

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un Audiovizuālās mākslas katedra

Federiko Garsijas Lorkas lugas „Asins kāzas”
iestudējums
Elīnas Martinsones režijā

Maģistra darbs

Autore:
Akadēmiskās maģistra studiju programmas „Mākslas”
Teātra mākslas apakšprogrammas
2. kursa studentes Elīnas Martinsones
(ID Nr.S371000054041N)

Darba vadītājs:
Lekt., Mg.art. Gatis Šmits

SATURS

IEVADS.....	3
1. TEORĒTISKAIS APRAKSTS.....	4
1.1. Federiko Garsija Lorka	4
1.2. Luga „Asins kāzas”, izvēles pamatojums.....	4
1.3. Izrādes ideja.....	6
2. IZRĀDES KONCEPCIJA.....	6
2.1. Muzikāla traģikomēdija divos cēlienos.....	6
2.2. Deivids Linčs.....	8
3. PRAKTISKĀ DAĻA.....	8
3.1. Režisoriskā vīzija.....	8
3.2. Izrādes veidošanas process.....	10
3.3. Aktieru izvēle un lomas.....	12
3.4. Darbs ar aktieriem, mēģinājumu process.....	16
3.5. Scenogrāfija.....	18
3.6. Gaismas.....	19
3.7. Kostīmi.....	20
3.8. Mūzika.....	20
NOBEIGUMS.....	22
KOPSAVILKUMS.....	23
AVOTU UN LITERATŪRAS APRAKSTS.....	24
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	25
SUMMARY.....	27
PIELIKUMI.....	28

IEVADS

Federiko Garsijas Lorkas luga „Asins kāzas” ir darbs, pret kuru gadu gaitā ir izveidojusies liela pietāte, kas varētu būt iemesls tam, ka šī luga Latvijas teātros nav iestudēta ļoti sen. Spānijas kultūras specifika, kas caurvij visu autora daiļradi arī aprūrina viņa darbu iestudēšanu, jo Latvijas publikai „spāņu kaislības” bieži vien saistās ar televīzijas melodrāmām, kā arī latviešu mentalitāte un temperaments spēcīgi kontrastē ar Andalūzijas traģēdijā aprakstīto varoņu rīcību un emociju izpausmēm.

Taču, mēģinot paskatīties uz lugu no cita skatu punkta un ievietojot notikumus stilizētā un sirreālā mūsdienu vidē, tās aktualitāte un tēmu bagātība tikai paplašinājās. Gluži kā grieķu traģēdijas, kuru pārlaicīgos un arhetipiskos stāstus iespējams iestudēt atkal un atkal, arī Lorkas it kā „tipiski spāniskā” dramaturģija spēja uzrunāt arī mūsdienu Latvijas iedzīvotājus. *Vendettas* ideja un dzimtu naidis tikpat labi var tikt attiecināts uz bezmērķīgo naidu starp latviešiem un Latvijas krievvalodīgajiem iedzīvotājiem. Un, tāpat kā lugā „Asins kāzas” no šāda naida nav iespējams gūt nekādu labumu, jo beigās aiziet bojā gan „labās dzimtas”, gan „sliktās dzimtas” pārstāvis, un neviens nav uzvarētājs.

Arī Lorkas lugā atveidotās nelaimīgās sievietes, kuras precas vai nu piespiedu kārtā vai arī dzīvo nelaimīgās laulībās, apspiežot savas kaislības, nebūt nav novecojusi tēma. Protams, piespiedu laulības mūsdienu Latvijā ir reta parādība, taču aprēķina un dažādu iemeslu dēļ nelaimīgas laulības ir ikdiena. Sabiedrības spiediens uz sievieti, kas joprojām zākājoši izmanto vārdu „vecmeita”, bet slavinoši – „vecpuišis”, nekur nav pazudis, tikai pārveidojies un kļuvis slēptāks, liekot pašai sievietei izdarīt uz sevi iekšēju spiedienu precēties.

Padarot traģēdiju trijos cēlienos par muzikālu traģikomēdiju divos cēlienos, „Asins kāzas” ieguva gan humora devu, gan nepazaudēja traģisko, izvairoties no mēģinājumiem „izlikties par spāņiem”.

TEORĒTISKAIS APRAKSTS

Federiko Garsija Lorka

Federiko Garsija Lorka ir viens no nozīmīgākajiem 20. gadsimta spāņu dzejniekiem un dramaturgiem. Autors ir dzimis 1898. gada 5. jūnijā nelielajā Fuente Vaqueros ciematā, netālu no Granadas. Lorka pameta universitāti, lai pievērstos tikai radošajai darbībai, un viņa dzejas galvenais iedvesmas avots bija spāņu folklorā, kā arī čigānu kultūrā. Viņa pirmā luga – 1920. gada „Tauriņa lāsts” ieguva skandalozu slavu, kas neatturēja autoru no turpmākās darbošanās dramaturģijas jomā.

Federiko Garsija Lorka kļuva par daļu no tā saucamās 27. gada paaudzes (*Generación del 27*), kurā darbojās arī Salvadors Dalī, Luiss Bunjuels, kā arī Rafaēls Alberti. Lai arī šis mākslinieciskais „grupējums” nebija viendabīgs, tas iestājās par līdzsvaru visās mākslas jomās: līdzsvaru starp emocionālo un racionālo mākslā, līdzsvaru starp romantisko un klasisko mākslas izpratni, līdzsvaru starp universālo un spānisko, kā arī līdzsvaru starp tradicionālo un inovatīvo¹.

Tieši dalība 27. gada paaudzē iepazīstināja Federiko Garsiju Lorku ar sirreālisma stilistiku un idejām, kas sastopamas gan viņa dzejā, gan dramaturģijā. 1929. gadā Lorka dzīvoja Ņujorkā, lai pēc tam atgrieztos Spānijā un Madridē izveidotu ceļojošu teātra trupu „La Barraca”, kas iestudēja arī Federiko Garsijas Lorkas traģēdijas „Asins kāzas” (1933.), „Jerma” (1934.) un „Bernarda Albas māja” (1936.).

1936. gadā Franko režīma zaldāti sagūstīja un Granadas kapsētā nogalināja Federiko Garsiju Lorku, viņa grāmatas režīma ietvaros tika aizliegtas, un autora mirstīgo atlieku atrašanās vieta nav zināma².

Luga „Asins kāzas”, izvēles pamatojums

2013. gada vasarā iestudējot izrādi „Viņa sieva”, kas tapa pēc Virdžīnijas Vulfas romāna „Deloveja kundze” motīviem (Madaras Rampānes dramaturģija), radās vairākas iestrādes, kas mudināja turpināt aplūkot laulības kā institūcijas

¹<http://www.classicspanishbooks.com/20th-cent-generation-of-27.html>

²<http://www.poets.org/poetsorg/poet/federico-garc%C3%ADa-lorca>

problemātiku. Galvenais iemesls, kas pamudināja izvēlēties iestudēt Federiko Garsijas Lorkas lugu „Asins kāzas” (nosaukums mainīts no „Asiņainās kāzas”, jo šāds lugas oriģinālā nosaukuma „Bodas de Sangre” tulkojums ir precīzāks), bija tieši aprēķina laulību kritikas atspoguļojums. Lai arī sākotnēji ar aktieriem izveidojās diskusija par to, vai šāda problēma mūsdienās vispār vēl ir aktuāla, mēģinājumu procesā nonācām pie kopīgiem secinājumiem, ka piespiedu stāšanās laulībā joprojām ir sāpīga un aktuāla problēma, kuru vērts analizēt uz teātra skatuves. Lai arī Latvijā reti sastopami gadījumi, kad cilvēki stājas laulībā piespiedu kārtā, sociālais spiediens, ekonomiskie apstākļi un tradīciju spēks joprojām spēj radīt apstākļus, kuros gan sievietes, gan vīrieši nolemj precēties, jo „tā vajag”, kā arī turpina dzīvot nelaimīgās laulībās gan bērnu dēļ, gan finansiālu apstākļu dēļ, gan arī tādēļ, ka vecumdienās ir bail palikt vienam.

