Tadeušs Kantors (*Tadeusz Kantor*). Viņš bija gleznotājs, scenogrāfs un teātra režisors, kas pazīstams kā sava laika avangardists, viņa radošā darbība sākusies 20. gadsimta 1940. gados. Viņš veidoja izrādes, kurās aktieri un lelles eksistēja kā līdzvērtīgi spēles partneri. Kaut arī viņš nenodarbojās ar objektu teātri tādā nozīmē, kā tas tiek definēts šī pētījuma kontekstā, tomēr viņa veikumu būtiski te pieminēt, jo viņa veidotās izrādes pierādīja nedzīva objekta iespējas izrādē spēlēt tikpat būtisku lomu kā aktieris. Tadeušs Kantors parāda piemēru un viņam izdodas pierādīt savu uzskatu, ka vizuālā māksla un teātris ir vienas un tās pašas radošās aktivitātes divas puses⁶². Kā scenogrāfs viņš strādājis uzreiz pēc Otrā pasaules kara, bet 1955. gadā viņš nodibināja teātri “Cricot 2 Theatre”, kurā nodarbojās ar teātra mākslas eksperimentiem⁶³. Pirmā izrāde šajā teātrī bija Staņislava Ignācija Vitkēviča luga “Sēpija” (“*Mąstwa*” - *poļu.val.*), kurā “Kantors gudri pretnostatīja darba cildeno retoriku pret atrastiem objektiem un kafejnīcas banālo interjeru”⁶⁴. Arī savās gleznās Kantors lietoja šos “atrastos objektus”, piemēram, darbos “Mr. V Prado – Infantka” (1965. gads) un “Emballage” (1967. gads), kurās ar vēstulēm, somām un lietussargiem radīja reljefu attēlu⁶⁵, kāds attiecīgajā laika periodā raksturīgs arī popārta darbiem, kas veidoti kā kolāžas.

Tadeuša Kantora eksperimenti ar objektiem nav nejauši. “Objekts, ko Kantors sāka lietot 1944. gadā nav parasts izrādes aksesuārs – tas ir “īsts” objekts. Tas nozīmē, ka tas nav radīts izmantošanai uz skatuves, bet gan ir “izgriezts no dzīves realitātes”, lai to integrētu izrādē un liktu tam spēlēt.”⁶⁶ Un spēlēšanu Kantors skaidro, kā spēju piedāvāt

62 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

63 Tadeusz Kantor. Pieejams: <http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor> [skatīts 17.05.2014]

64 Tadeusz Kantor. Pieejams: <http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor> [skatīts 17.05.2014]

65 Tadeusz Kantor. Pieejams: <http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor> [skatīts 17.05.2014]

66 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

ieteikumus situācijai un reaģēt uz partnera piedāvājumiem. Kantoru var pieskaitīt pie vieniem no pirmajiem objektu teātra veidotājiem, pat ja viņš nav radījis tādu izrādi, kurā spēlētu tikai objekti. Tomēr to lietojums ir konceptuāli atbilstošs objektu teātra definīcijai un atbilst tendencei teātrī un mākslā izmantot lietas, kas primāri radītas pavisam citiem mērķiem. “Šis reālais objekts ir “nabadzīgais” objekts, jo tas pieder “zemākās klases realitātei”, kas ir veci dēļi, sastatņu konstrukcijas, dubļaini riteņi, pavisam parasti krēsli un noskranduši kostīmi. Šī izvēle izmantot atrasto objektu bez īstas vērtības, atbilstoši Kantoram, ir revolūcija, kas dzimusi vēstures konvulsijās “pret oficiāli deklarētā svētumu, pret jebko, kas ir “apstiprināts””. Īsumā, pret skaistuma ideju, kas mākslas vēsturē pastāvējusi daudzus gadsimtus, bet kas 20. gadsimtā strauji novecojusi vēsturisku un ekonomisku katastrofu rezultātā.”⁶⁷ Tas iezīmē arī tēmu šī pētnieciskā darba kontekstā par objektu teātra ilgstamību un tā iespējamām attīstības stadijām. Iepriekšējās nodaļās ir apskatītas parādības filozofijā, socioloģijā un mākslā, kuru kontekstā objektu teātris ir radies. Kantora mākslinieciskā prakse liek domāt par objektu teātri kā par protestu pret notiekošo apkārtējā pasaulē. Taču revolūcijas notiek īsu brīdi, uz ko sabiedrība var būt reaģējusi un var nebūt reaģējusi, taču svarīgākais, ka protests viena veida formā (un šajā gadījumā forma ir objektu teātris) nepastāv ilgstoši. Šo problēmu tālāk rakstā “L’objet pauvre dans le théâtre contemporain” iezīmē arī Matteoli: “No otras puses, laiki ir mainījušies kopš 1944. gada. Saprast poļu režisora iestudējumu 1970. gados Rietumeiropai palīdzēja līdzīgās atmiņas ar industrializēto un strauju ekonomisko izaugsmi piedzīvojošo valsti. Atmiņas, kas sastāv no objektiem, ir viens no viņa darba dzinējiem, bet tad tas kļūva par sociālu problēmjautājumu, ko risināt sociologiem, etnologiem, vēsturniekiem un māksliniekiem.”⁶⁸ Tas nozīmē, ka konceptuāli pamatots objektu teātris, kas tiek skatīts postmodernisma, patērētājsabiedrības, popārta kontekstā, vairs nepastāv 20. gadsimta beigās, jo situācija kultūrā, sabiedrībā un pasaulē ir pavisam citāda kā neilgi pēc Otrā pasaules kara. No otras puses, Kantora gadījums un viņa darbības mērķi nebūtu uzskatāmi par objektu teātra radīšanas mērķiem. Kaut arī viņš ir būtiska personība, ko ņemt vērā, apskatot tendences objektu teātrī, kas aizsākās 1970. gados un kur viens no nozīmīgākajiem māksliniekiem ir Kristians Karignons (*Christian Carrignon*), kura radošā prakse tiks apskatīta tālāk.

