

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

AUGUSTA STRINDBERGA LUGAS „PELIKĀNS”
IESTUDĒJUMA TEORĒTISKAIS PIELIKUMS

Maģistra darbs

Autore:

Akadēmiskās maģistra studiju programmas "Mākslas"
Teātra mākslas apakšprogrammas
2. kursa studente Antra Leite
(ID Nr. S371000059600L)

Darba vadītājs:

Asoc. prof. Mihails Gruzdovs

Rīga

2015

SATURS

IEVADS.....	3
1. AUGUSTA STRINDBERGA LUGA „PELIKĀNS”	4
1.1. Par autoru.....	4
1.2. Intīmais teātris un kamerspēles žanrs.....	5
1.3. „Pelikāna” formas neparastās iezīmes.....	5
1.4. Lugā „Pelikāns” ietvertās tēmas.....	7
2. IECERE CAUR LUGAS MATERIĀLA PRIZMU.....	9
2.1. Materiāla izvēles pamatojums.....	9
2.2. Tulkojuma problemātika.....	9
2.3. Materiāla īsināšana.....	9
2.4. Lugas interpretācija un režisora iecere.....	10
3. AKTIERU ANSAMBLĀ UN RADOŠĀS KOMANDAS IZVEIDE.....	11
4. DARBS PIE IZRĀDES.....	13
4.1. Darbs ar aktieriem, uzdevumi, metodes.....	13
4.2. Režisora ieceres īstenošana caur scenogrāfijas un kostīmu prizmu.....	15
4.3. Skaņu partitūras koncepts.....	16
4.4. Gaismu partitūras koncepts.....	17
NOBEIGUMS.....	18
KOPSAVILKUMS // TĒZES.....	19
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	20
SUMMARY.....	21
PIELIKUMI.....	22
1. pielikums. Attēli no izrādes „Pelikāns”.....	23

IEVADS

1907. gadā zviedru dramaturgs Augusts Strindbergs, sadarbojoties ar Augustu Falku, īstenoja ideju par Intīmo teātri Stokholmā, kurš no sava laika teātriem galvenokārt atšķīrās ar maza izmēra skatuvi, ievērojami mazāku skatītāju sēdvietu skaitu, kā arī skatītāja tuvumu spēles laukumam, kas radīja tolaik neierastu intimitātes izjūtu un ļāva skatītājam izrādi uztvert intensīvāk. Tieši šī teātra repertuāram Strindbergs radīja vairākas kamerlugas, kas bija paredzēti izrādīšanai Intīmajā teātrī, kurā koncentrēto stāstu skatītājs varētu uztvert vienā piegājienā – bez starpbrīžiem. Tieši ar kamerspēli „Pelikāns” (*Pelikanen*), 1907. gadā tika atklāts Intīmais teātris. Šī luga ņemta arī par pamatu Antras Leites maģistra diplomdarba izrādes izveidē.

Lai gan Strindberga „Pelikāns” Rietumu pasaules teātra telpā ir samērā populāra un bieži iestudēta luga, kopš Latvijas valsts dibināšanas mūsu profesionālajā teātra telpā luga nav tikusi iestudēta. Taču divus gadus pēc lugas sarakstīšanas 1907. gadā, darbs ticis iestudēts Jaunajā Rīgas teātrī un Liepājas Tautas teātrī.

Šis maģistra darbs teātra režijā sastāv no divām daļām – praktiskās un teorētiskās. Praktiskajā daļā īstenots A. Strindberga lugas „Pelikāns” iestudējums Eduarda Smiļģa Teātra muzejā, kas pirmizrādi piedzīvoja 2015. gada 22. maijā. Savukārt teorētiskajā daļā tiks pamatota materiāla izvēle, aprakstīta režisora iecere, darbs ar aktieriem, darba tapšanas radošais process un izdarīti secinājumi par padarīto darbu.

Iestājoties Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra mākslas maģistrantūras apakšnodaļā, sev par mērķi izvirzīju režisoriskās domāšanas attīstīšanu un teātra režijas paņēmienu apguvi, lai veiksmīgi spētu nodot skatītājam sev aktuālas un mūsdienīgas idejas un tēmas par sabiedrību un pasaules iekārtojumu caur teātra izteiksmes līdzekļiem. Lai gan mana iepriekšējā izglītība, studējot bakalaura programmā Rohemptonas Universitātē Londonā, Teātra un performances nodaļā, bija mudinājusi mani ar lielu interesi pievērsties dokumentālajam teātrim, iestudējot dokumentālu monoizrādi par savas ģimenes izsūtījumu uz Sibīriju 1949. gadā kā nobeiguma darbu, maģistrantūras diplomdarbā sev apzināti izvirzīju visai sarežģītu uzdevumu – iestudēt izrādi ar četriem aktieriem, turklāt, Strindberga dramaturģijas ietvaros.

1. AUGUSTA STRINDBERGA LUGA „PELIKĀNS”

1.1. Par autoru

Augusts Strindbergs (1849-1912) bija zviedru dramaturgs, novelists, dzejnieks, esejists un gleznotājs. Strindbergs bieži tiek dēvēts par zviedru modernās literatūras „tēvu”, taču viņa ieguldījums dramaturģijas un rakstniecības attīstībā viennozīmīgi sniedzas pāri dzimtās Zviedrijas robežām. Autors savos darbos ievērpis savam laikam inovatīvu valodu, vizuālo kompozīciju un dramatisko darbību. Tieši Strindbergs ietekmējis tādu dramaturģijas virzienu attīstību kā naturālisms, ekspresionisms, sirreālisms, kā arī absurdisms.

Džordžs E. Velvarts (*George E. Wellwarth*) grāmatā „Modernā dramaturģija un Dieva nāve” Strindbergu nosaucis par „sevis paša drāmas” (*drama of the self*) pamatlicēju jeb, citiem vārdiem sakot, fragmentālās drāmas „tēvu”¹. Lai gan tas nav noliedzams, ka Strindberga darbos bieži sastopamies ar viņa paša biogrāfiju un subjektīvo skatījumu uz dzīvi, taču autors ļoti meistarīgi apliecina sevi kā modernā laikmeta indivīdu, kas nonācis „visu vērtību pārvērtēšanas laikmetā”, par vienīgo uzticamo atsauces punktu pieņem savu personību. „Kad tradicionālie ārējās pasaules atsauces punkti ir izdzēsti, kad nepastāv karte, kurā iezīmēta realitāte un indivīda vietu tajā, mākslinieks savos darbos var vai nu izkropļot realitāti, simboliski iznīcināt vai ignorēt to”², un Velverts apgalvo, ka Strindbergs izvēlējies to ignorēt.

