

TEĀTRA TELPAS SEMIOTISKIE ASPEKTI JAUNĀ RĪGAS TEĀTRA PIEREDZE

Zane Radzobe,
mg. artis

Atslēgas vārdi: *telpas semiotika, Jaunais Rīgas teātris, Alvis Hermanis*

Latvijā faktiski nepētīts teātra aspekts ir teātra ēku semiotika, arhitektoniskās telpas saikne ar attiecībām, ko ar konkrētu izrādi, bet plašāk — ar konkrētu trupu vai pat teātra žanru — veido skatītājs. Īpaši aktuāls šis jautājums laikmetīgajā Latvijas teātrī kļūst saistībā ar tiem teātriem, kuru apmeklējumu līdztekus mākslinieciskiem būtiski ietekmē citi aspekti — pieredze sociālai grupai, nepieciešamība apliecināt statusu sabiedrībā utt.

Kā liecina pēdējā desmitgadē ievāktie dati,¹ arī Latvijas skatītāju vairākums apmeklē konkrētus teātrus, nevis, piem., interesējošā žanra izrādes dažādos teātros, bez tam nereti — tikai vienas zāles izrādes, ja teātrim ir atšķirīgas spēles telpas. Īpaši šai aspektā jāizceļ Latvijas Nacionālais teātris, kas pozicionē savu Jauno zāli kā no oriģinālās teātra ēkas nosacīti autonomu telpu, piedāvājot būtiski atšķirīgu repertuāru. Tādējādi teātris netieši uzsver ēkas un teātra māksliniecisko izpausmju, arī dažādu auditorijas grupu ciešo saikni laikmetīgajā teātrī. Pieejamā informācija ļauj secināt, ka vairumā gadījumu noteicošais skatītāja izvēlē ir nevis mākslinieciskā kvalitāte, teātra ideoloģija vai trupas sastāvs, bet bieži tradīcija apmeklēt konkrētu teātra ēku.

No otras puses — teātra telpa ir arī viens no būtiskākajiem neatkarīgo teātru identitātes aspektiem, kas piesaista lielu šo teātru auditorijas daļu — lielākoties gados jaunus cilvēkus, kuriem nav iepriekšējas teātra apmeklēšanas pieredzes vai arī tā ir neveiksmīga.² Tādi teātri kā *Dirty Deal Teatro*, *Nomadi* vai *ĢIT (Ģertrūdes ielas teātris)*, kuros izrādes pārsvarā veido jaunākās paaudzes režisori un aktieri, veiksmīgi izmanto faktu, ka trupas spēlē teātra izrādēm piemērotās, nevis

īpaši būvētās telpās, radot par sevi priekšstatu kā par *ne-teātri* (jēdzienu izprotot šauri — kā institucionalizētu teātri), *citu* vai *jaunu* teātri. Šo pašu nišu Latvijā aktīvi izmanto arī vairāki vidējās paaudzes režisori, piem., Gaļina Poliščuka (*Галина Полищук*, 1968) *Gaļinas Poliščukas Teātra observatorijā*, Juris Rijnieks (1958) ar kinoteātri *Splendid Palace* uzvestajām izrādēm, daļēji arī Anna Eižvertiņa (1946) teātri *Skatuve*. Šādā veidā tiek piesaistīts skatītājs, kas sevi neuzskata par teātru mērķauditoriju. Paradoksālā kārtā jākonstatē, ka bieži t.s. neatkarīgo un institucionalizēto teātru piedāvājums mākslinieciski maz atšķiras gan kvalitātes, gan meklējumu ziņā — neatkarīgie teātri iestudē arī tradicionālas dramatiskās izrādes, institucionalizētie teātri eksperimentē. Tas, ka auditorijas segmenti tikpat kā nepārklājas, norāda, ka noteicošais izvēlē ir nevis izrāde, bet gan pieredze, ko skatītājs gūst, teātri apmeklējot. Teātra telpa ir šīs pieredzes neatņemama daļa, un, tā kā telpas ir atšķirīgas, — skatītājs no līdzīgām izrādēm dažādos teātros gūst būtiski atšķirīgu pieredzi.

Jaunais Rīgas teātris šo laikmetīgā teātra iezīmi apzināti izmanto kopš 1997. g., kad teātra māksliniecisko vadību pārņēma Alvis Hermanis (1965). Arī režisora izrādēs telpa ir

viens no būtiskajiem nozīmes nesējiem, saistāma arī ar tādiem jēdzieniem kā atmiņa un identitāte, bez tam — jēdzienus izprot daudzslāņaini. (Šādā aspektā telpa cieši saistīta arī ar skatītāja un laika izpratnes jautājumiem.) Piem., telpa var iemiesot gan sociālu, gan kultūras atmiņu. Tomēr, pirms skatītājs sastopas ar konkrēto mākslas darbu, viņam jau ir izveidojušās attiecības ar Jaunā Rīgas teātra telpu, kas apzināti noskaņo noteiktai iestudējuma ievirzei, signalizē par trupas vērtību sistēmu un tradīcijām. Kaut arī A. Hermanis JRT ēku ir tikai pārņēmis (tās būvniecības oriģinālais konteksts attiecas uz 19. un 20. gs. miju), tomēr veids, kādā režisors līdz šim teātra telpas ir izmantojis, ļauj runāt par apzinātu teātra identitātes un attiecību modeļa ar skatītājiem veidošanu.