67 Jean-Luc Matteoli. *L’objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

68 Jean-Luc Matteoli. *L’objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

Karignons ir arī teātra kompānijas “Théâtre de Cuisine” (“Virtuves teātris” - franču val.) mākslinieciskais direktors un objektu teātra mākslinieks. Viņš ir mācījies ģeogrāfiju, taču leļļu un objektu teātra laukā viņš savu profesiju ir apguvis pašmācības ceļā⁶⁹. Kā savu ietekmes avotu viņš min iepriekš jau pieminēto poļu teātra mākslinieku Jeržiju Grotovski, kas radījis “nabadzīgā” teātra teoriju. 1979. gados viņš sāka veidot teātri kopā ar Ketiju Devilu (*Katy Deville*) un, spriežot pēc viņa paša rakstītā⁷⁰, nodarbošanās ar objektu teātri viņam ir apzināta pašizpaušme, kurā viņš izsaka reakciju pret apkārt esošo pasauli. Kristians Karignons savā rakstā par objektu teātra vēsturi saka, ka “pirmie objektu teātra inscinējumi bija objektu pilni. Tie pārpludināja aktieri. Pastāvēja cīņa starp patērētājsabiedrību un starp cilvēku. Cīņa tās sākumā jau zaudēta. Aktierim pastāvēja tikai viena iespēja – cīņu pārdzīvot ar paceltu galvu, tā bija ironija vai viegls trakums. Skatītāji pēc tam atstāja uzvedumu vismaz ar simpātijām pret jauno Donkihotu”⁷¹. Tātad Kristians Karignons ir autodidakts, kas nav nācis ne no vizuālās mākslas, ne no teātra sfēras, bet kas vēlas paust savu viedokli konkrētā teātra formā. Viņš ne tikai aktīvi darbojies “Théâtre de Cuisine” grupā, bet arī sniedz dažādas lekcijas par to.

Līdz ar Kristianu Karignonu būtiski minēt arī Ketiju Devilu. Viņa no 1975. līdz 1982. gadam nodarbojās ar leļļu teātri, bet kopā ar Kristianu Karignonu nodarbojas ar objektu teātra veidošanu. Viņa ir studējusi arī mākslas terapiju⁷². Tātad K. Devila ir piemērs no objektu teātra māksliniekiem, kas sākotnēji darbojušies leļļu teātra jomā.

Franču teātra mākslinieki Žans Čārlzs Lemoins (*Jean Charles Lemoine*) un Taņa Kastaigna (*Tania Castaing*) dibināja “Velo Théâtre” (“Veloteātris” - franču val.) 1981. gadā⁷³. Teātra mājaslapā rakstīts, ka viņu izrādēs tiek izmantots ļoti maz teksta, jo aktieri ir spējīgi interpretēt lietas tāpat kā vārdus⁷⁴. Lemoins ir nācis no vizuālās mākslas sfēras⁷⁵,

69 Christian Carrignon. Pieejams: <http://www.theatredecuisine.com/equipe/christian-carignon> [skatīts 17.05.2014]

70 Christian Carrignon. Pieejams: <http://www.theatredecuisine.com/equipe/christian-carignon> [skatīts 17.05.2014]

71 Carrignon, Christian. Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters. *Animation Fremder Körper*. 2000. gads, Berlīne. 49.-53. lpp. Izmantots Cildas Caunes raksta tulkojums.

72 Deville, Katy. Sa biographie. Pieejams: <http://www.bedetheque.com/auteur-32449-BD-Deville-Katy.html> [skatīts 17.05.2014]

73 The company “Velo Théâtre”. Pieejams: <http://www.velotheatre.com/english/compagnie.htm> [skatīts 17.05.2014]

74 The company “Velo Théâtre”. Pieejams: <http://www.velotheatre.com/english/compagnie.htm> [skatīts 17.05.2014]

75 Foundations for Object Theatre – AHRC Network – 13th – 16th December 2011. Pieejams:

savukārt par Kastaigņu iegūt biogrāfisku informāciju šī pētnieciskā darba ietvaros nav izdevies. Šie abi mākslinieki tiek pieskaitīti pie objektu teātra veidotājiem Francijā un, spriežot pēc pieejamajiem fotoattēliem un izrāžu video fragmentiem teātra mājaslapā www.velotheatre.com, redzams, ka šī teātra izrādēs pamatā darbojas viens vai pāris aktieri, kas uz skatuves saspēlējas ar salīdzinoši daudz vairāk objektiem un lietām. Tās obligāti nesimbolizē kaut ko citu, taču tās ir reālas lietas, ar kurām mākslinieks izrādes laikā operē un kopīgi spēlē izrādi. Piemēram, izrādē “Premiere neige”⁷⁶ (“Pirmais sniegs” - franču val.) darbojas trīs aktieri un izrādes gaitā uz skatuves tiek pievienoti arvien papildus objekti, ar kuriem tiek spēlētas izrādes ainas. Šeit lietas tiek izmantotas gandrīz atbilstoši to izgatavošanas mērķiem, piemēram, viens no šajā izrādē izmantotajiem objektiem ir spēļu helikopters, kas tiek izmantots un vadīts, lai lidotu ap aktrisi. Ja pieņem, ka spēļu helikopters ir radīts, lai ar to spēlētos bērni, bet ne lai pieauguši aktieri to izmantotu izrādē, tad var teikt, ka šis objekts netiek lietots tā paredzētajam mērķim. Šo ir būtiski precizēt objektu teātra un šī pētnieciskā darba kontekstā, lai saprastu, vai izrādi un to veidotāju māksliniecisko praksi var skatīt kā objektu teātri.