Strindbergs, nenoliedzami, vērtējams kā ļoti pretrunīga personība. Autors bieži mainījis savu reliģisko un morālo nostāju un uzskatus par sava laika politiskajām norisēm un sabiedrību, piemēram, sākotnēji atbalstot sieviešu emancipāciju un mudinot pārdomāt dzimumu lomas, ko sabiedrība un reliģija uzspiedusi, rakstot noveļu krājumu „Precēti ļaudis” (1884), taču pēc pāris gadiem papildinājis sieviešu emancipācijas pretinieku pulku, savos darbos spilgti iezīmējot dzimumu cīņu, kurā sievietei bieži atainota kā bezsirdīgs ļaunuma iemiesojums, kura no dzimšanas nespēj sasniegt vīrieša racionalitātes līmeni. Jāņem vērā arī fakts, ka 1890. gadu vidū Strindbergs piedzīvoja mentālu saslimšanu – iespējams, ka paranoju, taču dažviet minēts, ka tā bijusi vajāšanas mānija vai šizofrēnijas uzplaiksnījums. Tās rezultātā

¹ Wellwarth, George E. *Modern Drama and the Death of God*. Madison, WI: Univ. of Wisconsin, 1986, pp. 14.

² Turpat, pp. 15.

autors savu daiļradi iedalījis divos posmos – pirms garīgās saslimšanas jeb *Inferno* (*elle* no latīņu val.) posma, ko piedzīvojis, un pēc tās.

Strindbergs pats par sevi reiz teicis: „Es esmu sociālists, nihilists, republikānis, viss, kas ir anti-reakcionārs!... Es gribu apgriezt visu kājām gaisā un redzēt, kas zem tā slēpjas. Es ticu, ka mēs esam ieausti kādā tīklā, tik ļoti briesmīgi kontrolēti, ka nekāda pavasara tīrīšana nav iespējama, viss ir jānodedzina, jānolīdzina līdz pamatiem, un tikai tad mēs varam sākt atkal no jauna...”³. Līdzīgi Strindbergam domāja liela daļa modernisma mākslinieku, un arī „Pelikāna” pēdējā ainā šī ideja spilgti iezīmējas, kad dēls aizdedzina māju, tādējādi cerot uz kaut ko labāku pēc tam, kad „viss vecais, viss ļaunais un nelabais, neglītais sadeg[s]”⁴.

1.2. Intīmais teātris un kamerspēles žanrs

1907. gadā Strindbergs rūpīgi gatavojās Intīmā teātra atvēršanai –tika izveidoti noteikumi, kas šo teātri atšķirtu no citiem. Noteikumu sarakstā bija norādīts, ka teātrī nedrīkst pārdot alkoholu, izrādēm jābūt īsām un bez starpbrīžiem, aktieri nedrīkst klanīties izrādes laikā, izrādei jānorit bez sufliera un orķestra piedalīšanās, u.c. Savukārt skatuve bija neierasti maza – tikai 6x9 metri, un skatītāju skaits nepārsniedza 161. Šajā pašā gadā Strindbergs, aizguvis kamerizrādes ideju no Maksa Reinharda (Max Reinhardt), pievērsās tādai lugu rakstības formai, ko pats nodēvēja par kamerspēli. Rakstot kamerspēles, Strindbergs īpaši piedomāja par jaunā teātra telpas izvietojumu, jo šīs lugas tika īpaši radītas Intīmajam teātrim. Viena gada laikā autors sarakstīja četras kamerspēles jeb kamerlugas, no kurām populārākā ir „Spoku sonāte”, taču „Pelikāns” bija tā kamerspēle, ar kuru tika uzsākta pirmā sezona.

1.3. „Pelikāna” formas neparastās iezīmes

Lai gan pirmajā acu uzmetienā, izlasot „Pelikānu”, sižetiski nekas uzkrītoši savāds (neskaitot metaforiskus apzīmējumus) nepiesaista uzmanību, pēc ciešākas iedziļināšanās materiālā atklājas interesantas detaļas, kas liecina par to, ka naturālisma virzienam šo lugu pieskaitīt nebūtu korekti, vēljo vairāk apzinoties, ka luga pieder

³ Meyer, Michael Levenson. *Strindberg: A Biography*. London: Secker & Warburg, 1985, pp. 85.

⁴ Strindbergs, Augusts. *Pelikāns*. Pieejams: http://www.krodgers.lv/uploads/story/pdf_14.pdf, 42. lpp.

Strindberga post-Inferno daiļrades periodam. Lai gan Strindbergs neapzināti bija ekspersionisma un sirreālisma dramaturģijas iezīmju pamatlicējs ar unikālu sava laika jauno vēsmu izjūtu, šī luga it kā „karājas gaisā”, jo minētie virzieni mākslā 1907. gadā vēl nav izveidojušies, bet arī naturālismam tā nav pieskaitāma. Luga sastāv no trīs daļām. Interesanti, ka lugas sākumā remarkās aprakstīta telpa, un katrā nākamajā daļā remarkās piezīmēts, ka telpa nemainās, taču lasot, piemēram, otrās daļas vidus remarkas, pēkšņi parādās tādi priekšmeti, kas lugas sākuma nemaz netiek minēti. Kā piemēru varu minēt palmas un spoguļgaldiņu, kas pirmajā lugas remarkā nav ierakstīti, taču lugas notikumiem attīstoties, autors tos patvaļīgi pievienojis telpas izvietojumam. Savukārt fakti, kas minēti lugā, bieži ir pretrunīgi, kā arī ēdienreizes lugā iezīmētas pārāk bieži, ja pieņemam, ka lugas darbība notiek vienas dienas ietvaros. Šķietami loģiskās kļūdas tekstā aprakstījis arī literatūrzinātnieks Eriks Van Oijens (*Erik van Ooijen*), kurš tās skaidrojis ar Strindberga tā laika rakstniecības moto - „ko es esmu uzrakstījis, es esmu uzrakstījis”⁵, jo pielaištās kļūdas, pat ja tādas ir, Strindbergs apzināti nav labojis.

Eriks Van Oijens savā grāmatā „Rakstīšanas veidne: stils un struktūra Strindberga kamerlugās” veltījis atsevišķu nodaļu tieši „Pelikāna” dramaturģiskajai stilistikai un uzbūvei:

*Daļējas realitātes izjūta, kas tik tipiska Strindbergam, ir atbilstoši izraisīta ne ar laika jēdzienu sadursmes palīdzību (ikdienas loģika vs. dramatiskais plūdums), bet gan iedarbību intensitāti, caur kuru visa darbība atspoguļota kā Likteņa noteikta draudoša traģēdija kombinācijā ar klaustrofobisku vidi, mazliet groteskiem tēlu atveidojumiem un pārdabiskām spoku ainām, kurās mirušais tēvs šķiet klātesošs.*⁶

Šajā lugā autors centrā ievietojis notikumu – pakāpenisku ģimenes bojāeju, un viss pārējais ir pakārtots tieši tam. Tā, piemēram, izskaidrojama arī znota Akseļa mistiskā pazušana no lugas – kad viņš savu uzdevumu notikuma attīstībā paveicis, viņa klātbūtne materiālā vairs nav nepieciešama.

Kā Strindbergs pats aprakstījis savu dramatisko dialogu veidošanas principus jau „Jūlijas jaunkundzes” priekšvārdā, kas, šķiet, izskaidro nepabeigtos teikumus, domas un neskaitāmās daudzpunktes arī „Pelikāna” eksemplārā:

⁵ Erik van Ooijen, *The Mold of Writing: Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays*. Urebro:Urebro Univ., 2010, pp.166.

⁶ Turpat.

