

Kitija Balcare

PhD, Mg. sc. hum., teātra kritiķe un pētniece;

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

PhD, Mg. sc. hum., theatre critic and scholar;

Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts / e-mail: kitija.balcare@lulfmi.lv

ORCID: [0000-0003-3202-3453](https://orcid.org/0000-0003-3202-3453)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.08

Ķermenis ekoteātrī: no kustības līdz bioperformativitātei

The Body in Ecotheatre: from Movement to Bioperformativity

Atslēgvārdi:

posthumānisms,
materiālā ekokritika,
bioloģiskā daudzveidība,
sugu teātris,
sugu savstarpējība

Keywords:

posthumanism,
material ecocriticism,
biological diversity,
theatre of species,
species interdependence

Kopsavilkums

Raugoties uz teātri no posthumānisma teoriju skatpunkta, raksta uzmanības centrā ir starpsugu attiecības ekoloģiskajā teātrī jeb ekoteātrī, pievēršoties cilvēka un citbūtņu savstarpējai mijiedarbei. Rakstā analizēti Latvijas teātra praktiķu izmantotie mākslinieciskie paņēmieni šo attiecību iemiesošanā skatuviski laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam. Raksta autore pievēršas tam, kā cilvēka ķermenis – kā performantu, tā skatītāju –, iesaistot maņas, ekoteātrī kļūst par līdzekli starpsugu attiecību veidošanai un ekoloģiskās apzinātības sekmēšanai. Kā teorētiskais pamats rakstā ir izmantotas posthumānisma teorētiķu Annas Cingas sugu savstarpējības, Donnas Hara-vejas dabkultūru un Steisijas Aleimo pārķermeniskuma idejas, teātra zinātnieces Unas Čauduri sugu teātra teorija ar zooģeopatoloģijas un terioatralitātes idejām un ekoteātra pētnieces Lizas Voynarskas bioperformativitātes teorija. Kā izrāžu analīzes metodoloģija ir izmantots ekokritiskais tuvskatījums, balstoties teātra zinātnieces Terēzas Dž. Mejas izstrādātajā pieejā. Sugu savstarpējībā jeb to mijiedarbīgo attiecību veidošanā un izprašanā liela nozīme ir ķermenim, tā izpausmēm un materialitātei, bet mākslā ir tam piemērota iedomātības telpa. Secināms, ka kustībai, kas izriet no ekoteātra izrādes daļībnieku – kā performantu, tā skatītāju – ķermeņiem, saikņotības izpratnes veidošanai ekoteātrī ir svarīga klātbūtne. Līdz ar to ekoteātrī kā kolektīvā iedomātības telpā bioperformativitāte ļauj apmeklētājam nonākt vidē, kas padziļina tā ekoloģisko apzinātību caur ķermenisku iesaisti un saskari ar ārpus cilvēka esošo pasauli.

Summary

Adopting a posthumanist perspective on theatre, this article focuses on interspecies relationships in ecological theatre or ecotheatre, examining the interaction between humans and non-human beings. The article analyzes the artistic techniques employed by Latvian theatre practitioners to depict these relationships on stage between 2020 and 2024. The author explores how the human body in ecotheatre, both as performer and spectator, can facilitate the creation of interspecies relations and promote ecological awareness through sensory engagement. The article's theoretical basis draws on the ideas of posthumanist theorists: Anna Tsing on species interdependence; Donna Haraway on naturecultures; Stacy Alaimo on transcorporeality; Una Chaudhuri's theory of theatre of species which incorporates ideas of zoogeopathology and teriotheatricality; and Lisa Voynarski's theory of bioperformativity. The analysis of performances uses a methodological approach based on Theresa J. May's ecocritical theory. The body and its expressions play an important role in fostering interrelatedness between species. Although art provides a space for imagination, the body and its expressions are crucial for forming and understanding interspecies relationships. Therefore, the movement arising from the bodies of participants in an ecotheatre performance – both performers and audience – is important for fostering a sense of relationality. Thus, in ecotheatre as a collective space of imagination, bioperformativity enables audience to immerse in an environment that fosters a deeper ecological awareness through physical engagement with the non-human world.

Sugu savstarpējība kā eksistences pamats

"Kā izskatītos

pasaule, kurā vairs nebūtu spēkā hierarhiskā cilvēka attieksme pret citām sugām, un kā tajā runātu, justu un domātu cilvēks? Kā izskatītos pasaule tad, kad visu sugu intereses mums sāks būt vienlīdz svarīgas?" Šādu retorisku jautājumu uzdod eko-teātra pioniere teātra zinātniece Una Čauduri (*Chaudhuri*), iedziļinoties tajā, kā cilvēks uz sugām raugās teātrī (Chaudhuri 2017: 185). Antropoloģe Anna Cinga (*Tsing*) uzsver, ka cilvēka dabai ir raksturīga sugu savstarpējība un ka caur šādu pozīciju varam tiek-ties izprast tos cilvēka un dabas attiecību tīklus, kuros pakāpeniski paši esam iepinu-šies (Tsing 2012: 144). Lai arī cilvēks dzīvo nemitīgā, dažkārt ne līdz galam apzinātā sugu savstarpējībā, tomēr posthumānisma domātāja Donna Haraveja (*Haraway*) uz-sver, cik svarīgi ir būt modriem pret citādību attiecībās, jo "mēs neesam viens, bet esam atkarīgi no tā, kā mums izdosies būt kopā" (Haraway 2008: 50). Materiālās ekokritikas redzējumā, kas nepretstata dabu un kultūru, saskaņā ar vides cilvēk-zinātņu teorētiķes Serpilas Opermanes (*Oppermann*) pausto arī dzimums un seksua-litāte neizbēgami kļūst ķermeniski jeb saikņoti ar ārpus tiem esošo (Oppermann 2016: 93).

Skatoties uz cilvēka ķermeniskumu posthumānisma teorētiķes Steisijas Aleimo (*Alaimo*) piedāvātajā pārķermeniskuma (*trans-corporeality*) ietvarā, ieraugām, ka cilvēks vienmēr ir bijis un ir cieši saistīts ar ārpus cilvēka esošo (*more-than-human*)¹ pasauli tik lielā mērā, ka cilvēka vieliskums (*substance*) nav atdalāms no vides, kurā tas eksistē. Līdz ar to "daba" ir tikpat cieši klāt kā paša āda, iespējams, vēl tuvāk (Alaimo 2010: 2). Pārķermeniskums kā posthumānismam raksturīga jaunā mate-riālisma (*new materialism*) izpausme dzēš cilvēka iedomātās un radītās robežas, sa-redzot ikvienu būtni – kā cilvēku, tā citbūtni (*non-human being*)² – nepārtrauktā ķer-meniskā, telpiskā un vieliskā mijiedarbē (Alaimo 2023: 147).

Tas atbalsojas arī kultūrteorētiķes Astrīdas Neimanis hidrofeministiskajā pozi-cijā, ka "mēs esam sapinušies izsmalcinātajā horeogrāfijā, ko veido visdažādākās

1 Vārdu savienojums "ārpus cilvēka esošā [pasaule]" apzīmē visu uz Zemes esošo dabu. Šo apzīmējumu, ko 1996. gadā ieviesis ekologs Deivids Ābrams (*Abram*), aktīvi lieto vides cilvēkzinātnē. Sk.: Abram, David (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.

2 Jēdziens "citbūtne" nozīmē: 1) jebkura radība, dzīvnieks, būtne, kas nav cilvēks, bet kam pie-mīt noteiktas cilvēka īpašības vai iezīmes; 2) objekti, kam piemīt cilvēkam līdzīgas intelektuālās spējas, piemēram, datorprogrammas vai roboti. Sk.: *CollinsDictionary.com*. Available: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/nonhuman> [Accessed 16.07.2024].

plūsmas un ķermeņi: ne tikai cilvēku, bet arī dzīvnieku, augu, ģeofizikālie, meteoroloģiskie un tehnoloģiskie ķermeņi; ne tikai ūdens plūsmas, bet arī varas, kultūras, politikas un ekonomikas plūsmas” (Neimanis 2017: 79). Kā vienu no ūdenstilpnēm (*body of water*), kam cilvēks var noskaņot savu ķermeni un apzināties to, Neimanis saskata mākslu (turpat: 153), bet Čauduri mākslai, tostarp teātrim, piedēvē nozīmīgu lomu vērtību pārvērtēšanā, kas nepieciešama, risinot ekoloģiskos problēmjautājumus (Chaudhuri 1994: 26). Skatuves māksla ir viena no mākslas formām ar izteikti telpisku dimensiju, un ekoloģiskais teātris jeb ekoteātris (*eco-theatre, ecotheatre*)³ kā kolektīvās iedomātības (*imaginary*)⁴ telpa, kurā videi ir aktīva loma, ir jo īpaši atvērts šādam pārķermeniskam skatījumam ar uzsvaru uz savstarpējo saikņotību (*relationality*)⁵.