Federiko Garsijas Lorkas 1933. gada luga „Asins kāzas” ir viena no t.s. „lauku triloģijas” lugām (kopā ar „Jerma” un „Bernardo Albas māja”), un pirmoreiz tika uzvesta Madridē 1933. gada 8. martā. Tās sižets ir aizgūts no patiesa notikuma, kas tika aprakstīts 1928. gada spāņu laikrakstā „Heraldo”, kad mazajā Niharas ciematiņā līgava kāzu naktī aizbēga ar savu bijušo mīļāko, kuru pēc tam nogalināja līgavaiņa brālis³. Federiko Garsijas Lorkas versijā stāsta varoņi ir gan izskaistināti, gan paspilgtināti, kā arī ir pievienots mītiskais un baisais elements. Turklāt, ja avīzē aprakstītajā notikumā līgava aizbēga pirms tika noslēgta laulība, tad lugā Līgava aizbēg jau pēc kāzām, kas daudzkārt paceļ likmes visiem notikumā iesaistītajiem⁴.

Federiko Garsijas Lorkas Spānija ir ļoti stilizēta, lai arī tajā izkristalizējas gan tradīciju, gan folkloras, gan mentalitātes spilgtākās iezīmes, tā ir vīzija par Spāniju, kurā akcentējas pašam autoram svarīgākais – kaisles un goda jūtu spēcīgā vara⁵. Arī veids, kādā pats Lorka iestudēja „Asins kāzas” kā režisors spēlējās ar sirreālo, ar farsu, radot vēl „reālāku” Spāniju. Izmantojot it kā vienkāršu un tiešu sižetu, Lorka ir attēlojis „šauro un graužošo tradīciju un goda varas realitāti, kas, lai arī bija ļoti saasināta lauku apvidos, bija raksturīga Spānijas sabiedrībai kā tādai”⁶.

³Edwards, G. *Arranged Marriage: Blood Wedding*[<http://www.thestage.co.uk/features/2005/05/arranged-marriage-blood-wedding/>]

⁴ Turpat

⁵ Edwards, G. *Lorca: The Theatre Beneath the Sand*. London: Marion Boyars Publishers Ltd., 1987 – p. 1

⁶ Turpat – p. 126

Izrādes ideja

Cilvēka cīņa ar likteni un augstākiem spēkiem (vai tie pastāv vai nepastāv vairs nav svarīgi, jo cīņa joprojām paliek), mēģinot sev pierādīt, ka cilvēka liktenis ir atkarīgs tikai no paša izvēlēm, ir aktuāla tēma jau kopš Senās Grieķijas laikiem. Šī cilvēka bezspēcība likteņa priekšā caurvij lugu „Asins kāzas”, taču, tā kā lugas finālā ir uztverams potenciāls jaunam sākumam, šis „jaunais sākums” kļuva par izrādes galveno ideju. Ja pieļaujot vienas un tās pašas kļūdas un akli izpildot likteņa gribu, rezultāts vienmēr ir traģisks, tad kāpēc šis cikls ir jāiziet atkal un atkal? Tādējādi, liekot Lorkas varoņiem šo asiņaino stāstu izdzīvot vēlreiz (tikai citā laikā un telpā), tika sniegta iespēja rast piedošanu un rast ceļu laukā no šī apburtā loka, kur katrs cilvēks ir tikai niecīgs puteklis augstāku spēku un sabiedrības spiediena rokās. Apspēlējot sievietes lomu laulībā, kura tiek definēta kā „metru bieza siena, kas nošķir no visa pārējā”, un sieviešu ieslodzījumu četrās sienās, bija svarīgi rast veidu, kā sievietēm beigās no šī ieslodzījuma izlauzties, paralēli izrādes gaitā rādot to, kā to neveiksmīgi mēģina izdarīt citi varoņi (piemēram, Leonardo).

IZRĀDES KONCEPCIJA

Muzikāla traģikomēdija divos cēlienos

Izvēloties iestudēt „Asins kāzas”, tika nolemts neveidot precīzu traģēdijas pārnesumu uz skatuves, bet gan atrast tajā gan komisko (kas caur Lorkas ironiskajiem pārspīlējumiem bija pieejams plašā klāstā), gan traģisko. Ja „reālistiskais un pirms absurda periods to (traģikomēdiju – aut.piez.) redz kā cilvēka izmisīgās situācijas izpausmi, [...] mūsdienās ar to pilnībā identificējas”⁷. Tieši traģikomēdija sniedz iespēju veidot emocionālo un empātisko balansu, liekot skatītājam izjust plašāku (un tādējādi arī patiesāku/reālistiskāku) emociju gammu. Tādas izrādes kā Gata Šmita „Dukši” (Jaunais Rīgas teātris), Kristīnes Vītolas „Kartupeļēdāji” (Dirty Deal Teatro), kā arī Vladislava Nastavševa „Peldošie-Ceļojošie” (Jaunais Rīgas teātris) spēlējas ar komisko, bieži vien to novedot līdz pārspīlējumam, taču izrādes beigās notiek traģisks

⁷ Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1996 – p. 418

lūzums, kas panāk vēl spēcīgāku efektu. Traģikomiskais ļauj skatītājam atpazīt notiekošajā sevi, negatavojoties uz pilnīgi paredzami traģisku finālu, bet pieļaujot sajūtu, ka „tā jau dzīvē ir”.

Tā kā lugas darbība notiek attālā Spānijas ciematā, nācās izvēlēties, vai mēģināt šo darbu iestudēt tieši tādā vidē, kādu aprakstījis dramaturgs, vai arī veidot pārnesumu uz mūsdienām. Apspriežoties ar diplomdarba vadītāju Gati Šmitu, tika izlemts izvēlēties modernu vidi, kurā ar citām acīm paskatīties uz darbu, kas jau ir kļuvis par dramaturģijas klasiku. Izmantojot ikdienā veiktos novērojumus, dzīvojot Grīziņkalna rajonā, tika nolemts „Asins kāzu” darbību ievietot diennakts veikala/kafejnīcas (ikdienā sauktu par „nočņiku”) vidē. Šādas izvēles pamatojums:

- lugas darbība lielākoties norisinās naktī,
- lugas gaitā notiek pastāvīga kustība un dažādu varoņu cirkulācija,
- spāniskā temperamenta atveidojums „latviskā” garā šķita potenciāli samākslots, toties slāviskā temperamenta izmantojums, kā arī diennakts veikalu/kafejnīcupublikas nosliece uz pārmērībām un kaislībām bija piemērots veids, kā dabiskāk atveidot F. G. Lorkas lugā atainotās kaislības
- diennakts veikalu/kafejnīcu vide ir dabiski eklektiska, kas pieļauj eklektiku gan kostīmu, gan scenogrāfijas, gan stilistikas ziņā
- šajā vidē bieži vien ir novēroti ļoti neticami notikumi, kā arī liela nosliece uz vardabību un asinkāri, kas dominē arī lugā „Asins kāzas”
- diennakts veikala/kafejnīcas vide ir arī pateicīga dažādām muzikālām izpausmēm – gan dejām, gan karaoke, gan dziedāšanai
- līdzīgi kā noslēgts Spānijas ciemats, arī diennakts veikals/kafejnīca ir vide, kurā darbojas noteikta hierarhija, kas kalpo kā noteiktas vides centrs, kur satiekas cilvēki, kuri viens otru pazīst un kur ir ļoti grūti kaut ko vienam no otra noslēpt. „Nočņiks” ir vieta, kur konkrētā sabiedrība pavada lielāko daļu sava brīvā laika, kā arī atzīmē sev nozīmīgākos notikumus - piemēram, kāzas.

