

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

SKATĪTĀJA LOMA LAIKMETĪGAJĀ TEĀTRĪ

Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas
4. kursa studente Zanda Senkova
(ID Nr. 20103923)

Darba vadītāja:
lektore, Mag. Art. Zane Kreicberga

Rīga
2014

SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS.....	4
1. SKATĪTĀJA LOMA UN UZDEVUMS – NO PIRMSĀKUMIEM LĪDZ BREHTAM...7	
1.1. Īss ieskats skatītāja lomas attīstības un tās pārmaiņu vēsturē.....	8
1.2. Sākotnējais un klasiskais teātra skatītājs: no rituāla līdz 19. gadsimtam.....	8
1.3. Pasīvās publikas izveidošanās.....	12
1.4. Sacelšanās pret reālisma pasīvo skatītāju.....	13
2. LAIKMETĪGAIS TEĀTRIS UN KONCEPCIJAS PAR SKATĪTĀJA LOMU TAJĀ...16	
2.1. Antonēna Arto „Nežēlīgais jeb mēra teātris”.....	17
2.2. Bertolts Brehts un viņa teorija par skatītāju.....	20
2.3. Augusto Boals – skatītāja iesaiste.....	22
2.4. Žaks Ransjērs un viņa emancipētais skatītājs.....	24
2.5. H. T. Lēmana „Postdramatiskais teātris”.....	26
2.6. Kopsavilkums.....	30
3. SKATĪTĀJA UZTVERE, TĀS MEHĀNISMI UN EMOCIJU IETEKMES NOZĪME TEĀTRĪ.....	33
3.1. Informācijas uztveres un apstrādes procesi cilvēka smadzenēs.....	33
3.2. Pieredzes un emociju nozīme informācijas uztverē un apstrādē.....	35
3.3. Skatītāju emociju teorija.....	37
3.4. Secinājumi.....	40
4. SKATĪTĀJA LOMA LAIKMETĪGĀ TEĀTRA PRAKSĒ.....	42
4.1. Jana Lauversa <i>Needcompany</i> un izrāde „Izabellas istaba”.....	42
4.2. Apvienība <i>Gob Squad</i> un tās skatītājs.....	45
4.3. Laikmetīgā teātra skatītājs Latvijas kontekstā.....	46

NOBEIGUMS.....	50
KOPSAVILKUMS.....	52
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAĶSTS.....	54
SUMMARY.....	58

IEVADS

Viens no galvenajiem skatuves mākslas darbu komponentiem ir skatītājs. Mākslinieki, radot savus darbus, vēlas, lai kāds tos redzētu, izjustu un pieredzētu, – teātris vienmēr ir publisks notikums. Laikmetīgajā teātrī vērojami dažādi eksperimenti – ir izrādes bez aktieriem, bez teksta, bez scenogrāfijas, bez režisora, bez mūzikas, bet skatītājs vienmēr ir viens no skatuves mākslas būtiskajiem elementiem, lai arī tiek mainīts tā novietojums, variēts skaits (ir izrādes tikai vienam skatītājam) u.c. Izrādi bez skatītāja nevar nosaukt par izrādi, jo tas ir viens no trim minimālajiem nosacījumiem, kā to atzīmējusi vācu teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihta (*Erika Fischer-Lichte*), lai teātris būtu teātris: *A* persona attēlo *X*, kamēr *S* to vēro.¹

Bakalaura darba ietvaros par laikmetīgu teātri tiek uzskatītas izrādes, kurām ir šādas galvenās pazīmes: nav teksta dominances, izrādes notiek ārpus klasiskām teātra telpām, nav konkrēts lomu sadalījums izrādes hierarhijas veidošanā – dramaturgs, režisors, aktieris, izpildītājs pats ir varonis un nespēlē kādu konkrētu lomu, “ceturtā” siena starp spēles laukumu un skatītājiem ir destrukturizēta. Lai gan nevar apgalvot, ka pilnīgi visām laikmetīgā teātra izrādēm raksturīgas tieši šīs iezīmes – tās tiek minētas, lai saprastu galvenās šī teātra veida ievirzes. Tā kā darbā ir pieminēts apzīmējums “mūsdienu” teātris, tad autors atzīmē, ka laikmetīgais teātris ir tikai līdzās pastāvoša forma vēl joprojām eksistējošajam tradicionālajam teātrim, kas atrodas teātra telpās. Tam ir dramaturgs, režisors, galvenais stāsts un motīvs, un aktieri izpilda konkrētas lomas, kā arī bieži eksistē tā saucamā “ceturtā” siena.

Attīstoties skatuves mākslai un tās formām, mainījušies visi ierastie komponenti, no kuriem sastāv izrāde, – arī skatītājs. Veidojoties laikmetīgajam teātrim, jaunām formām, teātrim kļūstot atvērtākam, rodas jautājums: kā mainās skatītāja loma? Pētot dažādu literatūru, kā arī gūstot pieredzi, apmeklējot izrādes, darbam ir izvirzīts galvenais pētnieciskais jautājums: skatītāja lomas maiņa laikmetīgajā teātrī – no pasīva vērotāja uz izrādes līdzradītāju.

Darba mērķis ir teorētiski izpētīt būtiskākās skatītāja lomas izmaiņas izrādēs, izprast, kā vēsturiski tā ir attīstījusies, kā arī pievērst uzmanību pašam skatītājam – viņa uztverei, emocijām. Tā kā darbs galvenokārt ir teorētisks, nodaļās netiek minēti daudzi konkrēti piemēri, bet pēdējā

¹ Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, p.16.

nodaļa pieskaras pasaules teātra trupām, kas autoram ir vistuvākās, kā arī tiek iezīmētas laikmetīgā teātra skatītāja lomas izmaiņas Latvijā.

Lai izstrādātu šo bakalaura darbu, bija jāiepazīstas ar teātra vēsturi, dažādu autoru teorijām par skatītāju, kā arī jāizanalizē piemēri. Iepazīstoties ar teātra vēsturi, tiek mēģināts secināt, kāds skatītājs bija senajos laikos, viduslaikos un nākamajos gadsimtos, izmantojot dažādus vēsturiskus aprakstus par skatītāju uzvedību teātrī, specifiku u. c. Skatītāja lomas vēsturiskās attīstības raksturošanai galvenokārt izmantoti apraksti par Rietumeiropas un Amerikas Savienoto Valstu teātriem, lai gan darba autors apzinās, ka skatītāja loma dažādās zemēs bijusi atšķirīga, nodaļas mērķis ir sniegt iespējami vispārinātāku skatītāja lomas attīstības vēsturisko ekskursu.

Nākamajā nodaļā aplūkotas laikmetīgā teātra attīstībai nozīmīgas autoru teorijas – gan tādu, kuri vieni no pirmajiem aprakstījuši skatītāju laikmetīgajā teātrī: Bertolts Brehts (*Bertolt Brecht*), Antonēns Arto (*Antonin Artaud*), Augusto Boals (*Augusto Boal*), gan arī tādu, kuri teorijas un aprakstus par skatītāju un laikmetīgo teātri radījuši daudz nesenākā pagātnē, – Žaks Ransjērs (*Jacques Rancière*) un Hans Tīss Lēmans (*Hans-Thies Lehmann*). Bakalaura darba autors, aplūkojot minēto teorētiku konceptus, mēģina saprast, kādu skatītāju viņi vēlas redzēt savā teātrī, kādas ir viņu izmantotās metodes, lai spētu attīstīt un izveidot skatītāja lomu atbilstoši savām vēlmēm un ieteikumiem.

Trešā nodaļa pievēršas pašam skatītājam – viņa uztveres mehānismiem, funkcijām, kā arī emocijām. Izpētot informāciju par skatītāja uztveri un emocijām, tiek mēģināts izdarīt secinājumus par to, kā laikmetīgais teātris maina un attīsta skatītāja uztveri, kas būtiski ietekmē skatītāju un līdz ar to realizē skatītāja lomas izmaiņas.

Pēdējā nodaļa veidota, aplūkojot piemērus, kuriem autors ir pievērsies vairāku gadu laikā un uzskatījis tos par būtiskiem laikmetīgā teātra fenomeniem, proti, Jana Lauversa (*Jan Lauwers*) *Needcompany*, kā arī *Gob Squad*. Pievērsoties šo kompāniju izrādēm, autors iezīmē abu trupu individuālo skatījumu uz skatītāju, kā arī mēģina izdarīt secinājumus, balstoties uz iepriekš pētītajām teorijām. Šajā nodaļā tiek pievērsta uzmanība arī Latvijas laikmetīgā teātra kontekstam, minot populārākos piemērus, lai varētu izdarīt secinājumus par to, vai skatītāja lomas izmaiņas ir vērojamas arī Latvijā un kā tās attīstās.

Izpētot lielo teorijas bāzi, autors cenšas izveidot secinājumus un atbildēt uz savu pētniecisko jautājumu, jo pašreiz par skatītāja lomu laikmetīgajā teātrī nav viennozīmīga

viedokļa. Tas, visticamāk, arī nav iespējams, jo laikmetīgā teātra izrāžu atšķirību amplitūda ir ļoti liela, taču, balstoties uz teoriju, ir iespējams mēģināt rast kopīgas iezīmes skatītājam, kurš izvēlas būt aktīvs līdzradītājs un vēlas atrisīties no savas ieņemtās pasīvā skatītāja pozīcijas.

1. SKATĪTĀJA LOMA UN UZDEVUMS – NO PIRMSĀKUMIEM LĪDZ BREHTAM

Izrādi bez skatītāja nevar nosaukt par izrādi, jo tas ir viens no trim pamatelementiem, kā to atzīmējusi jau ievadā minētā vācu teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihta: minimālie nosacījumi, lai teātris būtu teātris: *A persona attēlo X, kamēr S to vēro.* “Es jebkuru tukšu telpu varu nosaukt par tukšu skatuvi. Cilvēks šo skatuvi šķērso, kamēr kāds cits viņu vēro, – un tas ir viss, lai rastos teātra aina,” papildina Pīters Bruks (*Peter Brook*).²

Teātra māksla visos laikos ir bijis kolektīva kopdarbs. Mākslinieki (aktieri, režisori, scenogrāfi, gaismotāji u.c.), kas veido izrādes, un skatītāji, kuri tās apmeklē, ir kā viens kolektīvs. Abas šīs grupas nepārtraukti savstarpēji mijiedarbojas.

Teātra pētniecība skatītāja lomai teātrī pievērsusies samērā nesen. Viens no pirmajiem teorētiķiem, kas analizējis skatītāja lomu teātrī, ir 19. un 20. gs. mijas dramaturgs, režisors un teātra pētnieks Bertolts Brehts (*Bertolt Brecht*). Viņš ir nopietni aplūkojis skatītāja uzdevumus laikmetīgajā teātrī, kā arī skatītāja lomas attīstību.

Veidojoties skatuves mākslai un tās formām, attīstās arī dažādi komponenti, no kuriem sastāv izrāde, – skatuve, tehnoloģijas, kas tiek izmantotas izrādē, dramaturģijas materiāls, režisora pieeja, veidojot izrādi, un pārmaiņas piedzīvo arī skatītājs. Rodoties laikmetīgajam teātra formām un teātrim kļūstot atvērtākam, loģiski ir vaicāt: kā mainās skatītāja loma?

Rodas vēlme uzzināt, kāda ir šī loma un kādi ir paši skatītāji. Tāpat neizbēgams ir jautājums par to, kādā veidā izrādes veido savu komunikācijas modeli ar auditoriju. Teātris ir orientēts uz sabiedrību.

Lai skaidrāk saprastu skatītāja lomas attīstību, ir jāiepazīstas ar vēsturisko skatītāju uzdevumu un lomu teātrī. Tomēr, tā kā teātris dažādās zemēs un dažādās kultūrās ir atšķirīgs, vispārināt skatītāju lomu ir ļoti grūti, tāpēc nodaļa sniedz ieskatu galvenokārt par Rietumeiropai raksturīgo auditoriju.

Tā kā nav autentisku aprakstu par to, kāds skatītājs bijis senajos laikos vai viduslaikos, jo ir pieejami tikai vēsturiski apraksti par pašu teātra kultūru, kuros var saskatīt iezīmes, mēģinot

²Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996, p.7.

izdarīt secinājumus par to, kāds bijis skatītājs un viņa uzdevums, tad, veicot atlasi, ir izmantoti nevis konkrētu reģionu avoti, bet tie, kuri visvairāk pievērsušies skatītāja analīzei. Šis ir mēģinājums nedaudz iezīmēt struktūru skatītāja lomas attīstībai, pievēršot uzmanību aprakstiem un loģiski izrietošiem secinājumiem. Darba autors nenoliedz, ka šo nevar uzskatīt par pilnīgi viennozīmīgu situācijas attīstības aprakstu, bet var atlasīt galvenās iezīmes, kas palīdzēs saprast turpmāko gadsimtu autoru teorijas.

1.1. Īss ieskats skatītāja lomas attīstības un tās pārmaiņu vēsturē

Aktieri uz skatuves jūt skatītāju reakciju un apzināti vai neapzināti piemēro tai savus mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus.

Dzīvā aktiera—skatītāja mijiedarbība ir viens no tiem komponentiem, kas padara teātri par īpašu mākslu. Auditorija teātrī mainās ik dienu, un tieši šīs aktieru un skatītāju saspēles dēļ nekad nevar notikt divas pilnīgi vienādas izrādes.

Klasiskā tipa konvencionālajiem teātriem gan Latvijā, gan citur Rietumeiropā ierastā teātra tradīcija ir tāda, ka skatītājs klusi vēro izrādi un savu patiku vai noliegumu izrādes beigās pauž aplaudējot vai arī to nedarot. Kad mūsdienās skatītāji ir ieņēmuši savas vietas zālē un pamazām izdziest gaismas, murdoņas norimšana apliecina, ka auditorija ir klusi un uzmanīgi klausītāji un skatītāji. Mēs esam pieraduši šādi skatīties teātri, tomēr vēsturiski skatītāja loma ir piedzīvojusi pārmaiņas — no aktīva skatītāja, kas pat piedalījās izrāžu norisē teātra aizsākumos, līdz pasīvam vērotājam, teātrī ienākot psiholoģiskajam realismam.

Vēstures gaitā skatītājs bijis gan aktīvs, gan pasīvs izrāžu vērotājs, taču tikai dažas teātra formas, metodes un pieejas ir saglabājušas savu tradīciju, veidojot tādu skatītāja uzvedību, kādu teātris no publikas sagaida.

1.2. Sākotnējais un klasiskais teātra skatītājs: no rituāla līdz 19. gadsimtam

Teātra zinātnieki uzskata, ka daudzas teātra formas ir attīstījušās no reliģiskiem rituāliem, kuros ikviens klātesošais bija dalībnieks, bet skatītājs — neredzamais dievišķais spēks.³ Ar laiku no kolektīvā rituāla izvirzījās atsevišķi līderi/solisti, kas pildīja nosacītu priekšnesumu, kuru

³ Felner, Mira, Orenstein, Claudia. *The world of theatre: tradition and innovation*. Boston: Alyn & Bacon/Longman, 2006, p. 26.

pārējie vēroja. Līdz ar to sāka iezīmēties turpmākā aktiera un skatītāja prototipi. Pašā sākotnējā teātra attīstības stadijā kāds no grupas, t.i., aktieris, iznāca priekšā, lai uzstātos citiem. Tā kā tika izdalīta loma – aktieris, tad automātiski izveidojās arī auditorija. Laika gaitā lomas aizvien vairāk tika dalītas pēc to funkcijām – skatītājs, aktieris, dramaturgs utt.

Senajos laikos Grieķijā izrādes notika dienasgaismā, svētku atmosfērā, un socializēšanās, ēšana un dzeršana bija daļa no dienu gara teatrāla notikuma. Senajā Romā teātris tika spēlēts reliģiskos svētkos. Gan laicīgas, gan sakrālas performances vienmēr tika veltītas dievu slavinājumam, bet salīdzinājumā ar iepriekšējiem reliģiskajiem rituāliem tas jau bija priekšnesums, kurš tika veltīts arī skatītājam. Teātrim nācās sacensties ar tādām izklaidēm kā kaujas ratu sacensības un mežonīgu zvēru cīņas. Tas nebija nekas neparasts, ja skatītāji kādā brīdī pameta izrādes notikuma vietu, uzskatīdami, ka citur notiek kaut kas interesantāks. Varbūt tāpēc Senās Romas komēdiju prologi bieži vien aicināja pievērst uzmanību izrādēm, nevis kaut kam citam.⁴ Grieķijā un Romā teātra izrādes bija iespējams noskatīties bez maksas. Tas piesaistīja dažādu slāņu pārstāvjus.

Viduslaikos pastāvēja divi paralēli teātra veidi. Vispirms izveidojās sakrālais teātris, kas sākotnēji tika spēlēts baznīcās, pēc tam attīstījās jau daudz populārākais laicīgais teātris. Skatītāji pulcējās ap klejojošiem spēlmaņiem pilsētu laukumos, savstarpēji komunicēja cits ar citu. 13. gs. izrādes no baznīcas iekštelpām tika pārvietotas uz baznīcas laukumiem, atvērtiem laukiem, pilsētu skvēriem vai ielām. Jo tālāk no baznīcas pārvietojās teātris, jo mazāk bija iespējams kontrolēt izrāžu saturu. Izrādes tika spēlētas vietējo iedzīvotāju valodās, nevis skatītāju lielākajai daļai nesaprotamajā latīņu valodā, lai pēc iespējas vairāk iedzīvotāju spētu saprast izrādē sacīto.

Anglijā šajā laikā galvenokārt spēlēja mistērijas, kas attēloja dažādus stāstus no Vecās un Jaunās Derības. Tas deva iespēju izglītēt skatītāju par Bībelē rakstīto. Šos Bībeles stāstus attēloja izrādēs, un tās sauca par mistērijām. Bieži šīs izrādes spēlēja pat dienas garumā festivālos. Savukārt Francijā populāri bija *miracle* (no vecfranču val. — brīnums), kas attēloja notikumus no Romas katoļu svēto dzīvē. Tie ar laiku Anglijā tika aizliegti katolicisko dogmu uzspiešanas dēļ.

Viduslaikos teātris bija kolektīva nodarbe – vietējie gan palīdzēja veidot sakrālus uzvedumus (baznīcēni), gan sagatavoties ielu laukumu spēlmaņu izrādēm. Lai redzētu savus biedrus uzstājamies, skatītāji, kuri bija palīdzējuši mākslas darba tapšanā, gādājot tam gan scenogrāfijai nepieciešamos priekšmetus, gan rekvizītus, kostīmus un citas lietas, uz šiem

⁴ Turpat, 33. lpp.

pasākumiem devās ļoti atvērtā un draudzīgā noskaņā. Tā kā teātrī vēl nebija nošķirta vērojoša skatītāja loma, viņš uz izrādi skatījās citādi, jo zināja, ka, piemēram, ir palīdzējis mēģinājumos vai veidojis scenogrāfiju. Skatītājs jutās kā daļa no izrādes, kā dalībnieks, līdzradītājs.

Viduslaiku beigās attīstījās arī teātra žanri. Piemēram, viens no populārākajiem žanriem bija *moralité* (no franču val. — moralitāte). Tās bija speciāli veidotas, lai mācītu skatītāju un uzlabotu tā uzvedību, pieaugot morāles nozīmei.⁵ *Moralité* rašanās iezīme pāreju no liturģiskas drāmas uz laicīgā teātra profesionalizēšanos.

16. gadsimtā starp aktieriem un publiku brīvas sarunas teātrī risinājās pat tad, kad izrādes kļuva daudz formālākas un tajās spēlēja profesionāli aktieri, bet izrādes notika teātrim speciāli paredzētās ēkās. Tad arī pirmo reizi parādījās mūsdienās pazīstamās teātra biļetes, par kurām skatītāji maksāja, lai varētu apmeklēt konkrēto izrādi.