Žaks Templero (*Jacques Templeraud*) ir vēl viens objektu teātra mākslinieks no Francijas. Viņš dibinājis “Théâtre Manarf”, ko nosaucis sava suņa vārdā un kopā ar draugiem sācis veidot objektu teātra izrādes no 1979. gada⁷⁷. Spriežot pēc teiktā⁷⁸, ka pirms 29 gadu vecuma nebūtu sevi iedomājis uz skatuves, īpašas izglītības šajā jomā viņam nav bijis.

Itāļu teātra mākslinieks Gīls Molnārs (*Gyula Molnár*) dzimis Ungārijā, bet vēlāk dzīvo Itālijā, kur studējis Venēcijas mākslas skolā no 1968. gada līdz 1973. gadam. Līdz 1976. viņš strādājis par galdnieku, bet kopš tā laika darbojas teātrī kā aktieris un režisors. Viņa slavenākās izrādes ir “Piccoli Suicidi” (“Mazās pašnāvības” - itāļu val.), “Il

[http://www.lboro.ac.uk/media/wwwlboroacuk/content/englishanddrama/photos/danwatt/Object%20Network%20Programme%202011%20\(1\).pdf](http://www.lboro.ac.uk/media/wwwlboroacuk/content/englishanddrama/photos/danwatt/Object%20Network%20Programme%202011%20(1).pdf) [skatīts 17.05.2014]

76 Video fragmenti pieejami: http://www.velotheatre.com/english/VDO/vdo_neige_eng.htm [skatīts 17.05.2014]

77 Théâtre Manarf / Angers – France. LE MOUVEMENT COMMUNICATIF. Pieejams: <http://www.festival-marionnettes.ch/d2wfiles/document/344/5024/0/Th%C3%A9%C3%A2tre20Manarf.pdf> [skatīts 17.05.2014]

78 Théâtre Manarf / Angers – France. LE MOUVEMENT COMMUNICATIF. Pieejams: <http://www.festival-marionnettes.ch/d2wfiles/document/344/5024/0/Th%C3%A9%C3%A2tre20Manarf.pdf> [skatīts 17.05.2014]

Sonnambulo” (“Mēnessērdzīgais” - itāļu val.) un “Gagarin” (“Gagarins” - itāļu val.)⁷⁹.

Kaut arī te pieminēta ļoti maza daļa no objektu teātra māksliniekiem, tomēr no šiem piemēriem redzams, ka objektu teātra mākslinieki lielākoties studējuši un darbojušies vizuālās mākslas laukā un tiem reti ir specifiska teātra izglītība.

5.3 Kino - analogijas ar montāžas principiem

Kaut arī kino kā mākslas forma parādījusies 19. gadsimta beigās, tomēr sākotnēji ietekmējās no teātra. “Pirms tam tas bija neatņemams teātra darbības lauks – attēlot cilvēka darbību kustībā –, bet vēlāk teātri pārspēja kinofilmas.”⁸⁰ Tas nozīmē, ka kino sākuma posmā ir vērts pētīt kino teātra kontekstā, bet vēlāk – teātri kino kontekstā. Tāpēc ir vērts šī pētījuma ietvaros skatīt kino ietekmi objektu teātra tapšanā.

Kristians Karignons saka: “Objektu teātris ir kā izrādē pārvērsta filma. Filma ir tā galvenais priekštecis. Abas mākslas formas izmanto gaismu un montāžu stāsta struktūras izveidošanai.”⁸¹ Vislabāk šo principu teātrī un kino var izskaidrot ar Kuļešova efektu. “Tas ir ļoti līdzīgi kā objektu teātrī, kur aktierim nav jāspēlē emocijas. Situāciju un objektu savienojumā skatītājs saprot to nozīmi un izjūt emocijas pats.”⁸²

Mateolli apraksta⁸³ izrādi, kurā vienlaicīgi darbojas “Virtuves teātra” mākslinieki Kristians Karignons un Ketija Devila. K. Devila iegremdēja lelli akvārijā un vienlaicīgi izdevesa prieka pilnu nopūtu par ieniršanu ūdenī. Pēc tam lelli iegremdēja dziļāk un pati piepūta vaigus, it kā aizmurot elpu, un skatītājam no aktises darbībām rodas iespaids par to, kas varētu notikt ar ūdenī iegremdēto objektu, ja tas būtu dzīvs. Tāpat kā kino te darbojas divi plāni, kurus skatītājs uztver reizē. Šajā situācijā akvārijs vienmēr ir akvārijs, lelle vienmēr ir lelle, bet aktrise reizēm ir objektu manipulators, bet reizēm tēls. Tas ir viens no montāžas principiem, ko jau par pašsaprotamu nosauc Ļevs Kuļešovs: “Primārā montāžas

79 Rocamora teatre. Small suicides. Pieejams: <http://www.en.rocamorateatre.com/small-suicides-molnar-object-theater-show.html> [skatīts 17.05.2014]

80 Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. USA: Routledge. 2006. 50. lpp.