Viena no pieejām, kā stiprināt cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules attiecības, pēc Čingas domām, ir padziļināti iepazīt konkrētas vietas ainavā, lai tās cilvēkam kļūtu personīgi nozīmīgas. Piemēram, tā, kā to dara savvaļas velšu vācēji – ogotāji un sēņotāji, kas caur savu pieredzi izprot daudzsugu (*multispecies*) mijiedarbību konkrētās vietās dabā (Tsing 2012: 142). Šādas personīgi iepazītas vietas var interpretēt arī Haravejas piedāvātajā jēdzienā “dabkultūras” (*nature-cultures*), kurās “savienojas ķermeņi un vārdi, stāsti un pasaules” (Haraway 2003: 20). Līdzīgi tam, kā izmantojam iztēli jeb iedomātību sociālu jautājumu risināšanai, tikpat svarīga iedomātība ir vides jautājumu pārvērtēšanai, jo vides iedomātība var būtiski ietekmēt to, kā attiecamies pret vides problēmjautājumiem un krīzēm un kā tās risinām (Neimanis et al. 2015: 81). Ekoteātris, kas pievēršas cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules mijiedarbei, spēj piedāvāt skatītājam drošu telpu kā jaunai pieredzei, tā svaigiem skatpunktiem. Taču, kā uzsver Meja, ekoteātrim nevajadzētu ne ignorēt, ne arī demonizēt cilvēka iedarbspēju jeb aģenci (*agency*)⁶ (May 2007: 98).

Līdz ar bioloģiskās daudzveidības sarukumu sugu attiecības arvien biežāk ienāk arī mākslā, tostarp skatuves mākslā. Viens no ceļiem, kā izjaukt teātrī ierasto

3 Ekoteātris ir teātra virziens, kas pievēršas cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules attiecībām, kurās klātesoši ir vides konflikti un problēmjautājumi un kas ņem vērā ilgtspējas aspektus visā izrādes dzīves ciklā, tiecoties uz aprītīgumu tajā. Sk.: Balcare, Kitija (2025). Ekoteātris. *Nacionālā enciklopēdija*, 30.06. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/185898-ekoteātris> [sk. 30.06.2025.].

4 Iedomātība – kaut kas, kas pastāv tikai iztēlē.

5 Saikņotība jeb savstarpējā saistība ir posthumānisma teorijās izmantots jēdziens, kas norāda uz ciešu, horizontālu sasaisti citam ar citu un plašākā nozīmē ar ārpus cilvēka esošo vidi, uzsverot, ka nekas nepastāv atrauti vai izolēti no visa pārējā un ka viss eksistē attiecībās.

6 Aģence, arī ietekmētspēja, rīcībspēja, šajā gadījumā – iedarbspēja kā spēja ietekmēt notiekošo.

antropocentrisko hierarhiju un kā iekļaut izrādēs jaunus aktorus – citbūtnes un ārpus cilvēka esošo pasauli –, ir Čauduri piedāvātais sugu teātris (*theatre of species*). Tas sakņojas idejā par postmoderno šamanismu, kur dzīvnieks (plašākā tvērumā jebkura cita suga) ir figūra, kas aizved jaunā ceļojumā pāri ideoloģiskām robežām, turklāt tālāk par modernisma teātri, kur līdz šim cilvēks ir ticis nošķirts no daudziem "citiem" (Chaudhuri 2017: 33). Posthumānisma skatpunktā, lūkojoties uz visiem planētas Zeme apdzīvotājiem kā uz vienu un vienotu kopienu, Haraveja uzsver nepieciešamību rūpēties par sugām kā kopumu, nevis par katru sugu atsevišķi, jo neviena suga nespēj eksistēt pati par sevi atrauti no pārējām (Haraway 2015: 159, 162).

Mūsdienu skatuves mākslas pasaulē ierosinot terminu "sugu teātris", Čauduri saskata tajā vietu tādām teātrim, kas dzīvi ataino kā visu sugu kopdzīvi un kas dod balsi kopīgajam dzīvnieciskumam (*shared animality*; Chaudhuri 2017: 166), bet Opermane uzsver, ka posthumānismam raksturīgie citbūtņu stāsti piedāvā cilvēka iztēlei jaunus veidus, kā izstāstīt pasauli, kurā mācāmies kļūt viens par otru (Oppermann 2021: 268). Sugu teātra funkcija sakņojas nepieciešamībā izprast sugu savstarpējību un pielāgoties kopīgai dzīvošanai tādā pasaulē, ko cilvēks daļa ar miljoniem citu sugu (Chaudhuri 2017: 158, 166). Sugu teātris atspoguļo sugu dzīvi, priekšplānā izvirzot tās ekoloģiskās dimensijas, tostarp bioloģiskos, klimatoloģiskos un materiālos faktorus (turpat: 158), – tātad tas ir teātris, kas lielā mērā atspoguļo Haravejas raksturotās dabkultūras. Sugu teātris tiecas pārņemt lingvistisko vienveidību un ļauj dažādībai ienākt atvērtā iemiesotības telpā, kurā ir iespējams sastapties dažādiem ķermenim, ņemot vērā un vienlaikus pieņemot to atšķirīgumu (turpat: 184). Kopsavēlot – sugu teātris ir uzskatāms par ekoteātra apakšvirzienu, kas pievēršas cilvēka un citu sugu iekļaujošas līdzāspastāvēšanas jautājumiem un kurā nozīmīga loma ir ķermenim un tā iemiesotībai telpā.

Ķermenis skatuves mākslā

Sugu savstarpējībā jeb sugu attiecību veidošanā un to saiknotības izpratnē liela nozīme ir miesiskajai pieredzei vidē – ķermenim, tā izpausmēm un materialitātei. Raugoties uz ķermeņa lomu skatuves mākslā, skatuves mākslas pētniece Keita Elsvita (*Elswit*) uzsver, ka ķermenis uz skatuves nav pašmērķis, bet gan "durvis" uz alternatīviem domāšanas un zināšanu veidiem, kas visu laiku notiek ar un caur ķermeni (Elswit 2018: 9). Šī doma atbalsojas teātra pētnieces Koletas Konrojas (*Conroy*) uzskatā, ka ķermenis ir veids, kā ieraudzīt punktus, kas sasaista cilvēkus un pasauli (Conroy 2021: 32). Citu skatpunktu atklāšana caur fizisku sasaisti ar ārpus cilvēka esošo pasauli ir viens no ekoteātra pamatprincipiem, kas ir svarīgs ekoloģiskās apzinātības sekmēšanā. Dejas teorētiķe Bojana Cvejiča (*Cvejič*) pauž pārliecību, ka horeogrāfija, kas strukturē

ķermeņus, kustības, žestus un telpisko izkārtojumu, spēj ne tikai atspoguļot esošo sociālo kārtību, bet arī skatītājam var piedāvāt un skatuviski izmēģināt citu kārtību (Oren 2020). Klimata pārmaiņu izpausmes ietekmē ne tikai pašu cilvēku ķermeņus, bet arī šo ķermeņu saiknes ar fizisko vidi – to, kā cilvēks pieredz vidi, kā domā un kā izjūt to (Chaudhuri 2017: 167).

Ekokritiski tuvskatot izrādes, ir svarīgi pētīt, kā ķermeņos atspoguļojas vides politika (May 2007: 100). Apzinoties ķermeņa un vides mijattiecības klimata krīzes laikmetā, horeogrāfija jeb ķermeņa kustību iezīmēšana telpā kļūst par būtisku vides iedomātības priekšnoteikumu ekoteātra izrādēm, kuru veidotāji tiecas radīt pārmaiņas izrāžu auditorijas attieksmē un ilgtermiņā arī rīcībā. Izpratne par kopīgu telpu ir būtisks priekšnoteikums vides aktīvisma veicināšanai sabiedrībā, ar skatuves mākslas palīdzību sekmējot kopīgas atbildības jeb līdzatbildības ideju par vidi, ko apdzīvojam mijattiecībās, domājot jau tālāk par ekoteātra izrādēm (Balcare 2023a: 236).

Postdramatiskā teātra (*postdramatic theatre*) teorijas “tēvs” Hanss Tiss Lēmans (*Lehmann*, 1944–2022), kurš uzsvēris izteiktu fiziskuma klātbūtni šai teātra virzienā, uzskata, ka teātra izrādei var noteikt tās “temperatūru”. Tā kā gadsimtiem ilgi teātrī cilvēks ir sekojis psiholoģiski niansētiem likteņiem, ko izspēlē citi dzīvi cilvēki, šādam teātrim, pēc viņa domām, piemīt “siltums”. Turpretī postdramatiskais teātris, būdams fragmentēts, struktūrā nelineārs, kā arī nepsiholoģiski vērst uz pasaules atainojumu, skatītājā var radīt “grūti panesamu aukstumu” (Lehmann 2006: 95). Viena no būtiskām postdramatiskā teātra iezīmēm ir izteikts, nereti skatītāju šokējošs un vienlaikus pašpietiekams fiziskums: teātra ierasti centrālā zīme – aktiera ķermenis – postdramatiskajā teātrī atsakās būt par simbolu (turpat). Aktiera ķermenis, kas var būt arī deviants, izpauž sevi intensīvi, caur žestiem un skaņām pārraidot kā ārēju, tā iekšēju spriedzi.