Šekspīra laikā (1564—1616) skatītāji dažkārt pārstāvēja pilnīgi pretējus viedokļus, viņa lugu apmeklētāji gan kļiedza, gan izteica apvainojumus, gan uzmundrināja aktierus, pat ēda un dzēra, bet dažkārt arī apmētāja aktierus ar ēdienu. Tieši ar pārtikas lietošanu izrāžu laikā var izskaidrot žurku invāziju teātros šajā laika periodā. Pastāv uzskats, ka Elizabetes I laikā teātros tika veidots atvērts jumts, lai izvadītu gaisā ēdiena, dzērienu un ķermeņu sviedru smaku. Teātris tolaik bija ārkārtīgi populārs līdz laikam, kad parādījās buboņu mēra epidēmija. 1608. gadā teātri pat tika slēgti, lai izvairītos no vēl lielākas slimības izplatības masās.⁶

Līdz 19. gadsimta beigām teātra skatītāji izrādes apmeklēja galvenokārt kā sociālus notikumus, kuros varēja piedalīties, izsakot skaļi savu viedokli par izrādes vērtējumu, un satikties ar sabiedrības dažādiem slāņiem. Skatītāji maz pievērsa uzmanību pašai izrādei. Viņus galvenokārt interesēja citi skatītāji, kurus bija iespējams skaļi aprunāt, tāpat varēja mainīt savu atrašanās vietu, lai sasveicinātos ar kādu paziņu. Uz skatuves notiekošajam bija otršķirīga nozīme.

Tā kā teātris profesionalizējās aizvien vairāk, tad teātra praktiķi izmantoja dažādus līdzekļus, kā pievērst skatītāju uzmanību pašai izrādei, nevis apkārt notiekošajam. Eiropā 16.—19. gadsimtā izrāžu gaitu pārtrauca iestarpinājumi, kuros tika izmantoti dažādi elementi, kas tiešā

⁵ Ashraf, Hadir, Badr, Manar. *Medieval drama*. Bibliotheca Alexandrina. Pieejams: www.bibaelx.org/libraries/presentation/static/medieval_drama_0810.pdf [skatīts 2014, 17. febr.].

⁶ Alchin, L.K. *Elizabethan Era*. Elizabethan-Era.org. Pieejams: www.elizabethan-era.org.uk [skatīts 2014, 18. febr.].

veidā tika adresēti skatītājam, piemēram, – īsas komiskas ainas, kas atklāja tēla iekšējās domas. Tām visbiežāk bija humoristisks efekts. Tika lietotas arī *soliloquies* – runas, kurās atklājās tēla prāta stāvoklis, kā arī dažādi poētiski monologi.

17. gadsimtā Lielbritānijā pirmo reizi uz skatuves parādījās aktrises, kā arī lielu nozīmi ieguva kustīga scenogrāfija. Šajā laikā Lielbritānijas un citos teātros uzplauka elitārisms – parādījās privātās izrādes, ko vērot varēja tikai izmeklēta publika. Tās bija īpašas izrādes ar krāšņiem tērpiem, iespaidīgām scenogrāfijām. Lielbritānijā teātrī raksturīgi bija kautiņi, nekulturāla uzvedība, tāpēc 1642. gadā parlaments Londonas teātrus slēdza. Tos atkal atvēra 1660. gadā, kad tika atjaunota monarhija. Šajā laikā teātris kļuva par ierobežotu mākslu salīdzinājumā ar viduslaikiem, kad auditoriju pārstāvēja visi sociālie slāņi, jo biļešu cenas ievērojami palielinājās. Tomēr, neraugoties uz to, teātrī varēja sastapt arī vidusslāņa pārstāvjus.

17. gadsimtā arī Francijā teātris bija ārkārtīgi populārs. Džons Lohs (*John Lough*) ir aprēķinājis, ka 17. gadsimta beigās teātri *The Comedie-Francaise* regulāri apmeklēja aptuveni 10–17 tūkstoši skatītāju. Tas saistīts arī ar Moljēra veidotajām sociālajām, komiskajām lugām, kas iemantoja franču auditorijas lielu atbalstu. Muižnieki, vidusslāņa pārstāvji, ierēdņi, studenti un rakstnieki kopā stāvēja parterā, sievietes un bagātākie skatītāji sēdēja ložās zāles sānos un aizmugurē, bet daži no elitārākajiem līdz 1759. gadam – uz pašas skatuves. No šī laika skatītāju uzvedība bija daudz pieklājīgāka un kulturālāka nekā iepriekšējā gadsimtā, tomēr tā nebija tāda, kādu esam pieraduši redzēt klasiskos konvenciālos teātros mūsdienās.⁷

Kā jau iepriekš minēts, svarīgs fakts ir tas, ka iepriekšējo gadsimtu skatītājiem salīdzinājumā ar 19. un 20. gs. teātri uz skatuves notiekošais bija gandrīz vienlīdz svarīgs ar to, kas risinājās skatītāju zālē, nenotika īpaša koncentrēšanās uz izrādi, aktieriem bija jācīnās par uzmanību. Teātrī nepastāvēja robežas starp skatītājiem un aktieriem – abas puses bija vienlīdz svarīgas. Skatītāji staigāja apkārt pa zāli, komunicēja savā starpā un nereti uzrunāja arī aktierus.

18. gadsimta beigu un 19. gadsimta teātris attīstījās straujāk. Īpaša nozīme bija industriālajai revolūcijai, tehniskajiem izgudrojumiem un arī nacionālisma uzplaukumam Eiropā un Amerikā. Nacionālais teātris kļuva par katras valsts vienu no nacionālās pašapliecināšanās instrumentiem, tāpēc tika celti teātri, kuros izrādes notika nacionālajā valodā, uzstājās vietējie

⁷ Lough, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Pieejams: <http://www.answers.com/topic/theatre-and-audiences> [skatīts 2014, 7. marts].

aktieri, kā arī tika daudzināti nacionālie autori. Industriālās revolūcijas un dzelzceļa straujās attīstības dēļ teātris varēja tikt “pārnest” uz jaunām vietām, līdz ar to skatītāju skaits arvien palielinājās.

19. gadsimtā teātris kļuva vēl profesionālāks, režisoram bija dažādas ambīcijas, tāpēc tika izmantotas jaunās tehniskās iespējas, lai vairāk izceltu uz skatuves notiekošo. Tā kā elektrība deva iespēju izgaismot vai aptumšot, varēja izcelt notiekošo uz skatuves un mazināt iespēju skatītājiem staigāt apkārt un sarunāties, padarot to zāles daļu tumšāku, līdz tā kļuva pavisam tumša, kādu to pazīstam vēl šodien. 19. gadsimtā attīstījās reālisms, kas pieprasīja no skatītāja lielāku uzmanību. Tā kā notikumi uz skatuves bija pielīdzināmi reālajai dzīvei, tas deva iespēju skatītājiem veidot asociācijas ar savu dzīvi un tādējādi izraisīja emocionālāku attieksmi.

Tas bija solis uz pasīvās publikas izveidošanos. Tātad no teātra kā rituāla līdz tumšai skatītāju zālei pagāja vairāki gadsimti. Pasīvas publikas izveidošanās ir likumsakarīga tendence, profesionalizējoties teātra mākslai. Teātra aizsākumos izrādes visi veidoja kopā, bet ar laiku atšķīrās tie, kurus tas interesēja dziļāk un kuri sāka ar to saistīt visu savu dzīvi.

Kaut gan auditorijas klātbūtne ir vitāla skatuviska mākslas darba daļa, skatītāji dažādās zemēs, sabiedrībās, laika posmos ir krasi atšķirīgi, pat ja sabiedrībai ir viena un tā pati kultūra. Skatītāju uzvedība var atšķirties ne tikai atkarībā no izrādes veida, bet arī no telpas, kurā izrāde notiek.

Skatītājiem patika doties uz teātra izrādēm, jo varēja satikt savus paziņas, bet teātra māksliniekiem radās aizvien lielākas ambīcijas, vēloties sociālo teātra notikumu pievērst pašam teātrim un spēt dot kaut ko skatītājiem, nevis tikai kārtējo satikšanos ar paziņām un kārtīgu izklaidi. Tika izmantoti dažādi līdzekļi – sākumā tie bija diezgan vienkāršoti paņēmieni (iestarpinājumi, publikas uzrunāšana) –, kā pievērst skatītāju izrādei, bet vēlāk, attīstoties režijai, dramaturģijai, arī tehniskajām iespējām, līdzekļi bija daudz efektīvāki (reālistiskas drāmas, profesionāli aktieri, gaismas, scenogrāfija).

1.3. Pasīvās publikas izveidošanās

Kā garajā teātra vēsturē no tā, ka skatītāji izrādēs visbiežāk darbojās aktīvi un mēdza nepievērst uzmanību pašai izrādei, izveidojās Rietumeiropai un Amerikai raksturīgais klasiskais teātris, kura auditorija lielākoties ir pasīvi skatītāji? Turklāt klusais, pasīvais vērotājs ir relatīvi nesens vēsturisks fenomens, kas parādījās tikai 19. gadsimta beigās, kad teātrī ienāca reālisms.

Reālisma teātrī skatītāju uzdevums ir pieņemt skatuvi kā citu realitāti, kurā viss notiek tieši tāpat kā dzīvē un cilvēku rīcība un uzvedība ir atbilstoša ikdienas situācijām un notikumiem. Aktieris iemieso sava tēla dzīvi tā, it kā zālē nemaz nebūtu skatītāja un viņš neatrastos uz skatuves, kas tiek veidota atbilstoši tēlu videi reālajā dzīvē. Tieši tāpēc auditorija reprezentē citu realitāti, kura ir piekritusi neiejaukties perfekti izstrādātajā izdomātajā pasaulē uz skatuves. Varbūt tieši šī iezīme bija aizsākums tā sauktās „ceturtās” sienas konceptam – skatuvei ar it kā caurspīdīgu sienu, kas aktierus atdala no skatītājiem. Teātriem arvien vairāk nodalot skatītājus no aktieriem, un skatītājiem pasīvi vērojot notikumus uz skatuves, skatītāji zaudēja savu estētisko distanci – spēju objektīvi un atsvešināti uztvert mākslas darbu. Tēlu pasaules, kuras tika rādītas uz skatuves, ļoti atgādināja pašu skatītāju pasauli un problēmas, veicinot skatītāju identificēšanos ar tēliem un radot emocionālo saikni ar skatuves tēlu.

Skatītāju emociju diapazons no ledainas vienaldzības var sniegties līdz pilnīgai emocionālai iesaistei. Jāatzīst, ka zināma distance tomēr vienmēr ir nepieciešama, bez tās nebūtu iespējams apzināties, ka notikumi uz skatuves ir fikcija un aktieri tikai spēlē tēlus, kuri dzīvo vienīgi izrādes laikā. Distance palīdz skatītājiem saglabāt realitātes apziņu, jo pretējā gadījumā kāds mēģinātu kāpt uz skatuves un censtos atturēt Romeo no pašnāvības.

Reālisms sāka dominēt Rietumeiropas kultūrā, un tā ietekme aktiermākslā, režijā un arī scenogrāfijā jūtama arī pašreiz. Atbilstoši sociālajām pārmaiņām un jaunajai teātra pieejai tika mainīta arī teātru ēku arhitektūra. Pakavveida formas teātru celtnes nomainīja ēkas, kuros visas sēdvietas tika izvietotas tā, lai skatītāji atrastos ar seju pret skatuvi, tas mudināja skatītājus vērot tieši uz skatuves notiekošo. Ekonomiski apstākļi motivēja teātru vadītājus iekārtot sēdvietas ar mīkstiem krēsliem tieši priekšā skatuvei. Kur kādreiz uz maziem koka soliņiem sēdēja vai pat stāvēja zemākās klases pārstāvji, 19. gs. atradās bagāto slāņu pārstāvju smalkie krēsli. Tas pilnībā mainīja vispārējo teātra atmosfēru.

1.4. Sacelšanās pret reālisma pasīvo skatītāju

Jauninājumu cienītāji un eksperimentālie mākslinieki, sākoties 20. gadsimtam, meklēja ceļus, kā nojaukt reālisma uzcelto “ceturto” sienu un no jauna iesaistīt skatītājus izrādēs, kā arī radīt jaunas formas un meklēt citas pieejas šajā procesā. Tika izmantotas dažādas metodes – piemēram, ieviesa speciālu tēlu – tādu kā skatuves menedžeri, kas tiešā veidā vērsās pie

skatītājiem, skaidroja notikumus un iepazīstināja ar pārējiem izrādes varoņiem (šo tēlu var arī saukt par vadītāju, piemēram, *Needcompany* izrādē „Izabellas istaba“ galvenās lomas tēlotāja uzņemas arī šo vadītāja lomu).

Izrādot pretestību reālisma radītajam pasīvajam skatītājam, teātris pievērsās radikāliem paņēmieniem un formām, kas aktivizētu skatītāju. Tas īpaši sasaucās arī ar vēsturisko laika posmu, kad pasaulē valdīja revolūciju un dumpinieciskuma gars un īpaši aktivizējās politiskie teātri.

Termins *agitprop* radies no vārdiem “aģitācija” un “propaganda”. Tā sauca politiskā teātra agrīno formu, kas 20. gs. 20. gados krievu marksistisko revolucionāru marksistu ietekmē attīstījās Krievijā un vēlāk arī citur pasaulē. *Agitprop* atbalstīja strādniekus, attēlojot politiskas, sociālas un ekonomiskas problēmas un izsakot spriedumus par taisnīgumu vispār. *Agitprop* pārstāvji kā sludinātāji aģitēja par atbalstu strādniekiem, norādot uz milzu ekonomiskām un sociālām pārmaiņām pēc revolūcijas. Veids, kā tas tika darīts – izmantojot dziesmas un lozungus – sāka atgādināt “dzīvās avīzes”. *Agitprop* pārstāvji devās pie saviem skatītājiem vietās, kur pulcējās cilvēki, – strādnieku ēdnīcās, kopējās atpūtas telpās – un pauda savu sakāmo izklaidējošā un lakoniskā veidā.

Agitprop kļuva par daudzu politisko teātru modeli vairākās valstīs. Vācu trupas grupu runās iekļāva kabarē stila elementus. Spānijas Pilsoņu kara laikā (1936–1939) *agitprop* izmantoja, lai iedvesmotu cilvēkus cīnīties pret fašismu. *Agitprop* radīja priekšnoteikumus politiskā teātra aizsākumiem ASV Lielās depresijas laikā, aicinot apvienoties teātra māksliniekus, kuriem nebija darba, un piedalīties “Dzīvajās avīzēs”.⁸

Visspilgtāk jautājums par skatītāja aktivizēšanu aktualizējās 20. gs. vidū, kad radās eksperimentālais teātris, kam nereti pievieno terminu “avangards”. Tam doti arī vairāki veidi: hepeningi – 50. gados, multimediji – 60. gados, vizuālais teātris – 70. gados, performances – 80. gados un dzīvais teātris – 90. gados.⁹

Arī skatītāji, tāpat kā mākslinieki, ierodas spēles laukumā kā dalībnieki vai – ideālā gadījumā – funkcija skatītājs kā vērotājs izzūd vispār, un atšķirība starp darītāju un skatītāju sāk

⁸ Felner, Mira, Orenstein, Claudia. *The world of theatre: tradition and innovation*, p. 38.

⁹ John Ashford, Marvin Carlson. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*. London, 2002.
Pieejams: <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/avant-garde-theatre-iid-21408> [skatīts 2014, 16. maijā].

izplūst. Tas bieži vien attiecināms uz 20. gs. 60. gadu hepeningu radītājiem un teātra vietām, kas aicināja, pat izdarīja spiedienu uz skatītāju piedalīšanos, lai demokratizētu mākslu.¹⁰

Sākoties šim laika posmam, var sākt runāt par netradicionālām teātra formām, kurām bija būtiski aktivizēt skatītāju, lai tas kļūtu par izrādes līdzdalībnieku. Hanss Tīss Lēmans (*Hans-Thies Lehmann*) savā grāmatā „Postdramatiskais teātris“ (*Postdramatic Theater*, 2006) sniedz ieskatu par jauno, laikmetīgo teātri, kas turpina attīstīties arī mūsdienās. Jāpiebilst, ka aizvien populāri un aktuāli ir arī klasiskās konvencijas teātri jeb tradicionālie teātri.

¹⁰ Bennet, Susan. *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. London and New York: Routledge, 1997, p. 9.

2. LAIKMETĪGAIS TEĀTRIS UN KONCEPCIJAS PAR SKATĪTĀJA LOMU TAJĀ

21. gadsimtam raksturīga skatuves mākslas formu rašanās eksplozija, parādās arvien jauni teātri un producentu kompānijas, kas sabiedrību iepazīstina ar neierastiem iestudējumiem. Savukārt pētījumu par laikmetīgo teātri, tā attīstības tendencēm un virzību nav daudz. Ir radies netradicionāls teātris, kas izraisa fleksiblas aktiera/skatītāja attiecības un skatītāja/darītāja lomas izveidošanu. Netradicionālo teātru prakse ir tieši tikpat nozīmīga kā jebkura cita veida izmaiņas teātra mākslā.

Izrādi nevar salīdzināt ar iespiestu zināšanu ieguves avotu, t.i., grāmatu. Tā vienmēr ir atvērta tūlītējai un publiskai pieņemšanai, modifikācijai vai sabiedrības noliegumam. Neizbēgami sarežģītās attiecības starp izrādi un skatītāju ir centušies ilustrēt semiotiķi.

Interese par semiotisku pieeju teātra studijām uzplauka 20.gs. 70. gados kā kritiska reakcija uz tradicionālo dramaturģiju, kas bija ļoti centrēta uz tekstu, bet nepievērsa uzmanību, kā teksts tiek izspēlēts uz skatuves, kādas mizanscēnas tiek izmantotas, kādas ir attiecības starp tekstu un izrādi.

Sākumā semiotiskā koncepta pārstāvji, tāpat kā tie, kuri pievērsās dramaturģiskajam tekstam, noliedza skatītāja lomu, bet pakāpeniski fokusējās uz skatītāju kā semiotikas objektu.¹¹

Lai gan pasaulē jau daudzi ir apsprieduši skatītāju, tā uzdevumu, nozīmīgumu un lomu teātrī, Latvijā skatītājs un tā loma izrādes procesā nav pētīta gandrīz nemaz.

Pirmie ieskati par skatītāja lomu un tās pārmaiņām, atbrīvojoties no klasiskā teātra tradīcijām, parādījušies jau 19. un 20. gs. mijas franču dramaturga, režisora, aktiera, teātra teorētiķa un jaunas teātra koncepcijas autora Antonēna Arto (*Antonin Artaud*) teorijās, kurās izpaudās vēlme ietekmēt savu skatītāju. Viņa koncepcijas tiks iztirzātas nākamajā darba sadaļā. Lai izpētītu skatītāja lomu, vēl tiks aplūkoti 20. gs. vācu dramaturga, režisora un teātra teorētiķa Bertolta Brehta pētījumi par skatītāja lomu, 20.gs. brazīliešu teātra režisora un rakstnieka Augusto Boala (*Augusto Boal*) „Apspiestais teātris”, Žaka Ransjēra eseja “Emancipētais skatītājs” kā arī ievērojamā 20.gs. vācu teātra pētnieka Hansa Tīsa Lēmana (*Hans-Thies Lehmann*) “Postdramatiskais teātris”.

¹¹ Turpat, 68.lpp.

2.1. Antonēna Arto “Nežēlīgais jeb Mēra teātris”

Antonēns Arto (1896—1948) sevi pieskaitīja pie sirreālisma rakstniekiem un teātra eksperimentālistiem Parīzē 20. gs. 20. gados.

Antonēna Arto veikums saglabā fundamentālu pozīciju modernā teātra evolūcijā. A. Arto ne-naratīviskā koncepta teātris, kas spētu skatītājus caur primitīvām un vardarbīgām ekspresijām atbrīvot no neapzinātām bailēm un ilgām, tika teoretizēts viņa centrālajā darbā *Theatre and Its Double*. Teātrī viņš saskata līdzekli, kā attīrīties no ikdienas sāpēm, kas nenoliedzami ietekmēja aktiera un skatītāja emocionālās izjūtas.

A. Arto vēlējās izveidot teātri, kas nebūtu balstīts uz valodu, bet gan tēlu teātri un ietekmētu skatītāja intelektuālo līmeni, iedvesmotu skatītājus mainīties, atgriezties pie mierpilna prāta. Viņa vēlamais teātris bija “maģisks”, tāds, kas pārveidotu tā skatītāju.