Muzikālais izrādes aspekts bija viens no svarīgākajiem, tāpēc pārrunas ar komponistu Juri Simanoviču sākās jau ļoti agrā izrādes tapšanas posmā, veicot kopīgu tekstu analīzi un vienojoties par nepieciešamo muzikālo atmosfēru. Muzikālās atkāpes

gan organiski saplūda ar Lorkas dzeju, gan arī radīja izrādei nepieciešamo nerealitātes sajūtu.

Deivids Linčs

Viens no spēcīgākajiem iedvesmas avotiem izrādes „Asins kāzas” koncepcijas, vizuālā noformējuma un atmosfēras radīšanas procesā bija amerikāņu kino režisors Deivids Linčs. Izmantojot savās filmās sirreālo un fantāziju pasauli, kas dabiski tiek integrēta „normālajā”, Linčs pārveido realitātes jēdzienu kā tādu⁸. Veids, kādā režisors savās filmās izmanto mūziku, lai radītu baisu atmosfēru, kā arī spēlējas ar popkultūras elementiem, pārvēršot tos no visiem pazīstamā par Freidiski baidīti (piemēram, filmā „Wild at Heart”, kur dažādos veidos parādās tēli no grāmatas un filmas „Ozas pilsētas burvis”), iedvesmoja izrādes stilistiku, kā arī īpaši otrajā cēlienā radīto atmosfēru.

Interesants arī šķiet veids, kā Linčs savos darbos iepin dažādus dīvainus tēlus, kuri „iepeld” darbībā bieži vien bez paskaidrojumiem, liekot skatītājam minēt to izcelsmi, nozīmi un simbolismu (piemēram, visu zinošā Pagales sieviete no seriāla „Tvinpīka”, mazie cilvēciņi filmā „Malholandas ceļš” utt.). Šāda pieeja šķita interesanta arī, lai skatītājus iepazīstinātu ar Ubadzes un Mēness tēliem, kurš arī nedaudz atgādināja Baltā kovboja tēlu no filmas „Malholandas ceļš”.

Turklāt Deivida Linča no sapņiem aizlienētā estētika šķita piemērota Federiko Garsijas Lorkas dramaturģiskajam materiālam, kur cieši savijas reālais ar sirreālo un mitoloģisko.

PRAKTISKĀ DAĻA

Režisoriskā vīzija

Sarežģīts jautājums bija F. G. Lorkas poētiskā valoda un kā to apvienot ar diennakts veikala/kafejnīcas vidi. Režisoriskā koncepcija paredzēja, ka atveidotais

⁸ McGowan, T. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007 [http://cup.columbia.edu/book/978-0-231-13954-0/the-impossible-david-lynch/excerpt]

veikals nav konkrēta vieta (piemēram, *Mednis* vai *Degviela*), bet gan kas līdzīgāks šķīstītavai, kur Lorkas varoņi ir ieslodzīti, esot spiesti atkal un atkal piedzīvot šo mūžīgo stāstu, pieļaut tās pašas kļūdas, ar cerību kādreiz izklūt no apburtā loka. Turklāt arī lugas teksts (Daugavpils teātra tulkojums) tika īsināts un uzlabots, ņemot palīgā gan lugas tulkojumu angļu valodā, gan ar autora atļauju izmantojot Edvīna Raupa atdzejojumus. Dažos mirkļos F. G. Lorkas tekstos tika iekļauta arī vienkāršruna, lai radītu nelielus uzplaiksnījumus, kas saistītu izrādes varoņus ar to vidi, kurā viņi darbojas.

Nākamais solis bija pārveidot F. G. Lorkasdzeju par dziesmām, kas radīja gan nepieciešamo atsvešinātības efektu, gan muzikāli poētiskas atkāpes, gan arī bija dabiska „muzikālas traģikomēdijas” sastāvdaļa. Šāds risinājums arī līdzinājās Bertolda Brehta izmantotajiem songiem, kurus izpildot aktieri varēja tieši vērsties pret publiku (šo funkciju vistiešāk pildīja Auklītes lomas atveidotāja Anta Eņģele), kā arī komentēt izrādē notiekošo⁹ (šo funkciju veica Mežcirtēji/Ceļstrādnieki). Izrādes otrajā cēlienā, darbībā iesaistoties arī mītiskajiem Mēness un Ubadzes tēliem, dzejas valoda tika saglabāta kā sarunvaloda, lai pastiprinātu neikdienišķo un arī biedējošo, ko šie tēli ienes darbojošos varoņu dzīvēs.

Izvēle lugu sadalīt divos cēlienos tika veikta, lai radītu lūzumu starp daļēji reālistisko stāstu un mitoloģisko pasauli, kas sāk dominēt lugas trešajā cēlienā, kad darbībā iesaistās trīs mežcirtēji, kas veic grieķu kora un stāstnieku funkcijas. Pēc Gata Šmita ieteikuma mežcirtēju tēli (Ceļstrādnieki mūziķu Edgara Šubrovskā un Edgara Mākena atveidojumā; trešais mežcirtējs parādās ierakstā, Jāņa Joņeva balss) tika iepludināti arī pirmajā cēlienā, lai radītu vienotāku izrādes formu, kā arī virzītu pirmā cēliena darbību un stilistiku uz to, kas sagaidāms otrajā cēlienā.

Lai arī Federiko Garsijas Lorkas lugā dominē neizbēgamība no liktens, kā arī pārpasaulīgu spēku dominance, kas „parastajiem cilvēkiem” tikai rada ilūziju par izvēles iespējām, izrādes sakarā tika pieņemts lēmums, ka ir nepieciešams reabilitēt izdzīvojušo sieviešu tēlus. Lugas tekstā, Mātei un Līgavai risinot savu dialogu, Māte nonāk pie samierināšanās ar notikušo traģēdiju: „Kā man var līdzēt tavs gods? / Kā man var līdzēt tava nāve? / Kā man tas viss var līdzēt?” Taču fināls paliek neskaidrs – sievietes atvadās no saviem mirušajiem vīriešiem, kamēr fonā uz ceļiem raud atnākušās kaimiņienes. Kas ar viņām notiek tālāk? Tieši šo jautājumu tika nolemts

⁹ Allain, P. And Harvie, J. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York: Routledge, 2006 – p. 176

risināt „Asins kāzu” iestudējumā. Tā kā Mātes dzīvē un iekšējā pasaulē jau gadiem dominē dzimtu naida ideja, tad caur piedošanu Līgavai, arī viņa beigās atsakās no ieilgušā naida un vecajām tradīcijām, kas pieprasa asins atriebību (jo Māte izvēlas Līgavu nenogalināt). Tādējādi caur piedošanu šīs sievietes (Māte, Līgava, Sieva un Auklīte) izlaužas no loka, kurā ir bijušas ieslodzītas uz nenosakāmu laiku.

Galvenā ideja, kas vijās cauri iestudējumam, bija indivīda cīņa ar sabiedrības (un tādējādi arī paša) radītajiem ierobežojumiem, kas liedz sekot savai sirdsbalsij. Tieši Lorkas traģiskajā sakāpinājumā, kur šāda sekošana sirdsbalsij noved pie asiņaina iznākuma, lieliski atspoguļoja to, cik šausminošas sekas var būt apspiedošai un neiecietīgai sabiedrībai. Šīs domas arī lugā izsaka mežcirtēji, kuri pārrunā notikumus pēc Līgavas un Leonardo aizbēgšanas:

OTRAIS MEŽCIRTĒJS: Vajag sekot savai sirdij. Viņi pareizi izdarīja, ka aizbēga.

PIRMAIS MEŽCIRTĒJS: Viņi mēģināja viens otru apmānīt, bet beigu beigās asinis vienmēr uzvar.

TREŠAIS MEŽCIRTĒJS: Asinis!

PIRMAIS MEŽCIRTĒJS: Vajag iet pa asinsceļu.

