

Latvijas Kultūras akadēmijas
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

IZRĀDES "PĒDĒJĀ MALTĪTE" IESTUDĒŠANAS PROCESS –
NOVĒROJUMI PRAKSĒ, IZPĒTE UN ANALĪZE

Maģistra darbs

Autore:

Akadēmiskās maģistru studiju programmas „Mākslas”

Teātra mākslas apakšprogrammas

2. kursa studente Dace Kravale

(Apl.nr. 20132212)

(paraksts)

Darba vadītājs

Asoc.prof. Mihails Gruzdovs

(paraksts)

Rīga, 2015

SATURS

IEVADS

1. TEORĒTISKAIS APRAKSTS

- 1.1. Izrādes „Pēdējā maltīte” radīšanas ieceres priekšvēsture
- 1.2. Iestudējuma raksturojums postdramatiskā teātra kontekstā
- 1.3. Ž. A. Brijā-Savarēna filozofiskais traktāts "Garšas fizioloģija jeb meditācija ar transcendentālo gastronomiju"
- 1.4. Konceptijas transformācija – Andra Kalnozola kameroperas libreta pielāgošana izrādes vajadzībām, konceptijas maiņas pamatojums
- 1.5. Adaptētā dramaturģiskā materiāla galvenās tēmas

2. IZRĀDES IESTUDĒŠANAS RADOŠAIS PROCESS

- 2.1. Režisora iecere un interpretācija
- 2.2. Radošās komandas un aktieru ansambla izveide
- 2.3. Muzikālā materiāla noformēšana
- 2.4. Video projekciju integrēšana
- 2.5. Kostīmu un scenogrāfisko paņēmienu koncepcija

3. DARBS AR AKTIERIEM UN IZMANTOTĀS METODES

- 3.1. Iestudējuma gaita, mēģinājumu process
- 3.2. Horeogrāfijas elementu risinājumi Nāves tēlam

4. RADOŠĀ PROCESA UN IESTUDĒJUMA REZULTĀTS

- 4.1. Grūtības un ieguvumi

KOPSAVILKUMS

SUMMARY

LITERATŪRAS AVOTI

PIELIKUMI

- Scenogrāfijas skice
- Flajeris
- Kostīmi un scenogrāfija
- Fotoattēli

IEVADS

Maģistra darba pamatā ir projekta „Smiļģa mājas izrādes” iestudējuma „Pēdējā maltīte” tapšanas process. Iestudējuma pirmizrāde notika 2015.gada 18. maijā Eduarda Smiļģa muzejā, Ertneres zālē.

Galvenais mērķis studiju procesā bija apgūt zināšanas par teātra spēles veidiem, iestudēšanas principiem, teorētiskiem konceptiem, apzinot situāciju mūsdienu teātrī kā Latvijā, tā ārpus tās robežām un mēģinot atrast to izteiksmes veidu, kas visprecīzāk atspoguļotu maģistra darba autore šī brīža profesionālās sagatavotības līmeni un integrēto zināšanu kopumu.

Izrādi varētu dēvēt par Nāves farsu, balstītu postdramatiskā teātra principos. Teksts tajā nav būtiskākais, tas ir viena no izrādes sastāvdaļām, kas ikvienam dalībniekam reprezentē individuālu pieredzi un ir atšķirīga no citu dalībnieku pieredzes. Kā norāda Vēsma Lēvalde, atšķirībā no psiholoģiskā teātra postdramatiskais teātris pieļauj teatralitāti, kā arī uzrāda centienus nojaukt barjeru starp aktieriem un publiku.¹

Iestudējuma dramaturģijas materiāls tapis speciāli maģistra darba diplomizrādei, to rakstījis Andris Kalnozols pēc Ž. Brijā-Savarēna filozofiskā traktāta „Garšas fizioloģija jeb meditācija par transcendentālo meditāciju” motīviem.

1 Vēsma Lēvalde, Modernisma dramaturģijas skatuviskie risinājumi, lekcijas palīgmateriāls, https://www.academia.edu/9587562/Modernisma_dramatur%C4%A3ijas_skatuviskie_risin%C4%81jumi_1_ekcijas_pal%C4%ABmater%C4%81s

1. TEORĒTISKAIS APRAKSTS

1.1. Izrādes „Pēdējā maltīte” radīšanas ieceres priekšvēsture

Izvēli uzsākt studijas Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra mākslas apakšnozares maģistrantūrā specialitātē „Teātra režija” noteica režisores līdzšinējā profesionālā darbība mūzikas, dejas un mākslas jomā, un studiju mērķis bija ļoti konkrēts – apgūt operas režijas pamatus, teātra valodu, kā arī apzināt tos mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus, ar kuru palīdzību veiksmīgāk strādāt ar solistiem. Tāpēc pirmā studiju gadā papildus studiju procesam tika izieta hospitācijas prakse Latvijas Nacionālajā operā, asistējot uzvedumiem „Mihails un Mihails” (režisors Viesturs Meikšāns) un „Rigoletto” (režisore Margo Zālīte), kā arī apmeklētas Uģa Briķmaņa vadītās aktiermeistarības lekcijas 2.kursa vokālās nodaļas studentiem Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā un kopā ar Intaru Rešetinu realizēta režijas koncepcija Operas klases 4.kursa studentam, LNO kora māksliniekam Maksimam Laščenko.

Otrs būtisks mērķis studiju procesā bija apzināta jaunrade, respektīvi – jauna darba radīšana visos tā aspektos – muzikāli, teatrāli, dramaturģiski, neiestudējot gatavu lugu vai versiju par kādu jau esošu operas fragmentu. Pēc režisores domām, LKA ir visatbilstošākā vieta šādiem pašekspresijas meklējumiem, lieliski pilda radoša inkubatora lomu un ļauj pieredzējušu pasniedzēju vadībā eksperimentēt.

Līdz ar to var teikt, ka režisores iecere attīstījās, kā bija plānots, jo maģistra darba ietvaros bija paredzēts radīt mūsdienu kameroperu (3 solistiem, 6 instrumentālistiem, 1 dejotājam). Taču projekta tapšanas gaitā, sastopoties ar laika trūkumu un finanšu resursu nepietiekamību, nācās mainīt iestudējuma koncepciju no kameroperas (ar oriģinālmūziku un libretu) uz teātra iestudējumu, kuram izrādes komanda deva nosaukumu „Nāves farss jeb Pēdējā maltīte”.

Sākotnēji režisores iecere bija iestudēt kameroperu, kuras libretu, balstītu uz Ž. A. Brijā-Savarēna filozofisko traktātu „Garšas fizioloģija jeb meditācija par transcendentālo gastronomiju” (izdevējs „Rīgas Laiks”, 2013), apņēmas rakstīt dramaturgs Andris Kalnozols, kurš veiksmīgi darbojas teātra jomā un izrādīja vēlmi izmēģināt spēkus, strādājot pie jauna žanra – kameroperas libreta.

Iecere veidot tieši šādu uzvedumu radās 2014. gada februārī, topošajai režisorei, dramaturģei Agnesei Rutkēvičai un JVLMA kompozīcijas studentei Annai Ķirsei kopīgi piedaloties un strādājot darba grupās meistarklasē „Kameropera. Ideju spīdzinātāja piezīmes”, ko organizēja kultūras biedrība "Spektrs" sadarbībā ar Latvijas Kultūras akadēmiju. Margo Zālītes lasītā lekcija par kameroperas žanra attīstību, pamudināja spert soļus oriģinālkameroperas radīšanā un iestudēšanā. Kameropera kā žanrs Latvijā tiek pārstāvēta samērā reti, taču tas ir ļoti pateicīgs formāts, kādā runāt par sabiedrībā aktuālām tēmām, jo tajā apvienojas mūsdienu mūzika, teātris, solisti un aktieri. Lielisks piemērs ir lietuviešu mūsdienu kameroperas performance "Have a nice day!", kas veidota, par pamatu ņemot lietuviešu lielveikalu tīkla "Maxima" kasieru ikdienu veikalā. Režisores iecere bija izgaismot mūsdienās tik daudz ekspluatēto ēšanas kulta tēmu un aplūkot to filozofiskā kontekstā – kas ir ēdiens cilvēka apziņā, ko nozīmē „māksla baudīt”, vai mūsdienu sabiedrība spēj apzināti baudīt ēdienu, attiecības un dzīvi vārda dziļākajā nozīmē, novērtējot visu, kas mums dots un, apzinoties, ka viss ir pārejošs.

Latvijā 2014. gadā iestudētas divas kameroperas – Spīķeru koncertzālē Krista Auznieka "Saules vējš" (rež. Zane Kreicberga, librets Inga Ābele, Edvīns Raups), piedaloties vokālajai grupai "Framest" un 4 mūziķiem, kā arī kameropera "Līsistrate" (rež. Zane Kreicberga), komēdija un drāma pēc Aristofāna lugas, piedaloties kamerorķestrim, vokālajai grupai "Putni" un solistiem, kas skatuviski labi iederējās Dzelzceļa muzeja telpās. 2012. gadā Kongresu namā pirmizrādi piedzīvoja Jāņa Strazda Leļļu kameropera "Prieka noslēpums" (rež. Agita Trupa). 2007. gadā LNO Jaunajā zālē tika uzvesta Nika Gothama kameropera "Pilots" (rež. Baņuta Rubess), kā arī 2004. gadā Andra Dzeniša "Tavas klusēšanas grāmata" (rež. Ketija Boida), piedaloties Latvijas Radio korim, mūziķiem un Skotijas "Cryptic" teātrim.