A. Arto darbi nenoliedzami ietekmējuši 20. un 21. gadsimta teātra māksliniekus, kuri ir centušies izskaust tradicionālo viedokli par tekstu kā galveno elementu teātrī, dodot iespēju izveidot dziļākas attiecības ar skatītājiem. Viņš noraidīja tradicionālo teātra izpratni, tādu teātri, kas apmierina skatītāju tradicionāliem līdzekļiem. Par galveno teātra uzdevumu A. Arto uzskatīja cilvēka patības atklāšanu, noārdot ierastās formas. Viņš pretnostatīja ierasto, nedzīvo un dzīvo teātri, kas atklāj cilvēka esības būtību.

Ievērojamais 20. gs. ungāru izcelsmes angļu producents, dramaturgs un teātra zinātnieks Martins Esslin (*Martin Esslin*) A. Arto “Nežēlīgo teātri” raksturo kā spēku, kas “sagrābtu skatītāju pūli ar šīm lieliskajām mēra šausmām... ar visu savu satricinošo ietekmi, radot pilnīgu, fizisko, garīgo un morālo apvērsumu sabiedrībā”.¹²

A. Arto ir rakstījis par daudzām teātra problēmām, tomēr viena no būtiskākajām viņa teātra redzējumā bija skatītājs. Viņš, salīdzinādams teātri ar mēri, raksta: “Īsta izrāde ir tāda, kas traucē mūsu prāta mieru, atbrīvo mūsu zemapziņu un vada mūs uz kādu iespējamu sacelšanos.”¹³

A. Arto nostājas pret izrādēm, kuras izklaidē skatītājus, neliek tam domāt, vai izrādēm, kas dziļāk neskar skatītāja uztveres receptorus.

¹² Delano, Rhiannon. *The Artaudian Audience/Performance Relationship: Theatre of Cruelty and Modern Possibilities*. Master thesis. Texas: Texas Tech University, 2012. Pieejams: <https://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/45158/DELANO-THESIS.pdf?sequence=2> [skatīts 2014, 12. aprīlī].

¹³ Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Francija, 1964 (first ed.). London: Oneword Classics, 2010, (2nd ed.), p. 18.

“Teātra, tāpat kā mēra, krīzi var atrisināt vai nu nāve, vai izveseļošanās. Mēris ir diža slimība, jo tā ir pilnīga krīze, pēc kuras nav palicis nekā, izņemot nāvi, vai radikāla attīrīšanās. Līdzīgā veidā teātris ir slimība, jo tas ir gala produkts, kas nespēj iztikt bez iznīcināšanas. Tas mudina prātu uz murgošānu, kura stiprina tā enerģiju. Un, visbeidzot, no cilvēku skatpunkta mēs varam redzēt, ka teātra efekts ir tikpat labs kā mēris, jo liek mums sevi saskatīt tādus, kādi esam, liek nokrist maskām un izbeidz pasaules melus, bezmērķību, nenozīmību un pat divkosību. Tas satricina materiālu trulību, kas pārspēj maņu skaidrāko liecību un kolektīvi atbrīvo cilvēku tumšās spējas un slēpto spēku, mudinot uz cēlāku, varonīgāku nostāju nekā pirms tā.”¹⁴ A. Arto rosina skatītāju ielūkoties vistumšākajos sava prāta nostūros. Viņaprāt, teātrim ir jābūt tādām, kas spētu no šiem nostūriem “izvilkt ārā” domas. Tā ir sava veida attīrīšanās, jo, kā skaidro A.Arto, – atbrīvojoties no domām, no neapzinātām vai apzinātām, apspiestām domām, – mēs attīrāmies. Par teātri, kas liek attīrīties, jau tika runājis arī Aristotelis, tikai viņš lietoja jēdzienu “katarse”.

Tomēr Antonēna Arto domas par skatītāju lomas un iesaistes problemātiku visvairāk ir izklāstītas viņa manifestā par “Nežēlīgo teātri”. Tajā atklāts, cik būtiska izrādes daļa ir skatītājs, un parādīts, ka tas nedrīkst tikt nošķirts no aktiera, ka izrādei ir jāaptver skatītājs, jo viņš atrodas pašā centrā – gan fiziski, atrodoties telpas centrā, gan kā centrālais tēls izrādē: “Mēs nojaucam skatuvi un skatītāju zāli un aizvietojam to ar vienkāršu telpu, bez nodalījumiem vai jebkādas barjeras. Tā kļūs par darbības teātri. Tieša komunikācija tiks nodibināta starp skatītāju un izrādi, starp aktieri un skatītāju, balstoties uz faktu, ka skatītāji atradīsies darbības vidū, līdz ar to gūstot arī fizisku ietekmi. Šie rezultāti rodas no pašas telpas pārveides.”¹⁵ A. Arto arī par sava teātra izrāžu rādīšanas vietu nevēlas izmantot klasiskās teātra telpas – viņš izsakās, ka šim nolūkam noderētu kāds šķūnis vai liels angārs. Šī ievirze liecina, ka aizvien vairāk tika domāts par teātri ārpus teātra telpām. Tas izslēgtu duālistisko funkciju – skatuve un skatītāju zāle.

“(..) Sākumā ar neapstrādātiem līdzekļiem, kas tiks attīrīti. Šie neapstrādātie līdzekļi jau sākumā noturēs viņu uzmanību. Tāpēc “Nežēlīgajā teātrī” skatītājs ir centrā un izrāde apkārt viņam.”¹⁶ A. Arto uzsver to, ka nemitīgi ir jāatrod līdzekļi, kā noturēt un pievērst skatītāja uzmanību, jo tikai tad skatītājs pilnībā varēs atbrīvoties un atbrīvot savas domas. Savā manifestā viņš vairākkārt piemin, ka, piemēram, izrādes laikā vienlīdz svarīgs ir gan publikas, gan aktieru apgaismojums.

¹⁴ Turpat, 21. lpp.

¹⁵ Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Pieejams: <http://72.52.202.216/~fenderse/theatre.htm#b10> [skatīts 2014, 2.martā].

¹⁶ Turpat.

„Es piedāvāju teātri, kurā vardarbīgi fiziski tēli sagrauj un hipnotizē teātra pārņemta skatītāja jūtas kā tāds nezināms augstāko spēku vēja virpulis.”¹⁷ Nereti viņa tekstos lasāmi tādi vārdi kā „maģisks“ un „augstāks spēks“. Šķiet, ka A. Arto teātri uzskatīja par patiesu spēku (tāpat kā mēri), kas spētu mainīt katra skatītāja izjūtas un domas, – “Nežēlīgais teātris” bija paņēmiens, kā to izdarīt.

„Tā ir pavēle uzbrukt skatītāja izjūtām no visām pusēm, kuras mēs aizstāvam, – rotējoša izrāde, kuras mērķis nav radīt divas slēgtas pasaules – skatuvi un auditoriju bez iespējamās komunikācijas. “Nežēlīgais teātris” ne tikai tāpēc, ka tajā iespējams redzēt vardarbīgas ainas, bet nežēlīgs arī kā uzbrūkošs, kā kaut kas, kas nežēlo skatītāja emocijas un izjūtas. (..) Tā kā šodienas teātrī (grāmata *Theatre and its Double* pirmo reizi izdota 1964. gadā. — Z.S.) nervi, kā var teikt, konkrēts psiholoģisks jūtīgums ir tīši nolikts malā. “Nežēlīgais teātris” plāno vēlreiz apliecināt visu laiku pārbaudītos burvju līdzekļus, kā noķert šīs izjūtas. (..) Lai varētu radīt ķēdi, ritma ķēdi, kurā skatītājs bija ieradis redzēt savu realitāti izrādē, skatītājam ir jāļauj identificēt sevi ar izrādi, elpai no elpas, sitenam no sitiena.”¹⁸

Lai gan laikmetīgā teātra pārstāvji un psiholoģiskā reālisma pretinieki bieži uzsvēra un kritizēja skatītāja pārlietu lielo identificēšanos ar izrādes tēliem, A. Arto lieto šo jēdzienu. Viņš to saprot nevis kā identificēšanos ar kādu konkrētu tēlu, bet visu izrādi – tās plašo diapazonu, lai izrādē atrastu vietu sev un savām neprātīgākajām domām.

A. Arto vēlējās redzēt teātri, kurā pēc izrādes skatītājs un aktieri ir noguruši, pārmocīti no redzētajām, izjustajām sāpēm, prāta un domu apjukuma, tomēr attīrījušies – spējuši atrast sevī kaut ko dziļāku un atbrīvojušies, tādējādi rodot mieru. A. Arto atšķirībā no B. Brehta ticēja, ka problēma ir neizpaustajā zemapziņā, nevis sabiedrībā.

A. Arto bija vizionārs, lielākā daļa no viņa idejām ir pārstāvētas tikai ideju līmenī. Par A. Arto ideju praktisko īstenošanu, varētu dēvēt poļu izcelsmes režisoru, pedagogu un teātra teorētiķi Ježiju Grotovski (*Jerzy Grotowski*), kurš savā teātra laboratorijā Vroclavā veica dažādus eksperimentālus iestudējumus. Tomēr J. Grotovski nevarētu dēvēt vienīgi par A. Arto ideju iemiesotāju, lai gan arī viņš uzskatīja, ka skatītājam ir jābūt izrādes epicentrā. J. Grotovskim un A. Arto ir vēl daudz kopīgu ideju, kaut gan J. Grotovskis, visticamāk, pie tām nonāca pats savos teātra meklējumos.

¹⁷ Turpat.

¹⁸ Turpat.

2.2. Bertolts Brehts un viņa teorija par skatītāju

Vācu dramaturgs un režisors Bertolts Brehts (1898—1956) tiek uzskatīts par meistarū skatītāja izaicināšanā un darbā ar to. B. Brehts vēlējās padarīt savu skatītāju par kritisku pētnieku, kurš kā fans sporta spēlē sekotu līdzī tam, ko redz, nostātos kāda pusē, komentētu darbības un arī pats rastu alternatīvus risinājumus notikumiem uz skatuves.

Bertoltam Brehtam gan kā dramaturgam, gan teorētiķim ir būtiska nozīme skatītāja un izrādes attiecību pētniecībā. Viņa uzskati, ka teātrim jābūt spējīgam izraisīt sociālas pārmaiņas, mijas ar mēģinājumiem aktivizēt skatītāja—skatuves attiecības. Brehta episkā teātra koncepcijas mērķis bija ieinteresēt skatītāju darbības procesā, nevis iznākumā par novērotāju, pavairojot skatītāja iespējas rīkoties.¹⁹ Brehts ir teicis: “Teātrim ir jāstimulē kāre pēc saprašanas un īstenības mainīšanas. Mūsu skatītājiem ir jāpiederz ne tikai ceļi, kā atbrīvot Prometeju, bet jātiek mudinātiem viņu atbrīvot. Teātrim ir jāmaca visas baudas un prieks, ko sniedz kaut kā jauna atklāšana, visas triumfa emocijas, ko asociēt ar atbrīvošanu.”²⁰ B. Brehts, tāpat kā A. Arto, nekad nav noliedzis teātra spēku, tomēr B. Brehts neizmīrsa faktu, ka teātris ir izklaide, tāpēc pievērsa uzmanību arī izklaidējošajam faktoram un priekam par teātri.

Episkais teātris aicina skatītāju uzņemties kritisku un inteligentu lomu; aktieri un scenārijs tīšām neaicina skatīties empātiski. Episkais teātris pieņem, ka publika ir domāt un argumentēt spējīgs indivīdu kopums, kas pieņem lēmumus pat teātrī. Episkais teātris skatītājus vērtē kā gudrus un emocionāli nobriedušus indivīdus un tic, ka viņi vēlas, lai par tādiem tiktu uzskatīti.²¹ Šī B. Brehta atziņa ir tāda kā paradigma laikmetīgā teātra skatītājam. B. Brehtam bija ļoti būtiski skatītāju padarīt par intelektuāli domājošu būtni, kas nevis trūli sēdētu krēslā un pārdzīvotu līdzī tēliem uz skatuves, bet spētu izteikt argumentētu viedokli, iespējams, nosodītu un gribētu pats adekvāti risināt notiekošo uz skatuves.

B. Brehts šo jauno pārmaiņu apzīmēja par A-efektu jeb atsvešināšanās efektu. A-efekts ir atsvešināšanās efekts, kas nepieciešams, lai skatītājs atbrīvotos no tēlu un stāsta empātiskās uztveres. Tas nozīmē attīrīt skatuvi no visa mākslīgā, lai izskaustu publikas vēlmi iegrimt ilūzijās

¹⁹ Felner, Mira, Orenstein, Claudia. *The world of theatre: tradition and innovation*, p. 39.

²⁰ Brecht, Bertolt. *Essays on the Art of Theater*. 1954. Poemhunter.com. Pieejams: <http://www.poemhunter.com/bertolt-brecht/quotations/page-2/?search>. [skatīts 2014, 25.aprīlī].

²¹ Brecht, Bertolt. *Theatre for Pleasure of Theatre for Instruction*. Transl. Willett, John. New York: Hill and Wang, 1957, p. 79.

(Brehts, Vilets). Skatītājs nevar atrast ilūziju spontānajā, pārejošajā, autentiskajā, neizmēģinātajā notikumā, ko sniedz episkais teātris. Skatītājs ir aicināts atteikties no pasīvās lomas, kas viņiem tika piešķirta dramatiskajā teātrī, un uzņemties kritisku, aizdomu pilnu lomu.²² B. Brehts daudz pievērta uzmanību aktieriem un to pasniegšanas veidam, lai šo efektu aktivizētu arvien vairāk: “Lai radītu A-efektu, aktierim ir jāatbrīvojas no jebkā, ko viņš ir mācījies, lai iegūtu skatītāju, lai atdarinātu tēlus, kurus viņš spēlē. Nemērķējot jāievēd skatītājs transā, bet nevajadzētu pašam tādā nokļūt.”²³ Atsvešināšanās efektu B. Brehta izrādēs visprecīzāk realizē songi (dziesmas, ko izpilda aktieri, tieši vēršoties pie skatītājiem, dziesmas saturs var nebūt saistīts ar notikumiem uz skatuves).

B. Brehts strādāja ar vācu politiskā teātra darboni, režisoru Ervinu Piskatoru (*Erwin Piscator*), kurš atteicās no vairākiem paņēmieniem, kas palielināja skatītāju estētisko distanci un neļāva skatītājam pilnībā emocionāli absorbēt izrādi, lai skaidrāk un kritiskāk saskatītu dažādas politiskās problēmas. E. Piskators izslēdza raksturīgo skatuves “ceturto” sienu, kas jau bija kļuvusi par standartu, B. Brehts šīs idejas papildināja. Noskaņas apgaismojums tika aizvietots ar praktisku apgaismojumu, lai tikai nodrošinātu redzamību. Katram elementam B. Brehts pievērta īpašu uzmanību. Tas viss tika darīts ar vienu mērķi: lai skatītājs ne mirkli pārāk dziļi neieslīgtu ilūzijās.

B. Brehta lugu finālos bieži vien netika doti situāciju atrisinājumi vai tos ierosināja radīt skatītājiem. B. Brehts strādāja ar aktieru trupu, lai attīstītu aktiermeistarības stilu, kas ļāva aktierim komentēt tēlu, nekļūstot par to.

Politiski noskaņoti teātra praktiķi pārņēma Brehta metodes, un tās kļuva par daļu no mūsu teātra vārdnīcas, līdz ar to arī zaudējot sākotnējo ietekmi uz skatītāju; tādēļ mākslinieki aizvien turpina meklēt jaunas metodes un stratēģijas.²⁴

Tāpat galvenās Brehta atziņas par skatītāja lomu teātrī krasi atšķīrās no skatītāja lomas, kas tika pieņemta klasiskajos dramatiskajos teātros. Viņa skatītājs bija intelektuāls, kritisks, aktīvi domājošs indivīds, kurš spēja saglabāt atsvešinātības efektu, t.i., skatītāja distancēšanos no skatuves notikumiem. Tomēr, lai gan skatītājs saglabāja atsvešināšanās efektu, Brehts cerēja, ka

²² Boje, David. Bertolt Brecht, *The Aesthetics of Epic Theatre: Pedagogic Implications for the Management and Organization*, Ņūmeksikas Štata Universitāte, 2003. Pieejams: http://business.nmsu.edu/~dboje/theatrics/brecht/#_ftn4 [skatīts 25. aprīlī].

²³ Brecht, Bertolt. *A Short Organum for the Theatre. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Transl. John Willett. London: Methuen, 1964, p.193.

²⁴ Felner, Mira, Orenstein, Claudia. *The world of theatre: tradition and innovation*, p.40.

teātris skatītājus ietekmēs tā, lai tas radītu sabiedrībā pārmaiņas, iedvesmotu publiku rīkoties un paust viedokli.

2.3. Augusto Boals – skatītāja iesaiste

Brazīliešu teātra teorētiķis un praktiķis Augusto Boals papildināja B. Brehta idejas un radīja tādas teātra formas kā “Apspiesto teātris”, “Foruma teātris”, “Neredzamais teātris”. Tajās ir iznīcinātas visas robežas starp aktieri un skatītāju, atgriežot teātri tā kolektīvajos aizsākumos, kad ikviens var būt izrādes dalībnieks. A. Boals pasīvu skatītāju pārvērta par aktīvu skatītāju, kurš ne tikai domā par alternatīviem risinājumiem, bet arī tos reāli izmēģina uz skatuves. A. Boals uzskata, ka tradicionālais teātris ir despotisks, tas nedod iespēju skatītājam izteikt sevi, turpretī aktieru un skatītāju mijiedarbība ļauj skatītājam kļūt aktīvam un atbrīvoties, radot iespēju ne tikai piedalīties pagātnes notikumos, bet arī nākotnes notikumu veidošanā.²⁵

“Teātra pirmsākumos teātris bija ditirambiska dziesma: brīvi cilvēki dziedāja svaigā gaisā. Karnevāls. Svētki. Vēlāk atbildīgās personas pārņēma teātri un uzcēla vairākas atdalošas sienas. Vispirms viņi atdalīja cilvēkus, nošķirot aktierus no skatītājiem: cilvēki, kuri darbojas, un cilvēki, kuri uz to skatās, – ballīte ir beigusies! Pēc tam viņi starp aktieriem atdalīja masu no protagonistiem. Piespiedu ideoloģija bija sākusies! Apspiestie cilvēki sevi ir atbrīvojuši un vēlreiz veido savu teātri. Sienas ir jānojauc. Pirmkārt, skatītājam ir atkal jā sāk darboties pašam: neredzamais teātris, foruma teātris, attēlu teātris utt.”²⁶

A. Boals savā grāmatā “Apspiesto teātris” skaidri norāda, kādam ir jābūt skatītājam viņa teātrī: “Es, Augusto Boals, gribu, lai skatītājs uzņemas aktiera lomu un iejaucas tēlā un skatuvē. Es gribu, lai viņš ieņem pats savu vietu un piedāvā risinājumus.

Pārņemot skatuvi īpašumā, skatītājs apzināti veic atbildīgu uzdevumu. Skatuve ir realitātes, mākslīgas realitātes reprezentācija. Tomēr skatītājs nav mākslīgs. Viņš eksistē gan ainā, gan ārpus tās, duālā realitātē. Ieņemot vietu uz skatuves mākslīgajā teātra pasaulē, viņš darbojas ne tikai mākslīgajā, bet arī paša sociālajā realitātē. Mainot fantāziju, viņš mainās pat sevī. Iebrukums ir simboliska ielaušanās. Tā simbolizē visus pārkāpšanas/ielaušanās aktus, kas mums ir jāveic, lai atbrīvotu sevi no tā, kas mūs apspiež. Ja mēs neielaužamies (tas nav obligāti jāsaista ar vardarbību), ja neejam ārpus mūsu kultūras normām, mūsu apspiesto stāvoklis

²⁵ Turpat.

²⁶ Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Londona: Pluto Press, 1979, 2008, p. 95.

nemainīsies (...) pat likums kā tāds – ja mēs to nekad nepārkāpsim, nekad nebūsim brīvi. Atbrīvot sevi nozīmē pārkāpt un mainīties. Tas jādara caur jauna radīšanu, kas nav eksistējis, bet sāk eksistēt. Lai sevi atbrīvotu, ir jāpārkāpj. Pārkāpt nozīmē eksistēt. Atbrīvot sevi, lai eksistētu.”²⁷

Arī A. Boalam, tāpat kā B. Brehtam, skatītāja lomas izmaiņa teātrī bija ļoti būtiska.