OTRAIS MEŽCIRTĒJS: Bet, kad uzvar asinis, tās parasti dzer zeme.

PIRMAIS MEŽCIRTĒJS: Nu un? Labāk mirt bez asinīm, nekā dzīvot ar sapuvušām asinīm.

Izrādes veidošanas process

Sākuma procesā notika darbs pie lugas tulkojuma apstrādes, kā arī teksta īsināšanas. Tā kā luga Latvijas profesionālajā teātrī nav iestudēta kopš 1992. gada izrādes „Asiņainās kāzas” Daugavpils teātrī, Naura Klētnieka režijā, tad vienīgais tās tulkojums bija atrodams Daugavpilī. Lai arī tas, ka Daugavpils teātris šo tulkojumu atvēlēja maģistra darba izrādei bija liels atvieglojums, bija nepieciešams piestrādāt tieši pie Lorkas dzejas fragmentiem, kā arī vairākiem dialogiem, kuri šķita pārlietu stīvi. Silvijas Radzobes atsauksmē par Naura Klētnieka izrādi „Asiņainās kāzas” tiek minēts, ka „Leonardo un Līgavas mīlas dueti izskanēja kā kašķīga bāršanās, nevis

maigu jūtu atklāsme”¹⁰, kas radīja aizdomas, ka problēma varētu būt tulkojumā. Aplūkojot minētā fragmenta angļu valodā, bija skaidrs, ka latviešu versijā ir ieviesušās neprecizitātes. Piemēram, Līgava mēģina pierunāt Leonardo bēgt vienam, lai glābtu viņa dzīvību: „Es tevi mīlu. Es tevi mīlu! Ej! [..]/ Bet tu par to cietīsi, / Un es nevēlos to. / Atstāj mani, / Bēdz tālu prom! / Šeit nav neviena, kas tevi varētu aizstāvēt.” Taču tulkojuma pirmajā versijā rodas iespaids, ka Līgava viņu vienkārši dzen prom: „Es tevi mīlu. Es tevi mīlu! Atej nost! [..] Tu tiksī sodīts, / Bet es to nevēlos. / Atstāj mani vienu, / Bēdz tu viens! / Nav neviena, kas tevi varētu aizstāvēt.”

Līdzīgā veidā pirmajā tulkojuma versijā brīžiem bija pazudusi Leonardo personīgā piesaiste notiekošajam: „Manas asinis kļuvušas melnas / Melnas no sudraba adatām. / Bet miegs manu miesu / Piedzina pilnu ar nezālēm” → „No tava plīvura sudraba adatām / Manas asinis pārvērtās tumsā. / Bet sapņi manu miesu / Piedzina pilnu ar nezālēm.” Tādējādi, papildinot tulkojumu, tika lūgta palīdzība arī Edvīnam Raupam, kurš atdzejojis fragmentus no Lorkas „Asins kāzām” studijteātra „Aka” vajadzībām, kur 2003. gadā luga tika iestudēta Ligitas Smildziņas režijā. Tādējādi lielākā daļa no dzejas tekstiem (atskaitot „Mēness dziesmu”) bija pieejami ritmiskā, raitā un skaistā latviešu valodā.

Nākamais etaps bija lugas varoņu skaita samazināšana, un teksta īsināšana. Kaimiņienes un Kalpones tēli tika apvienoti vienā tēlā – Auklītē. Tādējādi tika radīts tēls, kas darbojas kā informācijas nesējs un turētājs, kas vienīgais brīvi pārvietojas starp abām vidēm (Mātes un Līgavaiņa telpu, kā arī Līgavas un Tēva telpu) un pārzina visu pārējo varoņu dzīvesstāstus, lielākā vai mazākā mērā tajos iesaistoties. Apzīmējums „Auklīte” tika izvēlēts, analizējot Līgavas un Kalpones attiecības, kuras sasaucās ar Džuljetas Auklīti no Viljama Šekspīra lugas „Romeo un Džuljeta”. Auklītei tika piešķirta arī daļa no tekstiem, kuri lugas oriģinālajā versijā pieder dažādām Meitenēm, kuras ierodas, lai runātu par gaidāmajām kāzām.

Apvienoti tika arī Leonardo Sievas un Sievasmātes tēli, šādā veidā arī paspilgtinot Sievas vientulību. Lai arī viņa ir precējusies, viņai nākas funkcionēt kā vientuļajai mātei, jo vīrs vienmēr ir prom no mājām – vai nu darbā, vai izsekojot savu bijušo iemīļoto. Šī iemesla dēļ arī spēcīgāk izspēlējās Auklītes un Sievas dialogs, kad Auklīte stāsta, ko Līgavainis iegādājies Līgavai – tā kā Sievai nav neviena, ar ko ikdienā sarunāties (tikai mazs bērns), viņai šāda saruna ir interesanta, tas ir dienas

¹⁰ Akots, N., Čakare, V., Hausmanis, V. u.c. *Latvijas teātris. 20.gs.90.gadi un gadsimtu mija*. Rīga: Zinātne, 2007. – 529. lpp.

lielākais notikums, bet Leonardo asums un nepieklājība, kas Auklīti aizvairo, šo sarunu izbeidz, atkal atstājot Sievu vienu pašu ar vīru, kurš ar viņu nevēlas komunicēt.

Mēģinājumu procesā tika izmainīta arī dažu lugas ainu secība, lai veidotu loģiskāku stāstījumu, un radītu dramatiskāku sakāpinājumu.

Aktieru izvēle un lomas

Mātes lomai tika izvēlēta Daiga Kažociņa, ar kuru bija izveidojusies veiksmīga sadarbība pie izrādes „Viņa sieva” (Rēzijas lomā). Svarīgi bija izvairīties no vairākos citos iestudējumos redzētā Mātes tēla, kas ir sirma večiņa, jo, saskaņā ar dramaturģisko materiālu, Mātei nevarētu būt vairāk par 45 gadiem. Tādējādi Daigas Kažociņas Māte tika veidota kā sieviete, kura drīzāk dēla (Līgavaiņa) priekšā iztēlo sevi par vecu sievu, kas veltījusi savu dzīvi atraitnes liktenim un atmiņām, bet patiesībā ir vēl spēcīga, ugunīga sieviete, kurai nav iespējams kaislības izdzīvot savā reālajā dzīvē. Tādēļ viņa tik izmisīgi ķeras pie idejas par atriebību un ceļ debesīs savu mirušo vīru un dēlu. Tika izstrādāta Mātes pagātne, kopā ar Daigu Kažociņu izveidojot viņas laulības patieso ikdienu, kas brīžiem pavīd lugas zemtekstos. Kļūst skaidrs, ka viņas vīrs ir bijis gan vardarbīgs, gan, iespējams, arī neuzticīgs un auksts. Šī versija izkristalizējās no Mātes padoma Līgavainim kāzu dienā: „Centies būt laipns pret savu sievu. Bet, ja tu viņā manīsi uzpūtību vai kašķīgumu, tad samīļo viņu tā, lai viņai mazliet sāp. Stipri apskauj vai pat iekod. Un pēc tam maigi noskūpstī. Tā, lai viņa nevar apvainoties un tajā pašā laikā jūt, ka tu esi vīrietis, saimnieks, un tu esi noteicējs. To es iemācījos no tava tēva. Bet, tā kā viņa vairs nav, tad man tevi jāmāca”.

Šo iemeslu dēļ Mātes tēls tika veidots kā ar sevi konfliktējošs, jo, par spīti tam, ko viņa saka un cik ārēji pārliecināti to dara, iekšēji notiek pretestība, kura visu laiku ir jāapspiež un jāapslēpj. Tādēļ arī Līgava Mātei šķiet vēl jo aizdomīgāka, jo viņā pavīd kas līdzīgs tam, kāda Māte varēja būt jaunībā – sieviete, kas alkst būt brīva un alkst būt pati.