Attiecībā uz dialogu [...] esmu vairījies no simetrijas un tāda matemātiska aprēķina, kāds valda franču dialoga konstrukcijā, te ļaudams smadzenēm strādāt nelīdzeni, kā tas notiek īstenībā, kad sarunās neviena tēma netiek izsmelta līdz galam, toties vienas smadzenes tomēr uz labu laimi dabū sazobi ar otrām, lai pavediens varētu ritēt tālāk.⁷

Taču arī Oijens atgādina, ka, iestudējot Strindberga kamerlugas, nevajadzētu pārlieku satraukties par lugas nobīdēm no normas un dialogu neregularitāti, jo uzdevums, ko autors sev uzstādījis, ir bijis ārkārtīgi svarīgs viņam pašam – „caur simetriskiem un plānotiem vairāk vai mazāk naturālistiskiem izteiksmes līdzekļiem attēlot nesimetrisku cilvēka dabu, jo cilvēks ir tas, kurš ir nelīdzsvarots, nevis autors, kurš vienkārši mēģina notvert tā dabu mākslas darbā”.⁸ Tas, protams, sarežģī lugas uztveri, taču nedrīkst pārspīlēt ar kādas citas, dziļi apslēptas patiesības meklēšanas aiz katra vārda, ko Strindbergs uzrakstījis.

1.4. Lugā „Pelikāns” ietvertās tēmas

Autors šīs kamerspēles centrā ievietojis svarīgu kristietības simbolu, kas ietverts pašā lugas nosaukumā. Pelikāns šeit lietots kā pašaizliedzīgu vecāku simbols, kas cēlies no sena mīta, kas vēsta, ka bada laikā pelikāns savus bērnus baro ar savām asinīm, uzšķērdams savu krūtažu sirds rajonā. Māte lugā pozicionēta kā pilnīgs „pelikāna” pretstats, savukārt lugas beigās bērni apgalvo, ka tēvs, pretēji mātei, bijis pelikāna vārda cienīgs. Ar šo mistisko tēlu arī saistīta viena no nozīmīgākajām šajā darbā ietvertajām tēmām – ģimenes kā sociālās institūcijas atmaskošana. Pats Strindbergs reiz teicis: „Ģimene – mājvieta visam sabiedrības ļaunumam, žēlsirdīgo iestāde laiskām sievietēm, cietuma darba nometne ģimenes uzturētājiem un elle bērniem!”⁹ Šeit nu atklājas Strindbergs, kas to, kas slēpjas aiz skaistās ģimenes dzīves ārienes, iznes uz āru un apgriež kājām gaisā.

Arī „Pelikānu” caurvērpj tāda Strindbergam tuva tēma kā dzimumu cīņa, kas bieži sastopama viņa daiļradē. Kaut gan māte it kā vainojama savu bērnu tēva nāvē, tēvs, lai gan miris, ar sevis atstāto vēstuli gūst kontroli pār savas sievas likteni, kas izpaužas

⁷ Strindbergs, Augusts. *Jūlijas Jaunkundze. Kreditori*, Rīga: Apgāds „Daugava”, 1995, 77. lpp.

⁸ Ooijen, pp. 162.

⁹ Strindbergs, Augusts. *www.IZQUOTES.com*. Pieejams: <http://izquotes.com/quote/310899>

caur viņu kopējiem bērniem, kas tēvu nolēmuši atriebt (īpaši dēls – zīmīgi, ka viņš ir vīrietis). Protams, arī caur Akseļa (znota) tēlu tiek parādīta vīrišķā fiziskais un racionālais pārākums pār sievišķo – Akselis tik veiksmīgi spēlē uz mātes jūtām, ka viņa palaidusi garām jebkādu signālu, kas liecinātu par briesmām, pieņemot Akseli savā ģimenē. Šeit svarīga arī nodevības tēma, kas spilgti izpaužas mātes attiecībās ar savu vīru un bērniem, veidojot slepenas attiecības ar meitas izredzēto vīrieti.

Šajā darbā novērojamas nepārtrauktas atsauces uz aukstumu un pusbada stāvokli, kas bijis konstants, kopš bērni sevi atceras. Lai gan aukstumam un izsalkumam ir vairāk metaforiska nekā tieša nozīme šajā darbā, tā tomēr ir svarīga tēma, kas simbolizē mātes gādības un mīlestības trūkumu, kas pielīdzināts tādām pamatvērtībām kā ēdiens un siltums, bez kura cilvēks, tāpat kā jebkurš cits dzīvnieks, nespēj izdzīvot.

Ne tikai cīņa, bet arī mīlestības jūtu savādā pievilkšanās daba, kas robežojas ar nežēlību, ir ļoti svarīga tēma, ko autors ielicis šajā lugā. Šīs spēcīgās emocijas salikumā rada iznīcinošu efektu, kas noved pie iznīcības visu ģimeni. Jo vairāk kāds tiek atgrūsts, jo lielāka ir šī cilvēka vēlme mīlēt atgrūdēju un tikt mīlētam. Zem minētās tēmas ietveramas ne vien partnerattiecības, bet arī mātes un bērnu savstarpējās attiecības. Mīlestības, nežēlības un nicinājuma salikums rada paradoksālu efektu – bērni savu māti tik ļoti nicina, ka viņiem tās kļūst žēl.

Pēdējā ārkārtīgi svarīgā tēma, ko vēlos pieminēt, pirms pārēju pie radošās daļas apraksta, ir „dzīve kā sapnis”, kas Strindberga daiļradei piedod visai sirreālistisku piegāri, it kā pareģojot sirreālisma virziena attīstību netālā nākotnē. Šķiet, ka autors savā daiļradē lasītājam uzdod jautājumus: „kā mēs varam zināt, ka kaut kas, ko mēs pieņemam kā patiesību, tāda arī ir?” un „vai varētu būt, ka katrs no mums dzīvo tīrās ilūzijās par sevi un apkārtējo pasauli un, ja tā, tad kādi tam varētu būt iemesli?”. Lugā „Pelikāns” sapņa un realitātes attiecības katrā tēlā izpaužas mazliet citādi – Frederiks ar apziņu par savu dzīvi kā ilūziju sastopas pavisam negaidīti – caur tēva atstāto vēstuli, taču Gerda kaut kur dziļi sevī apzinās, ka ilūzija ir tas, kas ļauj viņai dzīvot. Turpretim māte sev apkārt uzbūvējusi tādu „ilūziju aizsargsienus”, ka realitātes piekļuve viņas apziņai ir pratiski neiespējama. Taču tad, kad realitāte sāk ielauzties centrālā tēla „izfantazētajā pasaulītē”, tas mātei liek izšķirties par labu bojāejai. Savukārt Akselim grūti aptvert, kā pieļāvis sevis aptīšanu ap pirkstu, naivi ticot, ka viņa naudas problēmas tiks atrisinātas, ieprecoties šajā konkrētajā ģimenē. Par tēmu interpretāciju runāšu nākošajā nodaļā.