Līdz ar to varam secināt, ka kameroperas žanrs nav īpaši populārs. Tas savukārt ļauj palūkoties uz šo faktu kā iespēju radīt jaundarbus, kuri atbilst mūsdienu sabiedrības aktualitātēm un, no otras puses, izaicinājumu, ņemot vērā organizatoriskos jautājumus un sarežģīto kameroperas iestudēšanas procesu. Jo, kaut arī formas ziņā kameroperas parasti ir īsākas nekā standarta operas, arī iesaistīto izpildītājmākslinieku sastāvs ir mazāks, tomēr kvalitatīvie uzstādījumi no tā nemainās.

Līdz ar to radās ideja veidot jaundarbu – komponistes Annas Ķirses oriģinālmūzikas un dramaturga, režisora Andra Kalnozola oriģināldramaturģijas - kameroperas libreta formā, apspēlējot šobrīd visā pasaulē plaši ekspluatētā ēšanas kulta tēmu, ar atsauci uz neskaitāmajiem TV šoviem par ēst gatavošanu, mediju popularizētajiem aktieriem, kuri izdod grāmatas par pavārmākslu, restorāniem, kas organizē seminārus gastronomijas labākai pārzināšanai, iedvesmojot cilvēkus radīt pašiem savus „mājas” restorānus. Tika uzrakstīts librets un uzsākta komponēšana, strādājot ar sešiem profesionāliem mūziķiem, ierakstīta uvertūra, pārtulkots librets (no latviešu uz franču valodu, jo tika paredzēts kameroperu uzvest franciski, atsaucoties uz Brijā-Savarēna izcelsmi).

Maģistra darba projekta laikā iegūti secinājumi, ka augstvērtīga kameroperas jaundarba radīšanai nepieciešams atvēlēt vairāk laika, jāparedz lielāks budžets, kā arī organizatoriskie jautājumi jāuztic profesionālai producentu grupai. Saskaņojot ar šīm praktiskajām grūtībām, režisorei bija jāizvēlas – ņemt akadēmisko gadu un turpināt darbu pie kameroperas visu gadu, iestudēt citu materiālu vai mainīt iestudējuma koncepciju un, ņemot vērā gan materiālo, gan morālo un emocionālo pienesumu, kas tika ieguldīts projekta pirmajā posmā, veidot izrādi, par pamatu ņemot Andra Kalnozola izstrādāto libretu. Pēc apspriešanās ar diplomdarba vadītāju tika nolemts esošo materiālu pielāgot dramatiskā teātra spēles laukumam un veidot izrādi pēc Andra Kalnozola kameroperas libreta „Garšas fizioloģija” motīviem, dodot nosaukumu „Pēdējā maltīte”.

1.2. Iestudējuma raksturojums postdramatiskā teātra kontekstā

Uzsākot darbu pie iestudējuma bija skaidrs, ka tas tiks veidots postdramatiskā teātra ietvaros. 20.gs. 70.gados postdramatiskā teātra jēdzienu formulē vācu teātra zinātnieks, pētījuma „Postdramatiskais teātris” autoras Hanss Tīss Lēmans (*Hans-Thies Lehmann*).

Rietumeiropas teātra autonomizācija jeb atsacīšanās būt par drāmas ilustrāciju uz skatuves, kas sākusies 20. gadsimta sākumā, novedusi pie paša teātra diskursa krīzes, tādēļ teātris tiecās pēc jaunu izteiksmes līdzekļu apgūšanas, atsakoties no naratīva.²

Sniedzot atbildes uz jautājumu, ko sevī ietver jēdziens *postdramatiskais teātris*, Lēmāna izpētes objekts ir teātra kā literārā teksta (dramaturģiskā materiāla) nesēja lomas izmaiņas mūsdienu tehnoloģijas laikmetā, ko raksturo virspusējāka, ātrāka, fragmentārāka mākslas darba uztvere. Literatūra un teātris savās labākajās tradīcijās pieprasa iedziļināšanos, mijiedarbi ar skatītāju/lasītāju, kas paredz noteiktas informācijas apmaiņu, jaunu konceptu, ideju, sabiedrības strāvojumu translēšanu plašākai auditorijai, pildot t.s. masu mediju lomu. Kā norāda Lēmāns, jau dekādi vai varbūt pat ilgāk, teātris vairs nav šis masu medijs. Pieaug tā sabiedrības daļa, kurā aktīvo iztēli nomaina pasīva datu un tēlu pieņemšana. Vienlaicīgi kultūra kopumā nonākusi mārketinga un izdevīguma valgos, kā rezultātā teātris, protams, nevar pretendēt uz pērkamas preces statusu un aptvert masas, kuras patērē youtubu, filmas, diskus, e-grāmatas. Tas liek teātrim meklēt jaunus veidus, kā komunicēt ar skatītāju. Teātrim kā mākslas formai jeb mākslas produkta radīšanai nepieciešami gan cilvēku, gan materiālie resursi. Teātris kā mākslas forma, ir unikāla ar savu spēju būt „šeit un tagad”, radot estētisko darbību - uzstāšanos - un skatītāju līdzdarbošanos kā aktīviem vērotājiem, tādējādi simultāni notiek zīmju un signālu pārraide un saņemšana. Mēs dzirdam konkrētu balsi, dzīvu aktieru izpildījumu un to

² Lehmann H.T. *Postdramatic Theatre* – NY, Routledge, 2006, pp. 50-51.

nekas nevar aizvietot, jo emocionālais spriegums katrā izrādē ir unikāls. Šis vienreizības, mirkļa nozīmes, klātbūtnes efekts bija noteicošais izrādes uzbūves princips, nofiksējot aktierus un materiālu, mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus tā brīža realitātē, kura nav rekonstruējama un atgriežama vai atkārtojama. Katra nākamā „Pēdējā maltīte” būs cita izrāde, ar vēstījuma transformēšanos. Aktieru trio teorētiskās maltītes un to izgaršošana tādā formā bija iespējama tikai izrādes brīdī. Režijas iecere bija radīt darbību uz skatuves un zālē radīt kā *vienotu tekstu*, pat tad, ja aktieri savā starpā vai ar auditoriju nesarunājas, ļaujot tekstam darboties pēc tādiem pašiem principiem kā vizuālās, audiālās, žestu arhitektoniskās teatrālās zīmes. Tieši zīmju lietojuma maiņa izraisa nepieciešamību definēt jauno teātri kā postdramatisku, vērojot teātra teksta kā lingvistiska konstrukta paplašināšanos un iziešanu ārpus "dramatiskā teksta" rāmja.³

Par vienu no eksperimentālā, postdramatiskā teātra formām kļūs teatralizācija – ne tikai kā estētisks paņēmieni, bet arī kā līdzeklis, ar kura palīdzību pētīt paša teātra specifisko dabu un izpausmes veidus.

Viena no termina *teatralizācija* definīcijām, ko piedāvā teātra semiotiķis Patriss Pavī, ir – specifiska teātra forma, kas izpaužas kā uzsvērtā aktiera un viņa spēlētā varoņa dualitāte, uzsverot izpildījuma mākslotību jeb nedabiskumu, respektīvi, tas ir līdz groteskai attīstītas reprezentācijas jeb teatrālisma izmantojums.⁴ Šis princips izrādē tika izmantots ar mērķi noturēt tēlus starpstāvoklī dvēseles/atveidojamie tēli, lai skatītājs nevienu brīdī nesaplūstu ar aktieri. Grotesks tēla atveidojums visprecīzāk un tīrāk izdevās Danas Lāces atveidotajai māsai Izabellai. Teatralizācija ir viens no paņēmieniem, ar kura palīdzību uzsvērtas aktiera un lomas neviendabīgās attiecības, skatītājam atgādinot, ka uz skatuves atrodas aktieris, kurš iejūtas lomā, nevis fiktīvs varonis, kas izrādes situācijā pretendē uz reāla cilvēka statusu. ASV avangarda teātra meklējumos jau kopš 20. gadsimta sākuma teatralitāte kļūst par izteiksmes līdzekli, ar kura palīdzību izjaukt psiholoģiskā teātra tradīcijas radīto teātra iluzoro dabu, tādējādi atklājot teātra kā

³ Lehmann H.T. Postdramatic Theatre – NY, Routledge, 2006, pp. 50-51.

⁴ Ieva Rodiņa, Teātra pašrefleksija, 2013, <http://www.kroders.lv/peta/577>

organizētas spēles norisi.⁵ Apzināta, neslēpta teatralizācija skatītājam vienā skatuves figūrā ļauj ieraudzīt gan pašu aktieri, gan viņa atveidoto lomu, vienlaikus saglabājot apziņu par to, ka uz skatuves redzamais ir teātris, spēle. Teatrālisms ir grotesks aktierspēles veids, ar kura palīdzību iespējams akcentēt teātra kā aktieru radītas pseido-reālītātes iluzoro dabu, taču vienlaikus, atklājot teātra procesu kā skatītāju acu priekšā notiekošu performatīvu spēli, kuru aktieri veic šeit un tagad, teatralizācija ir paņēmiens, kas sapludina mākslas un dzīves robežas, manifestējot teātri kā procesu, notikumu, nevis pabeigtu mākslas darbu, kura tapšanas mehānismi skatītājam paliek neredzami.