Teātra telpas semiotika: vēsture un teorija

Viens no pirmajiem teorētiķiem, kas uzsver starp teātra ēku un izrādi eksistējošās saiknes svarīgumu, ir amerikānis Branders Metjūzs (*Brander Matthews*, 1852–1929) — viņš, analizējot klasisko dramaturģiju, uzsver, ka būtiski noskaidrot, kādam teātrim (fiziskiem telpas noteikumiem) katrs dramaturgs rakstījis, jo tas palīdz izprast lugai tapšanas kontekstā izvirzītās tehniskās prasības. Kopš 20. gs. pirmās puses, kad B. Metjūzs izsaka šo ideju, semiotiska teātra arhitektūras analīze ir kļuvusi par būtisku teātra pētniecības nozari, pakāpeniski ievērojami paplašinot pētniecības areālu. Pētniekiem pakāpeniski pārejot no Ferdinanda de Sosīra (*Ferdinand de Saussure*, 1857–1913) divdaļīgā zīmes modeļa izpratnes (signifikants un signifikāts) uz Čarlza Pīrsa (*Charles Peirce*, 1839–1914) trīsdaļīgo zīmes modeli (signifikants, signifikāts, interpretētājs), aizvien lielāku nozīmi iegūst zīmes uztvērējs — teātra gadījumā: skatītājs.

Kā nereti rāda skatītāju atsauksmes par izrādēm, apmeklētājs tiecas savu teātra pieredzi uztvert kā kopumu. Tas nozīmē, ka māks-

las baudījumu ietekmē ar mākslu nesaistīti sekundāri aspekti: biļešu cenas, bufetes kvalitāte, telpu apgaismojums, labiercības utt. Svarīgākais šādā aspektā nav funkcionālie telpas aspekti, bet fakts, ka telpa programmē skatītāju uzvedību. Sociologs Ervins Gofmans (*Erving Goffman*, 1922–1982) formulē, ka cilvēku uzvedību sabiedrībā nosaka rāmji, t.i., organizācijas principi, kas pārvalda sociālas norises un nosaka to, kā mēs tajās iesaistāties subjektīvā līmenī.³ Viens no E. Gofmana visplašāk analizētajiem sociālo rāmju piemēriem ir teātris; viņš norāda, ka teātra uztveri (to, kā skatītāji izturas cits pret citu un pret izrādi) nosaka kultūrspecifiski nosacījumi. Akcentējot šo iezīmi, ievērojamais amerikāņu teātra zinātnieks Marvins Karlsons (*Marvin Carlson*) formulē, ka “.. teātris jāsaprot ne tikai kā izpildīts teksts, bet kā notikums, kas balstās sabiedrībā un kultūrā un saistīts ar citiem tekstiem un iestudējumiem daudzveidīgā nozīmju tīklā”.⁴

E. Gofmana teoriju specifiski teātra analīzei adaptē holandiešu pētnieks Henrijs Šonmakerss (*Henri Schoenmakers*), definējot, ka teātra rāmim vispārīnāti konstatējamas četras pazīmes. Pirmkārt, šī rāmja izpratne ir iemācīta, nevis iedzimta. Otrkārt, rāmis ir pakļauts vēsturiskām pārmaiņām. Treškārt, tas ir kultūrspecifisks — respektīvi, dažādām teātra kultūrām atšķirīgs. Ceturtkārt, teātra rāmis nosaka skatītāja kognitīvās un emocionālās reakcijas. (H. Šonmakerss min, ka darbība spēles laukumā, pat ja ir absolūti identa darbībai reālajā dzīvē, tiks uztverta kā teatrāla darbība.)⁵ Savukārt Sjūzena Beneta (*Susan Bennett*) sadala šādi izprastu teatrālo rāmi iekšējā un ārējā rāmī — pirmais šajā gadījumā ir pašas izrādes pieredze, kamēr otrs (ārējais) saistīts ar skatītāju gaidām.⁶

Šī eksplikācija demonstrē, kā teātra centrā nonāk skatītājs — aktīvs interpretētājs. Process sasaucas ar Rolāna Barta (*Roland Barthes*, 1915–1980) teorētiski formulēto autora nāves ideju vai Ernsta Gombriha (*Ernst Gombrich*, 1909–2001) 20. gs. 60.

gados postulēto, ka jebkurš attēls ir fragmen-
tēts, nepilnīgs un, to uztverot, “pabeidz” ska-
tītājs, kas “aizpilda” tukšos laukumus starp
atsevišķām attēla lauskām.⁷ Franču teātra
semiotiķis Patrice Pavī (*Patrice Pavis*) teātrim
piedāvā izmantot vācu zinātnieku Wolfganga
Izera (*Wolfgang Iser*, 1926–2007) un Hansa
Robertas Jausa (*Hans Robert Jauss*, 1921–
1997) 70. gados literatūrzinātnē ieviesto
iedomāto lasītāju (*implied reader*), darinot
atbilstošu jēdzienu teātri — iedomātais ska-
tītājs (*implied spectator*). Papildinājums ir
būtisks, jo V. Izera izpratne par mākslas dar-
ba uztveri kā nepārtrauktu dialektiku starp
mākslas darba gaidu horizontu (*horizon of
expectation*) un skatītāja gaidu horizontu no-
drošina, ka, pēc Barta, izpratnē par mākslu
tomēr netiek pilnībā pazaudēts mākslas dar-
ba (teātra gadījumā — izrādes) konteksts un
piesaiste tam.