Izrādes otrajā cēlienā Daiga Kažociņa pieņem otru lomu – Ubadze jeb Nāve. Sākotnējā ideja bija aktrisi pārgērbt, taču mēģinājumu procesā tika nolemts gan Mātei, gan Tēvam (abiem varoņiem, kuriem izrādē ir jāspēlē divas lomas) piešķirt tikai kādu elementu, kas abus varoņus atšķirtu. Lai pieskaņotos izvēlētajai videi,

Ubadzes tēls tika izveidots kā prostitūta, kura pastaigājas pa tumšajām ielām, vērojot notikušo un aizsūta nāvē Līgavaini, kurš meklē aizbēgušo Līgavu un Leonardo. Ubadzes un Mēness parādīšanās, kā arī mežcirtēju/ceļstrādnieku nelabprātīgā iesaistīšana sazvērestībā radīja pastiprinātu novērošanas un neizbēgamības sajūtu.

Līgavaiņa lomas atveidotājs Dmitrijs Golasko tika ieteikts kā daudzsološs jaunais aktieris, un sevi kā tādu arī pierādīja, izveidojot „perfektā vīrieša” tēlu. Lai arī dramaturģiskajā materiālā Līgavainis pret Līgavu kāzu laikā sāk izturēties raupji un seksuāli uzbrūkoši, šis aspekts tika nedaudz notušēts. Tika uzsvērts, ka ar Līgavaini Līgava varētu būt labi draugi, kas saprotas cilvēciskā līmenī, bet pret kuru Līgava nejūt nekādu seksuālo pievilcību. Lai paspilgtinātu šo kontrastu, Dmitrija Golasko tēls tika veidots kā nedaudz ārišķīgs narciss, kurš cenšas vienmēr būt perfekts, kā arī pārspīlēti maskulīns, bet tieši ar šo pārspīlēto sevis izrādīšanu atbaida savu iemīļoto sievieti.

Līgavas lomā darbojās LKA aktiermākslas 3. kursa studente Ance Strazda, kuras enerģija un neatkarība bija piemērotas šai varonei, kura vēlas dzīvot pati savu dzīvi, neesot atkarīga no tā, kā sieva viņa ir. Veidojot Līgavas tēlu, tika uzburtas divas pasaules, starp kurām viņai ir jāizvēlas: Līgavainis, ar kuru būtu iespējams mierīgi un nodrošināti nodzīvot visu dzīvi, bet pret kuru viņa neizjūt nekādu kaislību vai Leonardo, ar kuru ikdienā sadzīvot nebūtu iespējams, bet pret kuru viņa izjūt šo nepārvaramo seksuālo vilkmi. Toties par pamatproblēmu, kuru Līgava mēģina pati sev pat neatzīt, tika uzstādīta neizbēgamība – fakts, ka viņai noteikti ir jāizvēlas starp šiem diviem vīriešiem, jo tādi ir sabiedrības noteikumi. Lai arī viņa vēlētos dzīvot savu dzīvi, iespējams, izglītoties un būt neatkarīga, viņai šāda iespēja netiek piedāvāta.

Leonardo tēla specifika parādās jau tajā, ka šis ir vienīgais lugas varonis, kuram ir piešķirts vārds. Vienīgais varonis, kurš seko savai kaislībai, nepakļaujoties sabiedrības spiedienam, nespējot iekļauties sociālajā hierarhijā un sistēmā¹¹. Pirmajos mēģinājumos, diskutējot ar aktieri Tomu Auniņu, nebija vienprātības par to, kā šāds varonis var eksistēt un kas viņu virza. Taču, izsecinot Leonardo stigmatu noteiktajā sabiedrībā (nācis no „sliktas dzimtas”, visi viņa radinieki ir vai nu cietumā vai miruši, viņam nav iespējas iegūt labi apmaksātu darbu utt.), izkristalizējās arī tēla virzība –

¹¹Johnson, R. *Federico Garcia Lorca's Theater and Spanish feminism*. No „Anales de la literature espanola contemporanea”, Vol. 33, No.2, 2008. p.251-281

vēlme aizbēgt no vietas, kurā viņš ir ieslodzīts un kurā viņam nav nekādu iespēju tikai savas izcelsmes dēļ. Tādēļ arī Līgava, ar kuru saista sena kaislība, šķiet kā izeja no bezizejas. Leonardo arī viņai saka, ka „Vainīga ir šī zeme” un vēlas Līgavu aizvest uz zemi, „kur es tevi vienmēr varu mīlēt, / Kur vienaldzīgi cilvēki / Un inde, kas no tiem sūcas”. Aizbēgšana no sabiedrības šķiet kā vienīgā izeja. Toma Auniņa aktierspēles veids, kā arī spēja brīvi spēlēties gan ar diennakts veikalos sastopamo tipāžu iezīmēm, gan iedzīvināt Lorkas poētiskos tekstus padarīja viņu par ļoti piemērotu Leonardo lomas atveidotāju. Turklāt arī vizuālais kontrasts starp Līgavaini un Leonardo bija gan komisks, gan iespaidīgs, liekot Līgavai izvēlēties starp ļoti pretējiem tēliem. Turklāt tika uzsvērts tas, kā Leonardo mainās, kad ir vairāku cilvēku klātbūtnē („lecīgāks”, agresīvāks, kā cilvēks, kuram šķiet, ka viņam visa pasaule ir kaut ko parādā) un kad ir divatā ar Līgavu pēc aizbēgšanas – vairāk izmisis un arī maigāks.

Apvienojot Kaimiņienes un Kalpones tēlus tika radīts tēls „Auklīte”, kas darbojās arī kā diennakts veikala/kafejnīcas bufetniece un bārmene. Antas Eņģeles dabiskā vitalitāte ļāva Auklītes tēlam izveidoties pašam, dodot tikai nepieciešamās ievirzes – pieķeršanos Līgavai kā savai meitai, spēju piefiksēt visu informāciju un komunicēt ar pilnīgi visiem izrādē esošajiem varoņiem, kā arī spēju ievirzīt darbību – gan „piemetot ogles” kādam konfliktam vai gluži pretēji, to nomierinot, novēršot tēmu. Svarīgu lomu spēlēja arī Antas Eņģeles vokālās dotības, jo Auklītei izrādes laikā ir divi muzikāli solo numuri – „Kāzu dziesma” un „Riņķoja ritens”. Caur šiem muzikālajiem numuriem Auklītei tika dota iespēja vērsties tieši pie skatītājiem, gan caur dziesmu pastāstot par notiekošo, gan arī to komentējot. Tas, ka dziesmu laikā vai ainu starplaikos Auklīte pārbīdīja scenogrāfijas elementus, sagatavojot telpu nākamajai aintai, padarīja šo tēlu par „vidutāju” starp tēliem, kuri ir „reāli” un tiem, kuri ir „mītiski”, jo Auklīte komunicē ne tikai ar Māti, Tēvu, Līgavu, Līgavaini, Leonardo un Sievu, bet arī ar Ubadzi, Mēnesi un mežcirtējiem.

Lai arī Federiko Garsijas Lorkas lugā Leonardo Sieva šķiet dzīves nogurdināta un padevusies sievietē, kura izmisisgi vēl cenšas sev piesaistīt savu vīru, lai arī zina, ka viņš mīl citu, iestudējumā „Asins kāzas” Sieva tika veidota kā sievietē, kura spēj gan iebilst savam vīram, gan arī joprojām turpina sapņot un cerēt. Dana Čerņecova kā aktrise ar lieliskām spējām komēdijas žanrā piedeva Sievas tēlam gaisīgumu un komismu, tai pat laikā nepazaudējot „salauztās sievietes” traģēdiju. Pārveidojot Lorkas „Šūpuļdziesmu” par karaoke numuru diennakts veikalā, tika attēlota Sievas fantāziju pasaule, kurā viņa pati ir zvaigzne un kur ikdienas realitāte pazūd. Attiecībās

ar Leonardo Sieva ir neapskaužamā situācijā, jo nevar vīru pamest gan finansiālu iemeslu dēļ, gan arī tādēļ, ka gaida otru bērnu. Taču, lai neveidotu Sievas un Leonardo attiecības kā pilnīgu „nelaimīgas laulības” paraugdemonstrējumu, tika nolemts dot šīm attiecībām vēl vienu iespēju, kad Leonardo, uzzinot par otru bērnu, saņem un mēģina vēlreiz, tādējādi arī kāzās abi parādās kā pāris, kuri labi pavada laiku. Tādējādi arī paspilgtinājās šoks, kad atklājās, ka Līgava un Leonardo ir aizbēguši.