A. Boals attīstīja atšķirīgas teatrālas stratēģijas atbilstoši publikas īpatnībām un dažādām situācijām. Piemēram, “Foruma teātrī” mākslinieku grupa uzraksta mazu ainiņu par kādu problēmu un uzstājas skatītāju priekšā. Skatītāji tiek lūgti šo ainiņu jebkurā mirklī pārtraukt un pārņemt lomas, kā arī izmēģināt jaunus problēmu risinājumus.

A. Boala “Neredzamajā teātrī” provokatīvas drāmas par aktuālām problēmām spēlē ikdienišķās vidēs – restorānos, autobusos – tā, it kā notikumi risinātos reālajā dzīvē. Publika iesaistās debatēs un darbībās, tādējādi kļūstot par aktieriem, kaut arī nemaz nenojauš, ka notikumi ir izplānoti un pat izmēģināti. Vienā no izrādēm, kas norisinājās uz laivas Zviedrijā, kāda jauna sieviete izlikās, ka ir stāvoklī un viņai sākušās dzemdības, lai aktualizētu diskusiju par medicīniskās aprūpes sistēmas problēmām.

A. Boala “Apspiesto teātris” sākumā tika radīts, lai uzrunātu Brazīlijas nabadzīgo ļaužu grupu, bet pašreiz visā pasaulē ir centri, kuri izplata viņa metodes. Praktiķi Dienvidāfrikā, Āzijā, Austrālijā un Āfrikā izmanto Boala radītās metodes, lai runātu ar publiku par viņu aktuālajām problēmām.²⁸

A. Boals izveidoja stratēģisku sistēmu, plānu, kā skatītāja lomu būtu iespējams mainīt: “Plāns, lai pārveidotu skatītāju par darītāju dažās galvenajās līnijās ir sistematizēts četros posmos.

Pirmais posms: ķermeņa apzināšanās — uzdevumu sērija, kurā cilvēks iepazīst ķermeni, tā robežas un iespējas, tā sociālos traucējumus un iespējas rehabilitēties.

Otrais posms: padarīt ķermeni ekspresīvu — spēļu sērija, kurā cilvēks sāk sevi izpaust caur ķermeni, noliedzot citus, vairāk pazīstamus un ierastus izpausmes veidus.

Trešais posms: teātris kā valoda — cilvēks sāk praktizēt teātri kā valodu, kas ir šajā mirklī un dzīva, nevis kā pabeigts produkts, kurš attēlo tēlus no pagātnes.

Pirmā pakāpe: simultāna dramaturģija — skatītāji “raksta”, vienlaikus darbojoties kopā ar aktieriem.

Otrā pakāpe: tēlu teātris — skatītāji iesaistās tieši, “runā” caur tēliem, ko veido no aktieru ķermeņiem.

²⁷ Turpat, 23. lpp.

²⁸ Felner, Mira, Orenstein, Claudia. *The world of theatre: tradition and innovation*, p. 40.

Trešā pakāpe: foruma teātris — skatītāji iesaistās tieši dramatiskajā darbībā un ainā.

Ceturtais posms: teātris kā diskurss: vienkāršas formas, kurās skatītājs-aktieris rada “izrādes”, apmierinot savas vēlmes, aktualizējot kādas tēmas vai izmēģinot noteiktas darbības.”²⁹ Kā redzams no iepriekš minētā citāta, šī sistēma apliecina A. Boala vēlmi mainīt ne tikai skatītāju, bet arī problemātiku un skatītāja lomu. Lai krasi mainītu skatītāja lomu, skatītājs ir jāizglīto.

Sava darba noslēgumā Augusto Boals atklāj vārda “skatītājs” negatīvo ietekmi: “Jā, šis, bez šaubām, ir gala secinājums — “skatītājs” ir slikts vārds! Skatītājs irniecīgs kā cilvēks un ir nepieciešams to padarīt cilvēcisku, atgriezt viņam iespēju darboties pilnībā. Viņam arī ir jābūt subjektam, aktierim vai vismaz vienā līmenī ar tiem, kuri tiek uzskatīti par aktieriem, bet kuriem ir jābūt arī skatītājiem. Visiem šiem cilvēka teātra eksperimentiem ir viens mērķis – skatītāja atbrīvošana. Un, kopš tie, kas ir atbildīgi par teātra izrādēm kopumā, ir cilvēki, kas pieder pie vadošajām sabiedrības klasēm, tie tiešāk vai netiešāk veido tēlus, kas ir viņu atspulgi. Skatītāji cilvēku teātrī nedrīkst kļūt par pasīviem šo tēlu upuriem.”³⁰ Līdzīgu domu savā teorijā par skatītāju izteicis franču filozofs Žaks Ransjērs.

2.4. Žaks Ransjērs un viņa emancipētais skatītājs

Intelektuālis Žaks Ransjērs (*Jacques Rancière*, dz. 1940) 2009. gadā publicēja eseju “Emancipētais skatītājs”. Šajā esejā izklāstītas vairākas idejas par laikmetīgo teātri, kā arī viņa ieskati par skatītāja lomu un uzdevumu šādā teātrī. Skatītāja loma tiek apzināti iekļauta diskusijas krustpunktā, runājot par attiecībām starp mākslu un politiku, lai pavērtu plašāku domāšanas modeli, kas ilgu laiku ir ierāmējis teātra un izrādes politiskās problēmas (šie termini lietoti ļoti vispārīgi, lai iekļautu deju, performanci un visus citus skatuves mākslas veidus, kas ietver darbojošus ķermeņus kolektīvas auditorijas priekšā).³¹

Skatīšanās ir slikta lieta. Būt par skatītāju nozīmē vērot izrādes. Un vērošana ir slikta divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, vērošana tiek uzskatīta par pretēju zināšanai. Tas nozīmē redzēt ārpusi un vizuālo izskatu, nezinot apstākļus, kā ir radīta šī ārpuše, un to, kas ir realitāte, kuru slēpj šis ārējais veidols. Otrkārt, vērošana tiek uzskatīta par rīcībai pretēju darbību. Tas, kurš vēro izrādi,

²⁹ Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*, p. 102.

³⁰ Turpat, 135.lpp.

³¹ Ranciere, Jacques. *The Emancipated spectator*. Londona: Verso, 2009, p. 271.

paliek savā vietā bez emocijām, bez iespējas izmantot savu spēku, lai iejauktos notiekošajā. Būt par skatītāju nozīmē būt pasīvam. Skatītājs ir nošķirts no iespējas zināt vairāk, arī no iespējas rīkoties.

Ir iespējams izdarīt secinājumu, ka teātris tādā vispār ir kaut kas slikts, vieta ilūzijām un pasivitātēm, to vajadzētu izskaust. Zināšanas un rīcība – rīkoties, lai zinātu, un rīcība, kas rodas zināšanu rezultātā. Platons ir teicis, ka teātris ir vieta, kurā ignoranti cilvēki tiek ielūgti, lai vērotu, kā citi cilvēki cieš. Tas, kas notiek uz skatuves, ir patoss, slimības manifestācija, kaislību un sāpju slimība. Tas nav nekas cits kā subjekta sašķeltība, ko izraisa zināšanu trūkums. Teātra “rīcība” nav nekas cits kā slimību pārnesšana caur citu slimību – empīriskās vīzijas slimību, kura vēro ēnas. Teātris ir ignorances pārnesējs, kas padara cilvēkus slimus caur ignorances mediju, kas ir optiskā ilūzija. Tādā labā sabiedrība ir sabiedrība, kura neļaujas teātra meditācijai, sabiedrība, kuru kopīgie tikumi ietver tās locekļu tiešu un dzīvu attieksmi.³²

Atziņa par teātri kā nelabvēlīgu institūciju, kurā tiek veidots pasīvs skatītājs, liecina par to, ka šāda atkāpšanās no tradicionālajām formām ir nepieciešama. Žaks Ransjērs piedāvā arī redzējumu un vienlaikus pretrunīgas šaubas par to, kādam ir jābūt skatītājam: “No vienas puses, skatītājs ir jāatbrīvo no vērotāja pasivitātes, kurš ir fascinēts no tā, ko redz sev priekšā un identificējas ar tēliem uz skatuves. Viņam nepieciešams redzēt dīvainu izrādi, kura ir kā noslēpums un liek skatītājam meklēt iemeslu šai dīvainībai. Ir jāpanāk, lai skatītājs novērsas no pasīvā skatītāja lomas un kļūst par zinātnieku, kurš pēta fenomenu un meklē tā rašanos iemeslus un mērķus. No otras puses, skatītājam ir jāizvairās no vidējā vērotāja, kurš nekustīgs un neaizskarts sēž un vēro izrādi, kas šķiet viņam tāla. Skatītājs ir jāatdala no šīs maldīgās meistarības un jāievelk teātra maģiskajā spēkā, kur skatītājs mainītu racionālā vērotāja lomu un iegūtu iespēju pieredzēt teātra īsto enerģiju.”³³

Šīs divas paradigmātiskās pieejas ir jau iepriekš iemiesojušās Brehta „Episkajā teātrī” un Arto “Nežēlīgajā teātrī”. No vienas puses, skatītājam ir jādistancējas, bet, no otras puses, ir jāzaudē jebkāda distance. No vienas puses, viņam ir jāmaina veids, kā skatīties, lai atrastu labāku veidu, kā skatīties, bet, no otras, — viņam ir jāizvairās no vērotāja pozīcijas.³⁴

Ž. Ransjērs pamatojas uz iepriekš radītām teorijām, mēģinot saprast, kas ir būtiskākais viņa redzējumā par skatītāju. Viņš skatītāju nosauc par “emancipētu”. Emancipācija ir

³² Turpat, 272.lpp.

³³ Turpat.

³⁴ Turpat.

“atbrīvošana vai atbrīvošanās no atkarības, pakļautības, aizspriedumiem, līdzvērtīga sabiedriska stāvokļa iegūšana (īpaši attiecībā uz sieviešu tiešanos pēc līdztiesības).”³⁵ Ko tad nozīmē emancipēts skatītājs? Emancipācija sākas no pretēja principa, no principa par vienlīdzību. Tā sākas, kad mēs nenodalām pretstatu starp vērošanu un rīkošanos un saprotam, ka sadalīšana pati par sevi ir dominēšanas un pakļaušanas konfigurācija un ka “pasaules interpretēšana” jau nozīmē pasaules transformēšanu, tādējādi to pārkonfigurējot. Skatītājs ir aktīvs, tieši tāpat kā students vai zinātnieks: viņš vēro, izvēlas, salīdzina un interpretē. Viņš savieno to, ko novēro, ar daudzām citām lietām, ko ir vērojis uz citām skatuvēm, citās vietās. Viņš rada savu dzeju ar dzeju, kas ir tikusi izspēlēta viņa priekšā. Viņš piedalās izrādē, ja ir spējīgs pateikt savu stāstu par stāstu, ko viņš redz sev priekšā. Vai arī, ja ir spējīgs, atsaucoties uz izrādes rezultātu, piemēram, noliegt ķermeņa enerģiju, kas bija jāpievērš viņa lietai šeit un tagad, un pārveidot to vienkāršā attēlā, savienojot to ar kaut ko, ko ir lasījis vai sapņojis iepriekš. Tie ir distancētie skatītāji un interpretētāji. Viņi pievērš uzmanību izrādei, kaut arī tā ir tālu.³⁶ Ž. Ransjērs skatītāja atbrīvošanos no pasivitātes neuzskata par pārtapšanu “aktierī”. Viņš, tāpat kā B. Brehts, atgādina, ka skatītājam ir intelektuāli aktīvi jāpiedalās izrādē: “Skatīšanās nav pasivitāte, kas jāpārvērš aktivitātē. Tā ir normāla situācija. Mēs mācāmies un mācām, mēs rīkojamies un zinām. Kā skatītāji, kas savieno to, ko redzam un ko esam redzējuši, kas mums ir stāstīts vai ko esam sapņojuši. Te nav privileģēts vidus vai privileģēts sākumpunkts. Visur šeit ir sākumpunkti un pavērsiena punkti, no kuriem mēs mācāmies jaunas lietas, ja vispirms izslēdzam pieņēmumu par distanci, tad lomu sadali un teritoriju robežām. Mums nevajag pārvērst skatītājus par aktieriem. Mums jāsaprot, ka katrs skatītājs jau ir aktieris savā stāstā un katrs aktieris ir skatītāja aktieris šajā pašā stāstā.”³⁷

2.5. H. T. Lēmāna “Postdramatiskais teātris”

Vācu teātra mākslas zinātnieks un teorētiķis Hans Tīss Lēmāns ir viens no autoritatīvākajiem mūsdienu teātra pētniekiem. Savā grāmatā “Postdramatiskais teātris”, kura tika publicēta 2006. gadā, viņš sniedz ieskatu par jaunajām teātra formām, par to, ko var dēvēt par postdramatisku un laikmetīgu teātri, kā arī pievērš uzmanību atsevišķiem teātra elementiem – arī

³⁵ Spektors A. *Skaidrojošā vārdnīca*. LU MII 2009–2012, Pieejams: <http://www.tezaurs.lv/sv/> [skatīts 2014, 4. aprīlis].

³⁶ Ranciere, Jacques. *The Emancipated spectator.*, 277. lpp.

³⁷ Turpat, 278. lpp.

skatītājam. Šajā bakalaura darba sadaļā apkopota informācija par laikmetīgo teātri, kas lielā mērā balstās uz iepriekšējo autoru teorijām, kā arī aplūkots Žaka Ransjēra “Emancipētā skatītāja” pētījums, kurš pievērš uzmanību skatītājam Lēmana aprakstītā veida teātrī.

“Lēmana postdramatiskā teātra teorija ir apliecinājums jaunā teātra ienākšanai Eiropas un Ziemeļamerikas teātrī un pārtapšanai mākslas formā no 20.gs. 60. gadiem. Tas loģiski ir novedis pie paradigmas izveidošanās teātra pētniecībā un izvērties par nepieciešamību radīt profesionālu programmu skatuves mākslu studijās,”³⁸ stāsta grāmatas „Postdramatiskais teātris” ievads. “Teātris, ko Lēmans identificē kā postdramatisku, bieži pievērš uzmanību tādu lietu pētniecībai kā parasti neapzinātām tēmām, spiedieniem, baudām, paradoksiem, pat perversijām, kas ieskauj pašu izrādes/teātra situāciju kā tādu.”³⁹ H. T. Lēmans vērš uzmanību uz teātri bez teksta, bet nenoliedz teksta nepieciešamību un vienlaikus uzsver pārējo teatrālo elementu klātbūtni, atgādinot, ka teksts nav būtiskākais un dominējošais faktors mūsdienu teātrī.

Postmodernais teātris kā jēdziens ir nostiprinājies aptuveni no 20. gs.70. līdz 90. gadiem. Tas var ietvert daudzus variantus: teātra dekonstrukciju, multimediju teātri, atjaunotu tradicionālo teātri, kustību un žestu teātri. Grūtības izprast tik plašu jēdzienu kopumu, runājot par “laikmetīgo teātri”, ir pierādījušās vairākos pētījumos, kas cenšas raksturot postmoderno teātri kopš 20.gs.70. gadiem. Daži no atslēgas vārdiem, kas ir parādījušies vairākās starptautiskās postmodernisma diskusijās, ir *neskaidrība, mākslas svinēšana kā fikcija, teātra kā procesa svinēšana, pārtraukums, neviendabīgums, beztekstualitāte, daudzskaitlīgums, kodi, apgāšana, vairāku vietu esamība, perversijas, izpildītājs kā motīvs un varonis, deformācija*, teksts tikai kā pamatmateriāls, dekonstrukcija, uzskati par tekstu kā arhaismu un autoritārismu, performance kā jēdziens starp drāmu un teātri, antimimētisms, pretošanās interpretācijai. Kā zināms, postmodernais teātris ir bez diskursa, bet tā vietā dominē mediācija, ritms, tonis, žestikulācija. Turklāt nihilistiskas un groteskas formas, tukša telpa, klusums. Šādi atslēgas vārdi, ar kuriem bieži saskaramies, runājot par jauno teātri, nevar būt ne pārlicinoši individuāli (daudzi no tiem – neskaidrība, pretošanās interpretācijai, kodi – tie ir acīmredzami raksturīgi arī iepriekšējām teātra formām), ne arī spēj piedāvāt vairāk nekā dažas trāpīgas frāzes, kuras ir ļoti vispārīgas (deformācija), vai nosauc dažādas neviendabīgas iezīmes (perversija, apvērsums). “Daudzi no tiem ir arī pretrunīgi: protams, postmodernajā teātrī ir, piemēram, “diskurss”. Kā jebkura cita mākslinieciskā prakse, tas nav abstrūts no attīstības – analīze, teorija, pārdomas un pašrefleksija

³⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York :Rotledge, 2006, p. 4.

³⁹ Turpat.

ietekmē mākslu iepriekš nezināmā līmenī. Postdramatiskais teātris pazīst ne vien “tukšu” telpu, bet arī pārpildītu telpu. Tas tik tiešām var būt nihilistisks un grotesks, bet tāds ir arī “Karalis Līrs”. Process, neviendabīgums vai daudzskaitlīgums – savukārt ir patiesi attiecināms uz visiem teātriem – klasisko, moderno un postmoderno.⁴⁰ H. Lēmans atgādina, ka laikmetīgais teātris nav iepriekšējo formu pilnīgs noliedzējs, tāpēc nevajadzētu to uzskatīt par tādu kā protesta akciju. Viņš atzīst, ka bez klasiskās teātra formas nebūtu iespējams radīt laikmetīgā un netradicionālā teātra formas: “Postdramatiskais teātris tādējādi ietver vecās estētikas klātbūtni, atjaunošanu vai turpinājumu, iekļaujot tos, kas atstāja agrāko laiku dramatiskās idejas, lai būtu teksta vai teātra līmenī. Māksla vispārēji nevar attīstīties bez atsaucēm uz tās iepriekšējām formām. Tas ir tikai jautājums par apziņas, skaidrības un īpašās pieejas uz atsaucēm līmeni. Tomēr ir jāizšķir starpība starp agrāko formu izmantošanu jaunās formās un (viltus) izskatā tērptu tradicionālo formu spēkā esamību un nepieciešamību. Postmodernajam teātrim bija vajadzīgas klasiskās normas, lai formulētu savu identitāti, polemiski novēršoties no tām un pamatojoties uz neskaidrību starp perspektīvām no ārpuses un iekšējo estētisko loģiku. Šī doma bieži vien ir kritiķu arguments, runājot par jauno teātri, kurš meklē šādu patvērumu.”⁴¹ Patiesībā grūti ir atņemt klasisko terminoloģiju, kas estētiskajās normās paver tradīcijas spēku. Jaunais teātris bieži vien sabiedrības apziņā pats sevi rāda kā atšķirīgu no ierastās prakses caur polemiku, tādējādi radot iespaidu, ka tam par identitāti kalpo klasiskās normas. „Provokācija vien neveido formu, pat provokatīvai, noliedzošai mākslai ir jārada kaut kas jauns zem sevis pašas. Ar to vien, nevis caur klasisko normu noliegšanu tā var radīt savu identitāti.”⁴² Norādot uz postdramatiskā teātra iezīmēm un atšķirībām salīdzinājumā ar agrākajām teātra formām, H. T. Lēmans mēģina skaidrot šīs jaunās teātra formas, izstrādāt to teoriju. Tāpat arī viņš pievēršas skatītāja uzdevumam un lomai.

H.T. Lēmans ir pētījis skatītāja uzdevumu postdramatiskā teātra izrādē: “Skatītāju uzdevums vairs nav fiksēta tēla neitrāla rekonstrukcija, atjaunošana un pacietīga izsekošana, bet drīzāk spēja mobilizēt savu reakciju un pieredzēt to, lai apjaustu savu piedalīšanos procesā, kas tiek viņiem piedāvāts. Postdramatiskā teātra aktieris bieži vien vairs nav kādas lomas tēlotājs, bet piedāvā savu kā izpildītāja klātbūtni uz skatuves.”⁴³ Tātad skatītāja galvenais uzdevums ir nevis precīzi sekot notikumiem līdzī, bet spēt izvēlēties, kam pievērst uzmanību, ko uzņemt sevī, un

⁴⁰ Turpat, 25. lpp.

⁴¹ Turpat, 26. lpp.

⁴² Turpat, 28. lpp.