Tomēr vispārināta skatītāja lomas ekspli-
kācija teātri *per se* neizskaidro, ar kādu me-
hānismu palīdzību tiek iedzīvināts teatrālais
rāmis. Kā atzīmē Kristofers Balme (*Christo-
pher Balme*, 1957), ņemot vērā, ka teorētiķi
20. un 21. gs. mijā ir vienprātis jautāju-
mā par skatītāja aktīvo centrālo lomu teātra
situācijā, pētnieki tomēr pārsteidzoši maz ir
pētījuši skatītāju kā specifisku teātra elemen-
tu. (Viņš arī uzsver, ka skatītājs kā aktīvs te-
ātra elements teātra vēsturē nav uzskatāms
par novitāti — Aristoteļa katarse paredz ak-
tīvu skatītāja līdzdalību, arī reālisma teātrim
būtiskā identifikācija ir aktīvs princips.) Šo
iezīmi viņš netieši saista ar atzinumu, ka tikai
20. gs. teorētiski tiek izdalīts abstrakts telpas
koncepts — telpa kā simboliska forma (Ern-
sta Kasirera (*Ernst Cassirer*, 1874–1945)
formulējumā).⁸ Bet telpa ir izšķirošs faktors
teatrālā rāmja iemiesošanā: “Jautājums tādē-
jādi jāsasaista vai nu ar “iekšieni” — teātra
vidi, vai arī “ārieni” — to, kā ēka novietota
plašākā kultūras kontekstā”⁹. Tāpēc, vispā-
rina M. Karlsons, jāpievēršas teātra “norises
vietām, pētot, kā tās rada sociālas un kul-
tūras zīmes un kā šīs zīmes savukārt palīdz

veidot kopējo teātra pieredzi. (...) [Jo] mēs
acīmredzami esam [bioloģiski] ieprogrammē-
ti apzināti uztvert apkārtējo vidi”.¹⁰

M. Karlsons piedāvā apskatīt to, “kā teāt-
ris veido nozīmi”, analizējot teātra ēku un tās
vietu pilsētvidē, jo tā (līdzīgi kā telpas organi-
zācija interjerā) nosaka, kā potenciālais ska-
tītājs jūtas un attiecas pret konkrēto teātri. Kā
atzīmē K. Balme¹¹, simboliskā pilsētas struk-
tūra nosaka, kādus uztveres kodus attiecībā
pret teātri izmanto skatītājs, ko viņš no teātra
gaida, un bieži „tas nosaka, kuri skatītāji ap-
meklē kurus teātrus”.¹²

Teātri vēsturiski ir atradušies gan tiešā
kulta celtnu tuvumā (pat kulta celtnēs) vai
tuvu laicīgās varas administratīvajiem cen-
triem, gan pilsētu nomalēs vai īpašos izklai-
des kvartālos. Katrs atšķirīgais novietojums
liecina pirmām kārtām par teātra statusu
sabiedrībā. Antīkajā pasaulē un kopš Rene-
sances teātra ēkas tiek uztvertas kā sabied-
riskas celtnes, tādēļ arī arhitektoniskais risi-
nājums ir simbolisks sava laika sabiedrības
un izpratnes par teātri iemiesojums (būtiski,
kā noformēta fasāde, kādi ir zāles rotājumi,
vai zāli iespējams pilnībā aptumšot, kā tel-
pā nodalītas skatītāju sociālās grupas utt.).
Protams, 21. gs. sākuma Rīgas kontekstā jā-
ņem vērā, ka neviena jauna teātra ēka kopš
21. gs. 70. gadiem nav uzcelta, un esošie
teātri ierobežotos finansiālos apstākļos pielā-
go sev eksistējošās telpas. Tomēr visos Rīgas
teātros, bet īpaši JRT, ir pamats analizēt te-
ātra telpu, jo teātri telpu pārdomāti izmanto
attiecību veidošanai ar skatītāju.

JRT ēka atrodas ārpus “teatrālā centra”
un ir fasādes teātris — tas būvēts ar aprēķi-
nu, lai iepļūstu pilsētvidē, netiktu īpaši noda-
līts no apkārtējās apbūves, tādējādi signali-
zējot par jauna veida attiecībām starp teātri
un sabiedrību. Līdz 19. gs. un 20. gs. mijai
buržuāziskie teātri un operas tiek būvētas,
telpu īpaši nodalot no pilsētvides, piem., ar
laukumu fasādes priekšā, uzsverot, ka teātris
ir īpaša, no ikdienas izdalīta aktivitāte, arī —
statusa lieta. 20. gs. sākumā starptautiskā

mākslas teātru kustība uzsāka teātra demokrātizēšanu. Labi apzinoties arhitektūras ietekmi uz skatītāju, no jauna būvētie fasādes teātri tiecas ieplūst pilsētas vidē, ar laiku kļūdami faktiski neatšķirami no apkārtējās apbūves, JRT gadījumā — dzīvojamā kvartāla. Tādā veidā teātra arhitektūra uzsver teātra pietuvināšanos dzīvei.

Vienlaikus būtiskas izmaiņas notikušas arī teātra interjeros. Iepriekš publikai celtās teātra ēkas (ar variācijām arī galma un privātie teātri), ir sociālās hierarhijas iemiesojums arhitektūras formā. Karaliskā loža ir centrālais elements; ložu, balkonu, partera zonu dalījums atbilst sociāliem slāņiem sabiedrībā; katram sociālajam slānim ir arī atsevišķi saloni (izņemot zemākos slāņus, kam visbiežāk atpūtas telpu nav), vestibili, pat kāpnes, kas nodrošina, ka dažādās šķiras, formāli uzturēdamās vienā telpā, faktiski nesastopas. Visgreznāk (rotājumos iemiesojot modē esošās ētiskās un estētiskās vērtības, arī uzsvērot sociālo hierarhiju) dekorēta zāle, jo teātris primāri tiek uztverts ne tikai kā mākslas baudījums, bet kā sociāla interakcija, kurā svarīgi redzēt citus un parādīt sevi. (Zāles aptumšojumu teātros sāk ieviest tikai 19. gs. otrajā pusē, kaut, kā atzīmē M. Karlsons, tehniski tas ir iespējams daudz agrāk.) Fasādes teātri par galveno principu pakāpeniski ievieš funkcionalitāti, kā centrālo skatītāju zālē pasludinot nevis ložu rotājumus, bet skatuvi. Faktiski tas iezīmē arī jaunu skatījumu uz teātri — kā profesionālu mākslu.¹³

Teātra ēkas semiotika: JRT pieredze

JRT skatītāju telpas un lielā zāle šādā aspektā ir tipisks fasādes teātra piemērs. Skatītāju telpas ir uzsvērti sašaurinātas — blakus centrālajai ieejai īpaši nenodalītā telpā izkārtota garderobe, divas kāpnes uz zāli un pati skatītāju zāle, kurā dekora nav vispār. Zāles noformējumā dominē neitrāls krāsojums un koka paneli balkonā. Nav ložu; skatuves kārbu no zāles nenodala īpaši izcelta proscēnija

arka — funkcionāli dalījums telpā saglabājas, bet dekoratīvāte nenovērš uzmanību no skatuvē notiekošā. Faktiski JRT ēka arhitektoniski iemieso divus principus — tā ir demokrātiska telpa un telpa, kurā visa uzmanība virzīta uz skatuvi, tātad mākslas darbu.