2. IECERE CAUR LUGAS MATERIĀLA PRIZMU

2.1. Materiāla izvēles pamatojums

Maģistra darba izrādes materiāla atlasīšanas process bija visai ilgs, jo krietnu laiku nespēju atrast darbu, kurš būtu pietiekami drosmīgs, un tajā pašā laikā aizrautu mani ar pirmo izlasīšanas reizi. Skaidri zināju, ka vēlos iestudēt ko tādu, kas Latvijas profesionālā teātra vidē būtu vai nu sen piemirsts, vai vispār nekad nebūtu ticis iestudēts. Tā vietā, lai skatītājam piedāvātu tikai savu interpretāciju par kādu labi zināmu darbu, vēlējos publiku iepazīstināt ar pasaules slavu izpelnījušos dramaturga ne tik zināmu lugu, taču ne mazāk interesantu. Kad pirmo reizi izlasīju „Pelikānu”, skaidri zināju, ka tieši šo kamerspēli vēlos iestudēt, jo tā mani emocionāli spēcīgi uzrunāja. Turklāt mātes tēlā asociatīvi saziņēju pazīstamas sievietes attiecības ar viņas pieaugušo bērnu, tā kā šī persona savā ziņā kalpoja kā prototips.

2.2. Tulkojuma problemātika

Lai gan izmantotā materiāla tulkojumu veikusi Latvijas sabiedrībā atzīnību izpelnījusies tulkotāja Solveiga Elsberga 1998. gadā, izdevums, kas pieejams kroders.lv mājaslapā šķiet sasteigts, pilns ar gramatiskām un stilistiskām kļūdām. Kāda nezināma iemesla dēļ šim tulkojumam piemita vecmodīgs un neveikls valodas lietojums. Lai precizētu šo tulkojumu, tas tika salīdzināts ar Everta Sprinčorna (*Evert Sprinchorn*) tulkojumu angļu valodā, kā arī sarunāta tikšanās ar zviedru valodas pazinēju Zigurdu Elsbergu un kopīgi iziets cauri tulkojumam, par pamatu ņemot „Pelikāna” tekstu oriģinālvalodā. Visbeidzot teksts tika pārrakstīts un neveiklās vietas Elsbergas tulkojumā – pārfrāzētas.

2.3. Materiāla īsināšana

Luga diplomdarba izrādes nolūkos ir tikusi saīsināta - lugas pirmā aina – mātes saruna ar kalponi Margarētu – ir izņemta, un tā vietā izrāde sākas ar otro ainu. Protams, kalpones tēls Strindberga daiļradē nav maznozīmīgs, un savā autobiogrāfiskajā romānā „Kalpones dēls” autors uzsver savu zemās kārtas izcelsmi

no mātes puses, kas ietekmējusi viņa dzīvi. Turklāt lugas pirmajās iezīmētajās attiecībās klāt nāk arī kalpotāja - saimnieka attiecību modelis jeb strādnieku un vidusšķiras attiecību nostādne, taču manis iestudētās izrādes interpretācijā šī tēma ir maznozīmīga, jo uzsvars tiek likts tieši uz ģimenes locekļu attiecībām. Pēc rūpīgas pirmajā ainā minēto faktu pārbaudes secināju, ka visa būtiskā informācija, kas ietverta šajā skatā, lugas attīstības gaitā tiek iezīmēta atkārtoti. Tam visam klāt nāca arī fakts, ka diplomdarba vadītājs Mihails Gruzdovs kā vienu no noteikumiem materiāla izvēlē bija uzstādījis maksimālo personāžu skaitu – 4, kas ietekmēja izvēli lugu saīsināt, jo biju stingri apņēmusies iestudēt tieši šo darbu.

2.4 Lugas interpretācija un režisora iecere

Veidojot izrādes ieceri, ļoti būtiski bija noformulēt mūsdienīgo šajā lugā, nosakot lugas aktualitāti 21. gadsimtā. Paralēli izrādes idejas formulēšanai tuvāk iepazinos ar Strindberga biogrāfiju un viņa kā mākslinieka ideāliem, kas daudzējādā ziņā palīdzēja izprast visai sarežģīto materiālu un tā specifiku.

Strindberga citāts par ģimeni kā elli, kas minēts punktā 1.4., kalpoja kā apliecinājums tam, ka ir iespējama mana sākotnējā iecere veidot šo darbu, koncentrējoties tieši uz šīs ģimenes kā tādas funkcionēšanas modeli. Lai gan darbs nenoliedzami ir subjektīvs ar visu Strindbergam piemītošo mizogīniju, izmantotajām metaforām un nepārtraukto apziņas plūsmu, kas pielietota šī darba rakstīšanā, atsijājot būtiskāko, atklājās pamatprincipi, kas raksturīgi daudzu jo daudzu ģimeņu un to iekšējo attiecību pamatā – nespēja runāt par savām problēmām, problēmu ignorēšana, bailes tikt nesaprastam, bailes atkārtot savu vecāku kļūdas, pārnesot tās uz savu ģimeni. Uztverot lugu kā kopumu, ļoti ieintrigēja „svētās mātes fenomēns”, kā es to sev esmu nodefinējusi, - lai cik slikta māte būtu pret saviem bērniem, nerūpējoties par tiem un atstājot tos novārtā, māte ir līdzīga dievam bērna pasaulē, un nekas to nespēj aizvietot. Esmu saskārusies ar nelabvēlīgām ģimenēm, kurās bērni bijuši pusbadā vecāku alkoholisma dēļ, un to rezultātā tikuši ievietoti bērnunamos, taču jebkurš no šiem bērniem pie pirmās izdevības atgrieztos pie šiem vecākiem, un neviens no viņiem neļautu citiem par saviem vecākiem runāt sliktu. Šeit atkal parādās mīlestības jūtu neparastā daba - „jo vairāk atgrūž, jo vairāk grib tikt mīlēts”, kas aprakstīta punktā 1.4.

Bailes atkārtot savu vecāku kļūdas, kas spilgti izpaužas tieši Frederika tēlā, ir ļoti aktuālas arī mūsdienās. 21. gadsimtā aizvien mazāk cilvēku izvēlas stāties laulībā, lai gan atraduši sev dzīvesbiedru un nodibinājuši ģimeni, tik daudzas attiecības slepeni vada bailes, ka neizdosies, jo pašu ģimenes piemērs nav bijis veiksmīgs. Ir bail uzņemties atbildību, ko piešķir bērnu radīšana – rodas jautājums, vai es kā vecāks varēšu savam bērnam dot labu piemēru, jo, kā zināms, bērns mācās no savas mamma un tēta, un tieši šīs ir izejošās attiecības, kas lielā mērā nosaka, kā bērns pieaugot veidos attiecības ar sevi, apkārtējiem un pasauli.

Bez visa iepriekš minētā, par režisora ieceri varu nosaukt arī vides interpretāciju – izrādē esmu atteikusies no naturālistiskas ēdamistabas vides atveides, kāda tā minēta Strindberga lugas remarkās. Kad tika izlemts iestudēt „Pelikānu” Smiļģa muzeja Ertnera zālē, vadījos pēc telpas augstās nosacītības – šī zāle veidota pēc *black box* principa, turklāt tai ir visai zemi griesti, kas rada pastiprinātāku šauruma sajūtu. Sķita svarīgs spēles laukuma novietojums stūrī, jo mana izjūta par tēlu dzīvi un telpu, kurā tie mitinās, bija definējams pāris vārdos – „iedzīti stūrī”. Sīkāk par scenogrāfiju aprakstīšu nodaļā 4.2.