⁴³ Turpat, 134.–135. lpp.

baudīt pašu teātra procesu kā tādu. Tieši tāpēc var secināt, ka aktieris vairs nav lomas tēlotājs, bet izpildītājs, tāpēc – teātra procesa izpildītājs, kas ļauj baudīt. Vienlaikus izpaužas arī pretēja doma – dramatiskajam teātrim nav jāidentificējas ar kādu no tēliem, jājūt līdzīgu stāstam, bet jāvēro pats teātra process, ieraugot un meklējot tajā kaut ko sev. Nevar nepamanīt šo atziņu līdzību ar Brehta atsvešināšanās efektu, tomēr Lēmans norāda arī uz atšķirībām: “Dramatiskā teātra pamats bija tas, ka skatītājs pamet savu ikdienas rutīnu, lai dotos uz nošķirtu vietu, uz “sapņu laiku”, novērsties no viņa paša laika līnijas, lai nonāktu citā. Episkajā teātrī, “piepildot orķestra bedri”, izceļ dalīto pārdomu līmeni. Brehts gribēja domājošu un smēķējošu skatītāju, kuram smēķēšana bija domāta kā skatītāju distancētības zīme, precīzāk, ne kā vienas dalītas pārejošas vietas manifestācija. Brehta skatītājs precīzi neiegremdējās sevī, lai būtu te un tagad, lai emocionāli saplūstu ar notikumiem uz skatuves (tā būtu identificēšanās ar dramatiskajiem notikumiem), bet atlaidās un smēķēja, distancējies “savā laikā”. Kamēr tas nemeklē arī ilūziju, postdramatiskā reālā laika estētika attīstās, taču skatuviskie procesi nevar būt nošķirti no skatītāju laika. Atkal kontrasts starp episko un postdramatisko teātri ir skaidri redzams.”⁴⁴

Kā to saprast? B. Brehts pauda, ka skatītājam ir pilnībā jābūt nošķirtam no notiekošā uz skatuves, jo skatītājs viņa teātrī ir atnācis uz izrādi un tas, kas notiek uz skatuves, ir kritiski vērojams process. H.T. Lēmans grib pateikt, ka skatītājs atrodas pašā teātra procesā, tāpēc arī skatītāja laiks ir izrādes laiks. Lai gan skatītājs neidentificējas ar stāstu un tēliem, jo tādu bieži vien laikmetīgajā teātrī nav, viņš ir vienots ar procesu. B. Brehtam ir skatītājs un process, bet H.T. Lēmanam – skatītājs procesā.

Arī Lēmana teorijās parādās jautājums par spēlēšanos ar realitāti. Dramatiskajā teātrī bija nepārprotami skaidrs, ka notiekošais uz skatuves ir fantāzija, bet pašreiz teātra praktiķi aizvien vairāk ar šo robežu spēlējas. H. T. Lēmans sniedz arī piemēru, kas to labi atspoguļo: “Līdz šim spēlēšanās ar realitāti ir kļuvusi par populāru jaunā teātra praksi – lielākoties ne kā tieša politiska provokācija, bet kā teatrāla teātra tematizācija – un līdz ar to svarīga arī ētikas loma tajā.

Kad zivis mirst uz skatuves vai vārdes tiek (šķietami) sašķaidītas, vai kad nav skaidrs, vai aktieris pa īstam skatītāju priekšā nav saņēmis elektrošoku, auditorija iespējami reaģē uz to kā reālu, morāli nepieņemamu incidentu.

Kad skatuves māksla liek skatītājam domāt, vai viņam vajadzētu reaģēt uz notikumiem uz skatuves kā uz mākslu (estētiski) vai kā uz realitāti (piemēram, morāli), tad, manevrējot uz

⁴⁴ Turpat, 155. lpp.

robežas starp reālo un teātri, skatītāji tiek būtiski ietekmēti: nepārlicinātība un nedrošības izjūta, ko cilvēki pieredz, būdami skatītāji, ir reālas sociālas problēmas.”⁴⁵

Kur varam novilkt robežu starp “teātri” un ikdienas dzīvi? Tā pietiekami bieži ir problēma un līdz ar to objekts postdramatiskā teātra dizainā. Skatītāja estētiskā distance ir dramatiskā teātra fenomens; jaunā teātra formās, kas ir tuvākas performancei, šī distance ir strukturāli sakustināta vairāk vai mazāk pamanāmā un provokatīvā veidā. Jebkur, kur šī satraucošā robežu izplūšana notiek postdramatiskajā teātrī, tā ir situācijas (termina empātiskajā nozīmē) kvalitātes ietekmēta, pat situācijās, kur kopumā viss šķietami pieder pie klasiskā teātra žanra ar tā strikto skatuves sadalījumu un teatronu.

Provokācija ir skatītāju iesaiste, jo provokācija ir mēģinājums kādu izaicināt uz darbību vai viedokļa paušanu, kas varētu radīt pat neērtu situāciju pašam darbības izpildītājam vai viedokļa paudējam. Respektīvi, teātra praktiķi, provocējot skatītājus, dažkārt liek iesaistīties pat diezgan aktīvi (aktīva iesaiste ir arī piecelšanās kājās un skatītāju zāles vai laukuma pamešana). Kur šādā situācijā rodama estētiskā distance? Vai skatītājam ir jāturpina būt atsvešinātam un jāvēro, ja acu priekšā reāli šķaida zivis un rāda zivju iekšas? Lai gan H. T. Lēmans norāda, ka estētiskā distance ir dramatiskā teātra fenomens un laikmetīgais teātris šo fenomenu ir mainījis, skatītājam ir jāpieņem lēmums, vai iesaistīties šajā provokācijā vai ne. Tas jau maina pasīvā skatītāja lomu, kuram tikai vajadzēja vērot dramatiskā teātra izrādi bez lēmumu pieņemšanas (izņemot gadījumu, kad skatītājs izvēlas pamest izrādes izrādīšanas vietu).

2.6. Kopsavilkums

Izanalizējot vairāku autoru teorijas, jākonstatē, ka par laikmetīgo teātri ir gan ļoti atšķirīgas domas, gan arī vairāki vienojoši viedokļi.

Pirmkārt, laikmetīgais teātris tekstu un valodu noliedz kā dominējošo elementu izrādes tapšanā. Laikmetīgais teātris uzsver, ka visi teatrālie elementi – gaisma, kustība, skaņa, atmosfēra, žests, vizuālais tēls, skatītājs, telpa u.c. — ir vienlīdz būtiski. Mūsdienu teātris svin teātri kā procesu, nevis pievēršas konkrētam izrādes stāstam, kam vienkārši ir jāaizrauj un jāaizkustina skatītājs.

⁴⁵ Turpat, 104. lpp.

Otrkārt, laikmetīgais teātris iestājas pret klasiskā teātra formām, tomēr nenoliedz tās. Laikmetīgais teātris ir sagrāvis atdalošo “ceturto sienu” starp skatītāju un aktieri, sienu starp aktieri un tēlu, aktieri un izrādi, skatītāju un skatītāju, skatītāju un izrādi. Visu līdzekļu un attiecību apvienošana ir visu teorētiku atbalsta punkts.

Treškārt, laikmetīgais teātris virza uz senāko teātra iezīmi – kolektīvismu. Teātris ir nevis dažu atsevišķu indivīdu (režisoru, aktieru, producentu), bet kolektīva darbs, kurā iekļaujas ikviens, ko saista skatuves māksla, kas apmeklē izrādes, par tām raksta vai domā, vai izsaka kritiku.

Ceturtkārt, laikmetīgā teātra priekšplānā atrodas arī skatītājs. Viņš nav sekundārs subjekts, kas “bauda” izrādi un tad dodas prom labi izklaidējies. Neviens arī nenoliedz, ka izrādei skatītājs ir jāizklaidē (zināmā mērā gan to apstrīd A.Arto, kurš uzsver teātra būtisko nozīmi – ietekmēt skatītāju). Visi arī ir vienisprātis par to, ka skatītājs nedrīkst būt pasīvs. Kādā veidā? Šajā jautājumā viedokļi ir atšķirīgi.

A. Arto vēlas piedāvāt nežēlīgu teātri, kas caur šausmām attīrītu skatītāju un liktu pievērsties savam prātam, aktivizētu to, bet B. Brehts savukārt vēlas ietekmēt skatītāju tā, lai tas sāktu rīkoties. B. Brehts arī uzsver, ka skatītājs nedrīkst iejusties stāstā vai identificēties ar kādu no stāsta varoņiem (jau iepriekšminētais atsvešināšanās efekts). B. Brehts grib izaicināt skatītāju domāt kritiski, izteikt savus spriedumus, klaji nosodīt kādu no izrādes varoņiem, aktivizēt diskusiju par kādu no izrādes problēmām, paužot savu viedokli. Viņš ar teātra palīdzību grib mudināt sabiedrību izpaust viedokli un neklusēt.

A. Arto uzskata, ka skatītājam pirmām kārtām ir jātiek galā ar saviem iekšējiem konfliktiem un pārdzīvojumiem, bet B. Brehts grib “ārstēt” visu sabiedrību kopumā. Nav vienota viedokļa, kuram būtu lielāka taisnība, jo individuāla ārstniecība ir tikpat nozīmīga kā sabiedrības virzīšana progresā virzienā.

Visatšķirīgākais un arī visradikālākais ir brazīlietis Augusto Boals, kurš uzskata, ka skatītājs jāpārveido pilnībā – jāpadara par aktīvi rīkoties spējīgu uz skatuves, jāpadara par aktieri. Visi pārējie aplūkoti teorētiķi ir vienisprātis par skatītāja aktivizēšanu vismaz intelektuālā pozīcijā, bet A. Boals, uzstādam, ka ar to nepietiek, izstrādājis veselu sistēmu, kā “izglītēt” skatītāju. Skatītāju izglītošana ir vajadzīga, jo cilvēkam, uzņemoties ikvienu jaunu lomu, ir nepieciešama apmācība vai vismaz gids vai instrukcija, kuru ņemt vērā. Mūsdienu teātra praktiķi

ar saviem iestudējumiem to arī mēģina panākt, liekot skatītājam domāt, provocējot viņu, vedot ārā no komforta zonas.

Divi nodaļas noslēgumā aplūkoti, vēl jaunāka laika autori, veido nelielu apkopojumu par skatītāja situāciju pašreiz. Gan Ž. Ransjērs, gan H.T.Lēmans nenoliedz joprojām eksistējošo klasiskās formas teātri, atzīstot skatītāju par rīcībspējīgu intelektuāli, kuram ir nepieciešams izteikt viedokli, domāt un analizēt izrādi kā procesu sev. Vērtēt redzēto, balstoties uz savu pieredzi, un mēģināt kaut ko gūt no katras izrādes, lai pašizglītos, attīstītos, iespējams, rastu harmoniju vai aktivizētu diskusiju par kādu noteiktu tēmu sev vai saviem tuvākajiem.

Aplūkojot šīs teorijas, skaidri izpaužas arī problēma par skatītāja lomas izmaiņām. Vienota viedokļa par to nav, jo laikmetīgais teātris ietver daudzus jēdzienus, notikumus, izrāžu veidus un formas, kurās arī šī jēdzienu un terminu sistēma nav pilnībā izstrādāta, tāpēc nav iespējama sistematizēta un vienota viedokļa par skatītāja lomu. Aplūkojot vairākus viedokļus, ir tikai iespējams mēģināt apkopot galvenās iezīmes un izprast, kas ir svarīgs katram teorētiķim atsevišķi un kas ir kopīgs visiem.

3. SKATĪTĀJA UZTVERE, TĀS MEHĀNISMI UN EMOCIJU IETEKMES NOZĪME TEĀTRĪ

Fizika, ķīmija, bioloģija, anatomija ir zinātnes, kas ir ne tikai nozīmīgas pētniekam, bet arī var palīdzēt izrādes veidotājiem iepazīt savu skatītāju. Mūsdienās ļoti strauji attīstās neiroloģija, kas sniedz aizvien jaunu informāciju par smadzenēs notiekošajiem procesiem. Gan teātra praktiķiem, gan teorētiķiem ir vērtīgi iepazīt ne tikai mākslinieciskās, bet arī zinātniskās likumsakarības, lai māksliniecisko izteiksmes līdzekļu arsenāls būtu iespējami plašāks.

Miami Universitātes profesors, teātra vēstures pasniedzējs⁴⁶ Stefans di Benedeto (*Stephan di Benedetto*) savā grāmatā „Izjūtu provokācija laikmetīgajā teātrī” (*The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*)⁴⁷ piedāvā pētījumu par cilvēka smadzeņu galvenajiem procesiem – apziņu, uztveri un interpretēšanu. Autors analizējis, kā zināšanas un psiholoģijas teorijas darbojas praksē, proti, kā dzīvā teātra izrādes ietekmē skatītāja iespaidus un pārdzīvojumus par konkrēto izrādi.

3.1. Informācijas uztveres un apstrādes procesi cilvēka smadzenēs

Cilvēka ķermenis uztver ārējos kairinātājus. Tā kā izpratne par psiholoģiju un neiroloģiju palīdz veidot priekšstatus par ķermeņa darbībām, izrāžu veidotājiem tas var palīdzēt radīt laikmetīgā teātra izrādi, kuras procesā tiek iesaistīti arī skatītāji, un starpstāvokli starp pieredzi un apziņu. Izrādes veidotāji, radot starpstāvokli (stāvoklis starp pieredzi, ko gūst izrādē, piemēram, ar maņām (pieskāriens, smarža) un apziņu, kas šīs maņas interpretē smadzenēs), skatītājam „palīdz” tā, ka viņš spēj šos mākslinieka piedāvātos kairinātājus restrukturēt, izmantojot savu domu un apziņas procesus un veicot primitīvu izrādes analīzi.

Lai izprastu, kādi līdzekļi noderīgi dzīvā teātra izrāžu veidošanā, vispirms ir jāaplūko, kā cilvēka smadzenēs risinās informācijas uztveres un apstrādes procesi. Redze, dzirde, tauste, garša un oža galvenokārt nosaka apziņas darbību, teātra izrādē maņas palīdz attēlot, radīt un interpretēt

⁴⁶University of Miami. *Stephen Di Benedetto*. Pieejams: <http://miami.academia.edu/StephenDiBenedetto> [skatīts 2012, 1. aprīlis].

⁴⁷ Benedetto, Stephen, Di. *The Provocation of Senses in Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2010.

notiekošo, lai paspīlgtinātu skatītāja iespaīdu teātra izrādēs. Būt “dzīvā teātra” apmeklētājam nemaz nenoīmē, ka apzināti jāreāgē uz sajūtu stimulāciju, ko radījuši izrādes veidotāji. Mūsu ķermeņi apkārtējā pasaulē bieži pamana primāras (ar maņām saistītas) pārmaiņas un paši izlemj, vai uz tām reāgēt vai tās ignorēt. Respektīvi, skatītājs ne vienmēr spēj kontrolēt to, ko jūt viņa maņas (piemēram, ja aktieris liktu skatītājam rokās pūkainu spilvenu, ķermenis uzreiz to pieņemtu par patīkamu un prom nemestu), jo ķermenis spēj lemt mūsu vietā. Tomēr, lai pakļautos konkrētās situācijas piedāvātajiem apstākļiem un izvēlētos turpmāko rīcību, tiek stimulētas mūsu smadzenes.

Viens no pasaules vadošajiem nervu sistēmas procesu pētniekiem, Kalifornijas Universitātes psiholoģijas profesors Maikls Gezenigs (*Michael Gazzaniga*) pauž uzskatu, ka smadzenēs ir nepārtraukti jālauž „iemītās” takas, lai stimulētu to darbību, lai tās pielāgotos un spētu uzņemt un uzglabāt jaunu informāciju. Var secināt: laikmetīgā teātra izrāžu veidotājiem laužot tradīciju, ka skatītājs ir vienīgi izrādes vērotājs, un mainot klasiskajam teātrim raksturīgos apstākļus, tiek stimulētas skatītāja smadzenes, dodot viņam iespēju labāk uzņemt jauno informāciju. Atbilstoši šai teorijai laikmetīgā teātra piedāvātie jauninājumi stimulē smadzeņu darbību, kas, iespējams, ir dabisks iemesls, kāpēc laikmetīgais teātris vispār ir radies.

Mūsu smadzeņu uzbūvi un darbību nosaka neironu izveidotās struktūras un to funkcijas. Smadzenes satur aptuveni no viena miljarda līdz pat vienam triljonam neironu, kuri, raidot elektriskus impulsus, nodod informāciju aksoniem (nervu šūnas izaugums, kas novada nerva impulsu uz citām nervu šūnām vai izpildorgāniem⁴⁸). Tieši ar šiem impulsiem mēs uztveram, vadām un interpretējam datus, ko gūstam no saviem maņu orgāniem. Sajūtu fragmenti, ko redze, dzirde, tauste, garša un oža piedāvā mūsu nervu sistēmai, ir sistēmas, pēc kurām veidojam priekšstatus par pasauli, kurā dzīvojam. Praktiski visi neironi sastāv no trīs daļām: dendrītiem (nervu šūnas izaugumi, kas pievada šūnai impulsu⁴⁹), šūnas ķermeņa, kur atrodas neirona kodols, kas pastāv neatkarīgi no dendrītiem un aksoniem, un aksoniem. Dendrīti sazarojas, lai iegūtu informāciju no citiem neironiem un piegādātu tos šūnas ķermenim. Šūnas ķermenis sastāv no šūnas kodola un DNS (dezoksiribonukleīnskābe – organiskā viela, kas atrodas visās dzīvajās šūnās, kā arī daudzos vīrusos; DNS uzdevums ir saglabāt ģenētisko informāciju un ar tās

⁴⁸ Spektors A. *Skaidrojošā vārdnīca*. LU MII 2009–2012, Pieejams: <http://www.tezaurs.lv/sv/> [skatīts 2012, 4. aprīlis].

⁴⁹ Turpat.

palīdzību vadīt olbaltumvielu veidošanos.⁵⁰). Visbeidzot, aksoni no šūnas ķermeņa nogādā informāciju uz citiem neironiem, kuri savukārt novada impulsus uz ķermeņa ekstremitātēm. Divi neironi sastopas sinapsē (divu neironu saskares vieta, nerva un muskuļa saskares vieta⁵¹), radot elektrisku impulsu uz dendrītiem no blakusesošiem neironiem. Procesu var pielīdzināt stafetes skrējienam – informācija tiek padota no maņām uz katru neironu, līdz tiek sasniegtas smadzenes, kuras to apstrādā un izveido priekšstatu. Neirons saņem kairinātājsignālu, kas vai nu pamudina to nosūtīt informāciju uz nākamo neironu, vai arī aizliedz un aizkavē informācijas padošanu. Neironālā informācija var tikt „ieslēgta” vai „izslēgta” atkarībā no tā, cik daudzi stimuli šo informāciju sniedz. Neironi paši neuzsāk darbību, to izraisa ķīmiski procesi, kas sinapsei diktē, vai informāciju nodot tālāk vai ne. Šo procesu var pielīdzināt milzu stadionam, kurā sēdošie skatītāji darbojas sinhroni, lai izveidotu kopīgu vilni; visi tiek iekļauti šajā aktivitātē. Ja piedalās tikai daži cilvēki, tad vilnis, ko rada skatītāji, izjūk un neizdodas. Tāpat ir, veidojot izrādes, ja izrādes veidotāji kādu māksliniecisku elementu neizveido pārlicinoši, skatītājs to neuztver un palaiž garām.

Viss, ko mēs sajūtam un uztveram, balstās uz ķīmisko procesu mūsu ķermenī. Šī procesa mērķis ir informācijas apkopošana mūsu apziņā (cilvēka smadzeņu funkcija – objektīvās realitātes augstākā atspoguļošanas forma; spēja pareizi uztvert īstenības iespaidus un uz tiem atbilstoši reaģēt⁵²).

Cilvēks pievēršas izrādei gan fiziski, gan mentāli, bet, ķermenis ir pirmais, kas uztver stimulus, pēc tam tos apstrādā smadzenes. Var secināt, ka tad, ja izrādes veidotājs skatītāju izrādē iesaista fiziski, tad pirmais, kas uz to reaģēs, būs ķermenis, nevis smadzenes.

3.2. Pieredzes un emociju nozīme informācijas uztverē un apstrādē

Mūsu prāts uz teātra izrādi reaģē, veidojot personiskas asociācijas ar redzamo. Kad atpazīstam vispārējo situācijas modeli, tad pievēršam uzmanību notikuma detaļām un apzināti sākam saprašanas un apzināšanas procesu. Mēs esam veidoti tā, lai atbildētu uz sajūtu kairinājumu. Tas ir cieši saistīts ar mūsu izdzīvošanas spēju un izjūtām ik brīdi, tāpēc rezultātā,

⁵⁰ Turpat.