Šie ir objektīvie telpas elementi, ko teātris, īpaši ņemot vērā ierobežotos finansiālos apstākļus, nevar mainīt. Tomēr tajā, kā JRT A. Hermaņa vadībā izmanto telpu, redzams, cik lielā mērā teātra skatījums uz mākslu ir idents fasādes teātra piedāvājumam.

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

F. de Sosīrs runā par sintagmātiskām un paradigmātiskām (sistēmiskām) attiecībām zīmes izpratnē, par piemēru ņemot vārda kā zīmes funkcionēšanu. Sintagmātiskās attiecības šādā izpratnē formulē elementa saikni ar blakus esošajiem elementiem (piem., to, kā vārds funkcionē teikumā), savukārt paradigmātiskās attiecības veidojas starp vārdu un tā noraidītajām alternatīvām (sinonīmiem, antonīmiem utt.). Šo izpratni R. Barts attiecina uz arhitektūru, minot, ka sintagmātiskās attiecības tādējādi raksturo, piem., kā kolona funkcionē ēkas struktūrā, kamēr paradigmātiskās attiecībās doriska kolona liek domāt par jonisko un korintisko orderi utt.¹⁴ Respektīvi, svarīga ir gan konkrētā elementa funkcionalitāte, gan tā izvēle *per se*.

Ņemot par pamatu paradigmātiskās attiecības, būtiski izgaismojas JRT attieksme pret ēkas fasādi — respektīvi, uzstādījums ļauj analizēt ne tikai tos elementus, kas teātri atrodami, bet galvenokārt to, kā fasādē trūkst. Kā uzsver M. Karlsons, teātra dekoratīvie elementi (kā fasādē, tā interjerā) funkcionē, identificējot ēkas funkcijas un piesais-

tot potenciālo publiku.¹⁵ JRT ēka stilistiski pilnībā iekļaujas pilsētas centra dzīvojamo māju kvartālā (arhitektoniski dotais), un kaut arī ēkas funkcija ir būtiski atšķirīga, salīdzinot ar apkārtējām būvēm, teātris to neuzsver. Nav pamanāma nosaukuma vai logo (21. gs. pirmās desmitgades beigās teātris otrā stāva līmenī gan uzstāda arī savu nosaukumu, tomēr tas saskatāms tikai no ielas pretējās puses), nav iestudējumu reklāmu (afišu sienā atrodas pie citam īpašumam piegulošas autostāvvietas, vairāku metru attālumā no JRT gala sienas, bet fiziski saistīta ar blakus esošo ēku). Ieeja teātri atpazīstama tikai pēc repertuāra saraksta, kas novietots blakus durvīm, bet pats saraksts savukārt neatgādina teātra afišu, drīzāk — sliktā kvalitātē iespiestas vienā ēkā strādājošu dažādu uzņēmumu *šiltītes*.

Pieeja fasādei ir būtiski atšķirīga no citiem pilsētas teātriem, kas ēkas sienas noklāj ar lieliem glancētiem jaunākos iestudējumus reklamējošiem plakātiem. Tādējādi JRT it kā iekūst pilsētas telpā, liekot teātra skatītājiem īpaši meklēt pašu ēku un citviet, ne pilsētvidē, interesēties par jaunākajiem iestudējumiem. Arī JRT izrāžu plakāti ir stilā izturēti — nereti monohroni, nelieli, uzmanību nepiesaistoši. (Līdzīgi “neiezīmētas” ir arī citas teātra zāles — Mazā zāle JRT pagalmā, uz kuru ēkas fasādē nav nekādu norāžu, zāle Talsu ielā, kas pirmreizējam apmeklētājam ir grūti atrodama.) Tādējādi teātris atgādina, piem., Īstvilidžas teātrus Ņujorkā vai eksperimentālos teātrus Eiropas metropolēs, kas šādi telpā uzsver, pirmkārt, savu avangarda statusu, otrkārt, faktu, ka gluži fiziski viņu zālēs nenonāk nejausi skatītāji, bet tikai tie, kas zina, uz kuriem un ko skatīties dodas.

Tomēr teātris fasādē atļaujas izvietot arī visai pamanāmu vizuālu zīmi — uz teātra brandmūra, vietā, ko Rīgā tipiski izmantotu reklāmas plakātam, tiek uzstādīta liela Eduarda Smiļģa (1886–1966) fotogrāfija, ar parakstu “Smiļģa māja”.¹⁶ Šo zīmi iespējams interpretēt kā tradīcijas *parādīšanos*.