81 Puppetring. How to use object theatre, by Christian Carrignon. Pieejams: <http://www.puppetring.com/2013/02/21/how-to-use-object-theatre-by-christian-carrignon/> [skatīts 28.04.2013]

82 Kalda, Kadri. “Man nepatīk lelles!” (K. Karignons) – objektu teātra rašanās iemesli un iedvesmas avoti. Bakalaura darbs. Turku: Turku University of Applied Sciences, 2012.

83 Jean-Luc Matteoli. *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

iezīme, kas tagad ir perfekti saprotama ikvienam, bet, kas bija aizrautīgi un enerģiski jāaiestāv, balstās idejā, ka montāža rada iespēju paralēlām un vienlaicīgām darbībām. Tas ir – ka darbība var notikt vienlaicīgi Amerikā, Eiropā un Krievijā, ka trīs, četras vai piecas sižeta līnijas var eksistēt paralēli, bet filma tās apkopos vienuviet.”⁸⁴ Vienlaicīguma princips jau iepriekš šajā pētnieciskajā darbā minēts Hansa Tīsa Lēmana postdramatiskā teātra teorijas kontekstā un netiek izslēgts, ka vienlaicīguma princips veidojies kino ietekmē teātrī kā tādā, ne tikai objektu teātrī. Tomēr objektu teātris ir tā teātra forma, kurā šis princips tiek izmantots visuzskatāmāk.

Principa uzskatāmība ir balstīta objektu teātra formas specifiskā, jo izrāde izmantotos objektus iespējams pārvietot, sadauzīt, salīmēt kopā utt., taču tie kā nedzīvas būtnes emocijas nepauž. Kuļešovs apraksta⁸⁵ gadījumu filmā, kurā sliktos apstākļos turētam cietumniekam atnes ēdienu un viņš to ar lielu prieku apēd. Tāpat labos apstākļos dzīvojošu cietumnieku izlaiž brīvībā, kur viņš beidzot redz mākoņus, sauli, mājas. Aktiera seja abos šajos gadījumos ir nemainīga un pauž vienas un tās pašas emocijas. Tāpat arī objektu teātra izrādēs varoņu emocijas un emocijas, ko izjūt skatītājs, ir atkarīgas no kopējās situācijas izrādē.

5.4 Secinājumi

Objektu teātris ļoti labi ierakstāms Lēmana aprakstītā postdramatiskā teātra kontekstā. Galvenās iezīmes, kas raksturīgas objektu teātrim ir askētisms, teātra tapšanas procesa neslēpšana un lineāra naratīva neesamība. Pēdējais nenozīmē to, ka izrādes gaitā netiek izstāstīts stāsts ar sākumu, vidu un beigām kaut vai šajā tradicionālajā secībā, bet gan to, ka skatītājam nereti ir vienlaicīgi jāuztver izrādes norises vairākos plānos, piemēram, gan notiekošais ar objektu, gan aktieri, kas to vada vai kā citādi uz to iedarbojas. Šī iezīme arī izriet no analogijas ar kino montāžas principiem un tas ir tādēļ, ka ne tikai objektu teātris, bet arī teātri kā tāds 20. gadsimta otrajā pusē ļoti ietekmējas no kino.

No teātra praktiķiem šajā nodaļā visvairāk uzmanība veltīta Tadeušam Kantoram, kas ir viens no pašiem nozīmīgākajiem objektu teātra priekštečiem, kas parādīja, ka nedzīvi priekšmeti uz skatuves var “spēlēt” tādā ziņā, ka dot savu reakciju partnerim un reaģēt uz

84 Kuleshov, Lev. *Kuleshov on film*. ASV: University of California Press. 1974. 50. lpp.

85 Kuleshov. *Kuleshov on film*. 1974. 51. lpp.

partnera piedāvājumu. Citu mākslinieku radošās prakses te ieskicētas minimāli, mēģinot noskaidrot viņu nodarbošanos pirms pievēršanās objektu teātrim. Lai pilnvērtīgāk izprastu objektu teātra praktiķu ietekmes avotus, būtu nepieciešams vismaz lielāko daļu no tiem intervēt klātienē, jo par viņiem pagaidām nav sarakstītu biogrāfiju, bet, piemēram, attiecīgo teātru mājaslapās sniegtā informācija ir minimāla. Tomēr praktiski visos informācijas avotos teikts, ka lielākā daļa objektu teātra mākslinieku nākuši no vizuālās mākslas sfēras, kā tas arī ir.

6 NOBEIGUMS

Objektu teātris ir teātra fenomens, kam ir liela saistība ar kultūras un filozofijas kontekstu pēc Otrā pasaules kara. Tas ir ierakstāms gan postmodernisma, gan patērētājsabiedrības, gan popārta, gan postdramatiskā teātra kontekstā.

Liotārs savā darbā “Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām” apraksta izmaiņas sabiedrībā 20. gadsimtā un šīs izmaiņas atspoguļojas ne tikai zinātnē, ko šajā darbā apraksta Liotārs, bet arī mākslā, tai skaitā objektu teātrī. Viena no būtiskākajām postmodernisma iezīmēm ir izplūdušas robežas. Robežu novilkšana objektu teātra kontekstā ir problemātiska, arī to definējot kā teātri, kurā kā izteiksmes līdzekļi tiek izmantotas ikdienas lietas, kas primāri paredzētas citiem mērķiem. Praktiski ir ļoti dažādi varianti, kā ikdienas objekti tiek lietoti izrādēs – tie tiek gan izmantoti kā kaut kas cits (piemēram, tējkarote apzīmē bērnu), gan tiek izmantota tā, kā tai būtu jābūt izmantotai tikai teātra izrādē (piemēram, izrādē tiek lidināts rotaļu helikopters, ar ko parasti spēlējas bērni). Tāpat iespējams, ka no lietotiem priekšmetiem un materiāliem tiek radīta lelle, kas atbilst kādam no klasiskajiem leļļu un marionešu veidiem. Stingri pieturoties pie sākotnēji sniegtās definīcijas, sanāk pārāk ierobežot vērā ņemamos praktiskos piemērus, bet pārāk plaši interpretējot to, iespējams zaudēt definīcijas būtību, kas ir teātrim neparedzētu lietu izmantojums uz skatuves.