Savulaik, 20. gadsimta 30. gados, sirreālisma ideju ietekmēts, teātra režisors, aktieris un rakstnieks Antonēns Arto (*Artaud*, 1896–1948) piedāvāja tolaik šķietami jaunu pieeju teātrradē – nežēlības teātri. Jau tolaik, kad par postdramatisku teātri vēl neviens neteoretizēja, Arto saskatīja vajadzību atteikties no teksta “dikta-tūras” izrādē, tā vietā uzsverot cilvēka ķermeņa būtisko nozīmi vēstījuma veidošanā – tēmas “materializēties kustībās, izteiksmēs un žestos un tikai pēc tam ieplūdīs vārdos” (Arto 1933).

Analizējot to, kādos virzienos varam domāt par teātri un ķermeni, Konroja uzsver četrus pētīšanas virzienus. Pirmkārt, svarīgi ir noskaidrot, kāda veida ķermeņus redzam uz skatuves. Otrkārt, ķermeni varam uzskatīt par varas vietu un vienlaikus par vietu, kurā ir iespējams gan apšaubīt, gan pētīt varas klātbūtni. Treškārt, ķermeni ir iespējams izmantot kā analītisku stratēģiju, kur tas kļūst par



1. attēls. "Sarunas ar kokiem", autore Krista Burāne, Kristīne Brīniņa, "Punctum festivāls", 2024. gads.
Ginta Ivuškāna foto

skatpunktu uz ārpus tā esošo pasauli. Ceturtkārt, pētot ķermeni teātrī, svarīgi ir nošķirt aktiera vai performanta ķermeni kā neitrālu komunikācijas līdzekli, ko ir iespējams uztrenēt tēla pārstāvēšanai, un ķermeņus, kas pārstāv paši sevi konkrētā darbā (Conroy 2021: 5, 6).

Mūsdienu ekodramaturģijas pētniece Liza Vojnarska (*Woynarski*) piedāvā bioperformativitātes (*bioperformativity*) ideju, kur ārpus cilvēka esošajam jeb citbūtnēm mākslas darbos piemīt iedarbspēja un kur tās rada ne tikai simboliskus, bet arī fiziskus efektus ar mērķi paaugstināt skatītājos ekoloģisko apziņu (Woynarski 2020). Iedarbspēja var piemist arī vietai, īpaši ekodramaturģiskos darbos, kur vieta ne vien virza darbību, bet arī iegūst aktīvu lomu (May 2007: 95). Šī pieeja spilgti izpaužas režisores Kristas Burānes un horeogrāfes Kristīnes Brīniņas līdzdalības performancē "Sarunas ar kokiem" ("Punctum festivāls", 2024), kas 2024. gada 14. maijā norisinājās liepu alejā Rīgā iepretim Latvijas Republikas Ministru kabinetam, iestājo ties par kokiem pilsētvidē un aicinot saskatīt liepās līdzvērtīgus sarunu biedrus. Mākslinieces saaicināja 130 brīvprātīgos – dažādu vecumu, dzimumu, nodarbjību pārstāvjus, kas piedalījās performancē, stundas garumā meklējot savus individuālos saskarsmes punktus ar ārpus cilvēka esošo – ar koku pilsētvidē – un veidojot sarunu. Katrs no dalībniekiem izvēlējās savu saziņas "valodu": kāds apskāva koku, cits tam lasīja priekšā, kāds dejoja, cits spēlēja mūzikas instrumentu, vēl kāds skicēja,

bet performances izskaņā katrs tās dalībnieks rakstiski fiksēja to, ko ir sadzirdējis jeb ko koks tam ir atbildējis. Šajā performancē koks no simboliska aizstāvāmā objekta kļuva par fizisku performances dalībnieku, kura bioperformatīvo raksturu izcēla abu mākslinieču – Burānes un Brīniņas – radītais līdzdalības performances koncepts.

Arī citos ekoteātra darbos laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam ir vērojams, kā skatuves mākslas praktiķi aktualizē cilvēka un ārpus tā esošās pasaules attiecības, pakāpeniski attālinoties no simbolu un metaforu pieejas, tā vietā tuvojoties bioperformativitātei. Daudzos gadījumos šie darbi skar koku un meža tēmu, iespējot koku bioperformativitāti (Balcare 2023b: 289), un tie ir: "Koku opera. Vējgāzes" (komponiste Anna Ķirse, 2019), "No tā laika koki vairs nerunā" (režisore Krista Burāne, "Homo Novus Festival", 2020), "Mežs" (režisors Valters Sīlis, Latvijas Nacionālais teātris, 2020), "Malkas ceļi" (režisors Andrejs Jarovojis, Ģertrūdes ielas teātris, 2020), "Cilvēka triumfālā uzvara pār biti" (autore Krista Burāne, "Dirty Deal Teatro", 2021), "Sēņošanas čempionāts" (režisore Ilze Bloka, "Dirty Deal Teatro", 2021), "Brieža pēdējā nakts" (autori Jānis Balodis, Nauels Kano, "Homo Novus Festival", 2022), "Sarunas ar kokiem" (autore Krista Burāne, Kristīne Brīniņa, "Punctum festivāls", 2024).

Šis īsais četru gadu posms ir iezīmīgs ar Covid-19 pandēmijas klātesamību pasaulē. Tā veicināja cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules pārvērtēšanu. Līdz ar ierobežojumiem, kas liedza atrasties ārpus telpām, Latvijas teātros īsā laika posmā tapa vairāki ekoteātra virziena darbi. Skatoties uz Covid-19 un klimata pārmaiņām caur pārķermeniskuma prizmu, Aleimo uzsver, ka šādos apstākļos tā vietā, lai centrā izvirzītu cilvēku, ir jāapzinās cilvēka atrašanās daudzsugu (*multispecies*) tīklos (Alaimo 2023: 149). To, ka ne tikai cilvēks maina klimatu, bet arī ārpus cilvēka esošās pasaules citbūtnes, tātad citas sugas piedalās klimata veidošanā, stabilizēšanā un mainīšanā, uzsver posthumānisma pētniece Blānša Verlī (*Verlie*) no Austrālijas. Attiecības ar klimatu, kas, viņasprāt, ir drīzāk nevis objekts, bet gan attiecību kopums (*set of relations*), vienmēr būs attiecības ar ārpus cilvēka esošo pasauli, un tās būs dzīvas, afektos sakņotas attiecības (Verlie 2021: 6).

To, ka augiem piemīt visas tās pašas iezīmes, kas dzīvai būtnei – ne tikai kustība, bet arī justspēja, turklāt gan izteikti spēcīga reakcija uz pāridarījumu, gan arī pateicība par tam izrādīto labvēlību –, jau 1905. gadā rakstīja botāniķis Rauls Heinrihs Frānss (*France*, 1874–1943) pētījumā "Prāta iedīgļi augos" (*Germes of Mind in Plants*). Mūsdienų apstākļos, kad klimata pārmaiņas izraisa politiskas svārstības, mākslas teorētiķi Maja un Rūbens Fouksi (*Fowkes*) norāda uz augu spējām veidot negaidītas starpsugu alianses (Fowkes 2022) – tātad uz mijattiecībām ar citām sugām un uz saiknotību, kas ir būtiska bioperformativitātes laukā.

Dabas dokumentēšanai ierastās dabas un augu skicēšanas (*botanical illustration*) vietā mūsdienu horeogrāfe Aleksandra Pirici (*Pirici*) darbā “Aprakstīšana kustībā: novērošana caur iemiesošanu” (*Describing in Movement: Observing Through Embodiment*, 2020) kā mediju, ar ko uztvert un apgūt pasauli, izmanto visu cilvēka ķermeni. Cilvēka uzdevums bija izveidot horeogrāfiju auga dzīves cikla dinamikas izpētei, attālinoties no antropocentriskās jeb cilvēkcentrētās izpratnes par starpsugu attiecībām. Attīstot šo pieeju, performatīvā darbībā balstītās mākslas radītāja Pirici paplašināja šo saiknotības konceptu tālāk darbā “Attiecību enciklopēdija” (*Encyclopedia of Relations*, 2022). Pirici kā uz ķermeni vērsta (*body-focused*) mākslinieciskās prakses veidotāja uzsver, ka, “kustoties citādi, mēs domājam citādi” (citēts pēc: McDermott 2024).

Ja ar bioperformativitāti saprotam ķermeņa izkļūšanu no simbola un metaforas slazda, kļūstot par fizisku ķermeni, kas ekoteātra radītājā iedomātībā piedāvā skatītājam citas, alternatīvas iespējas eksistējošajai pasaules kārtībai, secināms, ka ekoteātris kļūst par posthumānisma ideju platformu un ļauj performantu ķermenim pārkāpt kustības robežas un pietuvoties bioperformativitātei.