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

Parādīšanās funkcionēšanu nodrošina fakts, ka ikviens teātris ir kultūras atmiņas nesējs. Rietumu tradīcijā uz to norāda jau teātra nosaukums. *Theatron* grieķu valodā nozīmē “skatīšanās vietu”. Tradīcija, ka ar vienu vārdu tiek apzīmēta gan māksla, gan tās norises vieta, tiek turpināta daudzās Rietumu kultūrām piederīgās valodās, arī latviešu. Par atmiņas funkciju rosina domāt arī teātra terminoloģija, latviešu valodā, piem., “attēlot” lietojums. R. Šēhners (*Richard Schechner*, 1934) teātra atmiņas funkciju atzīst par tik būtisku, ka pat darina performances definīciju, izmantojot šo konceptu. Pēc viņa, performance ir “atjaunota”, arī “otrrreiz izpildīta uzvedība”.¹⁷

M. Karlsons min, ka paralēls process teātrim šādā aspektā ir sapņošana, jo “daudzi sapņu teorētiķi ir atzīmējuši, ka sapņošanaī privātajā pieredzē ir būtiskas paralēles ar to, kā darbojas teātris kā publiska pieredze”.¹⁸ Citējot Bertu Steitsu (*Bert States*, 1929), M. Karlsons pierāda, ka teātris, līdzīgi kā sapnis, veidojas no iepriekš eksistējošas realitātes daļām, kas pārkārtotas jaunās sakarībās. “Gan cilvēka jaunrade, gan sapnis ir cieši saistīts ar atmiņas pārvarēšanu [arī: sarunu ar atmiņām — *Z.R.*]. “Ja kaut ko vispār iespējams atcerēties, tad to atceras nevis kā to, kas noticis, bet gan kā kaut ko, kas noticis

atkal citādā veidā.” Teātra nomoda sapnis, tāpat kā pats sapnis, ir īpaši piemērots šim divainajam, bet acīmredzami izšķiroši svarīgajam procesam.¹⁹ Respektīvi, teātris nemitīgi reproducē kultūras mītus, leģendas, vērtības, ļaujot tām vienlaikus saglabāties uztvērēju apziņā un būt nemitīgi mainīgām.

Teātra saikne ar atmiņu tādēļ ir dziļa, tomēr arī sarežģīta: “Herberts Baus ir provokatīvi atzīmējis, ka gan Rietumos, gan Austrumos performancei universāli raksturīgas *spokošanās*²⁰, atgriešanās sajūta, pārdabisks un neizbēgams iespaids, ko tā raisa skatītājos — “mēs redzam to, ko jau esam redzējuši”. (...) Teātris kā kultūras un vēstures procesa simulakrs centies attēlot ikvienu cilvēku rīcību to fiziskajā kontekstā, tātad — vienmēr piedāvājis sabiedrībai vistaustāmāko pašu rīcības apjaušanas mēģinājumu. Teātris ir kultūras atmiņas glabātuve, bet, līdzīgi kā katra atmiņa, arī tā nemitīgi pielāgojas un pārveidojas, jo atmiņas, kas tiek glabātas, uzniirst aizvien jaunos apstākļos un kontekstos.”²¹

Kā kultūras atmiņas apzināta aktualizēšana jāapskata JRT interjers. Kā jau iepriekš minēts, A. Hermaņa JRT īpaši uzsver E. Smiļģa Dailes teātra kontekstu. To teātra ēkā ir salīdzinoši viegli projicēt, jo JRT strādā vēsturiskajā Dailes teātrī. Par apzinātu saspēli ar Dailes teātri, piem., iespējams uzskatīt skatītāju foajē iepretim skatītāju garderobei iebūvēto kamīnu, kurš sezonas laikā pirms izrādēm kuras.²² Ja degošo kamīnu interpretē kā telpas zīmi (tas nav funkcionāls, jo milzīgo foajē nespēj sildīt, kā arī nav pietiekami liels, lai kļūtu par telpai būtisku interjera elementu — plašajā telpā nelielais, neizteiksmīgais kamīns, kaut atrodas centrālā vietā, faktiski “pazūd”), veidojas interesantas sakarības. Kamīns, kura uguns liesmas ceļas uz augšu, kur atrodas Lielā zāle, atgādina uguni, kas kuras zem telpas, to sildot. Šādā aspektā par “sildelementu” iespējams atzīt E. Smiļģa tradīciju.²³

Tomēr kopš teātris ieguvis starptautisku atpazīstamību, E. Smiļģa *parādīšanās* ga-

dījumus teātra audeklā papildina cita veida *parādīšanās* — intravertāka, uz pašu teātri vēsta identitātes izpausme. Veidojot vispārīgāku metaforas formā — nosacīti beidzas posms, kurā teātris salīdzinās ar ārpusauli un priekšplānā izvirza individuālākus atskaites punktus.

Šāda rakstura *parādīšanās* piemērs teātra telpā atrodams ēkas interjerā — foajē un kāpņu telpas izmantojumā. Publisko teātra telpu rotā A. Hermaņa *Tālāk* iestudēšanas laikā uzkrāsotie modernā anarhisma teorētiķa Hakima Beja (*Hakim Bey*, istajā vārdā *Peter Lamborn Wilson*) citāti, ko iespējams traktēt kā savdabīgu teātra moto. Virzienā no garderobes līdz zālei izkārtoti sekojoši teksti: “Sveiciens manai pirmajai skolotājai!”, “Streikojiet par mākslas skaistumu!”, “*Life, not lifestyle!*”, “Poētiskais terorisms”, “Ēdiens nauda [] Saule smiltis sekss sapņi mīlestība patiesība miers brīvība un taisnīgums”, “Māksla ir iebāzusi galvu (sev) [ar melnu flomāsteru rokrakstā rakstītais papildinājums ievilkts trafareta tekstā] dibenā un ir pienācis laiks to izvilk [ar iekavu rokrakstā ievilkts trūkstošais “k”] ārā!”, “*разбейте символы Империй во имя... да не во Чье имя, лишь бы сердце радовалось*”, “(tālāk)”, “Pilsētas partizāni par bērnu brīvību!”, “Radikālais aristokrātisms”, “Man patīk, kad uz ielas man uzplijas bērni — bezpajumtnieki”, “*искусство будет продолжаться точно так же, как вы будете продолжать дышать, есть и трахать*”, “piedzimsti! [] iepērcies! [] mirsti!”, “nāve televizorā izskatās skaistāk nekā dzīvē”, “palieciet kopā bez mums!”, “galerijas pārvērs skaistumu precē, bet bankas pārstrādā iztēli mēslas un parādos”, “(tālāk)”, “*англосаксонский постпротестанский мир направляет всю свою подавленную Чувственность в рекламу*”, “(tālāk)”, “Jūs jau sen esat to pelnījuši!”, “*земля, труд, природа* [] *само я, сама жизнь* [] *даже смерть* — *всё есть денги*”, pie zāles — “utopija šeit un tagad” un “Haoss ir nemirstīgs”. Kaut arī citātu izkārtojums, izņemot programmatisko