Kā vienu no postmodernā stāvokļa sastāvdaļām var uzskatīt arī patērētājsabiedrības rašanos, ko, savukārt, apraksta cits postmodernisma filozofs Bodrijārs. Objektu teātris var tikt uzskatīts gan par reakciju uz notiekošo pasaulē, jo tas izmanto apkārt esošās lietas, sabiedrībai atpazīstamus objektus un kultūras zīmes. Tas pirms masu produkcijas rašanās nebūtu iespējams, jo lietām bija lielāka pašvērtība. Objektu teātri var uzskatīt arī kā pretreakciju, jo mākslas darbā izmanto to, ko kāds, iespējams, atmetis kā nederīgu. Tā tiek demonstrēta negatīva attieksme pret pārāk vieglprātīgo sabiedrības dzīvesveidu, kura neatņemama sastāvdaļa ir lietu izmešana.

Popārta un abstraktais ekspresionisms ir mākslas virzieni, kuri pastāv līdzīgos laika posmos un kam pastāv, kaut arī atšķirīgā mērā, ietekme uz objektu teātra izveidošanos. Ne

tikai tas, ka liela daļa objektu teātra mākslinieku studējuši vizuālo mākslu un nodarbojušies šajā laukā, bet arī pašas popārta idejas ir saistāmas ar objektu teātri. Popārts ir idejisks pēctecis dadismam, kura ietvaros mākslā tika ieviesti *ready-made* objekti. Taču popārts daudz vairāk saistīts ar populāro kultūru un izmanto tās simboliku. Arī objektu teātrī izteiksmes līdzekļi nāk no apkārtējās vides un tie ir atpazīstami skatītājiem. Tomēr diskutabls paliek jautājums par to, vai gan popārta mākslinieki, gan objektu teātra mākslinieki izmanto apkārtējās sabiedrības un kultūras zīmes, lai tikai spēlētos ar tām vai arī izteiktu kritiku.

Ir iespējams vilkt paralēles ar abstrakto ekspresionismu un objektu teātri, taču tie tomēr ir idejiski un estētiski pārāk attālināti virzieni.

Postdramatiskā teātra kontekstā objektu teātris ierakstās kā tam ļoti atbilstoša parādība, jo, lai arī Lēmans tieši objektu teātri savā darbā "Postdramatiskais teātris" apskatījis nav, tomēr ir iespējams redzēt līdzīgas iezīmes kā darbā aprakstītajos piemēros un no šiem piemēriem izdarītajos secinājumos. Jāņem arī vērā, ka Lēmans nav radījis savu vīziju par konkrētu teātra veidu, ko nosaucis par postdramatisko teātri un kam noteicis estētiskas un idejiskas rakstura īpašības. Taču vienalga no viņa aprakstītajām teātra tendencēm 20. gadsimta otrajā pusē, iespējams secināt vairākas kopīgas iezīmes ar objektu teātri. Objektu teātrim ir arī līdzīgi uzbūves tehnikas principi kā kino, tomēr kino ietekmējis arī citas teātra formas, ne tikai objektu teātri.

Objektu teātra mākslinieki lielākoties nāk no vizuālās mākslas jomas un nav apguvuši īpašu teātra izglītību. Tomēr to radošās prakses neliek apšaubīt viņu tehnisko sagatavotību teātra veidošanā, kāda noteikti nepieciešama, piemēram, lai vadītu klasisko tipu lelles. Pārsvārā ar objektu teātri nodarbojas Rietumeiropas mākslinieki, kas skaidrojams ar to, ka Austrumeiropā bija pavisam citāds ekonomikas un kultūras konteksts un tikai pašās 20. gadsimta beigās tas ir kļuvis līdzīgs. Objektu teātra mākslinieku biogrāfiju apskate šajā darbā ir ieskicēta, tomēr būtu nepieciešams pilnvērtīgāks darbs pie tā. Būtu nepieciešams sistemātiski apkopot objektu teātra mākslniekus, lai saprastu to pēctecību, piemēram, kurš ir objektu teātra veidotājs savā valstī, bet kuri ir šo mākslinieku radošie pēcteči. Vismaz ar daļu no šiem mākslniekiem būtu nepieciešams veikt intervijas klātienē vai arī uzzināt informāciju no to kolēģiem vai pētniekiem. Objektu teātris ir

salīdzinoši jauns fenomens un par tā veidotājiem vēl nav sarakstītas monogrāfijas, kā arī problemātiski atrast viņu pašu sniegto informāciju, piemēram, attiecīgā teātra mājaslapā. Tāpat šis pētnieciskais darbs būtu daudz pilnvērtīgāks, ja autore klātienē būtu redzējusi vairāk objektu teātra izrāžu. Lai šo pētniecisko darbu jēgpilni turpinātu, nepieciešams apmeklēt vairākus objektu teātra festivālus un iepazīties personīgi ar izrāžu veidotājiem. Tāpat nepieciešams intervēt vēsturniekus, māksliniekus, varbūt arī skatītājus, lai rekonstruētu pirmās objektu teātra izrādes 1970. un 1980. gados, un arī vēlāk, ja no tām nav pieejami videoieraksti. Tikai tad iegūto pieredzi varēs daudzpusīgāk un kvalitatīvāk saistīt ar filozofisko, socioloģisko un mākslas kontekstu.