Tēva un Mēness tēliem tika piesaistīts Vladislavs Saveljevs, kurš nav profesionāls aktieris, kā arī iepriekš nav darbojies uz skatuves. Taču viņa entuziasms un dabiskais izturēšanās veids sasauca ar Tēva tēlu, kāds bija nepieciešams „Asins kāzu” iestudējumam. Lai arī Lorkas lugā Tēvs tiek aprakstīts kā „vecs vīrs, kuram ir spoži balti mati”, analizējot lugas tekstu un sasaistot to ar izvēlēto darbības vidi, tika nolemts Tēvu veidot kā biznesmeni vai „reklāmistu”, kuram ir svarīgi apvienot abus īpašumus (diennakts veikalu/kafejnīcu un vīna bāzi) un kurš par savas meitas dzīvi nezina neko. Vladislavs Saveljevs arī atveidoja Mēness lomu, piešķirot Tēvam „linčisku” aspektu – līdzīgi kā seriālā „Tvinpīka” Loras Palmeres tēvs Līlends vienlaikus iemiesoja arī slepkavu – Bobu. Kā viens no cilvēku likteņu lēmējiem, Mēness kopā ar Nāvi vienojas par Līgavaīņa un Leonardo nāvi, un sadarbojas, iepinot savos tīklos varoņus, kuri vai nu tos nepamana vai arī akli dēļ atreibības paši tajos iekāpj.

Mežcirtēju/ceļstrādnieku lomas tika piedāvātas mūziķiem Edgaram Šubrovskim un Edgaram Mākenam, jo abi dziedātāji un dziesmu autori spēja radīt kontrastu ar pārējiem aktieriem, ievērojot „neatkarīgo vērotāju” pozīciju. Svarīgs aspekts bija arī abu mūziķu vokālās dotības, un Edgara Šubrovskā kā komponista spēja uztvert lugas atmosfēru un radīt skumjas un ļaunu vēstošas melodijas abām mežcirtēju dziesmām („Ai, parādās Mēness” un „Ak, nāve nāk”), turklāt ieturot lugas pārējo dziesmu komponista Jura Simanoviča stilistiku un radīto atmosfēru.

Izrādes sākumā, skatītājiem ienākot zālē, skan mūzika no grupas „Martas asinis” dziesmas „Kāzas”, ko tālāk, sākoties izrādei, turpina abi mežcirtēji, kuri apsēžas pie bāra letes un norunā saīsinātu minētās dziesmas tekstu: „Viena no skaistākajām lietām, kuru cilvēkam iespējams piedzīvot, ir kāzas. Kāzas – tas ir dvēseles spogulis. Tikai pēc kāzām cilvēks spēj dzīvot patiesā harmonijā ar sevi un citiem. Es pats esmu precējies trīs reizes, un tās visas ir bijušas ļoti, ļoti

veiksmīgas”¹². Šāda ironija, kas parādās Filipa Deruma tekstā šķita piemērots veids, kā ievadīt izrādi, kura koncentrējas ap kāzām kā dzīves svarīgāko un lielāko notikumu, bet beidzas ar asins izliešanu.

No otrā cēliena tika pārnesta arī mežcirtēju dziesma „Ai, parādās mēness”, lai iepazīstinātu skatītājus ar nākamajā cēlienā sastopamo Mēness tēlu, kā arī, lai parādītu laika ritumu starp divām ainām, kas risinās starp Līgavu un Auklīti (F. G. Lorkas lugas tekstā šajā brīdī ir pārtraukums starp pirmo un otro cēlienu). Tādējādi mežcirtēji/ceļstrādnieki kā caurviju motīvs un stāstnieki parādās abās izrādes daļās. Viņi arī tiek iesaistīti darbībā, kad Nāve liek mežcirtējiem izkāpt no vērotāju pozīcijas un izpildīt pavēli – sapīt viņas tīmekļos Leonardo un Līgavu.

Darbs ar aktieriem, mēģinājumu process

Mēģinājumu sākuma procesā tika veikta lugas un varoņu analīze kopā ar aktieriem – strādājot gan nelielās grupās, gan individuāli. Ar katru no aktieriem tika veikta kopīga tēla pagātnes, raksturojošo īpašību, mērķu un uzdevumu izveide. Tā kā aktieru ansamblis bija plašs, pirmajos mēnešos mēģinājumi notika pa daļām, sadalot ainas: Māte-Dēls, Māte-Auklīte, Līgava-Līgavainis, Līgava-Auklīte, Leonardo-Līgava, Sieva-Leonardo, Ubadze-Mēness utt. Pakāpeniski tika uzsākti mēģinājumi ar lielāku aktieru ansambli, un pēdējo divu nedēļu laikā tika mēģinātas ainas, kurās piedalās visi aktieri, izveidojot kustību trajektorijas un savstarpējās attiecības telpā. Kā pēdējie mēģinājumu procesā tika iesaistīti mežcirtēju/ceļstrādnieku lomu atveidotāji, kuriem bija vismazāk jāattīsta savstarpējās attiecības ar pārējiem izrādes tēliem. Turklāt mežcirtēju savstarpējās, nepiespiestās attiecības darbojās organiski, jo Edgars Šubrovskis un Edgars Mākens ikdienā kopīgi darbojas gan grupā „Gaujarts”, gan ansablī „Manta”.

Paralēli mēģinājumu procesam, aktieriem tika doti uzdevumi skatīties filmas, no kurām smelties iedvesmu turpmākajam darbam, kā arī iztēloties atmosfēru, kura radīsies uz skatuves. Tas bija svarīgs palīglīdzeklis, jo mēģinājumi scenogrāfijā un ar gaismām bija pieejami tikai nedēļu pirms izrādes pirmizrādes. Līgavai un Leonardo tika dots uzdevums noskatīties Deivida Linča 1990. gada filmu „Wild at heart”, kurā

¹² „Martas asinis” – Kāzas (teksts/mūzika: Filips Derums) www.martasasinis.bandcamp.com/track/k-zas

stāstīts par jauna pāriša bēgšanu no meitenes tirāniskās mātes. Šīs filmas epizodes arī tika izmantotas, lai radītu Līgavas fantāziju pasauli par iespējamo dzīvo kopā ar Leonardo, kā arī Nikolasa Keidža atveidotais Seilors tika izmantots kā avots, no kura aizņemties Leonardo tēla iezīmes un dažkārt arī izturēšanās manieri. Papildus arī tika pētīta Karlosa Sauras dejas filma „Bodas de Sangre”, kuras vizuālā stilistika tika izmantota arī sieviešu frizūru un grima izveidē.

Papildus ikdienas mēģinājumiem tika veikti arī vokālie mēģinājumi, kuros aktieri sākotnēji tikās ar mūzikas komponistu Juri Simanoviču, kopīgi dziedot un pieskaņojot dziesmas katra vokālajām dotībām. Taču, tā kā komponists maija vidū devās prom no Latvijas, vokālās nodarbības tālāk norisinājās ar Edgara Mākena, kā arī Sniedzes Prauliņas palīdzību.