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

Zīmīgi, ka izteikumi atlasīti *Tālāk* (M. Gorkija *Dibenā*) tapšanas laikā — izrāde pēc ieceres ir izteikti intraverta, pievērsoties jautājumam par teātra trupas identitāti. Kā raksta Silvija Radzobe (1950) recenzijā par *Tālāk*, “izrādes nosaukumam, kas uzrakstīts uz teātra kāpņutelpas sienām .. ir vismaz divnozīmīgs raksturs. Ja šo nākotnes perspektīvu iemiesojošo vārdu attiecina uz lugas un izrādes personām, kurām nākotnes nav, ir tikai nezināmi ilga bezjēdzīga tagadne, tas iemanto ironisku nozīmi. Savukārt, ja teātris ar “tālāk” uzrunā pats sevi, šis apstākļa vārds iegūst optimistisku un pelnīti pašapziņīgu nokrāsu, jo JRT patlaban Latvijā tiešām ir vienīgais teātris, kur nenotiek dusēšana uz lauriem, kur katra nākamā izrāde ir jauns un drosmīgs solis radošu meklējumu ceļā”.²⁴

Šo meklējumu ceļu teātra telpā dokumentē viesizrāžu fotogrāfijas, ar parakstiem — vieta (pilsētas, festivāli) un gads, veidojot skatītājiem uzskatāmu teātra dzīves hroniku. Semantiski bez nozīmes nav arī tas, ka fotoattēli un citāti izkārtoti nevis foajē vai salonā kā tradicionālā buržuāzijas teātrī, bet gan kāpnēs. Buržuāzijas teātrī cits blakus citam novietotās portretu galerijas iezīmē teātra slaveno vēsturi, tātad — pagātnes laiku (buržuāzijas teātri skatītāju telpas izgrezno ar konkrētā teātra slaveno aktieru un dramaturgu portretu galerijām, teātra vāktām kolekcijām, teātra bibliotēkas eksemplāriem utt., kas funkcionē kā savdabīgs teātra muzejs),

kā arī teātra “seju” — publiski skatītājam ieraugāmo mašīnērijas daļu. Fokusēšanās uz izrāžu fotogrāfijām (iepretim aktieru portretu galerijas principam) vienlaikus atklāj arī teātra prioritātes — augstāk par zvaigznēm tiek stādīts kopējais darbs. (Fotoattēlos dažādās izrādēs redzami visi trupas pārstāvji.)

JRT attēlu un citātu izkārtojums augšupejošajās kāpnēs, kur katrs pagrieziena atklāj jaunu perspektīvu, ir dinamisks princips un liek drīzāk domāt par pagātnes virzību cauri tagadnei uz vēl nezināmu nākotni. Bez nozīmes nav arī fakts, ka šeit “seja” ir intimāka — tas ir kā teātra ceļojumu albums un dienasgrāmata vienlaikus. Šādā veidā teātris burtiski iezīmē savu vietu pasaulē — ideoloģiski un ģeogrāfiski (JRT ar A. Hermaņa izrādēm viesojies četrus kontinentus nozīmīgākajos festivālos).

Kaut arī interjera noformējuma pieeja tipoloģiski šķietami ir viena, fotogrāfiju un tekstu izvietojums centrālajā ēkā būtiski atšķiras no tā, kādu pirms remonta bija iespējams apskatīt Mazās zāles foajē — JRT izrāžu plakātu kolāža. Šai gadījumā svarīgi, ka ne citāti, ne fotogrāfijas nav izkārtotas kolāžas veidā — kā cits citu izslēdzoši fragmenti, sakārtoti nejaušā kārtībā. Katrs citāts un katra fotogrāfija centrālajās kāpnēs iezīmē kādu ideoloģisku uzstādījumu vai teātra sasniegumu. Līdzīgi kā teātra mājaslapa, kas uzskaita saņemtās balvas un recenzijas, arī šī siena kalpo par programmu un hroniku vienlaikus, iezīmējot teātra ideoloģisko pagriešanos ar skatu uz iekšpusi — pašam pret sevi. Nav nejauši, ka virzība uz augšu vienlaikus ir arī centrāles kustība — pretim skatuvei, kas telpas organizācijas nozīmē ir JRT centrā.

JRT telpā sevi pozicionē vienlaikus kā demokrātisku un elitāru teātri. Noteiktu funkciju veic periodiski teātra īstenotās akcijas — iedvesmojoties no F. Kastora (*Frank Castorf*, 1951) piemēra, JRT pasludina, ka darbosies JRT kultūras nams; vairākas sezonas JRT darbojas “bibliotēka” — grāmatu plaukts,

kurā skatītāji var atstāt savas grāmatas vai paņemt citu atstātās. A. Hermanis īpaši uzsver, ka JRT atvēlējis savas telpas Latvijas Nacionālās bibliotēkas jaunās ēkas maketa izstādīšanai un publiskajai apspriešanai. Teātris īsteno elastīgu cenu politiku, piedāvā ievērojamas atlaides studentiem un pensionāriem.