No zooģeopatoloģijas pie saiknotības

To, ka savvaļas dzīvnieku populācijas kopš 1970. gada ir samazinājušās par divām trešdaļām un aizvien turpina sarukt arī 21. gadsimta otrajā desmitgadē, apliecina Apvienoto Nāciju Organizācijas ziņojums par dabas daudzveidības stāvokli pasaulē (*Global Biodiversity Outlook*, 2020).⁷ Arī Pasaules Dabas fonda Dzīvās planētas ziņojums (*Living Planet Report*, 2022)⁸ liecina par savvaļas dzīvnieku – zīdītāju, putnu, abinieku, rāpuļu un zivju – populāciju dramatisku kritumu par 69 % kopš 1970. gada. Līdz ar satraukumu par dabas jeb bioloģiskās daudzveidības sarukumu centieni rast jaunu skatījumu uz cilvēka un citu sugu attiecībām aizvien biežāk ir vērojami arī skatuves mākslā. Teātra praktiķu pievēršanās ekodramaturģijai ir iespēja runāt par ekoloģijas jautājumiem daudz balsīgi (*multivocal*) un daudzlaicīgi (*multitemporal*), piedāvājot stāstus, kas sniedzas pāri vienas sugas robežām (May 2021: 11), tādējādi paplašinot attiecību pārvērtēšanas iespējas un piedāvājot jaunus skatpunktus.

Lai analizētu teātra izrādes ekokritiskā tuvlasījumā un tuvskatījumā, 2007. gadā ekodramaturģijas pētniece teātra zinātniece Terēza Dž. Meja (*May*) attīstīja metodoloģisko pieeju, izstrādājot analīzes rīku “Daži zaļie jautājumi, ko uzdot izrādei”

7 Pieejams: <https://www.cbd.int/gbo5> [sk. 17.07.2024.].

8 Pieejams: <https://livingplanet.panda.org> [sk. 17.07.2024.].

(*Some Green Questions to Ask a Play*, 2005). Mejas piedāvātie divpadsmit jautājumi aptver vides, sociālās un ekonomiskās ilgtspējas dimensijas līdz ar ekoteātrim saistošiem aspektiem – kā tematiskā izvērsuma un vēstījuma, tā materialitātes ziņā. Pievēršoties ķermeņa lomai ekoteātrī un sugu savstarpējības atainojumam tā izrādēs, ekokritiskam tuvskatījumam būtiski ir trīs jautājumi – 8., 9. un 10.:

8. Kā izrādē ir izvietoti un izmantoti dzīvnieku un citbūtnu ķermeņi? Kādā veidā tie ir izmantoti – kā retoriski vai metaforiski līdzekļi? Un kas atklājas, ja tos saprot un skaidro burtiskā nozīmē?

9. Kā darbojas ķermenis kā medijs, kļūdams par robežpunktu, kurā noris ekoloģiskās identitātes apzināšanās?

10. Vai izrāde iedvesmo skatītāju pārvērtēt savas attiecības ar vidi un domāt par sevi vai savu kopieni citādi? (May 2007: 105)

Saredzot iztēlē ekoloģisko spēku, Meja uzsver, ka "stāsti ir ierakstīti zemē un cilvēkā, un citos ķermeņos; līdzīgi kā gaiss, ūdens, pārtika un pajumte, daži stāsti uztur dzīvību, bet citi stāsti, līdzīgi kā toksiskie atkritumi, nogalina" (turpat: 86), tādējādi atklājot stāstu pārķermenisko dabu un ierakstot ekodramaturģiju pie post-humānisma mākslas izpausmēm. Ekokritiski analizējot amerikāņu dramaturga un Pulicera balvas ieguvēja Roberta Šenkana (*Schenckan*) lugu "Kentuki cikls" (*Kentucky Cycle*, 1991), kas caur mitoloģisku prizmu 200 gadu garumā pēta trīs ģimeņu vēsturi, kurā nozīmīga ir cīņa par zemes īpašumu Kamberlendas plakankalnē, kas atrodas Kentuki pavalstī, Meja secina: "...kad cilvēks aizmirst, zeme atceras." (May 2007: 93) Šāds secinājums atklāj ekodramaturģisko potenciālu uzlūkot cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules savstarpējību un saiknotību – gan rūpēs citam par citu, gan arī abpusējos nodarījumus.

Viena no pirmajām spilgtākajām skatuves mākslas pārstāvēm, kas aktīvi iestājās par vides jautājumiem, bija amerikāņu māksliniece un aktrise Reičela Rozentāle (*Rosenthal*, 1926–2015). Pozicionējot sevi kā ekofeministi un dzīvnieku tiesību aizstāvi, skatuves mākslas praktiķe 1984. gadā radīja izrādi "Citi" (*The Others*). Tās laikā uz skatuves līdz ar pašu mākslinieci uzstājās 42 dzīvnieki – katrs ar savu biogrāfiju, tiecoties uz ekocentrisku pasaules skatījumu un izturoties pret tiem līdzvērtīgi. Mūsdienu Latvijas teātra vēsturē režisors, kas uz skatuves savās izrādēs kā Latvijā, tā citviet Eiropā lomas ir piešķīris daudziem cilvēka pieradinātiem dzīvniekiem – suņiem, vistām, zirgiem, baložiem, ēzeļiem, ir Alvis Hermanis. Taču Hermana izrādēs dzīvnieku klātbūtne ir iegrožota simbolu rāmī ar izteikti antropocentrisku skatījumu, kas sasaucas ar kādreizējo cirka izpratni par dzīvnieka izrādīšanu cilvēkam. Viņš atvēl dzīvniekam vien scenogrāfisku lomu izrādē un atstāj to metaforas līmenī. Ievietojot dzīvnieku – savvaļas vai pieradinātu – telpā, kas ir paredzēta vai ir izmantota teātra izrādei, dzīvnieks piedzīvo stāvokli, ko Čauduri sugu teātra kontekstā

sauc par zooģeopatoloģiju (*zoogeopatology*) jeb cilvēka izraisītu dzīvnieka pārvietošanu telpā ārpus tā ierastās dabiskās vides, atrodoties tam neraksturīgā vidē (Chaudhuri 2017: 155). Hermanim dzīvnieks ir svarīgs kā simbols izrādes kontekstā, nevis kā citbūtne ar individuālu iedarbību, kas ir svarīga ekocentriskā skatījumā uz to. Čauduri apgalvo, ka pienācīgi izprast sugas ir iespējams tikai saiknē ar vidi, ko tās apdzīvo, jo īpaši gadījumos, kad pievēršamies tiem vides aspektiem, kas ir svarīgi šo sugu pastāvēšanai, – tātad ar tiem aspektiem, ar kuriem sugas ir savstarpēji saiknotas (turpat: 137). Raugoties uz pilsētu plašākā nozīmē kā uz cilvēka pārveidotu un industrializētu vidi, Čauduri to raksturo kā deanimalizētu jeb atdzīvnieciskotu vietu (turpat: 119).

Lai arī dzīvnieka klātbūtne izrādē var gan izcelt, gan aizēnot tās dzīvniecisko dabu un tās spēju aizkustināt izrādes dalībniekus – kā performantus, tā skatītājus (turpat: 7), tomēr, pēc teātra pētnieces Lurdesas Orozko (*Orozco*) domām, teātra izrādēs, kurās vēl aizvien tiek izmantoti reāli, dzīvi dzīvnieki, tie signalizē par vēlmi atgūt kādu neatgriezenisku zaudējumu (Orozco 2013: 71), ko ekoteātrī ir iespējams paplašināt līdz ilgām pēc cilvēka industriālās darbības rezultātā izzūdošās dabas. Par vienu no ekoteātra funkcijām klimata pārmaiņu laikmetā ekodramaturģijas pētniece Meja uzskata sērošanu (May 2021: 12). Jau piedzīvotais vai nojaušamais zaudējums tuvā nākotnē ir viena no ekoteātra, tostarp sugu teātra, iezīmēm, kas ir klātesoša vairākos ekoteātra darbos Latvijas teātra ainavā laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam.

Sugu teātra principi šajā laika posmā ir vērojami horeogrāfes Lilijas Liporas kustību izrādē "Brīvības bioloģija. Zuša stāsts" (Stars' Well, 2020), kas veltīta šīs zivju sugas straujajam populācijas sarukumam, un režisores Ivetas Poles audiovizuālajā performancē "Bee Matter" (2021), kas skar apputeksnētāju izzušanas tematiku, bet teātra veidotāju Jāņa Baloža un Nauela Kano (*Canó*) darbs "Brieža pēdējā nakts" (2022) vēsta par cilvēka un dzīvnieka attiecībām, meklējot tajās paralēles. Bioloģiskās daudzveidības tēmu izzūdošo dabisko pļavu un tām raksturīgo sugu kontekstā ir akcentējusi dramaturģe Linda Rudene audioizrādē "Pļavas dzelzenes atzišanās" (2020), režisore Ilze Bloka pievērsusies micēlija tēmai izrādē "Sēņošanas čempionāts" (2021), bet Krista Burāne muzikālā līdzdalības izrādē "Visi putni skaisti dzied" (2023) paralēli Dziesmu svētku tematiskajai līnijai ir ietvērusi apdraudēto putnu sugu populāciju sarukuma līniju. Katra no šīm izrādēm savā veidā izmanto ķermenisku pieeju vēstījuma tapšanā, kas tādējādi uzsver cilvēka un dabas mijattiecību saiknotību.