Ne mazāk svarīgas režisora ieceres sastāvdaļas ir laika un aktierspēles veida definējums. Analizējot darbu, izkristalizējās, ka ir svarīgi runāt par šo darbu mūsdienu ietvaros caur aktieriem, kas notikumus izspēlētu visai nosacītā telpā, it kā spēlējoties, lai materiāla saturam uzliktu mazu atsvaru, kas tam neļautu nogrimt galējās „melnuma” izpausmēs.

3. AKTIERU ANSAMBLĀ UN RADOŠĀS KOMANDAS IZVEIDE

Kad lugā „Pelikāns” darbojošos personāžu skaits bija noīsināts līdz četriem tēliem, bija jāsāk pulcināt aktieru ansamblis. Pirms kontaktēšanās ar potenciālajiem tēlu atveidotājiem bija svarīgi saprast tēlu aptuveno vecumu, un vadoties arī pēc savas sajūtas par tēlu vizuālo izskatu un jūtu pasaules iezīmēm, piemeklēt atbilstošus aktierus. Ance Muižniece bija pirmā, ko vēlējos uzaicināt Gerdas lomas atveidošanai savā diplomdarbā, jo gan vizuāli, gan sava augsti attīstītā jūtīguma un formas izjūtas dēļ uzskatīju viņu par piemērotu lomai. Pēc kopīgas dalības „Patriarha rudens”

festivālā, kurā Ance ņēma dalību projektā „Šekspīrs pie Smilģa”, sekoja uzaicinājums, ko aktrise uzreiz arī apstiprināja. Lai gan bieži apmeklēju teātra izrādes, un arī pārskatot visu Latvijas profesionālo teātru mājas lapas, nespēju absolūti viennozīmīgi izšķirties par mātes lomas atveidotāju. Vienīgā aktrise, ko nodomāju piemērotu esam, vadoties gan pēc intuīcijas, gan veselā saprāta (ņemot vērā štata aktieru noslogotību un lomas apjomu), bija Zane Jančevska. Taču pēc konsultācijas ar prof. Jāni Siliņu, saņēmu ieteikumu uzrunāt Leļļu teātra aktrisi Daci Vītolu. Pēc tam, kad Dace bija izlasījusi materiālu, viņa uzreiz piekrita.

Ar vīriešu tēlu atveidotājiem gāja visgrūtāk – saraksti ar iespējamajiem aktieriem, kam varētu piedāvāt Akseļa un Frederika lomas, bija ievērojami plašāki. Akseļa lomā redzēju gan Ivaru Krastu, gan Mārtiņu Upenieku, Kasparu Aniņu, Kristianu Kareļinu, taču visi šie aktieri atteicās piedalīties izrādes tapšanā laika trūkuma dēļ. Kad biju tuvu izmisuma robežai, Mārtiņš Upenieks iedeva Madara Zvaguļa kontaktus. Arī Madars, iepazīties ar materiālu, piekrita piedalīties „Pelikāna” tapšanā. Dēla Frederika lomu sākotnēji piedāvāju Edgaram Kaufeldam, pēc tam Uldim Siliņam un Kristapam Ņeselim, kuri arī dzan bija aizņemti sezonas otrajā pusē. Tad redzēju 4. aktieru kursa diplomdarba izrādi „Vecākais dēls” E. Freiberga režijā, kur pamanīju Vaseņkas tēla atveidotāju Āri Matesoviču, ko nolēmu uzaicināt piedalīties Strindberga „Pelikāna” tapšanā.

Savukārt scenogrāfa meklējumos devos uz Latvijas Mākslas akadēmijas scenogrāfijas nodaļas skati un vēlāk sazinājos ar maģistrantūras 1. kursa studentu Valteru Kristbergu, kurš līdz šim vairākkārt sadarbojies ar jauno režisoru Viesturu Roziņu. Par spīti laika trūkumam, Valters tomēr piekrita sadarboties.

Tā kā ar gaismu mākslinieku Rūdolfu Kuigrēnu un skaņu operatoru Pauli Kožurovu biju veiksmīgi sadarbojusies jau iepriekš, lēmums piecināt viņus radošajā komandā bija vienkāršs. Organizatoriskos jautājumos palīdzēja arī Kultūras koledžas kultūras menedžmenta studente Signe Volkoviča, taču no šīs sadarbības mācījos, ka ir ārkārtīgi svarīgi, lai blakus būtu zinošs un kaut cik pieredzējis producents, kas zinātu, kas darāms, jo konstanta skaidrošana un darba iedalīšana cilvēkam, kas pats nespēj patstāvīgi funkcionēt kā izrādes menedžeris, atņem ļoti daudz laika un enerģijas.

Tomēr arī sadarbībā ar aktieriem bija daži vājie punkti – kā pirmo varu minēt faktu, ka par Daci Vītolu kā aktrisi neko daudz nezināju. Šobrīd es apzinos Daces

problemātiku apjomīgu tekstu iegaumēšanā, kas kavēja darba procesu. Kā otrs vājais punkts varētu tikt minēts fakts, ka kopā apvienojot 4 aktierus no dažādām vidēm ar dažādiem darba grafikiem, ir smagi jāpiepūlās, lai kopīgi saplānotu laiku. Jo daļai komandas nebija konkrētas skaidrības par savu pieejamību. Taču kopumā komandas izveidi vērtēju pozitīvi, jo komandā valdīja laba atmosfēra un savstarpēja respekta izjūta.

4. DARBS PIE IZRĀDES

4.1. Darbs ar aktieriem, uzdevumi, metodes

- Mēģinājumu process sākās ar „galda periodu”, kurā tika lasīta un analizēta luga, noskaidrotas galvenās tēmas, kā arī notika dalīšanās iespaidos par lugas kopumu un katra aktiera atveidojamo tēlu.
- Darbā ar aktieriem tika izmantota etīžu metode, kurā katram aktierim bija jāatnes etīde ar tēla biogrāfijas notikumu līniju, kas izmainījuši viņu dzīvi.
- Kopā ar režisoru tika izveidota tēlu biogrāfija, tēlu savstarpējo attiecību daba, kas nav iekļauta materiālā, kā arī notikumu hronoloģija, kas tieši saistīta ar to, kā mainījušies apstākļi līdz ar Akseļa ienākšanu ģimenē.
- Kad lugas teksts bija apgūts un mizanscēnas uzstādītas, aktieriem tika dots uzdevums sarakstīties ar savu tēlu, tādējādi uzzinot kādas interesantas un personīgas detaļas par tēlu dzīvēm (šis uzdevums līdzīgs Čehova metodes uzdevumam, kurā režisors ierosina iztēlē sarunāties ar savu tēlu).
- Īpaša uzmanība tika pievērsta tēlu ārējām psihofiziskajām izpausmēm – gaitai, stājai, fiziskajai pašsajūtai konkrētos darbības attīstības brīžos. Tika meklēta arī tēlu savstarpējā fiziskā izpausme – kur ir viņu robežas, cik liela ir viņu tuvība vai atsvešinātība vienam no otra.
- Aktieriem tika dots uzdevums meklēt pareizo tēla intonāciju, kā arī tika atsevišķi strādāts pie garākiem Gerdas un Frederika monologiem, analizējot pamatdomu, kas paslēpusies aiz filozofiskā teksta, un sakārtojot loģiskos uzsvarus.