Vienlaikus jāatzīmē, ka centrā allaž ir teātra, nevis skatītāju telpa. JRT, kaut arī saglabāts fasādes teātrim principiālais nodalījums starp skatītāju un teātra telpu, tomēr telpu izmantojumā uzsver teātra telpas prioritāti. Kamēr skatītāji netiek ielaisti aizkulisēs, teātris jebkurā brīdī var atņemt skatītājiem daļu telpas, padarot to par izrādes telpu. Piem., t.s. Baltajā zālē, kas lielākoties funkcionē kā skatītāju foajē, iestudētas vairākas izrādes. Savdabīgas attiecības starp skatītāju un teātri veidojās arī *Garaļā dzīvē*, kas sākotnēji tika iestudēta mēģinājumu telpā virs teātra noliktavām un paredzēta četrdesmit skatītājiem. Kaut šajā un citos gadījumos izvēle ir atkarīga arī no objektīviem finansiāliem un organizatoriskiem apstākļiem, telpa tomēr skatītājam uzspiež noteiktu kodu — *Garās dzīves* gadījumā: eksperimenta, teātra iekšienē (fiziski un pārnestā nozīmē) notiekoša darba kontekstu.

Savdabīgu lomu JRT uztverē spēlē arī teātra telpu avārijas stāvoklis.²⁵ Kā liecina vairākas publiskas diskusijas, īpaši jautājumā par finansējumu JRT ēkas rekonstrukcijai, daļa sabiedrības teātra fizisko sabrukumu uzskata par apzināti veidotu un uzturētu. Respektīvi, uztver teātra ēku kā skatuvi, interpretējot reālo ēkas sabrukumu kā inscenētu. Kaut arī apgalvojums vērtējams kā populistisks, tas ir interesants analīzes nolūkiem, jo signalizē, ka plašāka publika saista teātra ēku — interjeru un eksterjeru — ar teātra programmisku māksliniecisku un pilsonisku pozīciju. Kā atzīmē M. Karlsons, citējot R. Bartu, sabiedrībā faktiski nekas nespēj izbēgt semiotizācijas procesam.²⁶ Emocionāli JRT telpas fiziskais stāvoklis skatītāju ietekmē neatkarīgi no tā, vai tās veidošanā dominējuši

apzināti vai neapzināti impulsi. JRT ēka tiek uztverta kā zīme mākslai, kas top drupu kau dzē. Paradoksālā kārtā šī ideja tiešām atbilst A. Hermaņa izpratnei par kultūras stāvokli mūsdienās.

Kā atzīmē M. Karlsons, (institucionālais) teātris allaž sevi pozicionējis kā īpašu, no ikdienas rutinas izdalāmu pieredzi.²⁷ JRT šo principu nenoraida. Bet pieredze, kurai JRT noskaņo savu skatītāju teātra “pārejas telpā”, ir Latvijas teātra kontekstā specifiska — noraidot teātra kā sociālas interakcijas vietas ideju, visu uzmanību novirzot uz centrētu mākslas darbu. Tādējādi JRT Latvijas teātra kontekstā eksistē kā divu, šķietami viens otru izslēdzošu teātra modeļu sajaukums — A. Hermaņa vadībā tas ir *neatkarīgs*²⁸ institucionalizēts teātris. Citiem vārdiem sakot — teātra telpa uzsver JRT mākslinieciskās pozīcijas specifiku: spēju savienot pamatplūsmas un avangarda teātra mākslinieciskos meklējumus vienos un tais pašos iestudējumos.

Avoti un piezīmes

- ¹ Latvijas teātru uzkrātā informācija, Kultūras ministrijas ikgada pārskati par teātru darbību, gadskārtējie valsts pētījumi par kultūras patēriņu Latvijā.
- ² Ņemot vērā, ka Latvijā teātra vēstures specifiskās attīstības dēļ pirmie neatkarīgie teātri veidojas tikai 20. gs. 80. gadu beigās, bet par aktīvu radošu vidi neatkarīgajos teātros iespējams runāt, tikai sākot ar aptuveni 2007. / 2008. g. sezonu, iepriekšēja pieredze gandrīz pilnībā ir saistāma ar institucionalizētajiem valsts teātriem. Tas izskaidro, kādēļ lielai daļai neatkarīgo teātru skatītāju ir noliedzoša attieksme pret Latvijas institucionalizētajiem teātriem.
- ³ Goffman E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cit. no Balme, C. B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 231 p., p. 37.
- ⁴ Carlson M. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Itha-