Sarežģīts uzdevums bija attālināties no reālpsiholoģiskā tēlojuma, kas kontrastē ar dramaturga radītajiem „arhetipiskajiem” tēliem. Lai izskaidrotu aktieriem to, kā iespējams darboties šādos dotajos apstākļos, tika izmantots salīdzinājums, ka, ja dzīvē māte ir māte, tad Lorkas Māte ir dzīves māte, kas reizināta ar simts. Šādā veidā lielāko daļu mēģinājumu notika spēle ar pārspilējumu – cik tālu aiziet, lai būtu par daudz? Darbojoties ar aktieriem un ļaujot viņiem pārspilēt līdz galējai robežai, bija vieglāk noteikt nepieciešamo gradāciju gan balss skaļumā, gan emociju intensitātē, gan žestu izmantošanā. Turklāt tas bija lielisks veids, kā saliedēt ansambli un atbrīvoties no darba procesa noguruma.

Radot apzinātu lūzumu starp izrādes pirmo un otro cēlienu tika radītas izmaiņas arī aktierspēlē, izmantojot tādus paņēmienus kā aktieru tieša vērsšanās pie skatītājiem, dzejas teksta monotona skandēšana, kā arī mežcirtēju/ceļstrādnieku iesaistīšanās izrādes darbībā un skatuves darbinieku uzdevumu pildīšana, lai sagatavotu telpu fināla ainai. Piemēram, Ubadzes pirmā monologa vidū Daigai Kažociņai tika dots uzdevums ar tekstu „Es esmu nogurusi...” vērsties pret skatītājiem, lai paspilgtinātu Ubadzes kā pārpasaulīga tēla iezīmes, ļaujot viņai ne tikai novērot lugas varoņu darbības, bet arī redzēt izrādes skatītājus. Līdzīgs uzdevums tika dots arī Mēness lomas atveidotājam Vladislavam Saveljevam, kurš, skatot „Mēness dziesmai” vērsās pie skatītājiem, tieši viņiem stāstot savu stāstu.

Svarīgs aspekts bija kāpināt „vērošanas sajūtu” izrādes gaitā, kas pirmajā cēlienā izpaudās caur Leonardo, kas izseko Līgavu, kā arī caur Auklīti, kas aiz letes vēro gan Leonardo un Sievas konfliktu, gan citas notiekošās darbības. Otrajā cēlienā mežcirtēji vēro to, kā Ubadze aizsūta nāvē Līgavaini, taču tiek izrauti no „neatkarīgo

vērotāju” pozīcijas un tiek iesaistīti darbībā, sasaistot Leonardo un Līgavu sarkanajā virvē. Arī diennakts veikalā skanošie čuksti „Dzīpariņ, dzīpariņ, kur grasies tu skriet?” (Ingas Gales balss) radīja baisu novērošanas sajūtu, kad „nočņikā” Auklītei ir jāstopas ar tēliem no „citas pasaules” – Ubadzi un Mēnesi.

Pēc pirmās caurlaides tika nolemts izveidot „dueļa” ainu starp Līgavaini un Leonardo, kas nebija iekļauta sākotnējā izrādes koncepcijā, kā arī nefigurē dramaturģiskajā materiālā, taču lieliski papildināja „Mēness dziesmu”, kā arī radīja pārspīlēta dramatisma efektu, ko noslēdza balkonā redzamā Līgava asiņainajā kāzu kleitā kā daļēja atsauce uz Patrisa Šero filmu „Karaliene Margo”.

Lugas fināla ainas izveide bija viens no grūtākajiem uzdevumiem, jo bija nepieciešams no sirreālās pasaules pārlekt atpakaļ uz pirmā cēliena sākuma realitāti. Tika izveidota pāreja, kuras gaitā skatuves bedre uzbrauca augšā ar pirmā cēliena scenogrāfiju, skatot „Mēness dziesmas” klavieru motīvam. Scenogrāfijā sēdošie mežcirtēji iekārtoja telpu, un, mainoties gaismām, telpā atgriezās Māte un Auklīte. Pēc konflikta ar Līgavu, telpā atgriežas Sieva, kura uzsāk t.s. „Raudu dziesmu”, kuras gaitā sievietes atvadās ne tikai no saviem mirušajiem vīriešiem, bet arī no vecās dzīves. Ieskanoties apraudātāju korim, kas dzied „Saldas ir naglas, / Salds ir krusts, / Salds viņa vārds – Jēzus”, sievietes sastingst no atgādinājuma par to, kas no viņām šobrīd tiek gaidīts – pavadīt visu atlikušo mūžu četrās sienās, apraudot savus vīriešus. Taču, turpinoties dziesmai, sievietes atfira telpu un to pamet, tādējādi laužot apburto loku, kurā bijušas ieslodzītas.

Scenogrāfija

Scenogrāfijas koncepcija tika izstrādāta kopā ar Latvijas Mākslas akadēmijas scenogrāfijas nodaļas otrā kursa studenti Alisi Šaburovu. Tika nolemts, ka telpa jāsadala trijās daļās – divas „pasaules” (Mātes un Līgavaiņa mājas, Līgavas un Tēva „mājas” – diennakts veikals) un „starpstacija” – galdiņš ar diviem krēsliem, kas pieder pie diennakts veikala, bet kur stopas varoņi no abām pasaulēm. „Starpstacija” bija arī nepieciešama telpa Leonardo un viņa Sievai, kuri ir vienīgie varoņi, kuriem nav savas telpas, ko apdzīvot.

Scenogrāfijā dominēja melnā un zelta krāsa, kas sasaucās ar to, ka lielākoties darbība norisinās naktī, kā arī ar mūžīgi klātesošo naudas un greznības problemātiku.

Letes aizmugurē tika izveidotas augstas trepes, kas darbojās kā elements, ko izmantot muzikālo numuru laikā, kā arī, lai ļautu aktieriem darboties dažādos fiziskos līmeņos.

Otrā cēliena svarīgākais elements bija skatuves bedre, kuru apzīvoja mītiskie tēli – Ubadze un Nāve, radot iespaidu, ka šie varoņi iznirst no nekurienes. Pirmā cēliena trepes tika novietotas bedrē, veicot praktisku funkciju.

Lai radītu diennakts veikala atmosfēru scenogrāfijai tika izvēlēti dažādi eklektiski elementi (diskobumba, dekoratīvs alus attaisāmais, alkohola tirgošanas licence utt.), kā arī atbilstoši rekvizīti – dažādu izmēru un stila glāzītes, plastmasas trauki un atbilstošas uzkodas (kartupeļu čipsi, saulespuķu sēklas, riekstiņi).

Sākotnējā koncepcijā bija paredzēts, ka izrādes sākumā Māte skatās televizoru, taču pēc diplomdarba vadītāja ieteikuma tika izmantota video projekcija, kurā attēlots Mātes un viņas mirušā vīra kāzu foto, kas līdzīgi Roberta Vilsona video portretiem, ik pa brīdim mirkšķināja acis. Fotografijā mirušā vīra tēlu ieņēma Jaunā Rīgas teātra aktieris Ģirts Krūmiņš, kurš 1992. gada izrādē „Asinainās kāzas” Daugavpils teātrī darbojās Leonardo lomā.

Gaismas

Sadarbojoties ar gaismu mākslinieku Rūdolfu Kugrēnu tika izveidota gaismu partitūra, kurā tika nodalītas darbības zonas uz skatuves (vai nu izgaismojot kreiso vai labo pusi, bet ļaujot arī aktieriem darboties pustumsā, radot vienlaicīgas darbības iespaidu). Sākuma ainām gaismas tika veidotas siltos toņos, lai radītu pastāvīgā karstuma iespaidu, bet otrajā cēlienā gaismas bija vēsākas, lai radītu biedējošāku un atsvešinātāku iespaidu. Līgavas un Leonardo dialoga laikā gaismas tika pieskaņotas Deivida Linča filmās izmantotajai stilistikai. AINU montāžu brīžos tika izmantots „blackout”.