- Tika meklēts pareizais skatuviskā darbības zīmējums katram no tēliem, kas palīdzētu aktierim tikt pie pareizās iekšējās pašsajūtas.

Darbā ar aktieriem novēroju, ka aktierim ceļā uz tēlu ārkārtīgi svarīgi ir katram pašam atrast prototipu vai vismaz atcerēties kādu novērojumu no dzīves, kas palīdzētu tuvoties tēlam, emocionāli sataustot to kā pazīstamu. Jāpiebilst, ka Ance Muižniece ilgi pretojās Gerdas tēlam, nevarot to iemīlēt un padarīt par savējo, turklāt viņai vienīgajai bija sajūta, ka viņa nepazīst nevienu tādu cilvēku, kāds ir Gerda, tādējādi viņa nespēja uztvert pareizās jūtu izpausmes. Pēc dziļākas analīzes un ainu sadalīšanas pa mazākiem gabaliem, katram no tiem piešķirot darbīgu formulējumu, Ance tomēr sāka uztvert Gerdas domāšanas procesu.

Lai gan aktierspēlē par pamatu tika ņemts reālpsiholoģisko spēles veidu, vietām tas mijiedarbojās arī ar formas teātra iezīmēm. Savukārt, kas attiecas uz izrādes beigu tekstu, tika nolemts, ka garo monologu vietā, kas oriģinālā ir lielos teksta gabalos pamīšus Gerdai un Frederikam, šos tekstus transformēsīm sarunā, kurā bērni viens otru papildina, it kā nonākot citā prāta stāvoklī, gandrīz vai telepātiskā, kurā nonākuši svētlaimes rezultātā, kad ciešanām pienācis gals, jo atrasta ir izeja no situācijas. Šis stāvoklis, savukārt noved pavisam citas realitātes līmenī, kurā abu aktieru balsis ir ierakstītas, tādējādi viņi vairs fiziski nesarunājas, bet gan dziļi sirdī ir savienojušies kā ģimene, kurai vienmēr būtu vajadzējis balstīties labos kopā piedzīvotos dzīves brīžos – tādos, ar kāda atstāstu par vasaras brīvdienām un bezrūpīgu dzīvošanu beidzas izrāde.

Runājot par telpas apdzīvošanu, daži no aktieriem pretojās scenogrāfijas priekšmetu mazajām aprisēm, apgalvojot, ka brīžos, kad notiek saskare ar priekšmetiem, apsēžoties uz tiem, sabrūk visa iekšējā pašsajūta un pārtrūkst tēla smalkais psihofizikas process. Mans ieteikums šajā gadījumā bija tieši pretoties mazajām mēbeļu aprisēm un uztvert tās kā šķērsli, kas jāpārvar enerģiski. Tā vietā, lai apsēžoties uz mazā krēslīņa sagumtu, nepieciešams apzināti iztaisnot savu ķermeni, kas tieši vizuāli rada arī absurdu bildi, jo skatītājam no malas izskatās, ka tēliem ir patiešām ērti. Sīkāk par scenogrāfijas konceptu runāšu nākamajā apakšnodaļā.

4.2. Režisora ieceres īstenošana caur scenogrāfijas un kostīmu prizmu

Veidojot izrādes telpu, bija svarīgi, lai skatītājs spēles laukumam būtu pavisam tuvu, tādējādi intensīvāk uztverot stāstu, un tam Ertnera zāles parametri ļoti atbilda. Sākotnēji no Intīmā teātra iekārtojuma vēlējos paturēt arī zaļo grīdu, tādējādi atsaucoties uz Strindberga estētisko izpratni, taču naudas trūkuma dēļ šo ideju īstenot neizdevās.

Sadarbojoties ar scenogrāfu, nolēmām izmantot apstākli, ka izrāde noris muzejā. Tieši tas, ka šī zāle ir tikusi izmantota arī kā muzeja telpa, turklāt ēka ir un paliek muzejs, mudināja radīt tādu kā hiperrealitāti – it kā izrādes telpa būtu muzeja turpinājums. Tā radās ideja, ka vieta, kur noris lugas darbība, varētu būt ekspozīcija. Ekspozīciju no pārējās muzeja daļas sākotnēji iecerējām atdalīt arī ar stabiņiem, taču telpas ierobežotības dēļ tas nebija iespējams. Šifrs, kas iezīmēja pāreju „citā teritorijā” jeb ieešanu ekspozīcijā, bija brīdis, kad muzeja apmeklētāji ar pietāti novilka apavus pirms ieešanas lugas realitātē. Lai panāktu telpas konkrētību, „muzejā” bija nepieciešams izvietot arī gleznas, no kurām visas bija Augusta Strindberga gleznu kopijas, tā pastiprinot Strindberga kā mākslinieka klātbūtni izrādē. Tā kā vēlējos koncentrēties uz ģimeni un uzvedības modeļiem, kas tiek izspēlēti caur lomām, kas mums sabiedrībā piešķirtas, radījām telpu – bērnistabu, kas visbiežāk arī ir vieta, kur bērni ģimenē spēlējas, un spēlējoties izspēlē lomas, caur kurām praktizē arī attiecību modeļus. Un tieši tāpēc radās arī koncepts par tērpiem un tērpu detaļām, ko „muzeja apmeklētāji” uzvelk un kas nepieder viņiem pašiem, kā to parasti dara bērni, kad izspēlē lomas. Tā kā māte ir centrālais tēls, tieši viņa ir sākums šai spēlei. Jau sākotnēji tapa iecere veidot kontrastu starp māti un bērniem, lai māte būtu krāšņa, iznesīga, tāpat arī znots – glīti ģērbts, un viņiem pretī mazliet slimīga izskata bērni, lai spēcīgāk iznestu vēstījumu, tuvojoties izrādes beigām, ka aiz mātes krāšņās ārienes tomēr slēpjas mazs, nosalis un nesamīļots bērns, kura rīcības vada traumatiska pieredze savu vecāku ģimenē. Turklāt veļas grozs, kurā stāvēja pārvelkamās drēbes, atgādina netīrās veļas grozu, un uzsākot spēli tēli pārcilā šīs ģimenes „netīro veļu” metaforiskā nozīmē.

Mazās mēbelītes izrādei piedod arī mazliet absurduma garšas – pieauguši cilvēki apdzīvo bērnu izmēra telpu, un tomēr funkcionē tajā ierasti. Šī ideja pamatojama arī ar manu iekšējo sajūtu par situāciju un tēliem – katrs no viņiem, it kā pieaudzis cilvēks,

tomēr uzvedas kā bērns, kas neapzinās sevi līdz galam, un saskaroties ar nepatīkamu situāciju, vēlas aizbēgt un izslēgt realitāti.