Rūpēs par sugām, tostarp pieaugot dzīvnieku tiesību aizsardzības kustībai, teātra mākslā Čauduri saredz iespēju vairs neizmantot dzīvnieku kā retorisku figūru, tā vietā saredzot dzīvnieka lomu mākslā kā ierosmi situācijas pārvērtēšanai cilvēka un citu sugu attiecību krīzē, ko aizvien padziļina klimata pārmaiņu ietekmes



2. attēls. "Bee Matter", režisore Iveta Pole, 2021. gads. Alana Prosas foto

(Chaudhuri 2017: 4, 133). Lai raksturotu to, kā dzīvnieki mākslā, tostarp teātrī, tiek konstruēti, reprezentēti, saprasti un pat pārprasti, pētniece piedāvā izmantot jaunu jēdzienu "zooēze" (*zooesis*; turpat: 5). Orozko, kas pievērsusies dzīvnieku un dzīvnieciskuma izpētei teātrī, norāda, ka dzīvnieki izrādēs var būt klātesoši, izmantojot dažādus skatuviskus paņēmienus: 1) lelles; 2) kažokzvērus ar tiem raksturīgām kažokādām; 3) attēlus; 4) skaņas; 5) kustības (Orozco 2013: 72).

Ekoteātra gadījumā citas sugas – ne tikai dzīvnieki, bet arī augi un sēnes – izrādēs ir aizvien vairāk klātesošas, pirmkārt, caur kustību, otrkārt, caur skaņu, atsaoties no uzsvērti ilustratīviem skatuviskajiem paņēmieniem kā lellēm, īstiem vai sintētiskiem kažokiem, reālu sugu pārstāvju attēliem vai fotogrāfijām. Audiovizuālā kustību izrāde "Brīvības bioloģija. Zuša stāsts", ko veidojusi kustību režisore Lipora un dramaturģijas autore Elīna Apsīte sadarbībā ar Pasaules Dabas fondu un biologu Matīsu Žagaru, vēsta par izzūdošo Eiropas zuša populāciju, izrādes dramaturģiju būvējot caur zuša dzīves ciklu. Kustība un tās nozīme sugas dzīvē izrādē ienāk jau pašā sākumā ar performantu kustībām un izskan arī verbālā jautājumā:

Es gribu saprast zuša stāstu, būt daļa no viņa brīvības mistērijas. Es gribu izjust viņu dzīvi – kā viņi kustas, kā elpo, ko sajūt, ko domā? Es gribu zināt, kāpēc viņi visi atstāj mūs? Uz kuriem viņi dodas? Vai viņi kādreiz atgriezīsies? (Apsīte 2020)



3. attēls. "Visi putni skaisti dzied", režisore Krista Burāne, "Dirty Deal Teatro", 2023. gads. Dagnijas Bernānes foto

Līdzās performantu kustībām izrādi caurvij tekstuāls stāstījums – gan personisku asociāciju stāsti par zušu tematiku, gan sugas īpatnības atklājoši fakti. Izrāde izmanto atvērto principu – tā iesaista skatītāju, uzdodot tam jautājumus un aicinot brīvprātīgi iesaistīties kustībā, kas ataino zušu ceļu uz nārstošanas vietām. Tajā pašā laikā performante, aicinot skatītājus no pasīviem vērotājiem kļūt par aktīviem stāsta līdzdalībniekiem, konstatē sugu savstarpējības klātbūtni skatītāja dzīvē:

Jūs varat piedalīties, jūs nevarat nepiedalīties – jūs jau tāpat esat dalībnieki, un tā ir zīme. Vai jūs nāksiet līdz? Jūs nevarat nepiedalīties – **jūs jau tāpat esat dalībnieki, jūs esat piedzimuši un jebkura jūsu kustība, jebkurš jūsu jā vai nē atbalsojas.** Tas veido mūsu īstenību. (Apsīte 2020)

Stāsti rada piederības shēmas jeb dzīvus audus starp pagātņi un tagadni, starp cilvēku un citbūtņu kopienām (May 2007: 94), bet kustība šos stāstus nostiprina ķermeniskajā atmiņā, tādējādi vēl izteiktāk atdzīvinot sugu savstarpējību jeb saiknotību. Uzskatāma mijiedarbe starp sugas stāstu un ķermeni ir ekoteātra izrādē "Bee Matter", kuras centrā ir bišu pasaule. Bites kā miesaskrāsas triko tērpti androgīni performanti ar viļņotu, blondu, garu matu parūku ir klātesošas izrādes telpā izteikti fiziskā veidā, kustību zīmējumu balstot stropa dzīves novērojumus. Uz sejām laiku pa laikam parādās tās nosedzošas melnas motociklistu ķiveres, kas palielina performantu androginitāti, tiecoties maskēt cilvēcisko individualitāti.

Līdzīgu principu – atņemt performantam ekoteātra darbā cilvēcisko seju un

tās izteiksmes, atstājot ķermeņa kustības, – izmanto režisore Burāne un kostīmu māksliniece Pamela Butāne izrādē “Visi putni skaisti dzied”. Lai arī dzīvnieka individuālās sejas neesamību Čauduri saskata kā biedējošu cilvēkam, kas augstu vērtē tieši individuālo (Chaudhuri 2017: 22), tomēr Orozko apgalvo, ka teātrī dzīvnieciskums nereti tiek konstruēts kā brīvības forma iepretim cilvēkam un cilvēcei kopumā, kas ir iesprostota savā individualitātē (Orozco 2013: 70). Individuālās sejas un tai raksturīgās mīmikas maskēšana ekoteātra izrādēs tādējādi kļūst par skatuvisku paņēmieni tam, kā pietuvoties citu sugu iemiesošanai, vienlaikus tādā veidā lielāku uzmanību pievēršot ķermeniskajai eksistencei.

Seja un tās aizsegšana, izraisot daļā skatītāju izteikti ķermenisku reakciju uz šo darbību, ir redzama arī izrādē “Sēņošanas čempionāts”, kas reflektē par cilvēka atstāto pēdu dabā. Vides cilvēkzinātņu jomas pētnieces Verlī un Neimanis klimata pārmaiņas saredz kā sistēmisku elpošanas krīzi, pētot, kā elpa kļūst par klimata katastrofas liecinieci (Verlie, Neimanis 2023). Elpošana kā viens no dzīvības priekšnoteikumiem ir klātesoša fiziskuma piesātinātajā izrādē “Sēņošanas čempionāts”. Izrādi režisore Bloka ir veidojusi kopā ar Latvijas Kultūras akadēmijas Laikmetīgās dejas programmas tā sauktās 6. absolventu paaudzes horeogrāfiem. Izrāde sākas kā šī iedomātā čempionāta vadītājas Valdas izklaidējoši izglītojoša saruna ar skatītājiem par meža, sēņu un sēņotnes nozīmi, bet turpinās un noslēdzas izteikti fiziskā valodā. Jaunie kustību mākslinieki – Roberta Gailīte, Edvards Kurmiņš, Ramona Levane, Oskars Moore, Milena Paviļča, Katrīna Stepīņa, Darja Turčenko, Vladimirs Goršantovs – pakāpeniski pārtop no sēņu lasītājiem par savstarpēji saikņotu sēņotni jeb micēliju. Katram no viņiem groza vietā līdz ir plastmasas iepirkumu maisiņš ar dažādu atpazīstamu lielveikalu zīmoliem uz tiem. Kādā izrādes brīdī, kustībām kļūstot savstarpēji aizvien sasaistītākām, bet performantu ķermeņiem – aizvien atkailinātākiem, šos čaukstošos maisiņus viņi uzvelk sev galvā. Pirmizrāde 2021. gada 16. novembrī norisa Covid-19 pandēmijas ierobežojumu laikā, kad skatītāji izrādi bija spiesti vērot ar medicīniskām maskām uz sejas. Aina, kurā performanti ilgstoši – vairāku minūšu garumā – turpina kustības ar plastmasas maisiņiem galvā, izraisa teju fizisku reakciju daļā skatītāju, afektīvi tos iesaistot izrādē. Aina skatītāju ķermeniskajā atmiņā atsauc pieredzi, kas saistās ar elpas trūkumu un smakšanu, un biedējošo sajūtu, kas tai seko. Skatītāji, kam uz sejas ir elpojošas medicīniskās maskas, vēro performantus, uz kuru sejas ir elpošanu ierobežojoša un dzīvību apdraudoša patērnieciska plastmasa. Skatītāji kļūst par aculieciniekiem tam, kā cilvēks, nodarot pāri dabai, nodara pāri pats sev: cilvēks un daba te top par vienu veselū, bet pāridarījums dabai kļūst par suicidālu darbību.