⁵¹ Turpat.

⁵² Spektors A. *Skaidrojošā vārdnīca*. LU MII 2009–2012, Pieejams: <http://www.tezaurs.lv/sv/> [skatīts 2012, 4. aprīlis].

izmantojot iepriekšēju pieredzi, mēs veidojam spriedumus par dažādu veidu stimulācijām. Dienvidkalifornijas Universitātes neiroloģijas profesors Antonio Damāsio⁵³ (*Antonio R. Damasio*) secinājis, ka lielākā daļa emociju ir veidojušās garā evolūcijas procesā, kaut arī precīza emociju kompozīcija un ritms rodas ļoti individuāli, apkārtesošās vides un dažādo attīstības tempu dēļ. Emocijas ir daļa no mūsu bioloģiskajām „ierīcēm”, ar ko esam aprīkoti, lai izdzīvotu. Sajūtas, kas tiek izraisītas teātra izrādes laikā, rada starpstāvokli starp pieredzi un sapratni, un zināšanām, kuras ļauj mums tās pārveidot emocijās. Novērošana dod mums iespēju izlobīt satura jēgu no uztvertajām sajūtām. Turklāt, veicot novērojumus, reti to, ko redzam, uztveram identiski ar kādu citu cilvēku. Tas ļauj saprast, kāpēc uz notiekošo reaģējam dažādi.

Piemēram, Mārtiņa Eihs (režisors; izrādes galvenokārt veido radošajā apvienībā „Nomadi”) izrādē „Viss par mīlestību” cilvēks, kas jau zina, kas notiks, uz izrādes norisēm reaģē citādi nekā tas, kas izrādi redz pirmo reizi (izrādes laikā daži cilvēki tiek iesaistīti izrādes procesā, kur viņiem ir jāšauj ar peintbola pistolēm). Vēl citādāk reaģē cilvēks, kas pazīst kādu no izrādes veidotājiem. Līdz ar to izrādes veidotājiem būtu neiespējami paredzēt, kā skatītāji reaģētu uz konkrētiem stimuliem. Tomēr mūsu bioloģiskā uzbūve ir līdzīga, tāpēc mākslinieki var būt pārliecināti, ka, izmantojot dažādas stratēģijas, viņi var likt mūsu ķermeņiem reaģēt uz viņu darbības un uzvedības radītajiem impulsiem, – tā gluži vienkārši būs mūsu katra dabiska reakcija. A. Damāsio uzskata, ka, balstoties uz dzīvē pieredzēto, varam paredzēt, kādas emocijas izraisīs noteikti stimuli, kaut gan kultūras un indivīdi var veidot bezgalīgu variāciju skaitu. Šo atziņu mākslinieki var izmantot, radot mākslinieciskas stimulācijas. Pēdējo soli šajā sajūtu stimulēšanā veic prāts, kas informē smadzenes, kuras tad arī izlemj, vai un kā uz šo informāciju atbildēt. Tikai vēlāk iegūto pieredzi varam izpaust vārdos vai darbībās.

Uztvere, apziņa un uzmanība ir komponenti, ar kuriem mēs saprotam un interpretējam stimulus. Ir vairākas strīdīgas teorijas par to, kā smadzenes apstrādā un interpretē datus. Katra no zinātņu nozarēm, kas pēta smadzenes, proti, bioloģija, kura koncentrējas uz evolūciju, neiro psiholoģija un zinātne par atmiņu, piedāvā atšķirīgus viedokļus par smadzenēm. Kaut arī neviena no tām nedod viennozīmīgu atbildi uz to, kāpēc mēs atbildam uz sniegtajiem stimuliem tieši tā un ne citādi, tās pauž uzskatus, ka sajūtas veido mūsu apziņu. Šos uzskatus ir vērts aplūkot

⁵³ University of Southern California. *Antonio R. Damasio*. Pieejams: <http://dornsife.usc.edu/cf/faculty-and-staff/faculty.cfm?pid=1008328&CFID=1951172&CFTOKEN=79689211> [skatīts 2012, 4. aprīlis].

saistībā ar laikmetīgo teātri tieši tāpēc, ka tie nākotnē noteiks to, kā veidot laikmetīgā teātra izrādes un kā šīs zināšanas izmantot, lai spētu vēl spēcīgāk ietekmēt skatītāju.

Saskaņā ar neiroloģijas pētnieces, Parīzes Dekarta Universitātes profesores Arletes Strerī (*Arlette Streri*)⁵⁴ uzskatiem uztvere ir process, kurā ķermenis pievērš uzmanību videi, kurā atrodas, balstoties uz informāciju, ko tam sniedz sajūtas. Uztveres funkcija ir interpretēt sajūtu sniegtos datus un tādējādi apstrādāt pašu informāciju. Šī funkcija ietver divus dažādus informācijas apstrādes veidus: datu pārvadi un datu satura apstrādi. Katrs no tiem darbojas atkarībā no tā, vai apstrādi veic, pamatojoties galvenokārt uz sajūtām, kuras tieši izraisa konkrētais stimul, vai jau uz zināšanām, motivācijām, cerībām, respektīvi, pieredzes, ko no šī stimula varētu saņemt ķermenis. Mūsu uztveri ietekmē gan apziņas, gan bezapziņas mehānismi. Mēs novērtējam gan tos sajūtu datus, kas plūst caur mūsu neuroapstrādes centriem, gan arī tos, kurus balstām uz savu pieredzi. Ņemot vērā to, ka mēs apzināties, ka teātrī notiek mākslinieciskās atveides, spēles process, starp mūsu pielāgošanos apstākļiem un realitātes apzināšanos pastāv neliela atšķirība, tāpēc ka abi šie procesi dalās ar neironu sniegtajiem stimuliem, kuri ietekmē dažādus smadzeņu apgabalus. Kad smadzenes pieredz sajūtas, ko sniedz stimuli un konteksts (vide, kurā atrodamies), tās kļūst par daļu no mūsu pieredzes, respektīvi, mēs nākamreiz spējam tās atpazīt.

Toronto Universitātes profesors, psihiatrs, psihoanalītiķis, pētnieks, autors, esejists un dzejnieks Normens Doidžs (*Norman Doidge*)⁵⁵ apraksta mūsu ikdienas aktivitātes, ņemot vērā pasauli, kurā atrodamies. Smadzenes, kas gatavas uztvert, vienmēr ir aktīvas, turklāt tās sevi patstāvīgi sakārto. Redze ir tikpat aktīva kā tauste, kad ar pirkstiem pieskaramies objektam, lai saprastu tā struktūru un formu. Tiesa, nekustīga acs īstenībā ir nespējīga uztvert sarežģītu objektu. Tomēr, līdzdarbojoties gan sajūtu, gan pieredzes mehānismiem smadzeņu garozā, spējam uztvert to, kas ir pierādījums, ka uztverei nepieciešami abi mehānismi.

3.3. Skatītāju emociju teorija

Amsterdamas Universitātes mediju psiholoģijas profesore Elija A. Konjina (*Elly A. Konjin*) ir pētījusi ne tikai aktieru, bet arī skatītāju emocijas un izdarījusi interesantus

⁵⁴Université Paris Descartes. *Arlette Streri*.

Pieejams: <http://lpp.psych.univparis5.fr/person.php?name=ArletteS&date=short> [skatīts 2012, 4. aprīlis].

⁵⁵Norman Doidge, MD. *The brain that changes it self*, official website.

Pieejams: http://www.normandoidge.com/normandoidge/ABOUT_THE_AUTHOR.html [skatīts 2012, 5. aprīlis].

secinājumus par tām. Viņas teorija sniedz interesantus un argumentētus secinājumus par to, kādas emocijas visvairāk izjūt tieši laikmetīgā teātra skatītājs.

Emocijas var radīt ne tikai fantāzijas objekti vai artefakti tiešā veidā, tās var izraisīt arī personiskas atmiņas, reminiscences un asociācijas. Tātad emocijas netieši tiek radītas uz skatuves, bet ne vienmēr uz skatuves notiekošais ir emociju izraisītāja galvenais objekts. Tāpēc, ja skatītājam rodas prototipiskas vai empātiskas emocijas, ticamāk, ka emociju objekts slēpjas personiskajās asociācijās, nevis fantāzijas vai artefaktu pasaulē. Šādas prototipiskas emocijas var klasificēt kā identifikāciju. Tomēr identifikācija un empātija nebūs tik intensīvas kā skatīšanās uzdevumu emocijas. (Šī ideja ir paralēla uzdevuma emociju teorijai aktiermeistarībā, ko izstrādājusi mediju psiholoģijas profesore Elija A. Konjina.) Minētā teorija veido empīrisku atbalstu tam, ka profesionāli aktieri neidentificējas ar spēlēto lomu: viņu emocionālais pārdzīvojums nav pilnīgā korelācijā ar atveidotā tēla emocijām. Kamēr tiek spēlēta izrāde, profesionāli aktieri galvenokārt izjūt citas emocijas. Šīs emocijas ir aktiera darba rezultāts, īpaši veicot aktiermeistarības uzdevumus kritiskas un vērtējošas auditorijas priekšā.

Arī skatītājiem izrādes laikā ir uzdevums, piemēram, izprast attiecības starp tēliem, kā arī atklāt viņu motīvus. Skatītājam ir arī uzdevuma emocijas, piemēram: “Esmu apmulsis, jo nesaprotu stāstu” vai “Es domāju, kāpēc šeit ir tik dīvains apgaismojums?” Visbiežāk gan uzdevuma emocijas skatītājam varētu būt pozitīvas, piemēram, koncentrēšanās, izaicinājums, aizrautība vai apbrīns (par aktierspēli).⁵⁶ Laikmetīgajā teātrī skatītājiem visvairāk tiek izraisītas tieši uzdevuma emocijas – domāšana, lēmumu pieņemšana, koncentrēšanās, izaicinājums utt. Laikmetīgajā teātrī no skatītāja vairs netiek gaidīta empātija un identifikācija kā dominējošās emocijas. Tās ir raksturīgas tradicionālajam teātrim: “Vienas no galvenajām atšķirībām starp teātra auditoriju un citu masu pasākumu auditoriju slēpj masas sapulcēšanās mērķi. Mērķis vienmēr ir atpūta. Teātra auditorija tāpēc vienmēr ir mazāk nopietna par baznīcas vai politisku, vai sociālu notikumu publiku. Tā nenāk, lai izglītos, tai nav vēlmes domāt, viss, ko publika vēlas, ir: lai kāds spēlētos ar viņu emocijām. Tā meklē baudu – vārda plašākajā nozīmē – smieklu, simpātiju, terora un asaru baudu. Un tā ir bauda, ko lieliski dramaturgi spēj sniegt savam

⁵⁶ Konjin, A. Elly. *Spotlight on Spectator: Emotions in the Theatre*. ASV: Lawrence Associates Erlbaum, 1999, p. 174.

skatītājam.⁵⁷ Tradicionālajam teātrim nebija būtiski radīt uzdevuma emocijas, kas ir nonākušas laikmetīgā teātra fokusā.

Kopumā psiholoģiskās perspektīvas hipotēzes varētu formulēt kā identifikācijas un emociju hipotēzes. Šīs hipotēzes sastāv no vairākām daļām atkarībā no Amsterdamas Universitātes mediju psihologa Eda Tana (*Ed Tan*) (1996) vai E. Konjinas (1997) teorijām. Norādot, ka skatītāji visbiežāk piedzīvo prototipiskas emocijas paralēli reprezentētā tēla emocijām uz skatuves, identifikācijas hipotēze kontrastē ar empātijas hipotēzi vai pozitīvā uzdevuma emocijām kā skatītāja valdošo emociju pieredzi. Hipotēzes tiek pārbaudītas attiecībā uz skatītāju emociju objektiem. E. Tans norādījis, ka skatītāju emociju objekts slēpjas fantāzijā vai artefaktos, bet E. Konjina tam nepiekrīt, apgalvojot, ka objekts, iespējams, slēpjas personiskās reminiscencēs un asociācijās, īpaši tad, ja tiek runāts par prototipiskām vai empātiskām emocijām.

Pamatojoties uz mūsdienu psiholoģiju, visspēcīgākās skatītāju emocijas teātrī var identificēt kā empātiju un pozitīvā uzdevuma emocijas, kuras ir daudz spēcīgākas par prototipiskām emocijām. Pozitīvā uzdevuma emocijas un empātija ir vienādi klātesošas. Pozitīvā uzdevuma emociju un empātiju vājās korelācijas dēļ tās var uzskatīt par atšķirīgiem skatītāju pārdzīvojumiem. Attiecībā uz skatītāju savstarpējām sakarībām starp dažādām emociju kategorijām empātija mēreni, bet vienlīdz ir saistīta ar visām citām emociju kategorijām.

Pozitīvā uzdevuma un pozitīvās prototipiskās emocijas pārklājas emociju kategorijās. Visticamāk, tas ir saistīts ar patīkamām emocijām, kuras tiek sagrupētas ar prototipiskajām emocijām, lai pārbaudītu identifikācijas hipotēzi. Emociju psiholoģijā bauda ir minēta kā viena no prototipiskajām pamatemocijām. Taču baudu var uzskatīt arī par uzdevuma emociju, kā, piemēram, aktierspēles baudīšana. Lai gan prototipiskas emocijas, izrādās, ir nesvarīgas skatītājam, novērtējot izrādi, tomēr jāpiekrīt teorētiķiem, ka gan pozitīvā uzdevuma emocijas, gan empātija vienādā līmenī ir pielīdzināma izrādi vērtējošo skatītāju emocijām.⁵⁸ Ko tas nozīmē? Empātiskas emocijas izdzīvojam ikreiz, kad dzirdām kādu stāstu, tas gan nenozīmē, ka pilnībā identificējamies ar kādu no tēliem. Tomēr empātijas definīcija (spēja iejusties citas personas emocionālajā stāvoklī, izjust to pašu pārdzīvojumu) varētu likties salīdzinoši līdzīga ar identifikāciju, bet tās definīcija liecina par pretējo (identifikācija ir process, kurā cilvēks savās

⁵⁷ Hamilton, Clayton. *Theory of the Theatre: And Other Principles of Dramatic Criticism*. New York: Henry Holt and Company, 1910, p. 33.

⁵⁸ Konjin, A. Elly. *Spotlight on Spectator: Emotions in the Theatre*, p. 174.

jūtās, domās un darbībā apzināti vai neapzināti pārņem cita cilvēka raksturīgākās īpašības vai arī mēģina tās attēlot, izspēlēt). Interesanti, ka laikmetīgajā teātrī empātiskās emocijas var izpausties arī citādā veidā nekā tradicionālajā teātrī. „Tomēr personiskās attiecības, kas tiek radītas starp skatītāju un izrādi, tiešā vēršanās pie auditorijas un piedalīšanās piedāvājums vairāk rezultējas empātijā otram attēlotajā situācijā.”⁵⁹

Laikmetīgajā teātrī novērojams fenomens, ka skatītājs tiešā veidā tiek iesaistīts izrādē, piemēram, kāds no aktieriem uzdod jautājumu vai uzaicina viņu uz skatuves. Šajā laikā skatītājiem rodas empātiskas emocijas ar savas grupas dalībnieku (publika kā kolektīvs). Šīs empātiskās emocijas ir reālas, jo skatītājs burtiski domā, kā justos viņš, ja būtu uz skatuves izsauktā vietā. Tās ir empātiskas emocijas, kas attiecas nevis uz izrādes tēliem vai stāstu, bet teātra situāciju vispār.

3.4. Secinājumi

Iepriekš minētais ir tikai neliela daļa no tās informācijas, kas iegūta mūsu smadzeņu un to darbības izpētes rezultātā. Ir vērts zināt, kādā veidā mēs domājam, uztveram un interpretējam notiekošo, lai varētu kontrolēt un ietekmēt šos procesus. Māksliniekam ir daudz vieglāk, ja viņš zina, ko vēlas panākt no skatītāja. Taču māksliniekam ir vēl vieglāk, ja viņš zina, kā to panākt.

Uztveres mehānismu analīze ļauj secināt, ka izrādes veidotāji, lai primāri ietekmētu skatītājus, savās izrādēs var izmantot dažādus elementus, ko skatītājs sajūt ar maņu orgāniem. Tikpat svarīgi ir zināt, kādi procesi notiek skatītāja smadzenēs, lai spētu spriest racionāli un mēģinātu izskaidrot izrādes laikā radušās emocijas. Turklāt efekts būs pietiekami spēcīgs, ja skatītājs, apvienojot sajūtas ar savu iepriekšējo pieredzi un asociācijām, veidos sev individuāli raksturīgu interpretējumu par šo elementu, ko būs sajutis.

Var secināt, ka skatītājs lielā mērā izmanto savu pieredzi, kas katram, protams, ir individuāla. Laikmetīgā teātra izrāžu veidotāji to var izmantot un provocēt skatītāju pieredzi, respektīvi, liekot viņiem balstīties uz savu pieredzi, līdz ar to veidojot individuālu skatījumu uz izrādi. Tātad izrādes veidotāji var vairs nesniegt konvencionālajam teātrim raksturīgu

⁵⁹ Hoover, Sarah. *Strategies of Audience Anonymity in Contemporary Theatre Production*. Essay. National University of Ireland., 2014.

viennozīmīgu vēstījumu, bet gala interpretējumu par izrādi atstāt skatītāja domāšanai. Turklāt izrādes veidotāji var ņemt vērā iespēju, ka līdzīgu fizioloģisko procesu dēļ, proti, sistēmas rezultātā, kā informācija nonāk uztveres un apstrādes procesos, individuālā interpretācija nebūs radikāli atšķirīga. Skatītājiem viedoklis par izrādē notiekošo būs atšķirīgs tādā mērā, kādā atšķiras viņu pieredze par noteiktu jautājumu. Jāņem vērā, ka cilvēkiem evolūcijas gaitā par primārām lietām ir attīstījusies līdzīga pieredze, piemēram, uguns ir karsta. Tātad izrādes veidotājiem ir jāizdomā veidi, kā provocēt cilvēka pieredzi. Stefans di Benedeto lielākā vai mazākā mērā iesaka izmantot maņas un sajūtas. Tomēr, tā kā cilvēka smadzeņu procesi ir ļoti sarežģīti, tad pastāv arī citādi viedokļi. Iepriekš minētā Maikla Gezeniga teorija par to, ka smadzenēm nepārtraukti ir „jālauž iemītās takas”, lai tās spētu uztvert un uzglabāt jaunu informāciju, iespējams, ir dabisks izskaidrojums skatītāja lomas maiņai. Tas ir labs pamatojums tam, kāpēc izrāžu veidotāji izjūt nepieciešamību atbrīvot skatītāju no savas ierastās komforta zonas. Turklāt, balstoties uz Maikla Gezeniga teoriju, var secināt, ka izlaušanās no savas ierastās komforta zonas ir ne vien jauninājums, bet arī nepieciešamība.

Tāpat kā mainījušies smadzeņu un uztveres procesi, citādākas ir kļuvušas arī emocijas, ko skatītāji izjūt laikmetīgajā teātrī. Elijas A. Konjinas teorija par empātiskajām un uzdevuma emocijām pierāda, ka laikmetīgais teātris aktivizē ne tikai skatītāja intelektuālo, bet arī emocionālo dalību izrādē. Empātijas emocijas, kas tagad rodas ne tikai attiecībā pret izrādes stāstu vai tēliem, bet arī pret indivīdu, kas atrodas šeit un tagad, reālajā, nevis izdomātajā pasaulē, arī veido laikmetīgā teātra atšķirību no tradicionālā teātra.

4. SKATĪTĀJA LOMA LAIKMETĪGĀ TEĀTRA PRAKSĒ

Šī nodaļa pievērsīsies piemēriem no pasaules un Latvijas teātru prakses. Par pamatu izvēlēti divi starptautiski teātra kolektīvi – *Needcompany* un *Gob Squad*, kā arī sniegts īss apraksts par laikmetīgā teātra skatītāju Latvijā.