- ca and London, Cornell University Press, 1993. 212 p., p. 5.
- ⁵ Balme, C. B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 231 p., p. 37.
- ⁶ *Ibid.*, p. 37–38.
- ⁷ E. Gombriha izpratne par attēlu ir izšķiroša, analizējot vizuālā teātra iestudējumus.
- ⁸ Balme, C. B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, p. 58–59.
- ⁹ *Ibid.*, p. 59.
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ *Ibid.*, p. 58.
- ¹² M. Karlsons, analizējot to, kā teātra uztvere mainās, mainoties ēkai, min vairākus piemērus, tai skaitā Pētera Šteina pārvākšanos uz citām teātra telpām. Kā raksta M. Karlsons, labākos darbus režisors iestudēja strādniecības rajonā, tālu no Rietumbērlīnes galvenā izklaides kvartāla. Kļūstot aizvien populārāks, režisors arī saņēma aizvien lielāku valsts atbalstu un 20. gs. 80. gados pārcēlās uz viņa trupai piešķirtu monumentālu jaunu teātri *Kurfürstendamm*. Vēl pirms pārvākšanās bija notikusi, P. Šteins atzīmēja — pastāv bažas, ka “teātri sāks novērtēt kā fosilizējušos, pārdevušos (un es nesaku, ka tajā nav patiesības gauda)”. (Carlson, M. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, p. 90) Minot līdzīgu piemēru aktuālajā laikmetīgās Latvijas teātra praksē — *G. Poliščukas Teātra observatorijas* pāriešana no telpām Tērbatas ielā uz Kongresu namu. Daļa patstāvīgo skatītāju teātrim līdzī nepārceļoja, argumentējot, ka tagad tas ir “parasts” teātris — pretstatā Tērbatas ielas pagrabam, kurā izrādi vienlaikus varēja noskatīties daži desmiti skatītāju, Kongresu nama zālē ir lielāka, ko skatītāji tulkoja kā “ekskluzivitātes zudumu”.
- ¹³ Raksturīgs ir, piem., Maskavas Dailes teātra gadījums. Teātra telpa šokē skatītājus, jo, pirmkārt, skatītāju zālē konceptuāli nav dekoratīvu elementu, tikai neitrāls krāsojums, koka paneli un priekšgars, uz kura izausta kaija — atsauce uz Antona Čehova *Kaijas* pirmiestudējumu. Otrkārt, Konstantīns Staņislavskis aizliedz ieeju skatītāju zālē pēc izrādes sākuma un aktieru apmeklējumus ģērbtuvēs izrāžu starpbrīžos, tādējādi konceptuāli nodalot skatītāju telpu no teātra personāla telpām, kā arī iezīmējot izrādi kā īpašu, no ikdienas dzīves izdalāmu notikumu.
- ¹⁴ Carlson, M. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, p. 8.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 163.
- ¹⁶ Plakāts interpretējams kā ironisks komentārs laikmetīgajai videi, arī izaicinājums. Garāmgājēji tiecas Bīndes fotogrāfiju uzvert kā reklāmu, bet nekļūst skaidrs, ko tieši tā reklamē.
- ¹⁷ Schechner, R. *Between Theatre and Anthropology*. Cit. no Carlson, M. *The Haunted Stage: Theatre as a Memory Machine*. The University of Michigan Press, 2011. 200 p., p. 1.–2.
- ¹⁸ Carlson, M. *The Haunted Stage: Theatre as a Memory Machine*. The University of Michigan Press, 2011. 200 p., p. 3.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ Nō teātra izrāde ir šāds “spokošanās” piemērs Austrumu teātrī, izrādes formā postulējot pagātnes, “spoku” atgriešanos. Vienlaikus tas iezīmē arī tradīcijas pārmantojamību — tradicionāli uzsvars tiek likts uz pagātnes meistarību paņēmienu un izpausmju atkārtotību jaunā kontekstā. Savukārt attiecībā uz Rietumu teātri M. Karlsons pievērš uzmanību Šekspīra lugām kā tipiskiem “spokošanās” piemēriem.
- ²¹ Carlson, M. *The Haunted Stage: Theatre as a Memory Machine*, p.1.–2.
- ²² E. Smiļģa Dailes teātra emblēma ir stilizētas, uz augšu tiecīgas uguns liesmas.
- ²³ Teātrī nemainītā veidā ir saglabāts arī E. Smiļģa kabinets, kas ir slēgts publikai. Tādā veidā JRT to pozicionē kā slēptu, teātrim piederīgu telpu. Jāatzīmē, ka E. Smiļģa būtisko lomu JRT iekšējā dzīvē A. Hermanis nenoliedz, tomēr arī atsakās par to

- publiski runāt, uzsverot, ka tam ir saistība ar JRT iekšējām tradīcijām, arī teātra vidē valdošo māņticību.
- ²⁴ Radzobe S. *Auseklītis un ateja. Forums*. 2004. 16. janv. Sk. internetā (tiešsaistē 20.06.2011.) www.jrt.lv
- ²⁵ Pretstatā, piem., Pīteram Brukam, kas, pārvedot *Mahabharātu* uz Ņujorku, ieguldīja piecus miljonus ASV dolāru *Brooklyn Majestic* teātra pārveidošanai “kultūras drupās” (M. Karlsona formulējums), JRT nav kapitāli remontēts kopš ēkas celšanas laika, fasāde daļēji apvilkta ar sietu, kas notur birstošo apmetumu, Lielās zāles balkons avārijas stāvokļa dēļ ir skatītājiem slēgts, bet teātra telpās kosmētiskais remonts nav bijis kopš padomju laikiem.
- ²⁶ Carlson, M. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, p. 130.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Jēdzienam “neatkarīgie teātri” Latvijā, līdzīgi kā daudzviet citur pasaulē, ir divas nozīmes. Juridiski un finansiāli teātri ir neatkarīgi no valsts finansējuma, respektīvi, nav valsts vai pašvaldības budžeta iestādes. (Latvijas apstākļos gan jāatzīmē, ka šī neatkarība ir iluzora, jo valsts dotē neatkarīgos teātrus, izmantojot citus finanšu instrumentus, un bez šādas dotācijas neatkarīgo teātru pastāvēšana Latvijā nebūtu iespējama.) Bet visbiežāk jēdzienu lieto tā otrajā nozīmē, proti, runājot par *neatkarīgu*, tas ir — eksperimentālu, avangarda, māksliniecisko programmu. Šai gadījumā jēdziens lietots tā otrajā nozīmē.

SEMIOTIC ASPECTS OF THE THEATRE SPACE: EXPERIENCE OF THE NEW RIGA THEATRE

Zane Radzobe

Summary

Key words: *semiotics of space, the New Riga Theatre, Alvis Hermanis*

An actually unstudied aspect of theatre in Latvia is semiotics of theatre premises, the link between the architectonic space and the relationships formed between the viewer and a concrete performance, or in a wider sense, with a concrete troupe or even a dramatic genre. In the contemporary Latvian theatre this issue becomes especially topical in connection with theatres where the attendance is affected, alongside the artistic factors, also by aspects like belonging to a social group, necessity to confirm one's social status, etc.