Scenogrāfijas centrālā ekspozīcija veidota tā, ka, iestājoties stūrī un skatoties uz to virzienā uz skatītājiem, mēbeļu kantītes ir melnas jeb „nodegušas”. Un tieši tāpēc arī gleznas ir melnas – kā pēc ugunsgrēka. Tikai skatītājs redz kontrastu starp skaisto, kas ir priekšplānā, un melno „avangardu” aizmugurē. Savukārt izrādē bija jāatrod mirkli, kuros kādi elementi pēkšņi atklātu savu melno pusi. Un tikai beigās, ugunsgrēka brīdī, visiem košajiem scenogrāfijas priekšmetiem jāatklāt sava melnā puse, savukārt caur gleznu melnumu parādās gandrīz vai paradīzes ainas kā iespēja, ka arī viss „melns” nav nebeidzami melns, un arī to ir iespējams transformēt.

Darba procesu, aktieriem apdzīvojot telpu, ļoti ietekmēja fakts, ka scenogrāfs konstanti bija aizņemts un gandrīz vai nepieejams līdz pat maija sākumam. Taču visam vēl pa vidu bija apstākļi, kuru dēļ nevarējām tikt pie naudas, lai brīvi iegādātos nepieciešamo scenogrāfijas būvei. Scenogrāfijas īstās aprises ieguvām vien sešas dienas pirms pirmizrādes, un tam visam klāt nāca arī apstākļi, ka trīs no četriem aktieriem tajās dienās bija paralēlas pirmizrādes citos projektos, kas ietekmēja laika trūkumu.

4.3. Skaņu partitūras koncepts

Interesanti, ka lugas „Pelikāns” remarkās Strindbergs precīzi ierakstījis mūzikas un skaņu partitūras atskaņošanas brīžus, pat nosaucot konkrētās skaņas un konkrētos atskaņojamos darbus. Sākotnēji vēlējos paturēt vismaz pirmo skaņdarbu, kas minēts remarkā – Frederika Šopēna „Fantaisie- Impromptu”, taču brīdī, kad kopā salikām pirmo daļu (uznācienu kā muzeja apmeklētājiem) ar pāreju uz spēli ekspozīcijā, tā atmosfēriski neiederējās. Taču idejiski biju apņēmies paturēt Strindberga ideju par klavierdarbu atskaņošanu. Mēģinājumu starpbrīžos aktrise Dace Vītola bieži vien spēlēja klavieres, un reiz viņa mūs iepazīstināja ar sevis pašsacerēto skaņdarbu. Tas man likās atbilstošs izrādes tēmai, ar savu disharmonijas piegaršu. Tā nu nolēmām skaņdarbu ierakstīt un izmantot izrādē kā muzikālo tēmu. Visgrūtāk bija atrast piemērotu kāzu valša tēmu. Pārskatīju vairāk izcilu komponistu daiļradi tieši klavierēm, taču neko piemērotu nespēju piemeklēt. Tad nejauši sociālajos tīklos kāds no maniem draugiem facebook.com lapā bija ievietojis Florences Fosteres Dženkinsas

(*Florence Foster Jenkins*) izpildītu skaņdarbu, kas manī radīja interesantu sajūtu gammu. Pārskatot citus viņas iedziedātos gabalus, uzdūros Johana Štrausa II „Adeles smejamai dziesmai” (*Die Fledermaus*). Pašas izpildītājas dzīve man sasaucās ar tēmu par „dzīvi pa sapņiem”, jo par spīti tam, ka Dženkinsa bija samērā slikta vokāliste, viņas bagātais vīrs visiem spēkiem stiprināja viņas ilūziju pasauli, izdodot Dženkinsas iedziedātās plates un nopērkot visas sēdvietas operā uz viņas koncertu. Turklāt šī muzikālā gabala viegluma kods, kas tajā ielikts, radīja labu kontrastu ar lugas smago tematiku. Trešā muzikālā tēma izrādē ir fragments no Džordža Antila (*George Antheil*) skaņdarba „Mašīnu nāve” (*Death of Machines*). Šo skaņdarbu izvēlējās disharmoniski mažoriskās noskaņas un konstantās ritmiskās kustības dēļ, kas man asociatīvi sasaucās ar tādu konstanti iestaigātu ceļu, pa kuru iet lugas tēli, un kas liedz tiem redzēt to, kas notiek viņiem apkārt.

Svarīga bija arī tēva klātbūtnes iezīmēšana caur skaņu partitūru, ko dzird māte savā galvā, kā arī iezīmēt spiedienu no bērnu puses, kas ietekmē mātes ilūziju pasaules brukšanu, ko viņa tik rūpīgi būvējusi, lai izdzīvotu dotajos apstākļos. Šī partitūra, tēlaini izsakoties, iezīmē patiesības un sirdsapziņas klauvējienus pie prāta „durvīm”.

Toties skaņu partitūra, kas ataino Gerdas un Frederika kopīgo priecīgāko atmiņu par bērniību izrādes beigās, bija iecerēts veidot tā, lai skatītājs, pirmkārt, saprot, ka tā ir atmiņa, otrkārt, bija nepieciešams gandrīz kā radioteātrī uzburt skaisto laiku ainu skatītāja acu priekšā, lai gan vizuālā izrādes bilde ir visai drūma – ar nodegušu gultas apakšu un krēslojošu gaismu – veidojot kontrastu starp skaņu un bildi.

4.4. Gaismu partitūras koncepts

Gaismu partitūras izveidē bija svarīgi nodalīt divas teritorijas – muzeja gaiteni un ekspozīciju. Ekspozīcijas gaismai, kas iezīmēja ģimenes telpu, vajadzēja būt maksimāli vēsai, lai tā kontrastētu ar silto lampas gaismu, ko māte atļaujas ieslēgt tikai savām vajadzībām un ko tā izslēdz ikreiz, kad telpā ienāk kāds cits, jo „ir taču jātaupa”. Atsevišķās ainās ar gaismu palīdzību tika radīta intimitātes sajūta, izgaismojot, piemēram, tikai māti un znotu gultā, un pārējo telpas daļu atstājot krēslā. Šis pats paņēmiens tika izmantots brīžos, kad skatītāja uzmanību vēlējamies pievērst svarīgiem brīžiem, tādiem kā vēstules lasīšanai, ko izpildīja dēls, sēžot šupuļzirdziņā.

Bija iecerēts, ka atsevišķi tiktu izgaismots katrs scenogrāfijas priekšmets, taču tehniskā aprīkojuma trūkuma dēļ tas nebija iespējams.