Lai gan katra komanda strādā pēc saviem speciāli izstrādātiem principiem, kurus grūti balstīt uz iepriekšējām autoru teorijām, tām ir iespējams atrast gan līdzības, gan sakarības, piemēram, ar Brehta teātri. Tāpat visām šīm apvienībām kopīga ir viena no galvenajām iepriekšminēto nodaļu teorētiku domām – teātra skatītājs nedrīkst būt pasīvs vērotājs, tam ir jābūt domājošam un jāiesaistās izrādes līdzradīšanā un procesos.

4.1. Jana Lauversa *Needcompany* un izrāde “Izabellas istaba”

Needcompany ir mākslinieku grupa, ko dibinājis teātra režisors, dramaturgs un mākslinieks Jans Lauverss (*Jan Lauwers*) un horeogrāfe Greisa Elena Barkija (*Grace Ellen Barkey*) 1986. gadā. Tā mākslas pasaulē ienāca ar radikāli jaunu teātra valodu, kurā teātri sintezēja ar deju, mūziku, performanci un vēl citiem mākslas žanriem. Šo mākslinieku radītie darbi tiek rādīti uz prestižām skatuvēm gan Beļģijā, gan visā pasaulē. J. Lauverss pēc izglītības ir gleznotājs, tāpēc īpaša loma izrādēs bija un joprojām ir vizualitātei.

Kolektīvs ir izteikti starptautisks, to veido deviņi mākslinieki no dažādām valstīm – Japānas, Argentīnas, Dienvidkorejas un citām. Kolektīvs ir ļoti pieprasīts un lielāko daļu laika pavada, sniedzot viesizrādes visā pasaulē.⁶⁰

Needcompany fenomenu iespējams sajūst, tikai atrodoties vienā telpā ar šiem individuālajiem, bet ļoti spilgtajiem māksliniekiem, kuri neslēpj savu personību aiz kāda tēla maskas. Latvijā 2014. gada martā bija iespējams redzēt *Needcompany* izrādi „Izabellas istaba”

⁶⁰ Kušķe, Baiba, Strazdiņa, Ineta. *Šonedēļ Rīgā Jana Lauversa un «Needcompany» viesizrādes*. LSM.LV. 2014. gada 17. martā. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/teatris-un-deja/kultura/sonedelj-riiga-jana-lauversa-un-needcompany-viesizrades.a80099/> [skatīts 2014, 2. maijā].

(autors, režisors Jans Lauverss, pirmizrāde 2004. gada 9. jūlijā Aviņonas festivālā), kā arī piedalīties sarunā ar izrādes galveno aktrisi Vivjenu de Meunku (*Viviane de Mynck*).

Izrādes “Izabellas istaba” īss satura raksturojums: “Izabellas tēvs ir tuksneša princis un kādā ekspedīcijā pazud bez vēsts. Tā sākas aklās, gandrīz 100 gadus vecās Izabellas dzīvesstāsts, kas tiek izstāstīts autentisku un viltotu afrikāņu un ēģiptiešu lietu pilnā istabā. Monologu, dziesmu un dejas kombinācija uz baltās skatuves atklāj šī kara un mīlestības gadsimta skaistumu, banalitāti un neglītumu. Stāsta laikā visi, kas Izabellai bijuši tuvi, mirst, bet neviens nepamet skatuvi. Pagātne paliek, taču Izabella ir vienīgā, kas to ir izturējusi.”⁶¹

Kad teātris sevi prezentē kā ainu, nevis kā pabeigtu mākslas darbu, skatītājiem tiek dota iespēja izjust savu klātbūtni, padomāt par to un nepabeigto raksturu attīstīt pašiem. Skatītājs vairāk koncentrējas uz fiziskām darbībām un aktieru klātbūtni. Gandrīz vienmēr J. Lauversa darbos tiek runāts par nāvi, par tās šausmām un zaudējumu – bet tas tiek darīts ļoti saudzīgi, tā it kā no nāves otras puses. Modelis: mēs skatāmies uz kaut ko, bet durvis nav līdz galam atvērtas. Mēs uz to skatāmies kā uz attālinātu notikumu, īsti tajā nepiedaloties. Kāds varētu sacīt: skatītājs pavada vakaru pie Jana un draugiem (nevis “ar” viņiem).⁶²

„Izabellas istabā“ netrūkst ne sekss, ne vardarbības, ne nāves, ne vājprāta. Tēmu izvēle, par ko bieži runā *Needcompany*, mazliet sasaucas ar A. Arto „Nežēlīgo teātri“, kas arī aplūko sāpes, ciešanas u.c. Tomēr atšķirība ir tā, ka *Needcompany* nevēlas radīt kādam sāpes, bet vienkārši būt, jo tāds ir viņu stāsts. Viņi aicina skatītāju būt kopā ar viņiem un pieredzēt stāstu.

Needcompany aktieri, kā jau minēts iepriekš, ir ļoti spilgti, tāpēc izrādē viņi nezaudē savu individualitāti, kļūstot par kādu no tēliem, bet vienkārši stāsta kāda konkrēta tēla stāstu. Lai gan izrādē tiek atzīmēta galvenā aktrise, *Needcompany* katrs mākslinieks ir ļoti būtisks un izrādes laikā nereti kļūst par vienlīdz svarīgiem ar galveno varoni, jo visi izrādes dalībnieki atrodas vienā plānā, respektīvi, neviens mākslinieks netiek izvirzīts priekšplānā, jo visi ir vienlīdz svarīgi. Jau izrādes sākumā aktrise Vivjena de Meunka kopā ar savu komandu iznāk skatītāju priekšā, uzņemas dialoga vadītāja lomu starp skatītājiem un *Needcompany*. Skatītājs tiek iepazīstināts ar katru no izrādes dalībniekiem, kā arī tiek raksturoti tēli, ko viņi šajā vakarā attēlos. Pati aktrise piebilst: “Ir nepieciešams tiešs kontakts ar auditoriju, tā jau izrādes sākumā ir jāiesaista dialogā. Tas ir svarīgs uzdevums iepazīstināt skatītājus, uzaicināt uz dialogu, jo ir jāveido kontakts ar

⁶¹ Jans Lauverss un *Needcompany* *Izabellas istaba*. Latvijas Jaunā Teātra institūts. Pieejams: <http://theatre.lv/index.php?parent=1437> [skatīts 2014, 5. maijā].

⁶² Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, pp.108.—109.

katru skatītāju – neviens nedrīkst palikt malā.”⁶³ Šis vienkāršais, bet būtiskais sākums tiešām liek justies nevis kā tradicionālā teātra izrādē, bet tā, it kā skatītājs būtu uzaicināts uz vakariņām kopā ar *Needcompany* un aktieri sēdētu pie viena galda ar skatītājiem, kuri būtu klātesoši, bet sēdētu galda “otraajā” rindā.

Needcompany rada savu atsevišķu “kosmosu”, kurā svarīgs ir ikviens uz skatuves un ikviens zālē. Vivjena de Meunka skaidri atklāj skatītāja lomu katrā *Needcompany* izrādē: “Mēs (izrādes dalībnieki. – Z.S.) esam šeit gaismā, bet jūs tur tumsā, taču mēs visi piedalāmies. Skatītājs ir aktieris, kas neatrodas uz skatuves”.⁶⁴

Izrādē “Izabellas istaba” atsevišķu “kosmosu” veido ne tikai *Needcompany*, bet arī katrs skatītājs. Izrādē ir tik daudz lietu, kam pievērst uzmanību, ka nav iespējams vienlaikus koncentrēties uz visu – dejojāju, objektu, stāstu, tekstu, mūziku, kustību. Skatītājam ir jāpieņem lēmums vai nu, piemēram, vērot divu aziātiskas izcelsmes aktrīšu apbrīnojamos ķermeņus kustībā, vai pievērsties harizmātiskajai Vivjenai de Meunkai, ieklausīties dziesmas vārdos, pētīt neskaitāmos Āfrikas objektus. Tas nav viegls uzdevums, jo *Needcompany* rada atmosfēru, kurā gribas pamanīt pilnīgi visu. Izrādē nepieciešams ļoti koncentrēt uzmanību. Tas ir teātris, kurā ir jādama ļoti intensīvi.

Gluži nevilšus *Needcompany* darbībā ir iespējams saskatīt paralēles gan ar Brehta, gan arī Ransjēra teorijām. Brehts uzstāja, ka skatītājam izrāde ir jāvēro atsvešināti. *Needcompany* radītajā “Izabellas istabā” skatītājs neidentificējas ar tēliem, lai gan stāsts izraisa pietiekamu līdzpārdzīvojumu. Atsvešināšanos rada arī tas, ka aktieri “nekļūst” par tēliem un, atveidojot tos, nezaudē savu personību. Izrādes laikā, ja kāds no aktieriem kļūdās, sajaucot tekstu vai horeogrāfiju, ir pilnīgi normāli, ka kolēģis vai pats dalībnieks sāk smieties, turklāt uzaicinot skatītājus smieties nevis par kāda neveiksmi, bet kopā ar viņiem – it kā kāds pie vakariņu galda būtu izstāstījis asprātīgu anekdoti. Tas liek skatītājam justies vienā līmenī ar mākslinieku, protams, apjaušot, ka viņš, iespējams, nevar ne tā dziedāt, ne tā dejojot kā aktieri uz skatuves, taču, saprotot, ka arī aktieri kļūdās un ka izrāde nav perfekta, bet dzīvs veidojums, kur kļūdas ir normāla sastāvdaļa. Turklāt skatītājs var apjaust teātra vienreizīgumu, jo tieši viņš ir liecinieks notikumam, kad kāds uz skatuves kļūdās, un, iespējams, tā ir vienīgā izrāde no daudzām, kad kāds no aktieriem kļūdās tieši šajā vietā, liekot skatītājiem un aktieriem kopīgi pasmieties.

⁶³ Saruna ar *Needcompany* vadošo aktrisi Vivjenu de Meunku Kaņepes Kultūras centrā 2014. gada 20. martā.

⁶⁴ Turpat.

Savukārt atbilstoši Ransjēra teorijai *Needcompany* izrādēs tiešām katram skatītājam ir savs stāsts. Skatītājs ir absolūti ievilkts notiekošajā, tāpēc jūtas kā izrādes dalībnieks, kā jau tika minēts iepriekš.

Needcompany ir radījis izrādi, kas izteikti atbilst manam laikmetīgā teātra skatījumam – izrāde-stāsts, kas radies personiskās pieredzes rezultātā (Jans Lauversss izrādi radījis, kad mantojis no sava tēva, arheoloģijas un antropoloģijas amatiera, – vairākus tūkstošus artefaktu, kurus iesaistījis izrādē.), izrāde, kurā būtisks ir process, kad aktieri un režisors, dejotāji un horeogrāfs kopīgā darbā veido izrādi un atbalsta cits citu, jo viena no *Needcompany* galvenajām vadlīnijām ir: „Vairāk par visu šajā pasaulē cilvēkam ir vajadzīgs otrs cilvēks.”⁶⁵

4.2. Apvienība *Gob Squad* un tās skatītājs

Gob Squad ir britu un vācu mākslinieku apvienība, kura rada performances, izrādes, projektus, video, meklē skaisto ikdienas dzīvē un gūst atziņas, sastopoties ar svešiniekiem. Kompānijas kodolu veido septiņi mākslinieki, kuri kopīgi strādā pie koncepta, režijas un izrādēm. Citi mākslinieki tiek piesaistīti atsevišķiem projektiem.

Kompānija dibināta 1994. gadā Notingemā, bet pašreiz galvenokārt darbojas Berlīnē, lai gan ar saviem projektiem ceļo pa visu pasauli – kā paši saka: “Esam rādījuši izrādes visos kontinentos, izņemot Antarktīdu.”

Gob Squad pēta krustpunktu, kurā sastopas teātris ar mākslu, medijiem un reālo dzīvi. Viņu darbi tiek izrādīti pilsētvidē – ne tikai teātros un galerijās, bet arī mājās, veikalos, pazemes stacijās, mašīnu stāvvietās, viesnīcās vai vienkārši uz ielas. *Gob Squad* izrādes ir sadursme starp ikdienas rutīnu un maģiju, banalitāti un utopiju, relitāti un izklaidi. Izrādēs viņi bieži aicina skatītāju atteikties no savas tradicionālās pasīvās lomas un vēro tā rezultātus.

Savā mājas lapā mākslinieki ir izveidojuši atbildes uz jautājumiem, kurus visbiežāk varētu uzdot tie, kas vēlas par viņiem kaut ko uzzināt. Jautājumi skar arī skatītājus. Viena no *Gob Squad* dalībniecēm Johanna Freiburga (*Johanna Freiburg*) atzīmē, ka skatītājs viņiem ir ļoti svarīgs, jo bez tā netaptu izrādes. Šons Patens (*Sean Patten*) savukārt uzsver to, ka savās izrādēs viņi veido nelielu skatītāju sabiedrību, kas sastāv no indivīdiem. Dažkārt *Gob Squad* ielūdz skatītāju spēlēt

⁶⁵ *Laikmetīgā teātra programma forte forte. Jans Lauversss un Needcompany.* Latvijas Jaunā Teātra institūts. Pieejams: <http://www.theatre.lv/?parent=1429> [skatīts 2014, 13. maijā].

spēli kopā ar viņiem. Mākslinieki rada atmosfēru, kura liek noprast, ka visi ir cits citam vajadzīgi. Pat, ja izrādē kā, piemēram, viņu šovā *Kitchen* tiek uzaicināti piedalīties četri skatītāji, – šie četri cilvēki pārstāv visus skatītājus, tāpēc paši *Gob Squad* dalībnieki uzskata, ka izrādē piedalās visi. Izrādē izvēlas četrus skatītājus, kas dodas aiz skatuves, kur katram tiek savs uzdevums, un pārējie var viņus vērot uz lielā ekrāna.

Sāra Toma (*Sarah Thom*) atzīst, ka ir vairāki veidi, kā *Gob Squad* iedarbojas uz skatītājiem. Saprotot dažādus riskus un baudot tos, viņi izvēlas atbilstošu vietu un nereti vienkārši uzrunā savu *skatītāju*, meklējot iespēju pēc iespējas ātrāk to iepazīt – izprast, vai viņš ir draudzīgs, atvērts sarunai utt.⁶⁶

Tā kā *Gob Squad* rada dažāda veida izrādes, arī skatītāju iesaistes veidi izrādē mainās. Tomēr galvenā tendence ir tā, ka skatītāji viņu izrādēs tiek aicināti aktīvi piedalīties un fiziski iesaistīti izrādēs. Turklāt izrādes rezultāts bieži vien ir atkarīgs no skatītāja, piemēram, izrādēs *Room service*, *Super Night Shot*, kā arī jau iepriekš minētajā *Kitchen*.

Atšķirībā no *Needcompany*, kuras izrādēs skatītājs ir aktieris, kas atrodas tumsā, *Gob Squad* skatītājs ir “gaismā” un fiziski kopā ar viņiem, kļūdams par vienu no *Gob Squad*. Skatītājs radikālā veidā ir kļuvis aktīvs. Vēl jāpiebilst, ka viņu stāsti lielā mērā ir saistīti ar mediju un tehnoloģiju ietekmi uz skatītāju un arī realitāti – aktieri spēlē paši sevi dažādās situācijās, tāpēc skatītājs nevar ieslīgt empātiskā stāsta līdzpārdzīvojumā, bet analizē sevi: ko es darītu citādāk? Ko es darītu tāpat? *Gob Squad* skatītājam izrādes laikā ir jāspēj apzināties sevi noteiktā situācijā, kādā ir nonākuši *Gob Squad* mākslinieki, un jāanalizē sava iespējamā rīcība vai jāizmēģina spēki, iesaistoties izrādē.

4.3. Laikmetīgā teātra skatītājs Latvijas kontekstā

Laikmetīgā teātra formas Latvijā lielāko uzplaukumu piedzīvojušas tieši neatkarīgajos teātros un apvienībās. To ietvaros arī notiek vislielākās skatītāja lomas izmaiņas, lēnām radinot skatītāju pie citāda izrāžu skatīšanās veida nekā pierasts lielajos nacionālajos teātros.

⁶⁶ *Gob Squad FAQ*. Gobsquad.com Pieejams: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/Gob_Squad_FAQ.html [skatīts 2014, 10. maijā].

Par skatītāja lomas izmaiņām Latvijā vēl nevar izteikt viennozīmīgus apgalvojumus. Arī radošās apvienības dibinātāju Mārtiņa Eihe un Kristas Burānes domas ir atšķirīgas.⁶⁷ M. Eihe uzskata, ka krasas izmaiņas nav notikušas, jo skatītājs būtībā ir bijis novērotājs un vēl joprojām tāds ir. Iespējams, pašreiz skatītājs vairāk nekā līdz šim pietuvinājies izrādes veidotājiem un aktieriem, bet par izrādes procesa būtisku ietekmēšanu Latvijā, viņaprāt, vēl runāt nevar. M. Eihe uzsver, ka, protams, skatītāja iesaistīšana izrādēs pašreiz kļūst aizvien populārāka, tomēr, piemēram, radošās apvienības „Nomadi” darbībā neuzskata to par būtisku skatītāju lomas maiņu. Skatītāja iesaistīšana tiek izmantots kā līdzeklis, ar ko paspilgtināt skatītāja emocijas un padarīt personiskāku vēstījumu, jo iesaistoties skatītājs dziļāk izdzīvo izrādē notiekošo un personiski uz sevi attiecina izrādes veidotāju vēstījumu. (Izrādē “Viss par mīlestību”, skatītāji tika fiziski iesaistīti izrādes gaitā, liekot tiem šaut ar peintbola pistolēm. Pirmizrāde 2011. gada 23. novembrī.) Šāda lomas maiņa skatītāju rosina intelektuāli iesaistīties izrādē.

Savukārt K. Burāne atzīst skatītāja lomas maiņu Latvijā, uzsverot, ka pasaulē tas nav nekāds jaunums. Mākslinieki Latvijā tagad cenšas provocēt skatītāju, lai tas izrautos no savas ērtās pasīvā vērotāja pozīcijas. K. Burāne stāsta, ka radošā apvienība „Nomadi” vienmēr ir koncentrējusies tieši uz maziem spēles laukumiem, kur aktieris ir tuvāk skatītājam, tādējādi veidojot ciešāku savstarpējo komunikāciju.

„Nomadi” vēlas veidot komunikāciju ar skatītāju un mainīt tā lomu teātrī, lai liktu skatītājiem domāt. Viņi atzīst, ka vienmēr ir gribējuši radīt domājošu teātri (pirms desmit gadiem līdzīgi savā esejā izteicies Žaks Ransjērs), izrādes, par kurām ir jādomā, iespējams, pat ilgāku laiku. Viņi grib atraisīt cilvēkus, rosinot tos iesaistīties izrādēs. Nekādā gadījumā tas nav pašmērķīgu iemeslu dēļ. Izrādes veidotāji vienmēr pārdomā, ko šāda skatītāju iesaiste vai lomas maiņa dos, un vai tas iederēsies izrādes kontekstā.

Vēl divi neatkarīgie teātri, kuri veicina skatītāja lomas attīstību un laikmetīgā teātra formas Latvijā, ir Ģertrūdes ielas teātris un *Dirty Deal Teatro*. Par tiem ir vērts runāt vienkopus, jo darbus ir veidojuši režisori, kas darbojušies gan vienā, gan otrā teātrī. Lai arī teātri pēc sava koncepta ir atšķirīgi, jo *Dirty Deal Teatro* sevi pozicionē kā: “*Dirty Deal Teatro* ir vieta, kur jaunie režisori, jaunie horeogrāfi, jaunie dramaturgi un citi jaunie mākslinieki piedāvā skatītājiem jaunu teātra pieredzi. Radot izrādes mūsu teātrī, to veidotāji meklē jaunus veidus, kā iespējams sarunāties ar skatītāju. Tāpēc tie, kas, ziņkāres vai ieraduma vadīti, nonāk *Dirty Deal Teatro*,

⁶⁷ Seņkova, Zanda. *Saruna ar Kristu Burāni un Mārtiņu Eihi*. 2012. gada 6. aprīlī. Audioieraksts. Glabājas Z.Seņkovas personiskajā arhīvā.

uzzina jaunus veidus, kā iespējams uztvert teātri, kā iespējams domāt par teātri, kā iespējams sajūst teātri.“⁶⁸.