Objektu teātris ierakstāms 20. gadsimta otrās puses kultūras kontekstā kā fenomens, kas izriet no apkārt esošajām parādībām, bet kurš arī darbojas kā neliela pretreakcija notiekošajam. Tā nav margināla parādība.

7 KOPSAVILKUMS

- Objektu teātris ir fenomens, kas radies 20. gadsimta otrajā pusē pēc Otrā pasaules kara un tas cieši saistīts ar procesiem, kas notiek sabiedrībā un kultūrā;
- Objektu teātris ir postmodernā stāvokļa sastāvdaļa nevis margināla parādība, jo tam piemīt vairākas postmodernismam raksturīgas īpatnības, piemēram, objektu teātris savā ziņā ir protests pret vispāratzītajiem skaistuma ideāliem, jo, lai arī tas ir vizuāls teātris, kurā reti izmantoti vārdi, tomēr tas nav dekoratīvi skaists;
- Termins “objektu teātris”, pēc Kristiana Karignona rakstītā, radies 1980. gada 2. martā. Līdz tam laikam objektu teātris netika īpaši nodalīts no leļļu teātra. Taču lielākoties ir grūti nodalīt, kura izrāde ir tīra objektu teātra izrāde un kura tikai leļļu teātra, tādēļ lielākoties izrādes, kurās izmantotas lelles vai objekti tā arī sauc par “leļļu un objektu teātri”, nemēģinot to precīzi definēt;
- Postmodernismam raksturīgās izplūdušās robežas uz objektu teātri vislabāk attiecināmas kā neskaidra robeža starp dzīvi un mākslu, jo lietotie izteiksmes līdzekļi teātrī ir ņemti no dzīves realitātes, kā arī bieži vien objektu teātra mākslinieki neslēpj savu klātbūtni kā sava veida tehniskie darbinieki objektu teātra izrādes gaitā. Robežu starp dzīvi un teātri nosaka, piemēram, tā saucamā “ceturtnā siena”, kas ļauj aktieriem izlikties, ka telpā atrodas tikai viņi un ka izspēlētās ainas notiek īstenībā kaut arī tā acīmredzami nav;
- Problēmas šī darba ietvaros sagādāja postmodernisma definēšana, jo pastāv vairākas postmodernisma teorijas un šo teoriju kritikas. Fakts, ka dažādi filzofi tiek saukti par postmodernisma teorētiķiem un viņu teorijas atšķiras, liek secināt, ka objektu teātris būtu jāskata vai nu katras šīs teorijas kontekstā vai arī jāveic atsevišķs pētījums, kurā apkopot un analizēt postmodernisma teorijas, secināt no tām kopīgās iezīmes un tad šīs teorijas kontekstā analizēt objektu teātra fenomenu;
- Kā neiekļaušanos un pretreakciju pret masu mediju ietekmi var uzskatīt objektu

teātra iezīmi likt skatītājam iztēloties. Masu medijos tehnoloģiju attīstības dēļ ir iespējams parādīt praktiski visu tādējādi laupot iespēju cilvēkam patstāvīgi domāt. Savukārt objektu teātra izrādi skatoties, cilvēkam ir nepieciešams uztvert parādītās vizuālās zīmes, tās interpretēt un iztēloties to, kas tiek tikai asociatīvi ieskicēts uz skatuves;

- Šajā darbā apskatīta franču filozofa Bodrijāra patērētājsabiedrības teorija, kura koncentrējas uz sabiedrības un lietu attiecībām, pievēršoties arī mediju ietekmei, kas liek sabiedrībai patērēt arvien vairāk lietu, kā arī popārtam, kas ir patērētājkultūras sastāvdaļa. Kaut arī industriālā revolūcija Eiropā notika jau 19. gadsimta beigās, tomēr tehnoloģiju sniegtās iespējas plašai sabiedrības daļai dzīvot ērtāku dzīvi sasniedza pēc Otrā pasaules kara, kas arī ir būtisks pagrieziena punkts cilvēku attiecībās ar materiālo pasauli, ko iespējams ļoti viegli un ātri iznīcināt. Šie divi faktori kopā liek neuztvert lietas kā kaut ko sakrālu vai kaut nedaudz īpašu. Turklāt masu produkcijas dēļ pastāv, pirmkārt, ļoti daudz brīvu resursu, ar kuriem operēt māksliniekiem, un, otrkārt, lielai sabiedrības daļai mājsaimniecības un citi ikdienas priekšmeti ir vienādi vai ļoti līdzīgi un tas ļauj to izmantot izrādē, lai prognozētu skatītāja asociācijas ar konkrēto lietu;
- Popārts ir mākslas virziens, kas arī radies patērētājsabiedrības kontekstā. Objektu teātrim ir vairākas līdzības ar popārtu, jo tajā tiek lietoti *ready-made* objekti. Var rasties jautājums par to, vai var uzskatīt, ka popārts izriet no patērētājsabiedrības un objektu teātri no popārta, vai arī tās ir divas mākslinieciskas parādības, kas pastāv paralēli viena otrai un nav uzskatāmas par viena otras priekšteci (visticamāk tad priekštecis būtu popārts);
- Abstraktais ekspresionisms šajā darbā tika apskatīts, jo tas kopā ar popārtu veido vizuālās mākslas kontekstu, kurā radies objektu teātris. Vizuālā māksla īpaši jāņem vērā tādēļ, ka liela daļa objektu teātra mākslinieku nākuši no šī lauka. Estētikas un izteiksmes līdzekļu ziņā abstraktajam ekspresionismam nav lielas saistības ar objektu teātri, taču tas ir mākslas virziens, kurā tiek paustas mākslinieka iekšējās sajūtas, gan tā tapšana, gan uztveršana ir intīms process. Tādēļ ir iespējams vilkt

nelielas paralēles arī ar objektu teātri, ko visbiežāk veido salīdzinoši mazi mākslinieciski kolektīvi un kas pauž savas iekšējās izjūtas par dzīvi un sabiedrību apkārt;