1.3. Ž. A. Brijā-Savarēna filozofiskais traktāts "Garšas fizioloģija jeb meditācija ar transcendentālo gastronomiju"

Par iedvesmu izrādes „Pēdējā maltīte” radīšanai kalpojās 2012. gadā izdevniecībā "Rīgas Laiks" izdots Ž. Brijā-Savarēna filozofiskais traktāts "Garšas fizioloģija jeb meditācija par transcendentu gastronomiju" (transcendentāls – pāri ikdienišķajai pieredzei esošs), pēc kura tapa dramaturģiskais materiāls.⁶ Tas ir stāsts par gardēžiem, maņām un franču virtuves smalkumiem – asprātīgs franču profesora pētījums par garšas pasauli un tās ietekmi uz cilvēka dabu un pasaules vēsturi. Kā norādījis grāmatas autors Brijā-Savarēns – atklāt jauna ēdiena recepti ir svarīgāk, nekā atklāt jaunu zvaigzni. Viņš pats arī veidots kā centrālais izrādes tēls, kurš vada lekciju par ēšanas nozīmi cilvēka dzīvē. „Visums pastāv, tikai pateicoties dzīvībai, un viss, kas ir dzīvs, barojas,” šis ir viens no citātiem, ko Brijā-Savarēns savā dzīves laikā plaši izmantojis.⁷

Žans Antelms Savarēns dzimis Bellejā, Bugejas rajonā (pusceļā starp Lionu un

⁵ Carlson M. The Resistance to Theatricality // SubStance, 2002, Vol. 31, No. 2/3, p. 244. Pieejams: http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Resistance%20to%20Theatricality%20MC.pdf

⁶ <http://dictionary.reference.com/browse/transcendental>

⁷ Brijā-Savarēns, Ž. Garšas fizioloģija. Rīgas Laiks, 2012, 5.lpp

Ženēvu) 1755.gadā kā vecākais 8 bērnu ģimenē. Viņa tēvs Marks Antelms bija jurists un gardēdis, bet māte Klauđīne-Aurora – ļoti laba pavāre. Brijā nolēma kļūt par juristu tāpat kā tēvs, pēc studijām Bellejā (koledžā, kur studēja arī franču dzejnieks Lamartēns) un Dižonā, 23 gadu vecumā iegūstot jurista licenci, sāk praktizēt. Dzīves laikā aktīvi iesaistās politikā, apbalvots ar Napoleona goda titulu par Bellejas aizstāvību. Tīcis izsūtīts no Francijas, dzīvojis Šveicē, Nīderlandē un ASV, kur spēlējis Stradivari vijoli John Street Orchestra Ņujorkā. „Garšas fizioloģija” tiek publicēta anonīmi 1825.gada decembrī, 2 mēnešus pirms autora nāves, publicēšanas izdevumus apmaksāja pats Savarēns. Brijā mirst no pneimonijas 70 gadu vecumā.

Brijā nekad nav bijis precējies. Viņš pavadīja 10 mēnešus Parīzē, divus Bellejā ar savam divām māsām, kuras arī nekad neapprecējās. Pie tam, viena no māsām, mira 100 gadu vecumā maltītes laikā, paspējot pasūtīt desertu. Brijā interesējās par arheoloģiju, astronomiju, ķīmiju un ēst gatavošanu. Viņš pārvaldīja 5 valodas, kā arī studēja latīņu un grieķu valodu. Brijā mīlēja mūziku un spēlēja vijoli. Viņa otrs vārds Antelms ir par godu svētajam Antelmam (Belleja katedrāles patrons), kura svētki ir 26. jūnijā. Šajā dienā viņš saviem draugiem Bellejā servēja vīnu. Pie sava filozofiskā traktāta viņš strādāja gadiem, savas piezīmes turēja krūšu kabatiņā un visur ņēma līdzi, pat uz darbu tiesā, kur viņš pildīja jurista pienākumus. Vairāki ēdieni nosaukti viņa vārdā, piemēram, slavenais Brijā siers.

No kā ir atkarīgs nāciju liktenis? “Nāciju liktenis ir atkarīgs no tā, kā tās barojas” – pie šāda secinājuma nonāca Napoleona laika Francijas Kasācijas tiesas tiesnesis Žans Antelms Brijā-Savarēns – iespējams, pārdomājot savas nācijas neseno pagātni un Franču revolūciju, kuru, kā zināms, izraisīja parīziešu neapmierinātība ar maizes trūkumu, kas savukārt izpelnījās Marijas Antuanetes nevainīgo repliku: “Ja viņiem nav maizes, lai ēd kūkas!” Tiesneša darbs Brijā-Savarēnu, šķiet, nedaudz garlaikoja, jo brīvajā laikā (un bieži vien arī darba laikā) viņš daudz labprātāk darīja ko citu: gremdējās apcerē “par visu, kam sakars ar cilvēku kā būtni, kura barojas” – proti, par gastronomiju. Savas 25 gadu laikā rakstītās piezīmes viņš 1825. gada decembrī, divus mēnešus pirms nāves, izdeva grāmatā, kuras nosaukums vien jau spēj izraisīt labsajūtu katrā gardēdī – “Garšas

fizioloģija jeb Meditācijas par transcendentālo gastronomiju: teorētisks un vēsturisks darbs laikmeta garā”. Balzaks, atzīdams, ka Brijā-Savarēna prozai piemīt “garša un spontanitāte”, grāmatas autora stilu salīdzināja ar Larošfuko izteiksmes eleganci.⁸ Šo grāmatu, kas kļuvusi par pasaules izglītotāko pavāru autoritāti un ir iedvesmojusi daudzu citu gastronomisku sacerējumu rašanos, šī gada decembrī Gītas Grīnbergas tulkojumā izdod „Rīgas Laiks” kā nedaudz novēlotu sveicienu no laika, kad pārdomātas sarunas, vēl tika uztvertas kā labas maltītes nepieciešama sastāvdaļa.

Brijā mērķis bija pacelt ēst gatavošanu līdz zinātnes līmenim. Viņš rakstīja 1800. gada dekādes sākumā, kad mūzikas, literatūras un mākslas "garša" bija koncepti, par kuriem sabiedrībā izglītoti cilvēki varēja diskutēt un atrast kopīgu valodu. Pēc viņa domām, tikai izglītoti cilvēki spēj novērtēt ēdiena kvalitāti, ko nosaka precīzu ēdiena sastāvdaļu rūpīga pagatavošana. Viņš izvirzīja universālus, vispārīgus ēst gatavošanas principus, kuri piemēroti arī vidusšķirai. Un apkopotās maltīšu receptes apvieno ēdiena pagatavošanu dažādās pasaules valstīs, ne tikai Francijā. Par savu uzdevumu Brijā izvirzīja izveidot tiltu starp ēdienu un tā ietekmi uz ķermeni, prāta un gara mijiedarbību, kā arī organisma veselību kopumā. Pateicoties humoram un anekdotēm, viņa darbi ir viegli lasāmi.

1.4. Konceptijas transformācija – Andra Kalnozola kameroperas libreta pielāgošana izrādes vajadzībām, konceptijas maiņas pamatojums

Par Andra Kalnozola dramaturģiskā materiāla iedvesmas avotu netieši ir parūpējies latviešu kulinārās pasaules krusttēvs Mārtiņš Rītiņš, kādu savu raidījumu sākot ar frāzi: “Ja jums mājās nekā nav, ņemam lasi...” Jo vienmēr taču pa rokai būs kāds lasis vai aizbēgt nepaspējis vīngliemezis. Un kas var būt labāks par šo? Libreta teksts tika veidots kā teorētiskas kulinārijas lekcija, kur tiek ievērots ēdienkartes jeb *menu* princips. Zupa, uzkodas, pamatēdiens, saldaiss ēdiens – katrā maltītes etapā atklājas netipiskas

⁸ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/79615/Anthelme-Brillat-Savarin>

receptes. Piemēram, uzkodas rakstīti kā runas vingrinājumi, bet saldais ēdiens rakstīts kā dialogs – aprunāšana, ļaujot ironiski palūkoties uz mūsu sabiedrību no malas, kur, dažkārt nav nekā “saldāka” kā citu aprunāšana un vēlēšanās, lai citiem veicas mazāk. Aktieri izrādē iejūtas virtuves darbinieku un šefpavāra lomās, daloties ar skatītājiem virtuves noslēpumos, mainoties lomām, no pavāriem pārtopot par maņu orgāniem vai piedāvājot ielūkoties ēdiena līkumotajā ceļojumā pa zarnu traktu. Ņemot vērā kameroperas specifiku, librets tika rakstīts, sadalot teksta materiālu rečitatīvos, solo ārijās, duetos un trio, solo ārijas veidojot dzejas pantmērā. Līdz ar to, mainot koncepciju un pielāgojot libretu teātra skatuves vajadzībām, izveidojās dialogu daļa, kurā galvenie varoņi vada lekciju, un dzejoļu daļa, kas tiek integrēta kā priekšnesums. Lai izceltu galvenās tēmas līniju un panāktu teksta pamatotību, adaptējot libretu, režisore veica korekcijas arī tēlu sistēmā. Līdz ar to var teikt, ka izrāde ir režisores interpretācija par Andra Kalnozola libretu kameroperai „Garšas fizioloģija”, kas savukārt tapis, par pamatu ņemot Brijā-Savarēna tāda paša nosaukuma filozofisko traktātu.

Kameroperas libreta tapšanas laikā izkristalizējās vairākas aplūkojamās tēmas – ēšana kā viena no dzīves baudām, galda kultūra cauri gadsimtiem, ēdiena sakrālā nozīme, garšu un maņu loma cilvēka dzīvē.

1.5. Adaptētā dramaturģiskā materiāla galvenās tēmas

Procesa gaitā, mainoties literārā materiāla koncepcijai, tēmas izvērsums reducējās uz *eksistenciālo paradigmu*, akcentējot nāves nepārprotamo klātbūtni cilvēka dzīvē. Tas, savukārt vedina uz divu atziņu savīšanos cilvēka apziņā – novērtēt mirkļa nozīmību („Un mirklis mūžību valda” citāts no materiāla, fragments „Oda galdam”) un spēju apzināti mentāli un fiziski izbaudīt – simboliski „sagremot” ne tikai ēdienu, ko lieliski prata Brijā-

Savarēns, bet arī dzīvi kopumā, tai skaitā cilvēkus, attiecības, esošos apstākļus, dabu, lietu kārtību.