Ķermeniskā atmiņa ir horeogrāfisks paņēmieni, ko kustību māksliniece Brīniņa izmanto muzikālā līdzdalības izrādē “Visi putni skaisti dzied”, kuras centrā ir putnu



4. attēls. "Sēņošanas čempionāts", režisore Ilze Bloka, "Dirty Deal Teatro", 2021. gads. Aivara Ivbuļa foto

sugu daudzveidības sarukums – cilvēka veicināti zaudējumi dabā, kas ilgtermiņā saasina ekoloģiskās problēmas. Taču šajā gadījumā horeogrāfe neatsauc atmiņā jau esošas pieredzes cilvēka ķermenī, bet caur izrādes apmeklētāju fizisku iesaisti nostiprina viņos jaunas zināšanas, kuru pamatā ir izzūdošo putnu sugu populāciju saudzēšanas prakses. Piemēram, pie griezes apmeklētāji kopīgi izpilda noteiktu kustību zīmējumu, kas ilustrē plaušanas virzienu no centra uz ārām. Tas ir saudzīgs paņēmieni lauksaimniecībā putnu mazuļu laikā, ļaujot griezes mazuļiem izdzīvot, izskrienot no šāda lauka. Turpretī pie mežirbes apmeklētāji veido dabiska meža attiecību tīklojumu, savstarpēji saskaroties noteiktos punktos, norādot uz dabā pastāvošo sugu saiknotību. Pretstats šim dabas attiecību modelim ir cilvēka stādīts mežs mežsaimniecības nolūkam, ko apmeklētāji vizualizē, nostājoties taisnās rindās, savstarpēji nesaskaroties. Šī pieeja ne tikai uzskatāmi ļauj izprast procesus dabā, bet arī ataino cilvēka ietekmi uz tiem. Izrādes apmeklētāju fiziska iesaiste ir būtisks priekšnoteikums viņu ekoloģiskās apzinātības veicināšanā.

Izrādē "Visi putni skaisti dzied" par satuvinošo elementu starp putniem un cilvēkiem ir izvēlēta dziesma, kas arī ir ķermeniska pieredze, kurā loma ir pareizai elpošanai. Tā noris zaļajās zonās pilsētvidē, kur izrādes apmeklētājiem ir iespēja izzināt piecas Latvijas savvaļā apdraudētas sugas – lauku cīruli, dzelteno cielavu, griezi, baltmugurdzeni un mežirbi – un izrādes izskaņā vienoties tās gaitā kopīgi apgūtā dziesmā.



5. attēls. "Visi putni skaisti dzied", režisore Krista Burāne, "Dirty Deal Teatro", 2023. gads. Dagnijas Bernānes foto

Lai arī putni savas sugas stāstu vēsta cilvēka balsī, tomēr performanti izmanto to iemiesotajai sugai atbilstošu kustību nianšes. Piemēram, frakā tērptais performers Artūrs Čukurs ataino lauku cīruli ar neuzkrītošām, viegli saraustītām kustībām.

Analizējot izrādes ar dzīvnieku klātbūtni tajās, Čauduri nonāk pie jauna jēdziena skatuves mākslā "teriateatralitāte" (*therio-teatricality*), kur vārda daļa *therio* no grieķu valodas apzīmē dzīvnieku, arī briesmoni (Chaudhuri 2017: 115). Teriateatralitāte ietver tādus skatuviskos paņēmienus, kuros dzīvnieciskums ir pielīdzināms fiziskumam un materialitātei, vienlaikus nezaudējot cilvēkam raksturīgo – prātu, dvēseli, domas, idejas (turpat). Teriateatralitāte ir saskatāma teātra apvienības "Kvadrifrons" kukaiņu operā "Ērces" (2023) Paulas Pļavnieces režijā. Lai arī izrāde tematiski pievēršas tam, kā taigas ērce un suņu ērce ienākušas Latvijas savvaļā un kā sadzīvo tajā ar citām sugām, tomēr operai raksturīgajā melodramatismā šo sugu attiecības izrādes veidotāji izteikti antropomorfizē jeb cilvēcisko, priekšplānā izvirzot cilvēkam ierastus attiecību veidošanas principus, kur vieta ir pirmajai mīlestībai, nodevībai, draudzībai un citām kaislībām. Izrādes performanti sugas – abu sugu ērces, prusaku, dēli, jāņtārpiņu – ataino caur hiperbolizētām kustībām, uzsverot sugai raksturīgo, bet nesasaistot vai nepretstatot tās cilvēkam un tā ķermenim. Saskaņā ar dramaturga Klāva Mellja libretu operā "Ērces" cilvēks ir tikai viens no daudziem ērces "medījumiem":



6. attēls. "Ērces", režisore Paula Pļavniece, "Kvadrifrons", 2024. gads. Publicitātes foto

Mēs sēžam stiebrīņa galā un gaidām, kad garām nāks medījums. Kāds kurmis, ezis, **cilvēks**, strupaste, zaķis... (Mellis 2024)

Vienlaikus šī pieeja ilustrē to, ka ērcei cilvēks ir tikai viena no daudzajām sugām barības ķēdes kontekstā, skatītājam ļaujot attālināties no antropocentriskā skatījuma, nokļūstot ekocentriskā pozīcijā, kuras pamatā ir skatījums par visu dzīvo būtņu mijattiecībām.

Par muzikālā brīvdabas jauniestudējuma norises vietu ir izvēlēta Rīgas Zooloģiskā dārza teritorija tā zaļajā zonā nomalē, taču izrāde par to nekādā veidā nereflektē, līdz ar to izrādes vietai nav aktīvas lomas, kas ir svarīga iezīme ekoteātra virziena darbos. Tādējādi izrāde "Ērces" tiešā veidā neveicina cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules – šajā gadījumā citu sugu – attiecību pārvērtēšanu, neaizsniedzoties līdz ekoteātra piemēram, bet uzskatāmi atainojot terioteatralitāti: skatītāji, kas sēž amfiteātra formā izkārtotās sēdvietās uz paletēm, vēro dramaturģiski cilvēciskotas sugas caur sev atpazīstamām situācijām, neveidojot ciešāku izpratni par savstarpējību kopīgajā vidē. Skatītāji atrodas pasīvu vērotāju pozīcijā, kur individuālu ķermenisku pieredzi ir iespējams gūt caur fizisku mijiedarbi ar vidi, kas šajā izrādē izpaužas kā īslaicīgs lietus vai kā uz ādas sajūtams oda dzēliens.

Attiecinot terioteatralitātes izpausmes – fiziskumu un materialitāti – uz skatītājiem un izrādes gaitā iesaistot tos darbībā, skatītājs kļūst par daļu no izrādes,



7. attēls. "Brieža pēdējā nakts", autori Jānis Balodis, Nauels Kano, 2022. gads. Aivara Ivbuļa foto

piedaloties tajā ne tikai ar domām, bet arī ar kustībām. Šāda pieeja ekoteātra darbā veicina fokusa maiņu – nevis domāt par dabu, bet domāt kopā ar to (Balcare 2023a: 236). Ekoteātra izrādē "Brieža pēdējā nakts", kas vēsta par cilvēka vadīta transportlīdzekļa un dzīvnieka sadursmi uz ceļa, tās veidotāji Balodis un Kano skatītājiem telpā – Latvijas Neredzīgo savienības kultūras centra aktu zālē – piedāvā izpildīt meža lomu mirklī, kad pēc sadursmes ievainotais briedis nonāk telpā, kurā valda apjukums (*confused space*):

Tagad es redzu mežu ap sevi. Es redzu mežu, kas kustas no vienas kājas uz otru. No vienas kājas uz otru kā lēnā dejā. Mežs dejo kā zari vējā. No vienas kājas uz otru. No vienas kājas uz otru. No vienas saknes uz otru. No viena spārna uz otru. No viena uz otru. (Balodis un Kano 2020)

Katrs skatītājs šajā izrādes ainā kļūst par koku tajā, saglabājot savu individuālo attieksmi pret šo iesaisti izrādes telpas aktivizēšanā, tādējādi vienlaikus saglabājot arī vēstījumā iekļaujošu attieksmi un dabas daudzveidības izpausmi. Izrādes iekļaujošo un vienlaikus ķermenisko dimensiju paplašina arī surdotulka klātbūtne izrādes telpā, tā atklājot dažādās valodas, kurās cilvēks var runāt ar dabu un par dabu.

Piešķirot skatītājiem konkrētas lomas – piemēram, meža, brieža, bites – un arī apmainoties ar tām izrādes laikā, skatītāju ķermeniskā iesaistīšanās tiek pastiprināta caur viņu maņām, tādējādi padziļinot to ekoloģisko apzinātību. Ekoteātra izrādēs

fiziskums kā iemiesojums izvirzās priekšplānā līdztekus verbāliem un neverbāliem aicinājumiem skatītājam nevis domāt par dabu, bet jau domāt kopā ar to, kas rezonē ar posthumānisma idejām un atdzīvina tā saukto postmoderno šamanismu.