Ģertrūdes ielas teātris par sevi raksta tā: „Ģertrūdes ielas teātris ir laikmetīgās mākslas skatuve, kas piedāvā skatītājam pašmāju un ārvalstu mākslinieku un to apvienību veidotās teātra, dejas un starpdisciplinārās izrādes, koncertus un izstādes, kā arī piedalās citu ar mākslu un izglītību saistīto ideju īstenošanā.“⁶⁹ Abi teātri ir ieinteresēti arī skatītāju attīstīšanā un izglītošanā, iepazīstinot skatītājus ar dažādiem veidiem, kā vērot izrādi, kā to uztvert, kā iesaistīties, ņemot vērā pasaules teātru pieredzi.

Ģertrūdes ielas teātrī būtu jāizceļ izrāde “Leģionāri” (rež. Valters Sīlis), kura aicināja skatītājus paust atklātu viedokli par savu nostāju Latvijai politiski un vēsturiski sāpīgos jautājumos. Izrādē skatītājam bija jāizdara izvēle – izteikt viedokli, kas ir pretējs vairākumam, vai klusi pievienoties masai – uzdot jautājumus pašam sev. Lai arī kāds no skatītājiem tiek fiziski aktīvi iesaistīts izrādē, auditorija, kura salīdzinoši rāmi sēž savās vietās, ir ļoti aktīva, domājoša. Aktieri nemitīgi izveido situācijas, kurā skatītājam ir aktīvi jādomā, jāspēj izsekot notiekošajam, jāanalizē sevi, neļaujot skatītājam ieslīgt mierā vai identificēties ar kādu no tēliem (tas nemaz nav iespējams, jo aktieri spēlē dažādus tēlus, mainās ar lomām, tomēr nepazaudē savu kā mākslinieka personību).

Dirty Deal Teatro ietvaros tiek veidotas izrādes, kas ietekmē skatītāju attīstību Latvijas laikmetīgā teātra kultūrā. Viens no pēdējā laika spilgtākajiem piemēriem ir 2012. gada decembrī tapusī Jāņa Baloža (režisors Valters Sīlis) izrāde “Nacionālais attīstības plāns”. Izrādē tiek aplūkots jautājums par Latvijas nākotni pēc septiņiem gadiem, kā arī pētīts reāls dokuments “Nacionālais attīstības plāns”. Jānis Balodis izaicina skatītājus ne tikai tiešā veidā, veidojot dialogu, uzdodot jautājumus, bet arī liekot domāt par katra iespējam uzlabot savu dzīvi Latvijā. Izrāde radījusi plašu diskusiju par Nacionālā attīstības plāna dokumenta nozīmi un labklājības situāciju Latvijā. Izrādē skatītājs tiek aicināts tiešā veidā domāt par nākotni, pat nosūtīt it kā fiktīvu, bet tomēr reālu vēstuli uzņēmumam “Latvijas Nafta”. Skatītājam ir jāpieņem lēmumi un jādomā pašam par savu dzīvi, sasaistot to ar Jāņa Baloža kā mākslinieka, nevis kāda fiktīva tēla nākotnes plāniem, kas parādīti pietiekami ironiskā un humoristiskā veidā. Šī izrāde neļauj palikt malā nevienam skatītājam, turklāt tā var sevi pozicionēt kā politiska teātra veidošanas mēģinājumu.

⁶⁸ *Par teātri*. DirtyDeal.lv, Pieejams: <http://dirtydeal.lv/teatro/par-teatri/> [skatīts 2014, 10. maijā].

⁶⁹ *Par mums*. Git.lv, Pieejams: http://git.lv/?page_id=2 [skatīts 2014, 10. maijā].

Lai arī Latvijā laikmetīgā teātra formas savu straujo augšupeju piedzīvojušas salīdzinoši nesēn, jaunie mākslinieki aizvien vairāk pievēršas skatītāja izpētei un aktivizēšanai, mēģinot tos uzrunāt gan tiešā, gan netiešā veidā. Tagad vērojams, kā režisori, aktieri, dramaturgi, arī laikmetīgās dejas horeogrāfi iespējami vairāk meklē iespējas uzrunāt skatītāju tiešāk, vedot tos ārā no teātra telpām, uzdodot konkrētus jautājumus, izaicinot skatītājus rīkoties vai diskutēt.

Skatītāja lomas maiņa Latvijā ir novērojama un tā attīstās, jo laikmetīgā teātra formas kļūst aizvien populārākas un aktuālākas, aicinot sev līdzī skatītāju, kurš top aktīvāks, domājošāks un vēro izrādes ar citu pieeju – teātris veidojas ne tikai par izklaides veidu, bet sevis izziņas, izglītošanas un analizēšanas seansu, kurā arvien vairāk ir jāizkāpj no ierastās komforta zonas.

NOBEIGUMS

Teātris no rituāla un sociāla notikuma ir attīstījies līdz nopietnai un profesionālai mākslai. Skatītājs no rituāla dalībnieka, izrādes dalībnieka, sociāla notikuma dalībnieka un pasīva vērotāja ir tapis par izrādes aktīvu līdzradītāju, kas ne tikai fiziskā, bet intelektuālā veidā rada, papildina izrādi un veido tās atmosfēru, lai teātris varētu pastāvēt, jo izrādes tiek radītas skatītājiem.

Laikmetīgais teātris ir aktivizējis skatītāju, kurš kopš 20. gadsimta sākuma bija ieslīdzis ērtajos klasiskā teātra ēkas krēslos un aizvien vairāk nošķīrās no teātra procesa, vērojot izrādi, sekojot stāstam un identificējoties ar kādu no varoņiem. Pašreiz teātris ir kļuvis par intelektuālu domu, ideju, analīzes, izaicinājumu, robežu pārkāpšanas institūciju, kurā ikviens baudīt teātra procesu kā tādu, iegūt zināšanas, iedvesmu, vēlmi uzzināt vairāk, izkāpt no savas komforta zonas un attīstīties, tikt sadzirdētam un iegūt iespēju līdzradīt mākslu.

Izpētot vairāku ievērojamu teorētiku veikumu, kļūst skaidrs, ka atbilstoši tam, cik unikāls un vienreizīgs notikums ir teātris (kā zināms, divas pilnīgi vienādas izrādes nav iespējams nospēlēt), tieši tik dažāds ir skatītājs, jo arī publika teātrī nekad nav viena un tā pati. Ir gandrīz neiespējami iegūt vienotu viedokli par to, kāda ir skatītāja loma, kas ir sarežģīts jēdziens, ņemot vērā, ka skatītājs it kā neko nespēlē, tomēr ir ārkārtīgi svarīgs izrādes komponents. Turklāt, runājot par teātri, vispirms prātā nāk aktieri. Viena no galvenajām *Needcompany* aktrisēm Vivjēna de Meunka ir teikusi: “Skatītājs ir aktieris, kurš neatrodas uz skatuves!”⁷⁰ Gribas piekrist šim izteikumam saistībā ar laikmetīgo teātri, jo, analizējot skatītāja izpēti un to, cik aktuāls ir kļuvis jautājums par skatītāju un cik lielā mērā mākslinieki uzsver skatītāja nozīmību, ir skaidrs, ka skatītājs laikmetīgajā teātrī vairs nav tikai persona, kurš ir samaksājis par izrādi, lai to baudītu. Teātra praktiķiem tagad ir būtiski uzrunāt katru personiski, likt skatītājam domāt, paust viedokli, likt piedalīties utt. Skatītājs vienmēr ir bijis svarīgs izrādes komponents – jau no pašiem teātra pirmsākumiem (izņemot tad, kad šādas funkcijas “skatītājs”, “aktieris” vēl nebija izveidojušās), taču laikmetīgajā teātrī skatītājs jau ir kļuvis ne tikai par svarīgu komponentu, bet vienu no vissvarīgākajiem, jo izrādes bieži vairs nav stāsti ar ievadu un nobeigumu, bet atvērtas formas, kurā savu artavu ir aicināts ieguldīt skatītājs.

⁷⁰ Saruna ar *Needcompany* vadošo aktrisi Vivjēnu de Meunku 2014. gada 20. martā Kaņepes Kultūras centrā.

Lielāko problēmu rada tas, ka pastāv daudz viedokļu par to, kādam jābūt skatītājam, kāda loma tam ir jāieņem, un šie dažādie viedokļi turpina rasties, atspoguļojoties dažādās teorijās. Dažas no tām atgādina jau agrāk izteiktas atziņas – Brehta vai Arto, vai kāda cita.

Arī šis bakalaura darbs ir viedoklis, kas radies, atlasot autoram svarīgas teorijas, izteikumus, materiālus un izdarot secinājumus, lai rastu izpratni par skatītāja lomas attīstību no teātra vēstures pirmsākumiem līdz pat laikmetīgajam teātrim pašreiz.

To, kāds teātra skatītājs būs nākotnē, piemēram, pēc gadiem divdesmit, ir gandrīz neiespējami pateikt, jo teātris ir attīstījies gadsimtiem ilgi un attīstība paātrinās, turklāt paralēli pastāv aizvien atšķirīgākas teātra formas. Tā kā teātris vienmēr ir bijis mākslas veids, kas spēj ietekmēt sabiedrību, arī indivīdu, tad nav utopiski cerēt, ka tas aizvien skaļāk un pēc iespējas interesantākos veidos uzrunās savu skatītāju un tiks sadzirdēts.

KOPSAVILKUMS

- Laikmetīgā teātra skatītājs ir nevis “sekundārs” objekts, kurš vēro teātra izrādi, bet būtiska izrādes sastāvdaļa un nereti arī izrādes līdzradītājs.
- Skatītājs kā izrādes līdzradītājs nav jaunums teātra mākslā, jo teātra pirmsākumos, kad vēl eksistēja rituāls, un vēlāk, kad teātris kļuva sekulārāks, skatītāji aktīvi piedalījās izrādes līdzradīšanā un nekaitrējās izrādīt emocijas, paust viedokli, attieksmi, komentēt notiekošo, ko laikmetīgā teātra praktiķi mazliet citādā veidā tomēr vēlas atjaunot, respektīvi, atjaunot teātri kā lielāka kolektīva, nevis tikai profesionālas mākslinieku grupas radīšanas procesu.
- Teātra teorētiķi, piemēram, B. Brehts, A. Arto, A. Boals, Ž. Ransjērs, H. T. Lēmans ir radījis katrs savu skatītāja teoriju, tomēr visiem kopīgs ir tas, ka „ceturtā” siena starp skatītāju un skatuvi ir jānojauc un skatītāja loma no pasīvas jāmaina uz aktīvu. Tas ne vienmēr nozīmē fizisku iesaistīšanos teātra izrādes procesā, bet aktīvu intelektuālu un emocionālu līdzdalību.
- Laikmetīgajā teātrī tiek uzsvērta katra mākslinieka, tāpat kā skatītāja, personība. Tāda skatītāja, kurš spēj vērtēt, analizēt un pētīt izrādi pēc savas pieredzes, neidentificējoties ar stāstu vai konkrētu varoni, bet vērot teātra procesu un uz skatuves notiekošo caur savu pieredzi, attīstīt sevi un iemācīties kaut ko jaunu vai iedvesmoties.
- Skatītāja izlaušanās no savas komforta zonas ir “veselīga”, jo, smadzenēm pārāk ilgi uztverot vienveidīgu informāciju, tās “nolietojas”, tāpēc jauni izaicinājumi skatītājiem provocē arī uztveri, kas, mainot un attīstot smadzeņu procesus, ļauj labāk apgūt un veiksmīgāk glabāt iegūto informāciju.
- Laikmetīgā teātra mākslinieki aizvien drosmīgāk iesaista skatītājus izrādēs ne tikai intelektuāli, bet arī fiziski, ko praktizēja arī A. Boals, kurš radīja vingrinājumu sistēmu, kā skatītāju padarīt par aktieri.
- Nākotnē būtu jāmēģina izveidot terminoloģiju ne tikai attiecībā uz plašo jēdzienu “laikmetīgais teātris”, bet arī izstrādāt sistēmiskumu pētniecībā, lai būtu iespējams vieglāk un labāk saprast teātra teorētiķu idejas, kas nereti tiek izpaustas filozofiskos veidos, veidot atbilstošus terminus attiecībā uz skatītāju, tas dotu

iespēju konkrētāk izteikties par nu jau plašu nozīmi ieguvušo “skatītāju”, kuram ir gan vairāki uzdevumi, gan funkcijas – piemēram, “intelektuāli aktīvais vērotājs” vai “izrādes fiziski aktīvais līdzdalībnieks”, “analītiskais” vai „skatītājs, kas atbild uz jautājumiem” utt.

- Būtu nepieciešams arī veikt dziļāku Latvijas laikmetīgā teātru un to skatītāju izpēti, jo pēdējos gados tieši šāda veida teātris ir attīstījies un turpina piedzīvot savu augšupeju, veidojot gan Latvijas teātra skatītāju, gan laikmetīgo teātri kā tādu.
- Īpaši interesanti būtu veikt lielu un pietiekami sarežģītu pētījumu par skatītāju viedokļiem, pētīt statistikas un veidot aptaujas par laikmetīgajā teātrī izjustām skatītāju emocijām, jo šis bakalaura darbs ir izstrādāts, vairāk balstoties uz teātra teorētisku un praktisku viedokli par skatītāju.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Izmantotā literatūra

1. Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Francija, 1964. (pirmais izdevums), Londona: Oneword Classics, 2010. (atkārtots izdevums).
2. Benedetto, Stephen, di. *The Provocation of Senses in Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2010.
3. Bennet, Susan. *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. London and New York: Routledge, 1997.
4. Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Londona: Pluto Press, 1979. 3. atk. izd. 2008.
5. Brecht, Bertolt. *Theatre for Pleasure of Theatre for Instruction*. Transl. Willett John. New York: Hill and Wang, 1957.
6. Brecht, Bertolt. *A Short Organum for the Theatre. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Transl. Willett John. London: Methuen, 1964.
7. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
8. Felner, Mira, Orenstein, Claudia. *The world of theatre: tradition and innovation*. Boston: Alyn & Bacon/Longman, 2006.
9. Fischer-Lichte Erica. *The Semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
10. Freshwater, Helen. *Theatre and Audience*. New York: Palgrave, Macmillan, 2009.
11. Hamilton, Clayton. *Theory of the Theatre: And Other Principles of Dramatic Criticism*. New York: Henry Holt and Company, 1910.
12. Konjin, A. Elly. *Spotlight on Spectator: Emotions in the Theatre*. ASV. Lawrence Associates Erlbaum, 1999.

13. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Rotledge, 2006.
14. Ranciere, Jacques. *The Emancipated spectator*. London: Verso, 2009.
15. Zeltiņa, Guna (sastādītāja) *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008.

Izmantotie avoti

16. *Dirty Deal Teatro*, Jāņa Baloža un rež. V.Sīļa izrāde *Nacionālais attīstības plāns*, pirmizrāde 2012. gada 5. decembrī.
17. *Gob Squad* izrādes *Super Night Shot* fragmenti, pirmizrāde 2003. gadā.
18. *Gob Squad* izrādes *Room Service (Help me make it through the night)* fragmenti, pirmizrāde 2003. gada 24. janvārī.
19. *Gob Squad* izrāde *Gob Squad's Kitchen (You' ve nevar had it so good)*, pirmizrāde 2007. gada 30. martā.
20. Gruntmane, Zane. *Radošā apvienība „NOMADI”*. Mārketinga pētījums. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2011.
21. Ģertrūdes ielas teātra, Carl Alm, Kārļa Krūmiņa, Ievas Kauliņas un rež. V. Sīļa izrāde *Leģionāri*, pirmizrāde 2011. gada 14. septembrī.
22. Hoover, Sarah. *Strategies of Audience Anonymity in Contemporary Theatre Production*. Essay. National University of Ireland, 2014.
23. *I want (No) Reality* (Dokumentālā filma par apvienību *Needcompany*), rež. Ana Brzezinska, Polija/Beļģija, 52 min.
24. *Needcompany* un rež. Jana Lauversa izrāde “Izabellas istaba”, pirmizrāde 2004. gada 9. jūlijā.
25. Radošās apvienības *Nomadi* un rež. M. Eihs izrāde *Viss par mīlestību*, pirmizrāde 2011. gada 23. septembrī.

26. Saruna ar *Needcompany* vadošo aktrisi Vivjenu de Meunku 2014. gada 20. martā Kaņepes Kultūras centrā.
27. Seņkova, Zanda. *Saruna ar Kristu Burāni un Mārtiņu Eihi*. 2012. gada 6. aprīlī. Audioieraksts. Glabājas Z.Seņkovas personiskajā arhīvā.

Elektroniskie resursi

28. Alchin, L.K. *Elizabethan Era*. Elizabethan-Era.org. Pieejams: www.elizabethan-era.org.uk
29. Ashraf, Hadir, Badr, Manar. *Medieval drama*. Bibliotheca Alexandrina. Pieejams: www.bibaelx.org/libraries/presentation/static/medieval_drama_0810.pdf
30. Boje, David. Bertolt Brecht. *The Aesthetics of Epic Theatre: Pedagogic Implications for the Management and Organization*, Ņūmeksikas Štata Universitāte, 2003. Pieejams: http://business.nmsu.edu/~dboje/theatrics/brecht/#_ftn4
31. Brecht, Bertolt. *Essays on the Art of Theater*. 1954. Poemhunter.com. Pieejams: <http://www.poemhunter.com/bertolt-brecht/quotations/page-2/?search>.
32. Delano, Rhiannon. *The Artaudian Audience/Performance Relationship: Theatre of Cruelty and*
33. *Modern Possibilities*, Maģistra darbs. Teksasa: Texas Tech University, 2012. Pieejams: <https://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/45158/DELANO-THESIS.pdf?sequence=2>
34. *Gob Squad FAQ*. Gobsquad.com Pieejams: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/Gob_Squad_FAQ.html
35. *Jans Lauverss un Needcompany „Izabellas istaba”*. Latvijas Jaunā Teātra institūts. Pieejams: <http://theatre.lv/index.php?parent=1437>
36. Ashford, John, Carlson, Marvin. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*. London, 2002. Pieejams: <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/avant-garde-theatre-iid-21408>

37. Kušķe, Baiba, Strazdiņa, Ineta. *Šonedēļ Rīgā Jana Lauversa un Needcompany viesizrādes*. LSM.LV. 2014. gada 17. martā. Pieejams:
<http://www.lsm.lv/lv/raksts/teatris-un-deja/kultura/sonedelj-riiga-jana-lauversa-un-needcompany-viesizrades.a80099/>
38. *Laikmetīgā teātra programma forte forte. Jans Lauverss un Needcompany*. Latvijas Jaunā Teātra institūts. Pieejams: <http://www.theatre.lv/?parent=1429>
39. Lough, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* . Pieejams: <http://www.answers.com/topic/theatre-and-audiences>
40. Norman Doidge, MD. *The brain that changes it self, official website*. Pieejams:http://www.normandoidge.com/normandoidge/ABOUT_THE_AUTHOR.html
41. *Par mums*. Git.lv. Pieejams: http://git.lv/?page_id=2
42. *Par teātri*. DirtyDeal.lv. Pieejams: <http://dirtydeal.lv/teatro/par-teatri/>
43. Spektors. A.*Skaidrojošā vārdnīca*. LU MII 2009—2012, Pieejams:
<http://www.tezaurs.lv/sv/>
44. University of Miami. *Stephen Di Benedetto*. Pieejams:
<http://miami.academia.edu/StephenDiBenedetto>
45. Université Paris Descartes. *Arlette Streri*. Pieejams:<http://lpp.psychu.univparis5.fr/person.php?name=ArletteS&date=short>
46. University of Southern California. *Antonio R. Damasio*. Pieejams:
<http://dornsife.usc.edu/cf/faculty-and-staff/faculty.cfm?pid=1008328&CFID=1951172&CFTOKEN=79689211>

SUMMARY

The title of this Bachelor thesis is Audience Role of the Contemporary Theatre. The main research question is: In what ways is the role of the spectator changing?

This thesis includes a short view of spectator's role throughout theatre history, ideas of Bertold Brecht, Antonin Artaud, Augusto Boal, Jacques Ranciere and Hans Thies-Lehmann about audiences in contemporary theatre. Another section researches perception mechanisms, functions and emotions of the spectator. The final passage includes examples of two theatre companies – Needcompany and Gobsquad and focuses on the impression of audience's role in the contemporary theatre scene in Latvia. The author of the thesis has drawn conclusions about the audience role of contemporary theatre based on theories mentioned before. The main idea of this research is how the passive spectator became an active participant in the contemporary theatre and how the theatre theorists and practitioners see the spectator and its main functions and tasks.