Tēmas, kas aktualizējas iestudēšanas procesā – visiem tik labi zināmais „Kā būtu, ja būtu...?” princips jeb jautājums, ko iemiesotās dvēseles un katrs cilvēks ir kaut reizi sev uzdevis – ja vien es varētu sākt visu no sākuma, dzīvot vēlreiz savu dzīvi, vai es kaut ko mainītu? Vai izlabotu vai varbūt novērstu kļūdas, kuras pieļāvu? Varbūt vairāk laika pavadītu ar ģimeni jeb bez liekiem sirdsapziņas pārmetumiem ietu projām no darba, kas nesniedz emocionālu gandarījumu? Atbilde uz šo jautājumu, protams, ir viennozīmīga – nē, mēs neko nemainītu, jo tā ir cilvēka pieredze, viss, kas veidojis cilvēka personību, iekļaujas kopīgā dzīves modelī. Arī izrādes tēli, atkal iemiesojoties savos ķermeņos, nemaina savu tās dzīves scenāriju un notikumu gaitu, tieši otrādi – viņi to apzinās vēl spēcīgāk, tāpēc izdzīvo šos dažus mirkļus intensīvāk, ar lielāku apzinātību.

„Pēdējā maltīte” darbība risinās abstraktā laikā un telpā, proti – starptelpā starp dzīvību un nāvi. Darbojošās personas iemiesojas 19.gadsimtā dzīvojošajā Brijā-Savarēnā un viņa māsās, kuri ir reālas biogrāfiskas personas. Tā kā aktieriem jāpanāk divu pasaulu savietojums sevī, ļoti būtisks ir skatuves ietērps, vizuālās zīmes un režijas tēlainā valoda. Māksliniecisko izteiksmes līdzekļu izmantojumā pielietots integratīvs eklektisms – scenogrāfiju veidojot minimālisma stilā, video projekcijas ar simbolisma iezīmēm, kostīmos iestrādāta atsauce uz 19. gadsimta Franciju (Belleju), mūsdienīga mūzika, ar elektronikas un dzīvo instrumentu sintēzi, dzīvu un pārveidotu skaņu.

2. IZRĀDES IESTUDĒŠANAS RADOŠAIS PROCESS

2.1. Režisora iecere un interpretācija

Režisoriskā iecere, veidojot šo uzvedumu, bija garu pasaules klātbūtnes izcelšana, atmosfēras radīšana un dramaturģiskā materiāla integrēšana, tā pielāgošana galvenajai idejai, scenogrāfijas, kostīmu un vizuālo efektu saskaņotība tēmas atspoguļojumam. Proti, izrādes uzbūves struktūra ir: idejas formulēšana/teksta pieskaņošana/vides veidošana un sajūtu radīšana/aktieru ienešana spēles laukumā/dzīvā procesa manifestēšanās. Galvenais režijas paņēmiens – spēles teātris, apvienojumā ar reālpsiholoģisko teātri, integrējot simbolismu telpas un tēlu izkārtojumā.

Cilvēki ir garīgas būtnes fiziskā ķermenī, un tas nosaka, ka mēs ēdam, lai dzīvotu, nevis dzīvojam, lai ēstu. Taču mums kā fiziskām būtnēm ir dotas maņas, kas palīdz uztvert šo pasauli visā tās krāšņumā. Šī ir viena no centrālajām izrādes idejām, atklāsmēm, kuras tiek iznestas izrādes priekšplānā, sekojot līdzi Savarēnu ģimenes maltītēm. Jautājumi, kuri pavadīja izrādes iestudēšanas procesu bija – vai un cik lielā mērā mēs esam tas, ko ēdam, domājam un darām? Cik lielā mērā mūsu izvēles un dzīves ceļu nosaka racionālais prāts, zemapziņas izraisīti impulsi, kas sakņojas kolektīvajā cilvēces apziņā, un kā šie aspekti mijiedarbojas ar pārpasaulīgās dimensijas klātesamību.

Galvenā un noteicošā režisores iecere, strādājot pie iestudējuma, bija panākt reālās, dzīvās pasaules saplūšanu ar garu pasauli, ar dvēselēm, kuras ceļo laikā un telpā. Protams, tā ir versija par mirušo pasauli, par lietu kārtību laikā un telpā, kuru mēs ar savu racionālo prātu nespējam analizēt un pārbaudīt. Tā ir režisores interpretācija par tēmu Nāve un tās cilvēciskošana jeb Nāves ienešana dzīvo pasaulē, piešķirot tai cilvēciskas emocijas (video projekciju attēli ar Nāves seju).

Brijā-Savarēns ar savām māsām ir dvēseles, kurām uz brīdi dota iespēja atgriezties reālajā pasaulē un izdzīvot daļu savas dzīves, lai palīdzētu mūsdienu cilvēkam no jauna atklāt mirkļa nozīmību. Un tas tiek darīts, runājot par garšām, maņām, pārvēršoties kumosā, degunā, vārošā katlā.

Teksta materiālā nav dotas atsauces uz laiku, kad notiek darbība, un kādas ir tēlu savstarpējām attiecības. Uzsākot darbu pie materiāla analīzes, nebija mērķa mainīt vai dekonstruēt tekstu, taču, ņemot vērā dramaturģijas materiāla nosacītību un uzdevumu spēlēt trīs „gadījumus” (dvēseles ar konkrētu pagātnes informāciju un bez tās, reālos tēlus), tika nolemts ieviest korekcijas tēlu nosaukumos, biogrāfijas līnijā un attiecībās. Izvēle tiek pamatota arī ar dzīvā procesa ietekmi – sākotnēji aktieri spēlēja lomas Brijā-Savarēns un viņa divi asistenti, taču teksts un aktieru darbības nebija saskaņotas un neveidojās loģisks stāsts. Tāpēc režisore veica autora Brijā-Savarēna biogrāfijas izpēti un nolēma tēlus pielāgot reālajiem faktiem, tādējādi mainot lomas, kur abas aktrises transformējās par Brijā-Savarēna māsām. Interesanti, ka vēl pirms šīm izmaiņām, aktierspēlē parādījās „ģimenes” spēles momenti, kas vedināja meklēt citus tēlu attiecību aspektus. Tas viennozīmīgi atviegloja tēlu psiholoģijas un biogrāfijas radīšanas procesu. Nepieciešams uzsvērt darba stilu, kādā tika būvēta izrāde – trīs lauku spēles princips un dzīvā procesa telpa, kas paredz apvienot režisora intervenču direktīva stila miksēšanu ar nedirektīvu un iekļauj neparedzamību. Proti, skaidrība kā pamata stāvoklis šajā procesā neeksistē un nemaz nevar būt. Viss atklājas soli pa solim, aktieri atklāj savu tēlu procesa gaitā.

Teksta materiālā nav dotas atsauces uz laiku, kādā notiek darbība, un kādas ir tēlu savstarpējām attiecības, līdz ar to katram aktieru iemiesotajam tēlam un visiem kopā tika radīta sava laika struktūra. Režijas iecere, konstruējot tēlu psiholoģisko portretu, paredz atrašanos nosacīti trijās „telpās”. Pirmajā (atrašanās Nāves sektorā, kura simbolisko nozīmi nes video projektoru ekrāni, kas sadala telpu divās daļās – dzīvajā un nedzīvajā) aktieri ir dvēseles kopējā Visuma telpā, ietverot sevī visu nodzīvoto dzīvju pieredzes, taču apzināti nevienai nepieslēdzoties, dvēseļu stāvoklis ir būšana starpstāvoklī, tādā kā pirmspiepūles vai pirmsnodoma stadijā, kad tiek izdarīta izvēle par turpmāko iemiesošanos. Aktieru psihofiziskais stāvoklis pēc Rūdolfā Lābana kustību kvalitātes raksturojuma – brīva plūsma, lēns laiks, netieša virzība telpā, viegls svars.⁹ Darbs ar

⁹ Mihailova Sandra, Majore-Dūšele Indra, Vende Kristine, Izvērtēšana un novērtēšana deju un kustību terapijā. No: Mākslu terapija. Sast. K. Mārtinsone, 2011, Rīga, Izdevniecība RaKa” 305.- 314.

aktieriem, izmantojot Lābana kustību kvalitātes pamatojas režisores saiknē ar deju un kustību terapiju, kur viens no pacientu izvērtēšanas instrumentārijiem ir labanotācija – kustību pieraksts, izmantojot speciālu pierakstu.¹⁰ Analizējot kustību ātrumu, enerģiju, plūsmu, izvietojumu, spriedzi, nodomu (pirsmpiepile), iespējams konstatēt cilvēka emocionālo stāvokli. Līdz ar to, ja zināms, kāds emocionāls stāvoklis vajadzīgs konkrētajam tēlam, var strādāt ar atbilstoša kustību kvalitāšu repertuāra radīšanu. Mentālais stāvoklis (aktiera darbs ar apziņu) – ideālajā variantā meditātīvi novērojošs, iekšējā „es” iznešana ārpus fiziskā ķermeņa robežām, tā „izšķīdināšana” un vērtējošās domas neesamība.