- Šī darba ietvaros vistiešāk redzamā saikne objektu teātrim ir ar Bodrijāra aprakstīto patērētājsabiedrību, ar popārtu un ar Hansa Tīsa Lēmana aprakstīto postdramatisko teātri, kura ietvaros ierakstās arī objektu teātris kaut arī Lēmans savā darbā nav to analizējis kā atsevišķu parādību;
- Daudz informācijas par konkrētām teātra grupām un māksliniekiem, kā arī izrādēm iespējams gūt internetā teātru un mākslinieku mājaslapās. Tās daudzām teātra grupām ir pārdomāti veidotas, tajās pieejamas bildes no izrādēm un arī video materiāli, jo šīs grupas, acīmredzot, orientējas uz viesizrādēm, kā arī dalību dažādos teātru festivālos. Ja analizējot dramatiskā teātra izrādes, attēli nesniedz lielu priekšstatu par izrādi, tad objektu teātrim tā izteikti vizuālās dabas dēļ, attēli spēj dot nozīmīgu informāciju pētnieciskajam darbam;
- Objektu teātra mākslinieki nāk gan no leļļu teātra, ko viņi arī ir mācījušies, gan no vizuālās mākslas sfēras. Gūtā pieredze veidojot objektu teātra izrādes, tiek izplatīta dažādās radošajās darbnīcās, kā arī leļļu un objektu teātra festivālos;
- Pārsvarā objektu teātra izrādes ir maza formāta darbi, ko viegli transportēt, lai spēlētu dažādos festivālos, kas nozīmē, ka šī ir izveidojuies kā starptautiska māksla bez īpašām nacionālām iezīmēm atšķirībā no tradicionālā leļļu teātra, kas katrai tautai ir atšķirīgs;
- Objektu teātris ir radniecīgs ar kino mākslu montāžas izmantojuma dēļ – gan kino, gan objektu teātrī tiek kombinēti dažādi plāni un montētas situācijas. Kino gan ietekmējis teātri kā tādu, tomēr objektu teātrī kino ietekme ir ļoti uzskatāma, jo nedzīvi priekšmeti nevar attēlot emocijas, bet tās var likt iztēloties skatītājam “montējot” priekšmetus dažādos kontekstos un liekot tiem veikt konkrētas darbības;

- Ar objektu teātri vairāk nodarbojas teātra mākslinieki Rietumeiropā nekā Austrumeiropā, kas pamatojams ar atšķirīgo politisko situāciju pēc Otrā pasaules kara. Tas arī parāda, ka apkārtējais kultūras, ekonomikas, mākslas, filozofijas konteksts ir nozīmīgs šī teātra fenomena tapšanā;
- Pētījumi par objektu teātri pastāv, taču tie ir fragmentāri un nepastāv konvencionāli pieņemta versija par konkrētu objektu teātra izveidošanās laiku, tā ietekmes avotiem un svarīgākajām iezīmēm, kas to atšķir no citiem teātra veidiem un citām mākslas parādībām. Šī pētnieciskā darba ietvaros nācās saskarties ar problemātisku ne tikai paša objektu teātra definēšanu, bet arī postmodernisma, postdramatiskā teātra utt. definēšanu. Tas nozīmē, ka līdz galam neskaidri definējams fenomens tika skatīts subjektīvi definējamu (jo definīcija atkarīga no konkrētā autora) parādību kontekstā. Iespējams, ka arī citi teātra pētnieki ir saskārušies ar līdzīgu problēmu, jo 20. gadsimta kultūras parādības pagaidām vēl ir pārāk nesenās, lai par tām izdarītu zinātniskam darbam pietiekami precīzus secinājumus. Taču risinājums būtu šo tēmu izvērst atsevišķos pētnieciskos darbos, kuru ietvaros, pirmkārt, tiktu labāk saprasts, kuras parādības mākslā, kultūrā, ekonomikā, sabiedrības procesos utt. Noteikti vēl būtu nepieciešams studēt materiālkultūru un spēļu teoriju, kas skaidrotu teātra kā spēlēšanās procesa principu, kas objektu un leļļu teātrī ir ļoti uzskatāms. Otrkārt, būtu nepieciešams izpētīt objektu teātra radošo grupu vēsturi un mākslinieku radošās biogrāfijas, grupējot tos gan reģionāli (Austrumeiropas un Rietumeiropas mākslinieki), gan hronoloģiski skatot atsevišķi pašus pirmos mākslniekus attiecīgajā valstī un to radošos pēctečus. Šāds dalījums nepieciešams tādēļ, ka politisku apstākļu dēļ 20. gadsimta otrajā pusē Eiropā pastāvēja dažādi kultūras un sabiedrības konteksti, kas ietekmēja atšķirīgus meklējumu ceļus un eksperimentus un atšķirīgās Eiropas daļās objektu un leļļu teātris attīstījies atšķirīgi, kas pierāda apkārtējā konteksta būtiskumu mākslas procesu tapšanā un norisē. Savukārt, hronoloģisks dalījums nepieciešams tādēļ, ka pirmie objektu teātra mākslinieki daudz vairāk ietekmējušies no citām nozarēm – vizuālās mākslas, leļļu teātra mākslas –, kā arī piedzīvojuši atšķirīgas sabiedrības attīstības stadijas patērētājkultūras vai citu sabiedrisku procesu ietvaros. Šo mākslinieku pēcteči kaut

arī ir sava laika un kultūras konteksta sastāvdaļa, tomēr viņu ietekmes avoti ir jau pastāvošs objektu teātris, kas nav jāatklāj, bet kurā vēl ir iespējams veikt radošus meklējumus;