Tiekšanās pēc teātra, kas saskaņā ar Arto idejām piepilda telpu ar intensīvu, pat pirmatnēju enerģiju, kura pirmām kārtām nāk no ķermeniski iemiesotiem attēliem ar dažādām iespējamām šo kustību nozīmēm (Arto 1933), cieši sasaucas ar režisores Poles pieeju audiovizuālajā izrādē "Bee Matter", kurā būtiska loma ir tieši fiziskumam un tiecībai uz imersivitāti, mākslinieciski iesaistot skatītāju caur tā maņām – redzi, dzirdi, smaržu, tausti. Papildus tādiem semiotiski piesātinātiem skatuviskajiem paņēmieniem kā balss, kostīms, žests, kustība, fiziskums, vokalizācija, Čauduri sugu teātris ietver vēl divus nevizuālus paņēmienus, kas ir īpaši raksturīgi tām izrādēm, kurās loma ir kukaiņiem: tā ir vibrācija un skaņa (Chaudhuri 2017: 126, 139). Tās abas ir klātesošs paņēmienis multimediju mākslinieces Katrīnas Neiburgas radītajā audiovizuālajā ainavā izrādei "Bee Matter".

Paturot prātā bišu kā apdraudētu apputeksnētāju klātbūtni diskusijās par dabas daudzveidību,⁹ jāvērs uzmanība arī uz izrādes nosaukumu un tā iespējamo tulkojumu latviešu valodā. Tulkojot to no angļu valodas latviski, nosaukumā "Bee Matter" līdzaspastāv vairākas nozīmes, kas precīzi saspēlējas ar pašu izrādes būtību un tādējādi paplašina izrādes uztveri, raugoties uz to no ekokritiska redzespunkta. Ja tulkojam to kā "Bišu lieta", "Bišu jautājums" vai "Bišu svarīgums", nākas aktualizēt jautājumu par apputeksnētāju nozīmi dabas daudzveidības kontekstā, izceļot bišu būtiskumu un vienlaikus arī apdraudētību. Tātad šādi izrādes centrā nonāk citbūtnes, uz kuru apdraudētību uzmanību vērs izrādes veidotāji. Ja tulkojam izrādes nosaukumu kā "Bišu matērija" vai "Bišu viela", tas sabalsojas ar izrādes materialitāti, kur papildus ķermeniskajai bišu iemiesošanai izrādes telpu piepilda uz skatītāja maņām vērsti skatuviskie paņēmieni, kā skaņa, krāsa, smarža, viela. Šādā veidā šis ekoteātra piemērs ne tikai aktualizē savvaļas bišu sugu esošo situāciju pasaulē, bet vienlaikus tiecas sasniegt to, ko posthumānisma teorētiķes un materiālā feminisma (*material feminism*) aizsācējas Aleimo un Neimanis dēvē par pārķermeniskumu jeb ciešo sasaisti starp būtnēm un ārpus tām esošo pasauli.

Poles darbs, atmetot verbālo slāni un aizstājot to ar kustību ekspresiju, telpā ar skatītāju runā intensīvās kustību bildēs, kas mijiedarbojas ar izrādes audiovizualitāti. Arto uzsver, ka "attēlu un kustību pārklāšanās, kas īstenosies caur slepenu saskaņu

9 Pirmo reizi veiktais Eiropas savvaļas bišu novērtējums par 1965 savvaļas bišu sugām 2015. gadā atklāja, ka Eiropā katrai desmitajai savvaļas bitei draud izzušana, katrai piektajai bišu sugai tā var draudēt tuvā nākotnē, bet vairāk nekā pusei no zināmajām bišu sugām to populāciju tendences ir neskaidras. Pieejams: <https://www.iucn.org/content/nearly-one-10-wild-bee-species-face-extinction-europe-while-status-more-half-remains-unknown-iucn-report> [sk. 16.07.2024.].



8. attēls. "Bee Matter", režisore Iveta Pole, 2021. gads. Alana Prosas foto

starp priekšmetiem, klusuma brīžiem, kliegzieniem un ritmiem, novedīs pie īstas ķermeniskas valodas, kuras pamatā būs zīmes un ne vairs vārdi" (Arto 1933). Poles izrādē performanti, kas tiecas iemiesot bišu būtību, piepilda izrādes telpu kā ar priekšmetiem (šūnu motīvi, medus kāre, ziedputekšņi, medus u. c.), tā ar spietam raksturīgu attiecību iemiesošanu kustību un kliedzienu mijiedarbē, ko pavada arī klusuma brīži, kad skatītājs tikai vēro telpā notiekošo, kā arī ritmizēta ainava, ko telpā ienes Neiburgas audiovizuālās projekcijas no bites skatupunkta uz ziedu pļavu un pasauli kopumā.

Kritiskajās augu studijās (*critical plant studies*) pētnieki lieto jēdzienu "augu aklums" (*plant blindness*), ar to saprotot cilvēka nespēju novērtēt augu būtiskumu, nespēju pamanīt sev apkārt esošos augus un saredzēt tajos atsevišķas sugas (Sandilands 2021: 159). Uz citu maņu – dzirdi – savā ekoteātra virzienam atbilstošajā autordarbā tiecas iedarboties dramaturģe Linda Rudene audioizrādē "Pļavas dzelzenes atzīšanās" (Valmieras vasaras teātra festivāls, 2020), kas audiāli ievied cilvēku dabiskā zālājā ar bagātīgu augu sugu kopumu. Audioizrādes formātā caur poētiski blīvu tekstu, kurā dramaturģe verbāli ievij daudzas kādreiz dabiskajās pļavās sastopamās augu sugas, šim darbam ir potenciāls iedarboties uz tā klausītāju ķermeniski. Audioizrādes teksts ir afektīvi ambivalents. No vienas puses, tas iedarbojas teju meditātīvi, ļaujot baudīt valodas košumu, no otras puses, izrādes vēstījums ar ietvertiem retoriskiem jautājumiem klausītājam ir kā trauksmes zvans, vēstot, ka pļavas ar šādu augu daudzveidību Latvijā vairs teju nav sastopamas.

Lai arī izrāde tapusi kā vietas izrāde, norādot konkrētu ģeogrāfisku punktu Valmieras pilsētas kartē – augu sugām nabadzīgu zālāju pilsētvidē –, tomēr kā audioizrāde šis Rudenes darbs var kļūt arī patstāvīgs neatkarīgi no vietas, kurā to klausās. Audioizrāde sākas ar jautājumu klausītājam par to, kāda izmēra apavus tas valkā:

Kas tev kājās? Četrdesmit trešais? Četrdesmit ceturtais? Klaudz, čikst, klakšķ, dun, tirkšķ, švīkst. Sargi zoles, sargi savas asfalta zoles. (Rudene 2020)

Caur šo jautājumu atklājas arī dramaturģes ekofeministiskā pozīcija, verbāli uzbrūkoši adresējot to, visticamāk, vīrietim, ietverot jautājumā tā pēdām ieras-tāko apavu izmēru un asfaltu kā industrializācijas sasniegumu, kas pārkļāj augsni ar visu tajā esošo augu dzīvi. Dramaturģes balss nestāsta, bet nemitīgi iztaujā klausītāju, pieprasot no viņa kā savas rīcības, tā attieksmes pārvērtēšanu, ietieco-ties ķermeņa atmiņas laukā. Dramaturģe valodiski raksturo fiziskas sajūtas, kas rodas cilvēkam, basām pēdām ejot cauri pļavai, aktivizējot ķermenisko pieredzi caur asociāciju lauku:

Ložņu āboliņš, parastais vizulis, velēnu radzene, pļavas timotiņš, parastā ziepenīte, augstā dižauza, odu gimnadēnija, meža suņuburkšķis, Sibīrijas latvānis, niedru lapsaste, garlapu veronika, pļavas ķērsa, pļavas spulgnaglene, meža zirdzene, rūsganā melncere, bruņu ķiverene, trejlapu puplaksis, armērija, ciņu grīslis, šaurlapu spilve. Es sen neesmu bijusi tādā pļavā. Tiešām sen. Un tu? Tu arī? Un, iespējams, vairs nebūsi. Ieduras, knieš, skrāpē, kņudina, berž, kairina, sūrst, rīvē, dzeļ, ieduras. (Rudene 2020)

Dramaturģe klausītāju cenšas ievest ilgošanās telpā, uzrunājot caur neatgrie-zenisku ainavas zaudējumu un līdz ar to arī atkārtotas pieredzes neiespējamību. Cēloni tam autore saskata industriālajā pasaulē, par ko liecina pļavas un asfalta jeb dabas un pilsētas pretstatījums, kas caurvij audioizrādi. Pretstatījums turpinās arī iedomātā dialogā ar klausītāju, kurā autore identificē sevi ar kādu no augiem, pretnostatot klausītāju kā citu augu.