Otrā telpa ir pirmās paplašinājums. Brīdis, kurā dvēseles sāk apzināties savu atdalīšanos no kopīgās dvēseļu plūsmas un sāk atcerēties dzīves, kurās bijušas uz zemes, tostarp tieši šo, konkrēto tēlu, Savarēnu ģimenes iemiesošanas. Mentālais stāvoklis – aktivizējas iekšējais novērotājs, kas fiksē dvēseles kustības un izmaiņas apkārtējā vidē un visu laiku patur apziņā savu patieso būtību, kas nav piesaistīta konkrētam ķermenim. No režijas uzstādījuma un idejiskās koncepcijas, dvēseles tiek atsūtītas vēlreiz uz zemes ar konkrētu mērķi, lai caur savu tās dzīves pieredzi, labāk izgaismotu mirkļa nozīmi cilvēka dzīvē. Dvēseles zina, ka tiks atgrieztas atpakaļ, ka tas notiek tādā kā paātrinājumā, kurā ir saspīests, sapsēsts laiks, kurā netiek dota iespēja izlabot pagātnes kļūdas. Taču viņām nav jāiziet vēlreiz savas nāves pieredze. Šajā kontekstā ar aktieriem tika pārspriesta Gara domas grāmatā „Vēstules no dzīvā mirušā”: „Mans draugs, nāvē nav nekā biedējoša. Tas nav grūtāk par ceļojumu uz ārzemēm, - pirmo ceļojumu tam, kurš kļuvis vecmodīgs un iesīkstējis ieradumos vairāk vai mazāk šaurajā pasaules nostūrī”.¹¹

Trešajā telpā aktieri iemieso konkrēto tēlu reālās dzīves atspīdumu, proti, reālo Brijā-Savarēnu, Izabellu un Leonoru viņu dzīves laikā. Uzsvars šajā laikā tiek likts uz atveidojamo tēlu emocijām, rakstura iezīmēm, raksturīgākajām darbībām/kustībām dzīves

¹⁰ Čakare Valda, Lielbritānijas režija, Teātra režija pasaulē I daļa (red.Silvija Radzobe), Jumava, 2009, 103.lpp.

¹¹ Barkere Elza, Vēstules no dzīvā mirušā, Akmens, 2006

laikā. Aktierspēles laikā pārsvarā aktīvas ir otrā un trešā telpa, kur aktieri spēlē reālus cilvēkus reālā situācijā, vienlaicīgi „iekšēji” atrazdamies savā dvēseles apziņā.

Balstoties uz režijas ieceri un vēstījuma būtību, tika meklēts veids, kādā izstāstīt stāstu ar ievadu, iztirzājumu, kulmināciju un noslēgumu. Jāatzīst, ka tas radīja grūtības, jo teksta materiālā nav ietverta dramaturģiska, augšupejoša attīstība, konflikti (ja neskaita sīkās detaļas tēlu savstarpējās attiecībās), augstākais spriedzes punkts, ko varētu saukt par kulmināciju, kā atrisinājumu varētu traktēt pēdējo Brijā-Savarēna monologu. Lai saglabātu dramaturga radīto tekstu un vienlaicīgi mēģinātu nodot izrādes vēstījumu, tika izveidota vienota teksta/darbības/video/kustību/gaismu līnija, kas ļauj iezīmēt nosacīto ievadu (dvēseļu ēnas, Nāves telpa), iztirzājumu (dvēseļu iemiesoto tēlu dzīve, lekcija), kulminācija „Oda galdam” un nobeigums (Brijā-Savarēna monologs un atgriešanas dvēseles ēnu stāvokli, Nāves pasaule).

2.2. Radošās komandas un aktieru ansambļa izveide

Ņemot vērē iepriekšējo sadarbību dažādos projektos, galvenajām lomām tika uzrunāti aktieri Kārlis Anitens, Zane Burnicka, Dana Lāce un dejotāju Inārs Dubkevičs.

Plānojot izrādi, režisore, ņemot vērā esošos apstākļus, aktieru pieejamību, viņu nodarbinātību pamatdarbos un pirmizrāžu grafiku. Sākotnēji Brijā lomai tika uzrunāts Juris Frinbergs un Leonoras lomai Ligita Skujiņa, bet viņi atteicās piedalīties projektā, tāpēc šim duetam – brālis un māsa – tika uzrunāti Kārlis un Zane, kuri ilgstoši spēlē kopā uz „Austrumu robežas” skatuves dažādos projektos. Konceptijas maiņa un tai pakārtotā aktieru ansambļa formēšana radīja apstākļus, kur viss darbs bija jāpakārto aktieru režīmam, tādējādi būtiski saīsinot iestudēšanas laiku un samazinot mēģinājumu skaitu. Šis apstākļis, protams, emocionāli atstāj ietekmi uz spēles stilu un izrādi kopumā.

Lomu sadalījums: Žans Antelms Brijā-Savarēns – Kārlis Anitens, viņa māsa Izabella – Dana Lāce, otra māsa Leonora – Zane Burnicka (māsu vārdi neatbilst īsto, biogrāfisko māsu vārdiem), Nāve – Inārs Dubkevičs. Par galveno uzdevumu darbā ar aktieriem tika

izvirzīts mērķis panākt konkrētā aktiera transformēšanos, lai, skatoties izrādi, skatītājam aktieris neraisa asociācijas ar citām, jau nospēlētām lomām.

Scenogrāfijas un kostīmu mākslas izveide izrādei „Pēdējā maltīte” tika uzticēta jaunajai māksliniecei Baibai Litiņai, kura debitējusi kā kostīmu māksliniece Valmieras Drāmas teātra izrādē „Romeo un Džuljeta”. Baiba kā kostīmu māksliniece tika piesaistīta kameroperas radošās komandas sastāvam, kura atbilstoši realizēja režisores ieceri redzēt pelēkos toņos veidotu aktieru ansambli ar atsauci uz 19.gadsimtu. Ņemot vērā mākslinieces studiju procesu scenogrāfijas maģistra programmā Latvijas Mākslas akadēmijā, mainoties koncepcijai, tikai pieņemts lēmums paralēli kostīmu radīšanai, attīstīt scenogrāfijas sākotnējo ieceri minimālisma estētikā. Video projekcijas un izrādes drukāto materiālu noformēšana bija mākslinieces Aijas Baumanes pārziņā, kura absolvējusi Latvijas Mākslas akadēmiju, vizuālās komunikācijas nodaļu, iegūstot maģistra grādu. Līdz šim māksliniece vairāk darbojusies ar vizuālās mākslas projektiem, pārstāv konceptuālā dizaina sfēru, ir vairāku konkursu laureāte.

Gaismu uzbūve bija Daiņa Sumišķa pārziņā. Jāatzīst, ka gaismu sadaļa izrādē daļēji atbilst dotajiem uzstādījumiem, ņemot vērā atmosfēras nozīmi vizuālās noskaņas radīšanai. Taču tas ir devis pieredzi un palīdzējis nonākt pie secinājuma, ka gaismu mākslai jāpievērš lielāka uzmanība, precīzāk jāpārzina gaismošanas iespējas, lai sadarbība ar gaismu mākslinieku izveidotos veiksmīga.

2.3. Muzikālā materiāla noformēšana

Muzikālais materiāls, kas sastāvēja no četriem skaņdarbiem, ir no Mārtiņa Tauriņa radītā albuma „Viena plauksta”, kas izdots 2005.gadā. Mūzika tika kompilēta ar aktieru balsis ierakstiem Latvijas radio ierakstu studijā. Muzikālais materiāls, protams, nav radīts speciāli izrādei, bet gan pielāgots vadošajai noskaņai. Mārtiņa Tauriņa kompozīcijām raksturīgi skaņas izpēte, elektronikas sintezēšana ar dzīvajiem instrumentiem un balsi, ritmiski atkārtotoji motīvi, kas, no dinamikas viedokļa, kāpinās ļoti lēni, ievēdot klausītāju meditatīvas apceres stāvokli. Tas arī noteica mūzikas izvēli – režisores iecere

bija panākt atmosfērisku un vienlaicīgi telpisku skanējumu, kas spēj radīt pārpasaulīgu efektu un izjūtu par dvēseļu klātesamību.

Mēģinājumu procesā gan atklājās, ka mūzika pārāk spēcīgi ietekmē aktierus un „ved” viņus arvien vairāk mistiskā noskaņā, kas darīja lēnāku aktierspēles tempu, veicinot pārāk drūmu kopiespaidu. Tāpēc galvenais uzdevums bija atrast līdzsvaru starp aktieru darbību, video projekcijām, ēnu tehniku un mūziku. Ar skaņas palīdzību tika uzsvērtā laika nozīme, kas parādījās divu veidu pulksteņu tikškos – blackout momentos un brīžos, kad tēlos notika pāriešana no garu pasaules uz nosacīti dzīvo realitāti.

Sākotnēji bija plānots, ka tās teksta daļas, kuras radītas kā dzejoļi, tiks ierakstītas skaņu celiņā un atskaņotas ierakstā. Ieceres mērķis bija izveidot vienotu principu, kur dzejoļi tiktu atdalīti no tēlu savstarpējiem dialogiem, taču mēģinājumu laikā, sekojot līdzī aktieru darba stilam, iekšējiem psiholoģiskajiem procesiem un virzībai, kādā katrs tēls attīstās, nācās secināt, ka tas vēl vairāk saskalda kopējo teksta plūdumu. Līdz ar to ieraksta formātā tika atskaņoti divi fragmenti, kuri pēc materiāla uzbūves būtu jārunā Brija-Savarēnam – Kumosa brīnumainais ceļojums un Dzīļu dziesma. Pirmais tika veidots kā pāreja no garu pasaules uz dzīvo pasauli, akcentējot un padarot dzīvu „kumosu”, kurš stāsta, kā notiek viņa virzība par zarnu traktu, tādējādi simboliski norādot uz mūsu pasaules fizisko piesaisti. Otrā fragmenta laikā aktieri bezpriekšmeta estētikā gatavoja zivi. Šāds princips tika izmantots, lai integrētu tekstu vienotā darbībā un nepazaudētu vēstījuma līniju.

2.4. Video projekciju integrēšana

Balstoties uz izrādes sižetisko līniju, ar video projekciju palīdzību tika veidota slēgta telpa – spēles laukums, kas tiek nemītīgi novērots. Darbība norisinās "kā uz delnas". Tas bija Nāves eņģeļa rotaļlaukums.