- Kā vēl viens būtisks faktors, kas būtu jāskata pētot kontekstu, kādā pastāv objektu teātris, ir valsts finansēšanas shēma teātriem un izglītības iespējas topošajiem teātra praktiķiem. Šis finansēšanas un augstākās izglītības konteksts būtu jāskata līdz ar mākslinieku radošajām biogrāfijām katrā valstī atsevišķi sākot no laika, kad attiecīgajā valstī sāk veidot objektu teātra izrādes;

8 IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Carrignon, Christian. Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters. Animation Fremder Körper. 2000. gads, Berlīne. 49.-53.lpp. Izmantots Cildas Caunes raksta tulkojums.
2. Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lielbritānija: Sage Publications. 1998.
3. Edmonson, Natasha. *Initial Abstract Theories and their Relevance in Contemporary Art*. Waterford Institute of Tehnology. Bachelor of Arts in Visual Arts. 2010.
4. Jameson, Fredric. POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press. 1991.
5. Jurowski, Henryk. A History of European Puppetry. Volume two: The Twentieth Century. Lielbritānija: The Edwin Mellen Press, Ltd., 1998.
6. Kalda, Kadri. "Man nepatīk lelles!" (K. Karignons) – objektu teātra rašanās iemesli un iedvesmas avoti. Bakalaura darbs. Turku: Turku University of Applied Sciences, 2012.
7. Kuleshov, Lev. Kuleshov on film. ASV: University of California Press. 1974.
8. Lehman, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. USA: Routledge. 2006.
9. Liotārs, Žans Fransuā. Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs. 2008.
10. Mākslas enciklopēdija. No viduslaikiem līdz mūsdienām. Rīga: SIA "J.V.L." 2011.

11. Phaidon encyclopedia of art and artists. USA: Phaidon Press Limited. 1978.

Elektroniskie resursi:

12. Abstract Expressionism or abstract expressionism. Pieejams:

<http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstractexpr.html> [skatīts 17.05.2014]

13. Tadeusz Kantor. Pieejams: <http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor> [skatīts 17.05.2014]

14. Abstract Expressionism. Pieejams:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm [skatīts 17.05.2014]

15. Jean-Luc Matteoli. L'objet pauvre dans le théâtre contemporain. Images re-vues, n°4, 2007. Pieejams: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25 [skatīts 17.05.2014]

16. Le Cirque De La Licorne En Images. Pieejams: http://www.theatre-lalicorne.fr/gal_cirq.html [skatīts 17.05.2014]

17. Puppetring. How to use object theatre, by Christian Carrignon. Pieejams:

<http://www.puppetring.com/2013/02/21/how-to-use-object-theatre-by-christian-carrignon/> [skatīts 17.05.2014]

18. Rocamora teatre. Small suicides. Pieejams:

<http://www.en.rocamorateatre.com/small-suicides-molnar-object-theater-show.html>
[skatīts 17.05.2014]

19. Théâtre Manarf / Angers – France. LE MOUVEMENT COMMUNICATIF.

Pieejams: <http://www.festival-marionnettes.ch/d2wfiles/document/344/5024/0/Th%C3%A9%C3%A2tre20Manarf.pdf> [skatīts 17.05.2014]

20. Foundations for Object Theatre – AHRC Network – 13th – 16th December 2011.
Pieejams:
[http://www.lboro.ac.uk/media/www.lboro.ac.uk/content/englishanddrama/photos/dan-watt/Object%20Network%20Programme%202011%20\(1\).pdf](http://www.lboro.ac.uk/media/www.lboro.ac.uk/content/englishanddrama/photos/dan-watt/Object%20Network%20Programme%202011%20(1).pdf) [skatīts 17.05.2014]
21. The company “Velo Théâtre”. Pieejams:
<http://www.velotheatre.com/english/compagnie.htm> [skatīts 17.05.2014]
22. Deville, Katy. Sa biographie. Pieejams: <http://www.bedetheque.com/auteur-32449-BD-Deville-Katy.html> [skatīts 17.05.2014]
23. Christian Carrignon. Pieejams: <http://www.theatredecuisine.com/equipe/christian-carignon> [skatīts 17.05.2014]

9 ABSTRACT

The aim of thesis “Object theater in context of the second half of 20th century culture” is to describe culture and society in the second half of 20th century and to make a conclusions if it has and impact on object theatre and does the surrounding phenomenons correlate with the object theater.

There is described theory of postmodernism based on Liotards's philosophy and theory of consumer society based on Baudrillard's theory, which makes the context of society and philosophy. Popart and abstract expressionism is decided to be a context for visual arts. Lehmann's theory of postdramatic theater helps to describe situation and tendencies in theater in the second half of 20th century. At every chapter there are conclusions whether there are connection between the described phenomenon and object theatre.

At the end it is possible to come to the conclusion that there is correlation between object theatre and culture, philosophy, society of 20th century.