Un kas gan mums ar tevi vispār ir kopīgs? Es – pļavas dzelzene, tu – purva atālene, es – stāvu stublāju, tu – kailu stumbru. Es – lieliem ziedu kurvīšiem, tu – strupi nosmailotām kauslapām, es – zaļām vīkalu lapām, tu – rozetē kārtotām, es – bārkstainām malām, tu – baltiem pieclapu ziediem, es – violeti sarkaniem šūpojos vējā un raudu sarmu kā mirkli pirms oktobra višanas. (Rudene 2020)

Šis botāniskais pretstatījums kļūst par dramaturģes audioizrādes “es” satikša-nās punktu ar audioizrādes klausītāju “tu”, pārceļot abu cilvēcisko identitāti daudz-veidīgajā augu pasaulē, kur katram savā neatkārtojamībā ir tiesības būt.

Secinājumi

Līdz ar bioloģiskās daudzveidības sarukumu sugu attiecības aizvien biežāk ienāk arī mākslā, uzsverot, ka sugas, tostarp cilvēks un citbūtnes, dzīvo savstarpējā saikņotībā, nevis izolēti. Sugu savstarpējībā jeb to mijiedarbīgo attiecību veidošanā un izprašanā liela nozīme ir ķermenim, tā izpausmēm un materialitātei. Skatuves mākslā fiziskums ir iezīmīgs ne tikai dejas un kustību izrādēm, bet arī postdramatiskajam teātrim, savukārt ekoteātrim, kas pievēršas starpsugu attiecībām, ir raksturīga terioteatralitāte un bioperformativitāte.

Ekoloģiskais teātris jeb ekoteātris ir teātra virziens, kas pievēršas cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules mijattiecību izpētei un to pārvērtēšanai, sekmējot ekoloģisko apzinātību caur kolektīvo iedomātību un pārķermeniskuma izpratnes veicināšanu. Laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam analizējot tās Latvijā veidotās ekoteātra izrādes, kas atbilst arī sugu teātra izpausmēm, ir vērojama tiecība no kustības nonākt bioperformativitātes laukā. Tur sugas iemiesojošā kustība zaudē ilustratīvismu un vairs nenes simboliskas zīmes slogu, bet ir klātesoša kā apliecinājums iemiesotās citbūtnes eksistencei kopīgajā izrādes telpā.

Kustībai, kas izriet no izrādes dalībnieku – kā performantu, tā skatītāju – ķermeņiem, ir svarīga klātbūtne, lai ekoteātrī veidotu saikņotības izpratni. Saikņotībai ir ķermenisks raksturs, kas ekoteātra izrādēs atklājas kā izteikta fiziskuma klātbūtne, ietverot atteikšanos no konkrētām lomām, performantu androginitāti un anonimitāti (piemēram, atsakoties no sejas mīmikas izmantošanas, uzvelkot dažāda veida sejas maskas), atteikšanos no dramatiskā teksta kā izrādes pamata, fragmentētību ainās un kustībās. Saikņotības uzsvēršanai ir izmantota arī apmeklētāju ķermeniska iesaiste, piemēram, pastiprināti stimulējot to maņas (redzi, dzirdi, garšu, tausti, smaržu), iesaistot noteikta veida horeogrāfisku zīmējumu izpildīšanā, piešķirot dzīvās scenogrāfijas lomu.

Secināms, ka ekoteātrī kā kolektīvā iedomātības telpā bioperformativitāte ļauj tā auditorijai nonākt vidē, kas caur ķermenisku iesaisti un maņas balstītu saskari ar ārpus cilvēka esošo pasauli padziļina tās ekoloģisko apzinātību.

Bibliogrāfija

Avoti

Apšīte, Elīna (2020). *Brīvības bioloģija. Zuša stāsts*. Dramaturģiskais materiāls. Autores privātajā arhīvā.

Balodis, Jānis; Nauels Kano (2020). *Brieža pēdējā nakts*. Dramaturģiskais materiāls. Autores privātajā arhīvā.

Global Biodiversity Outlook (2020). Available: <https://www.cbd.int/gbo5> [Accessed 16.07.2024].

IUCN Report (2015). Available: <https://www.iucn.org/content/nearly-one-10-wild-bee-species-face-extinction-europe-while-status-more-half-remains-unknown-iucn-report> [Accessed 16.07.2024].

Living Planet Report (2022). Available: <https://livingplanet.panda.org> [Accessed 16.07.2024].

Mellis, Klāvs (2024). *Ērces*. Kukaiņu operas librets. Autores privātajā arhīvā.

Rudene, Linda (2020). *Pļavas dzelzenes atzišanās*. Dramaturģiskais materiāls. Autores privātajā arhīvā.

Literatūra

- Abram, David (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.
- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alaimo, Stacy (2023). Transcorporeality II: Covid-19 and Climate Change. Braidotti, Rosi; Jones, Emily; Klumbyte, Goda (eds.). *More Posthuman Glossary*. London; New York: Bloomsbury Academic, pp. 147–149.
- Arto, Antonēns (2019 [1933]). Teātris un tā dubultnieks. Nežēlības teātris (otrais manifests). Tulk. Inga Rozentāle. *Teātra Vēstnesis*, Nr. IV(136). Pieejams: <https://teatravestnesis.lv/article/195-teatris-un-ta-dubultnieks-1> [sk. 16.07.2024.].
- Balcare, Kitija (2023a). Human and More-than-human in the Performing Arts Landscape in Latvia. *Culture Crossroads*, No. 23, pp. 226–238.
- Balcare, Kitija (2023b). Kad koki runāja: koka bioperformativitāte ekoteātra izrādēs Latvijā. Kalna, Sanita; Šabanovs, Jānis (sast.). *Koks un cilvēks Ziemeļeiropā no senvēstures līdz mūsdienām*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 280.–290. lpp. [Latvijas Nacionālā vēstures muzeja raksti, Nr. 31].
- Balcare, Kitija (2025). Ekoteātris. *Nacionālā enciklopēdija*, 30.06. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/185898-ekoteatris> [sk. 30.06.2025.].
- Chaudhuri, Una (1994). There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theater. *Theater*, No. 25(1), pp. 23–31.
- Chaudhuri, Una (1997). *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. United States: The University of Michigan Press.
- Chaudhuri, Una (2016). *Stage Lives of Animals: Zooesis and Performance*. London: Routledge.
- Conroy, Colette (2021). *Theatre and Body*. London: Bloomsbury.
- Elswit, Kate (2018). *Theatre and Dance*. London: Palgrave.
- Fowkes, Maja; Fowkes, Reuben (2022). *Art and Climate Change*. London: Thames & Hudson.
- France, Raoul Heinrich (2022 [1905]). *Germs of Mind in Plants*. Legare Street Press.
- Haraway, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, No. 6, pp. 159–165.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge: London.
- May, Theresa J. (2007). Beyond a Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies. *Theatre Topics*, No. 17(2), pp. 95–110.

May, Theresa J. (2021). *Earth Matters on Stage. Ecology and Environment in American Theater*. London; New York: Routledge.

McDermott, Emily (2024). Alexandra Pirici on Our Relationship to Other Forms of Being. *ArtReview.com*, 26.04. Available: <https://artreview.com/the-interview-alexandra-pirici/> [Accessed 16.07.2024].

Neimanis, Astrida (2017). *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.

Neimanis, Astrida (2024 [2012]). Hidrofeminisms vai kļūšana par ūdens ķermeni. Tulk. Sofija Anna Kozlova, Toms Babincevs. *Tvērums: ķermenis*, Pavasaris, 70.–79. lpp.

Neimanis, Astrida; Åsberg, Cecilia; Hedrén, Johan (2015). Four Problems, Four Directions for Environmental Humanities: Toward Critical Posthumanities for the Anthropocene. *Ethics and the Environment*, No. 20 (Spring), pp. 67–97.

Oppermann, Serpil (2021). New Materialism and the Nonhuman Story. Cohen, Jeffrey; Foote, Stephanie (eds.). *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*. Cambridge University Press, pp. 258–272.

Oppermann, Serpil (2016). Material Ecocriticism. Van der Tuin, Iris (ed.). *Gender: Nature*. Macmillan, pp. 89–102.

Oren, Jonas (2020). Red lines – A conversation with Bojana Cvejič. *Shakespearetidsskrift.no*, No. 2–3. Available: <https://shakespearetidsskrift.no/2021/02/red-lines-conversation-bojana-cvejic> [Accessed 16.07.2024].

Orozco, Lourdes (2013). *Theatre and Animals*. New York: Bloomsbury Publishing.

Sandilands, Catriona (2021). Plants. Cohen, Jeffrey; Foote, Stephanie (eds.). *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*. Cambridge University Press, pp. 156–159.

Tsing, Anna (2012). Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species. *Environmental Humanities*, No. 1, pp. 141–154.

Verlie, Blanche (2021). *Learning to Live with Climate Change. From Anxiety to Transformation*. London: Routledge.

Verlie, Blanche; Neimanis, Astrida (2023). Breathing Climate Crises: feminist environmental humanities and more-than-human witnessing. *Journal of the Theoretical Humanities*, No. 28(4), pp. 117–131.

Wonyarski, Lisa (2020). *Ecodramaturgies. Theatre, Performance and Climate Change*. New York: Palgrave Macmillan.