Lai radītu Nāves eņģeļa – leļļu dīdītāja visaptverošu klātbūtnes sajūtu, telpā izrādēs garumā uz ekrāniem tika projicēta seja. Seja, kas vēro, domā, analizē, uzjautrinās, ir. Tēls, kas ir bez dzimuma, bez konkrētām iezīmēm, matu krāsas. Tēlam dinamiku

piešķirā tā mainīgā mīmika, kas atklāja eņģeļa daudzšķautņaino dabu. Izrādes kulminācijā seju uz ekrāniem nomainīja pelēkas vibrējošas švīkas. Tajā laikā seja – pats Nāves eņģelis – bija uz spēles laukuma. Viņa klātesamība ne uz mirkli nezuda.

Video straumi var iedalīt 4 posmus, kas vizuāli iezīmējaizrādes secību/virzību. Pirmais un noslēdzošais posms – baltas gaismas kūlis, kas darbojās kā platforma ēnu siluetiem. Otrais posms – galveno tēlu ienākšana spēles laukumā – galveno varoņu fotoattēls. Trešais posms – Nāves eņģeļa vērojošā seja ekrānos un vibrējošais ekrāns Nāves eņģeļa "ārpus ekrānu" atrašanās brīdī.

Scenogrāfiskais risinājums paredzēja divus ekrānus, uz kuriem attēls tika projicēts no "iekšskatuves". Lai to īstenotu, tika izmantoti speciāli šim mērķim paredzēti ekrāni, kas projicētam attēlam ļauj vienmērīgi izgaismoties uz virsmas, projektora kūlim izlīdzinoties. Pats stars, kas nāk no projektora, nav redzams. Šī attēlā projicēšanas metode netraucēja strādāt aktieriem spēles laukumā. Video projekcijas vienlaicīgi tika laistas no diviem projektoriem. Video tika veidots proporcionāli izrādes garumam vienā cēlienā. Aktieru un projekcijas saspēle laikā bija atkarīga gan no aktieru izpildījuma, gan no laimīgas sakritības.

2.5. Kostīmu un scenogrāfisko paņēmieni konceptija

Izrādes "Pēdējā maltīte" scenogrāfija bija iecerēta kā abstrakta, minimālistiska telpa, kurā izrādes tēli tiek atgriezti dzīvē. Spēles telpa nosacīti tika sadalīta divās daļās – Nāves telpa, kur tēli pazūd, un telpu, kurā norisinās darbība. Nāves telpa skatītājam parādās caur ekrāniem, kuros izrādes laikā var redzēt vērojošo Nāves seju, kā arī aizsaulē plūstošu ēnu rindu. Skatītājiem daudz pārskatāmāka telpa ir tā, kur notiek aktierspēle. Telpa ieturēta melnos toņos, ar melnu galdu, krēsliem, sienām un minimālu gaismas klātbūtni, lai uzsvērtu, ka arī spēles telpa ir un paliek nosacīta realitāte.

Izrādes centrālais scenogrāfijas elements bija galds un trīs krēsli, kas speciāli tika krāsoti melnā krāsā, kur galda virsma spīdot rada efektu, ka tajā var spoguļoties, savukārt krēslu skaits norāda, ka šajā starptelpā aicināti tikai šie trīs varoņi. Sākotnējā iecere bija novietot ap galdu visām izrādes laikā piesauktajām vēstures personībām – Freidam,

Poncijam Pilātam, Jūdām, Žozefīnei, taču tas radīja enerģētiski smagu atmosfēru un garu klātesamības sajūtu, kas apgrūtināja aktierspēli. Spoguļošanās princips attīstīts no otrā teksta materiāla „Kas spoguļojas zupas atspulgā”. Galvenajiem varoņiem, ienākot spēles laukumā izgaismojas attēls, kurā viņi ir redzami savas dzīves laikā, kas liek dvēselēm nonākt pie apziņas par savu tā laika dzīvi, notiek spoguļošanās savā attēlā, un, iemiesojoties savos tēlos, uz galda spoguļojas šķīvji un viena personiska lieta no viņu reālās dzīves – pierakstu bloks, kur Brijā raksta savu traktātu, rakstāmspalva, ko Izabella nodod brālim, lai pēc tam to atkal atgūtu un turpinātu brāļa iesākto, kā arī kuloniņš ar galvas sāpju pulveri Leonorai. Galds vieno Savarēnu ģimeni un liek viņiem atcerēties dzīves laikā baudītās maltītes. Darbībai attīstoties, galds pilda gultas funkcijas (brīdī, kad uz tā guļ Nāve, kas ir atsauce uz miegu kā mazu mikronāvi cilvēku dzīvēs), tāfeles (Kulinārā sirdsapziņa Izabellas priekšnesumā) un zārku Brijā pēdējā dialoga ar māsu Izabellu un monologa laikā.

Par personāžu dzīves laiku – 19. gadsimtu – liecina kostīmi, kas stilizēti pēc tā laika modes tendencēm, un fotoattēls videoprojeksijā, taču telpa veidota apzināti minimālistiska, laikmetu neraksturojoša. Visas darbības uz skatuves notiek bez priekšmetiem. Svarīgs telpas papildinājums ir divi videoprojeksiju ekrāni, kas darbojas sinhroni. Ekrāni uzsver telpas nosacītību, abstrakto laiku un telpu, kā arī mūžīgo Nāves klātesamību, neizbēgamību.

Gan telpu, gan kostīmus vieno viena toņu gamma – melnbaltie toņi, vienīgais tonis, kas ienāk klāt no videoprojeksijas ir miesas tonis, kas simbolizē mūsu cilvēcisko miesu brīdī, kad dzīvojam zemes dzīvi.

Kostīmi katram tēlam veidoti, ņemot vērā viņu raksturus. Brijā kā profesoram un politiķim fraka, kas paspilgtina viņa paštēla nozīmi un notur viņu stilistiski vienotā tēlā visos attēlotajos dzīves laika posmos. Izabellas slēgtā tipa kleita ar augsto krāgu un daudzajām pogām norāda uz viņas rakstura stingrību, cenšanos savaldīties, ar savu apģērbu viņa it kā noslēpj visas kaislības, kas viņā māj. Savukārt Leonoras tērps ir brīvi krītošs, auduma ziņā krāšņāks, līdzīgi kāda ir viņa pati, izteikta gardēde, dzīves baudītāja un sava ceļa gājēja (viņa neatsakās dejot ar Nāvi un ar patiesu baudu notiesā savu pēdējo

saldo ēdienu – kūciņu). Grims tika veidots ar atsauci uz garu pasauli, piešķirot tēliem pelēcīgi bālu sejas krāsu.

Gaismas tika veidotas klusinātos toņos, izgaismojot centrālo spēles laukumu galdu gaismas kūlī, kas veido tādu kā senlaicīgas gleznas efektu, kur skatītājs vēro galvenos varoņus it kā caur fotoobjektīvu. Gaismu partitūra tika sastādīta, izmantojot trīs punktus telpā – galds ar galvenajiem tēliem un divi spēles laukumi abpus galdam, kuros māsas „uzstājas” ar saviem lekciju priekšlasījumiem. Lai atdalītu katru nākamo mizanscēnu, kurā notiek pārbīde nosacītajā tēlu dzīves laikā par 10 gadiem uz priekšu, tika izmantots *black out* princips. Kulminācijas daļā gaismas efektu deva video ekrāni ar saraustītu attēlu un gaismas mirguļošana. Gaismas „siltums” jeb dzeltenā nokrāsa, līdzīgi kā grims akcentē nosacīto realitāti, taču speciāli neveido „auksto” mirušo valstības estētiku.

3. DARBS AR AKTIERIEM UN IZMANTOTĀS METODEDES

3.1. Iestudējuma gaita, mēģinājumu process

Izrāde iestudēta, izmantojot Bertolda Brehta episkā teātra metodi, vienlaikus apvienojot to ar Staņislavska reālpsiholoģisko spēles metodi. Pirms mēģinājumu sākuma ar katru aktieri atsevišķi tika analizēts dramaturģiskais materiāls, noskaidrojot galvenās tēmas un izrādes virsuzdevumu, salikti galvenie akcenti. Pēc tam darbs pie materiāla ritēja, esot klāt visiem aktieriem visos mēģinājumos, jo teksta specifika paredz to, ka visi trīs tēli ir nepārtrauktā tekstuālā mijiedarbībā. Iestudējuma tapšanas gaitā aktualizējās jautājumi, kuri tika pārspriesti un analizēti, visai radošajai komandai klātesot, galvenais tēls rakstnieks Brijā-Savarēns tiek attēlots savā dzīves spilgtākajā posmā, pilnbriedā, rakstot savu filozofisko traktātu „Garšas fizioloģija”, tuvodamies savam dzīves norietam, gatavs dalīties ar šīm zināšanām. Kas ir tās zināšanas par gastronomiju, ko viņš mums vēlas nodot? Vai runa ir tikai par garšas baudām un maņām, vīnu veidiem un sulīgi pagatavotu cāli? Vai runa ir par kopā būšanu maltītēs, ēšanu kā sociālu fenomenu? Vai runa ir par Brijā kā sava laika spilgtu personību? Abstraktais laiks un vieta ļauj mums skatīt Savarēnu no eksistenciālisma psiholoģijas viedokļa.