NOBEIGUMS

Iestudējot Augusta Strindberga kamerspēli „Pelikāns” kā savu diplomdarba izrādi teātra režijā, izšķīros par drosmīgu soli. Tagad, atskatoties uz kopējo procesu, saprotu - lai iestudētu Strindbergu augstā mākslinieciskā līmenī, nepieciešama jau pieredzējuša režisora tvēriens. Taču uzskatu, ka šajā procesā esmu daudz ko mācījusies gan strādājot ar aktieriem, gan radošo komandu, papildinot savas zināšanas visās ar izrādes veidošanu saistītajās sfērās. Tā kā es vēlējos pārbaudīt savus spēkus, veidojot izrādi ar veseliem četriem aktieriem, uzskatu, ka gala rezultātā, vērtējot darba procesu, ar aktieriem esmu strādājusi ar maksimālu atdevi, taču jāsecina, ka ne viss ir tikai un vienīgi režisora rokās. Kā Anatolijs Efross reiz rakstījis: „Jēdziens „liels aktieris” obligāti ietver sevī aktiera prasmi spēlēt ar perspektīvas izjūtu.”¹⁰ Šim apgalvojumam var pilnībā piekrist, jo tad, ja aktieris vai aktrise šo kvalitāti sevī nav attīstījuši, nav iespējams izrādes vēstījumu skatītājam nodot pilnībā, jo „nenotiek lomas virzība uz kādu konkrētu punktu, kas varbūt kļūs saskatāms tikai izrādes beigās.”¹¹ Uzskatu, ka telpas ideja tika izpildīta veiksmīgi, taču laika trūkuma dēļ, kā jau minēju 4. nodaļā, scenogrāfijas iespējas netika izmantotas pilnībā. Arī ierobežotās gaismošanas tehnikas iespējas nedeļa iecerēto scenogrāfijas efektu brīžos, kad tā tiek iegriezta pret skatītāju ar otru – melno pusi. Ja apgaismojums būtu bijis spilgtāks, izgaismojot katru objektu melnuma kontrasts būtu iespaidīgāks. Taču kopumā uzskatu, ka sadarbība ar komandas biedriem noritēja veiksmīgi, un lielāko daļu ar izrādes ieceri saistīto aspektu man izdevies izpildīt, tāpēc izrādes rezultāts vērtējams pozitīvi.

¹⁰ Efross, Anatolijs. *Profesija režisors*, Rīga: apgāds „Liesma”, 1981, 51. lpp.

¹¹ Turpat.

KOPSAVILKUMS// TĒZES

- Jau pirmā kontakta veidošanā ar aktieriem un saskarē ar scenogrāfu ir svarīgi rosināt komandas biedru interesi par materiālu un izrādes ieceri, tādējādi nodrošinot, ka komandas locekļi „iedegas” par gaidāmo darba procesu.
- Laikmets, kurā autors dzīvojis, ietekmē autora māksliniecisko vērtību izpratni, tāpēc tā kārtīga izpēte atvieglo darbu pie sarežģīta materiāla.
- No režisora enerģijas atkarīgs mēģinājuma radošais process - ja enerģija ir spēcīga un koncentrēta, radošais process ir savāktāks un intensīvāks.
- Režisora profesija pieprasa tīru domas skaidrību un konkrētību, definējot uzdevumus aktieriem, formulējot tēmu un ieceri. Precīzi formulējuma nodrošina produktīvu ideju apmaiņu starp komandas biedriem.
- Orientēšanās mūzikas pasaulē un mūzikas novirzienu pārzināšana režisora profesijā ir nozīmīga, jo mūzika ir svarīgs izrādes atmosfēras veidošanas aspekts.
- Izrādes muzikālais koncepts var veidot paralēlu izrādes vēstījumu.
- Izrādes tapšanas procesā secināju, ka režisors nedrīkst absolūti paļauties uz radošās komandas locekļu patstāvību uzdevumu izpildē, jo bieži vien bez absolūtas kontroles pār darba procesa progresu, laika trūkuma un citu apstākļu dēļ, paveicamie darbi iekavējas.
- Režisora profesija sniedzas pāri teātra mākslas disciplīnām – profesija pieprasa advancētas organizatoriskās spējas, un pat zināšanas psiholoģijā, lai atrisinātu kādu saspringtu situāciju, ja tādas rodas.

Avotu un literatūras saraksts

1. Efross, Anatolijs. *Profesija režisors*, Rīga: apgāds „Liesma”, 1981
2. Meyer, Michael Levenson. *Strindberg: A Biography*. London: Secker & Warburg, 1985
3. Ooijen, van Erik, *The Mold of Writing: Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays*. Urebro:Urebro Univ., 2010
4. Strindbergs, *Jūlijas Jaunkundze. Kreditori*, Rīga: apgāds „Daugava”, 1995
5. Wellwarth, George E. *Modern Drama and the Death of God*. Madison, WI: Univ. of Wisconsin, 1986

Elektroniskie informācijas avoti

6. Strindbergs, Augusts. *Pelikāns*. Pieejams:
http://www.kroders.lv/uploads/story/pdf_14.pdf [skatīts 2015, 26. maijā]
7. Strindbergs, Augusts. *www.IZQUOTES.com*. Pieejams:
<http://izquotes.com/quote/310899> [skatīts 2015, 26. maijā]

SUMMARY

The MA diploma paper *The Theoretical Addendum of the Performance of a Play, „The Pelican” by August Strindberg*, written by Antra Leite, explores the meaning of theoretical knowledge of the author's biography and artistic ideals in context of theatre performance directing, as well as it discusses the process of working on „The Pelican” in different aspects of the creative process. To name some of the topics included in the description: the methods used while working with actors; the concept of scenography and costumes, as well as the concept of sound and lighting in the performance. The role of the director and the qualities that ensure a creative process of theatre making are being stated in the very last section of the paper.

Key words: directing, chamber play, individuality in modern age, key of the concept

PIELIKUMI

1. Attēli no izrādes „Pelikāns”



Attēlā: Dace Vītola (māte) un Madars Zvagulis (Akselis)



Attēlā no kreisās: Madars Zvagulis, Dace Vītola un Ance Muižniece (Gerda)



Attēlā: Āris Matesovičs (Frederiks)







Attēlā: Strindberga gleznas kopija kā scenogrāfijas sastāvdaļa

Izrādes „Pelikāns” reklāmas plakāts



Augusts Strindbergs
PELIKĀNS
kammerspēle vienā cēlienā

Režisore: Antra Leite
Scenogrāfs un kostīmu mākslinieks: Valters Kristbergs
Gaisma: Rūdolfs Kuģrēns
Skaņa: Paulis Kožurovs

Lomās:
Dace Vītola/ Ance
Muižniece/ Madars
Zvagulis/ Āris Matesovičs

Pirmizrāde 22. maijā 19:00 Eduarda Smiļģa Teātra muzejā.
Izrādes 23. maijā 18:00 un 26. maijā 17:00
Biļetes: "Biļešu Paradīzes" kasēs, Cena - 6 €

Atbalsta:



Maģistra darbs

AUGUSTA STRINDBERGA LUGAS „PELIKĀNS”

IESTUDĒJUMA TEORĒTISKAIS PIELIKUMS

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra un audiovizuālās mākslas katedrā

Ar savu parakstu apliecinu, ka maģistra darbs izstrādāts patstāvīgi: izmantojot citu autoru darbos publicētos datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Antra Leite _____(paraksts) 1.06.2015.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: asoc. prof. Mihails Gruzdovs _____ (paraksts) 1.06.2015.

Recenzents: aso. prof., Mg. art. Māra Ķimele _____

Darbs iesniegts: 1.06.2015.

Studējošo servisa speciālists: _____ (vārds, uzvārds)

_____ (paraksts)

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē

_____.2015. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____