Eksistenciālās psiholoģijas pamatā ir eksistenciālisms, filozofijas virziens, kas radās 19. un 20. gs mijā. Eksistenciālā psiholoģija balstīta uz četriem jēdzieniem, kuri ir cilvēka esamības (eksistences) pamatā, – nāve, brīvība, izolācija un bezjēdzība. Tā pievērš uzmanību nevis vienai atsevišķai cilvēka problēmai, bet skata tā dzīves (eksistences) fundamentālākos jautājumus. Tās uzskatu sistēma nosaka, ka ikviens cilvēks ir brīvs un atbildīgs par saviem lēmumiem un izvēli. Cilvēka dzīvi un nākotni veido nevis nejaušības vai situācija, bet viņš pats. Tātad, caur savu individuālo pieredzi, atstājot fundamentālu pētījumu gastronomijas jomā, izrādes centrālais tēls, autors Brijā-Savarēns aicina lasītājus paraudzīties uz savu eksistenci plašāk. Brijā-Savarēns izved

skatītāju cauri garšas fizioloģijai, kur vienmēr klātesošs ir nāves aspekts un aicinājums apzināties savu esību un katras rīcības sekas.

No visa iepriekš minētā izriet, ka Nāves aspektam, Nāves tēlam kā tādām, izrādē ir piešķirta nozīmīga loma, mēģinot atrast pamatojumu, kāpēc dvēseles, iemiesojoties tēlos, pakļaujas Nāves eņģeļa aicinājumam atgriezties dzīvē, kādas ir viņu attiecības, kā viņi reaģē uz Nāves nepārtrauktu klātesamību (kas tiek panākta ar video projekcijām – Nāves nozīmi nesošā seja).

Aktieriem dotie uzdevumi:

- ķermeņa stāvokļa fiksēšana dažādās kustību kvalitātēs, atrodot atbilstošu katram dvēseles stāvoklim;
- darbs ar ķermeņa plastiku, lai izveidotu pēc iespējas precīzāku tēlu atveidojumu, iemiesojot tēlus 10 gadu novecošanās kontekstā;
- konkrētais tēls dotajos apstākļos, biogrāfijas radīšana pirms un pēc konkrētajām lekcijām, māsu brāļu attiecību konstruēšana;
- refleksija par eksistenciāliem jautājumiem, savas nāves formulēšana, nāves iemesls, apstākļi, pēdējo mirkļu izjūtas;
- definēt un iedarbināt attiecības ar Nāves eņģeli, kas iemieso Visuma likuma noteikumus, kuriem dvēseles pakļaujas.

3.2. Horeogrāfijas elementu risinājumi Nāves tēlam

Darbā ar dejojāju kā Nāves eņģeļa atveidotāju ir vairāki diskutējami aspekti. Galvenais uzstādījums šim tēlam tika dots – tas, kurš palīdz dvēselēm pāriet no vienas pasaules uz otru. Tas, kurš ir klāt katra cilvēka nāves brīdī. Protams, darba ietvaros ir skaidrs, ka tā ir interpretācija par Nāvi kā tādu. Par to, ko mēs patiesībā nezīnām, kas atrodas aiz apziņas robežām (tas pats attiecas uz jēdzieniem dvēsele, visums, Dievs), uz nemateriālu substanci, par kuru mēs zinām vienīgi to, ka tā IR, jo brīdī, kad tā iestājas, nāve pārtop ļoti taustāmā substancē, padarot cilvēku par mirušu. Nāve notiek. Un tas ir

fakts, ko zina ikviens, bet par ko ikdienā, protams, netiek runāts, un tas ir pilnīgi normāli. Ar interpretāciju šeit tiek domāta Nāves ienešana spēles laukumā, piešķirot tai konkrētu veidolu – Nāves eņģelis un konkrētu ķermeni – vīrieša, taču ideālajā variantā atveidojumam vajadzētu balansēt uz esību sievietē/vīrietis apvienojumā, bez konkrētas dzimtes. Tāpēc video projekcijās redzamā Nāves seja ir filmēta tuvplānā melnā laukumā, izstumjot atsauces uz konkrētu dzimumu. Režijas iecere bija attēlot garu pasauli un Nāves klātbūtni caur kustību sekvencēm, kas saskaņotas ar mūziku.

Horeogrāfijas elementu uzdevums bija pateikt to, ko ar vārdiem nevar izsacīt, iznest to vēstījuma slāni, kas nav tekstā, nodot fiziskās sajūtas. Kustību kodi – izplestie pirksti plaukstām esot pie sejas, kas it kā apšaubā savu esamību kā Nāvei, vēloties aiziet no visa, ķermeņa svara liekšana uz leju – nogurums būt esošajos apstākļos un dzirdot mirstošo cilvēku vaidus, roku kustības pa perimetru, izmantojot visu kinesfēru, kas imitēja mirušo dvēseļu savākšanu un nešanu, lielo smagumu, ko tas dod.

Jāatzīst, ka šis process – atbilstoša Nāves integrēšana skatuviskajā darbībā un darbs ar lomas atveidotāju, padevās daudz sarežģītāk nekā gaidīts. Sākotnēji Nāve tika integrēta aktieru spēlē, veidojot attiecības ar katru no tēliem un piedaloties visās mizanscēnās, tādējādi atrodoties visu laiku spēles laukumā – vērojot, reaģējot uz Savarēnu ģimenes izdarībām, ieņemot tādu kā „mamma/tēta” lomu. Savā ziņā Nāve šajā izkārtojumā ir tā, caur ko dvēseles vēlreiz tiek atgrieztas dzīvē un pēc tam aizvestas atpakaļ. Tādā interpretācijā Nāvei vajadzētu spēt pārslēgties no emocionāli vēsa uz atbrīvoti jutekliska un jautra visa notiekošā vērotāju un zināmā mērā visa noteicēju. Tas radītu Nāves farsa rašanos. Taču, ņemot vērā dejotāja personību, kustību paternus, nepietiekamo aktierisko pieredzi un īso iestudēšanas laika posmu, tēlu attiecības tika konstruētas distancētas, un Nāves tēls ieturēts vienotā spēles manierē. Radot Nāves atspulgu reālajā dzīvē, tika strādāts gan ar iztēles, vizualizācijas, ķermeņa atbrīvotības, elpas vingrinājumiem, gan konstruēts iekšējais emocionālais stāvoklis (skat. tabulu zemāk).

Tabula. Nāves līnija.

Raksturojums	Nāves eņģelis ir kā tilts, kas savieno dzīvo pasauli ar mirušo – tas ir skaistākais un dziedinošākais brīdis cilvēka fiziskajā eksistencē – fiziskā ķermeņa nolikšana un dvēseles pāreja uz debesīm, atpakaļ pie Dieva. Nāves eņģelis nenogalina, viņš mīloši palīdz dvēselei tikt galā ar skumjām un sērām, ko tās piedzīvo šajā ceļā, atvadoties no zemes dzīves, no visiem mīļajiem. Viņš sagatavo tās pārejai. Nāves eņģelis palīdz tikt galā ar zaudējumiem šajā dzīvē, spēj "noķert" mūs, kad vien mēs krītam.
Iekšējais monologs	Manās acīs ir visas pasaules sāpes. Manās acīs ir visas pasaules līdzjūtība. Ciešanas elpo uz skauستا. Ilgas sasieta ap gurniem. Cerības kā nospriegotas bultas. Smieklī kutina krūtis, laimes asaras skalojas pie kājām, ieelpoju gaismu, izelpoju mīlestību.
Fiziskais stāvoklis	Caur vizualizāciju ar iztēles palīdzību ielaist gaismas bumbu sevī, no galvas, izgaismojot visu ķermeni no iekšpuses. Krūšu kurvja atvēršana, iezemēšanās, sevis izplešanās, brīva elpas plūsma.
Impulss	Vītmens. No cikla "Ādama bērni" ¹² Kā tev liekas, kas noticis ar jaunajiem un vecajiem vīriešiem? Un kas noticis ar sievietēm un bērniem? Kaut kur viņi ir dzīvi, sveiki un veseli, Vissīkākais asns rāda, ka nāves nemaz nav Un, ja kādreiz tā bijusi, tad palaidusi dzīvību pa priekšu Un negaida, lai ceļa galā to ieslodzītu Tā rimusi tobrīd, kad dzīvība nākusi pasaulē. Viss rit uz priekšu un ārup, nekas neiet bojā Un mirt ir citādāk, nekā ikvienam tas licies, Un laimīgāk...
Mentālais stāvoklis	Ieelpa izelpa Es esmu Ieelpa izelpa Palīdzi Kungs Ieelpa izelpa Turpini mīlēt Ieelpa izelpa Esi man klāt Ieelpa izelpa Dzīve un nāve vienuviet Ieelpa izelpa Nekas nekad nebeidzas Ieelpa izelpa Dod man spēku Ieelpa izelpa Dievs
Darbību pavadošās domas dejas laikā	Tie, kas miruši ar dziļu godbijību, jūs es pavadu šajā ceļā. Nebīstieties, es esmu un būšu līdzās vienmēr, kad sauksiet. Un arī tad, kad jūsu lūpas būs cieti aizslēgtas. Ieklausieties klusumā, kas pārklāj jūsu dzīvi. Redziet, cik tā bijusi svētīga. Dzīve ir tik vērtā, cik tajā ir bijis

¹² Vītmens Volts, Zāles stiebri, Neputns, 2011, 85.lpp.

	mīlestības. Savtīgas, nesavtīgas, nosacījuma, beznosacījuma, rāmas, nosvērtas, kaislību cauraustas, liegas un plūstošas, sāpēs remdētas. Aizmirstiet rūpes un raizes, atveriet plaukstas un lūdziet. Sekojiet man. Jūs jau gaida. Klusums trīsuļo gaisā.
--	--

4. RADOŠĀ PROCESA UN IESTUDĒJUMA REZULTĀTS

4.1. Grūtības un ieguvumi

Dinamiskais studiju process ir ļāvis tuvāk ieraudzīt skatuves mākslas dvēseli, atklājis teātra pasaules uzbūvi, kas tik ļoti ievēl sevī. Tas liek atvieglojumā uzelpot, ka māksla ir dzīva un tā ir vienīgā forma, kādā ir vērts runāt par dzīvi, par aktuālām tēmām, tas ir kanāls, caur ko piepildīt savus sapņus un izjūtas. Izrādes iestudēšanas laikā bija iespējam praktiski piedzīvot visus arizrādes veidošanu saistītos organizatoriskos soļus – projektu rakstīšanu, līdzekļu piesaistīšanu, komandas veidošanu, vizuālā noformējuma koriģēšanu, tehnisko darbu pārraudzīšanu, skatuves būvēšanu, gaismu un skaņu tehnikas pārvaldīšanu, kā arī, protams, galvenais – darbu ar aktieriem, reālo mēģinājumu procesu, kur jautājums seko jautājumam, jāspēj reaģēt uz notiekošo un novadīt mēģinājumu procesu līdz veiksmīgam galarezultātam – izrādei.

Galvenās grūtības darbā pie iestudējuma bija:

- dramaturģijas materiāla integrēšana un atbilstošu skatuvisko darbību saskaņošana sinhronizējot video, gaismas un skaņas efektus;
- tēlu biogrāfijas līniju izveide, iekšējo dialogu pamatojums;
- darbs ar dejotāju un Nāves tēla attiecību ar pārējiem tēliem veidošana;
- mēģinājumu organizēšana, respektējot aktieru aizņemtību un Ertneres zāles noslogojumu.

Izvērtējot iestudējumu, jāatzīst, ka pie intensīvāka mēģinājumu procesa rezultāts būtu pārlicinošāks un tehniski noslīpētāks, kā arī aktieru saspēle un horeogrāfijas elementi tiktu prezentēti pārlicinošāk. Kā jau minēts iepriekš, izrāde tika nofiksēta vienā konkrētā sava attīstības stadijā, procesam turpinoties, varētu mēģināt attīstīt šo līniju un strādāt, piemēram, tikai ar māsas Izabellas līniju, kura pēc biogrāfijas datiem mira 100 gadu

vecumā, pasūtot desertu. Kā atzina izrādes auditorija, bija sajūta, ka sekos otrais cēliens. Šī tad arī būtu laba tēma – labākās dzīves attiecību un saldo ēdienu receptes sirmgalves acīm.

KOPSAVILKUMS

Maģistra darba iestudējumā ar postdramatiskā teātra izteiksmes līdzekļiem tika veidots stāsts, eksistenciāla absurda stilā „Pēdējā maltīte”. Par pamatu ņemot Andra Kalnozola dramaturģijas materiālu, kas uzrunā gardēžus un liek novērtēt ēšanas baudas, izrādes filozofiskā jēga ir Nāves klātbūtnes apzināšanās un katra esoša mirkļa novērtēšana.

Ja režisors izvēlas darboties postdramatiskā teātra virzienā, jābūt skaidrai vīzijai par ideju, vēstījumu, ko viņš caur teātra valodu un teātra mākslu vēlas nodot skatītājiem. Jāpārvalda tie mākslinieciskie izteiksmes līdzekļi, kas palīdz caur vizuālo, audiālo, žestu un ķermenisko prizmu nodot *vienotā teksta* domu.

Jābūt skaidram redzējumam par dramaturģijas materiāla uzbūvi un teksta integrēšanu, katrai aktiera domai un darbībai jābūt pamatotai, arī cenšoties atveidot garu pasauli, kā tas ir izrādē „Pēdējā maltīte”. Režisoram jāspēj izveidot savai iecerei atbilstoša radošā komanda, jājūt, kuri aktieri varētu vislabāk atveidot paredzētos tēlus, kuri mākslinieki „redz” materiālu līdzīgi kā režisors. Materiālam, ko režisors vēlējies iestudēt jābūt tādām, kas uzrunā pašu režisoru, lai viņš spētu aizraut aktierus un pārliecināt radošo komandu par savu redzējumu, kas nodrošina mērķa skaidrību iestudēšanas procesa gaitā.

Režijas procesā jāparedz iespējamās koncepcijas izmaiņas, elastīgi jāreaģē uz katru mazāko aktieru impulsu, kas, iespējams, veiksmīgi integrējams iestudējumā. Tajā pašā laikā, nepazaudējot spēju redzēt kopiespaidu un noturēt visu radošo procesu kā monolītu celtni, lai emocionāli visi iesaistīti elpo vienā ritmā.

Mēģinājumu gaita, kā arī novērtējot iestudējuma procesu, jāspēj pēc iespējas objektīvāk paraudzīties uz to no malas, lai analizētu veiksmes un neveiksmes, jāiedarbina iekšējais novērotājs.

SUMMARY

Staging the play „Last meal” at the Theatre Museum of Eduards Smilgis

This stage production is based on a play by Andris Kalnozols who primary wrote his text as a libreto for chamber opera „Last meal” which was based on Z.A.Brillat-Savarin phylosofic work "The Physiology of Taste". In his book, he is not French-centric, but rather points out all the food stuffs from different parts of the world that were enriching the tables in Paris. What he praised was not upper-class aristocratic cooking, but the middle-class and provincial cooking that he loved.

As there were complications with musical stuff and organization, this work transformed as a play for 3 actors and dancer. The main idea then was to speak about life and death through eyes of Savarin as a lecture, who know how to enjoy not only food, but life in general.

This paper reflects on staging of this play by the author of this work the director Dace Kravale on the Ertner hall in the Museum of Eduards Smilgis in Riga. It reflects about choosing the right theme, actors, scene and costume designer, musical sounds, video details and projections, light designer for the production. Then about the style of acting and the work with actors and dancer. Then continues about concepts of stage, costume and light design in context with production process.

At the end of the paper there are conclusions on what new experience this production was and what new skills it helped to learn about stage directing and work in a dramatic theatre.

LITERATŪRAS AVOTI

Brijā-Savarēns, Ž. *Garšas fizioloģija*. Rīgas Laiks, 2012, 5.lpp.

Chamber opera. (n.d.). *Dictionary.com Unabridged*. Retrieved January 22, 2015, from Dictionary.com website: <http://dictionary.reference.com/browse/chamber> opera, (skatīts 2015, 22. janv.)

Mihailova Sandra, Majore-Dūšele Indra, Vende Kristine, Izvērtēšana un novērtēšana deju un kustību terapijā. No: *Mākslu terapija*. Sast. K. Mārtinsone, 2011, Rīga, Izdevniecība RaKa” 305.- 314.

Vēsma Lēvalde, Modernisma dramaturģijas skatuviskie risinājumi, lekcijas palīgmateriāls

https://www.academia.edu/9587562/Modernisma_dramatur%C4%A3ijas_skatuviskie_risin%C4%81jumi_lekcijas_pal%C4%ABgmateri%C4%81ls

Lehmann H.T. *Postdramatic Theatre* – NY, Routledge, 2006, pp. 50-51.

Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* – Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 396.

Carlson M. The Resistance to Theatricality // *SubStance*, 2002, Vol. 31, No. 2/3, p. 244. Pieejams:

http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Resistance%20to%20Theatricality%20MC.pdf

Ieva Rodiņa, Teātra pašrefleksija, 2013, <http://www.kroders.lv/peta/577>

Vitmens Volts, Zāles stiebri, Neputns, 2011, 85.lpp.

Barkere Elza, Vēstules no dzīva mirušā, Akmens, 2006, 20.lpp.

PIELIKUMS

Scenogrāfijas skice



Programma



Projekts "Iestāģis un tās terasēs"
LKA Teātra mākslas maģistra programmas
kamerterasē – diplomakalms

PEDEJĀ MALTĪTE

Lomās: Profesors Savarčus – Kārlis Antons
māsa – Zane Burnicka
Nāves angāls – Inārs Dubkvičs

Dramaturģis – Andrijs Elnocols
Scenogrāfija un kostīmi – Baiba Lītiņa
Gaišmas – Dainis Sumāhls / Skana – Kristīne Zolotorenko
Video projekcijas un skaņas – Alja Baumanne / Muzika – Mārtiņš Tauriņš
Režisors – Dace Kravale / Diplomdarba vadītājs Mihails Grudovs

Atbalsta:




Vinums pastāvs, tūlīai pasūtītais
diskrēts un vias, kas ir dāva, barotās

Iestāģis pamatā ir franču garšība, jurista un politiķa
Zana Antona Brjā-Savarčusa filozofisks traktāts "Gatavas fizioloģija jeb
Meditācija par transcendentu gastronomiju", kurā tika izdots par paka
Savarčusa līdzekļiem 1925. gadā, divus mēnešus pirms autora nāves. Šo
darbu joprojām uzskata par galveno teorētisko pamatu franču virtuvei un
virtuves filozofijai par godu Savarčusa mazuļgumiem, viņa vārds nosaukts
slēmi "Brjā-Savarčus" bija pārliecinošs, ka "jauna ēdiena aģidāšana
cilvēces laimēt kalpo vairāk nekā jaunas zvāgmes atklāšana" un tieši no
vīna šķēfuma "paskā man, ko tu ēd, un es pateikšu, kas tu esi" vācu
filozofs Ludvīgs Feibaha atvairnāja savu slaveno saukli "cilvēks ir tas,
ko viņš ēd".

Iestāģis ir versija par Brjā-Savarčusa slēmi ir gastronomiskā mantojuma
ietelami izpildījuma lekcija, kurā tiek garšots teoretiskās maltītes. Tas ir
aktīvais saturs, iedzirdot un labādi ne tikai ēdumu,
bet visu darbi tās krāsā, apūtoos, ka nekas nav mēģis, ka kādu
dienu tā visa vairs nebūs. Katram darvā pienāk pēdējā ēdienreize.
Kada bija Brjā-Savarčusa pēdējā maltīte?



Foto: Jeva Zolpa

Kostimi



Fotoattēli











Ar savu parakstu apliecinu, ka maģistra darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu.

Autors: Dace Kravale _____ 30.05. 2015
Vārds, uzvārds Paraksts