Fināla ainā tika izveidots visplašākais gaismas laukums, lai radītu tukšās telpas iespaidu, kā arī radītu sajūtu, ka, par spīti pārdzīvotajai traģēdijai, dziesmas laikā telpa pielīst ar gaismu.

Kostīmi

Kostīmu koncepcija tika izveidota, asimilējot diennakts veikalu/kafejnīcu apmeklētāju ģērbšanās stilu, bet stilizētā veidā. Sadarbojoties ar Latvijas Mākslas akadēmijas modes dizaina nodaļas studenti Aneti Krišjānovu, tika izveidots dizains Līgavas kāzu kleitai, kurai bija svarīgi būt funkcionālai, lai katras izrādes gaitā tā nebūtu jasmērē ar mākslīgajām asinīm. Lielāko pārējo kostīmu daļu izvēlējās režisore, pieskaņojoties katra tēla īpatnībām. Sieviešu tēlu tērpi tika veidoti pārspīlēti sievišķīgi, lai pasvītrotu to, kā sievišķība pati par sevi ir kostīms, turklāt apspīlētās kleitas un augstie papēži darbojās arī kā kustību un brīvību ierobežojoši elementi. Šādā veidā tika atveidots arī patriarhālajā sabiedrībā valdošais uzskats par to, kā jāizskatās sievietei un tas, kā sievietei jāuzvedas un jādarbojas vīrieša skatiena tuvumā¹³.

Turpretim vīriešu tēlu kostīmi tika veidoti pārspīlēti maskulīni un statusu demonstrējoši. Līgavaiņa zelta aksesuāri (piemēram, zelta kurpes kāzās) tika pieskaņoti apzīmējumam „nauda ir, gaumes nav”, turpretim Leonardo kostīma iedvesmas avots bija Holivudiskie „sliktie zēni”. Kostīmos valdošā eklektika ar dažādiem caurvijelementiem (sieviešu plīvuri kāzās, leoparda raksts, vīriešu apakškrekli) tika pieskaņota diennakts veikalu estētikai. Turklāt Sievas kostīmos tika veidota nosliece uz pārspīlējumiem, par spīti viņas un Leonardo nabadzībai. Kā izteicās Sievas lomas atveidotāja Dana Čerņecova: „It kā nav naudas, bet uz kāzām uzvelk visu to labāko (bet ne gaumīgāko), kas ir mājās”.

Mūzika

Viens no izrādes „Asins kāzas” svarīgākajiem elementiem bija mūzika. Darbs pie dziesmu sacerēšanas sākās pirms mēģinājumu uzsākšanas. Kā komponists tika piesaistīts Latvijas alternatīvās mūzikas grupas „Bērņības milicija” solists un dziesmu autors Juris Simanovičs, kura specifiskais muzikālais stils likās vispiemērotākais Federiko Garsijas Lorkas tekstiem un radītajai noskaņai. Lai arī tādas dziesmas kā „Kāzu dziesma” un „Riņķoja ritens” sākotnēji šķiet priecīgas, tajās arī tekstuāli ieskanas gan brīdinājumi, gan nelāgas priekšnojautas („Kā vērsis jau kāzas / Slejas

¹³ Fortier, M. *Theory/Theatre: An Introduction*. London and New York: Routledge, 1997 – p. 111

visā augumā” vai „Bet turpmāk viena bez vīra / Neatstāj kopīgās mājas”), tādējādi Jura Simanoviča skumjās melodijas radīja nepieciešamo atmosfēru. „Mēness dziesma” tika veidota kā baisa himna, kurā skaidri ieskanas nāves tuvums, un likteņa neizbēgamība. „Šūpuļdziesmas” melodijas galvenais iedvesmas avots bija paša Federiko Garsijas Lorkas lekcijās aprakstītās Andalūzijas šūpuļdziesmas. Izrādē melodija tika pārveidota, lai radītu karaokes muzikālā numura atmosfēru, taču skumīgā un tumšā melodijas tēma tika saglabāta.

Lai radītu Deividam Linčam raksturīgu atmosfēru, skaņu mākslinieks Māris Butlers izveidoja skaņu un trokšņu fonu, kas uzturēja un attiecīgajos mirkļos kāpināja biedējošu atmosfēru. Piemēram, Līgavas un Leonardo dialogs pēc aizbēgšanas tika apvienots ar mūziku, kurai cauri dun sirdspukstiem līdzīgi trokšņi. Sadarbība ar Māri Butleru bija ļoti veiksmīga jau pieizrādes „Viņa sieva”, tāpēc arī „Asins kāzās” jau pirmajā cēlienā tika izmantoti skaņu efekti, kas disonē ar notiekošo. Ja „Viņa sievā” tie bija statiski trokšņi, kas pakāpeniski izrādes gaitā kļuva skaļāki, tad „Asins kāzās” tika izmantoti dažādi *drone* mūzikas elementi, kas arvien biežāk iezagās dažādās ainās, un otrajā cēlienā radīja arvien nospiedošāku un baisāku atmosfēru.

Mežcirtēju/ceļstrādnieku mūzikas komponists Edgars Šubrovskis izveidoja dziesmas, ar kurām tika pieteikta gan Mēness, gan Nāves parādīšanās. Sērīgās melodijas šādā veidā arī pauda abu mežcirtēju nostāju pret notiekošo – ja Trešais mežcirtējs (ierakstā esošais Jānis Joņevs) ir negatīvāk noskaņots un asinskārāks, tad Pirmais un Otrais mežcirtējs ir mīlētāju pusē. Tādējādi viņu dziesmu melodijas pauda skumjas, ko jūt šie it kā „neatkarīgie vērotāji”, kuri nespēj nejust līdzīgu lūgumu varoņu centieniem kļūt laimīgiem, bet kuri zina, ka gan Mēness, gan Ubadzes/Nāves parādīšanās nozīmē traģisku iznākumu. Ar šo dziesmu palīdzību mežcirtēji/ceļstrādnieki arī veica kora funkcijas, izsaucot varoni un tad sagaidot tā parādīšanos uz skatuves¹⁴.

Līgavaiņa un Līgavas dejas laikā tika izmantota Jūlijas Savičevas dziesma „Покра”, kura gan sasaucās ar diennakts veikalo skanošo mūziku, gan ļoti primitīvā, popmūzikai raksturīgā veidā pauda Līgavas emocijas kāzu laikā. Šīs dziesmas izmantošana deva iespēju Līgavainim un Līgavai piedzīvot saskaņas mirkli, kad abi jaunlaulātie dejo un smejas, kas deva nepieciešamo impulsu Līgavaiņa šokam par piepešo Līgavas aizbēgšanu.

¹⁴ Lecoq, J. *Theatre of Movement and Gesture*. London and New York: Routledge, 2006 – p. 110

NOBEIGUMS

Izvēloties Federiko Garsijas Lorkas lugu „Asins kāzas” bija skaidrs, ka materiāls ir sarežģīts, taču, nemēģinot pretendēt uz lugas pārnēsību uz skatuves „vārds vārdā”, izrāde ieguva brīvu telpu, kurā izaugt un attīstīties. Izaicinājums bija pierādīt, ka, ievietojot klasisku darbu it kā „prastā” vidē, pats darbs netiek padarīts par prastu. Turklāt saglabājot Lorkas oriģinālo tekstu, bet sasaistot to ar konkrēto, modernizēto vidi radās disonējošs kontrasts (piemēram, Leonardo saka „es atjāju ar zirgu”, bet pirms tam ir skanējuši mašīnas trokšņi), kas palīdzēja izveidot sirreālu vidi ar nenosakāmu laika piederību. Turklāt šāda pieeja bieži sastopama un arī darbojas kino (piemēram, tādi modernizētie Viljama Šekspīra ekranizējumi kā Maikla Almereidas „Hamlets” vai Beza Lūrmēna „Romeo un Džuljeta”), taču teātrī tiek dēvēta par mulsinošu.

Izrādes eklektiskais un kolāžas stils, iespējams, varēja šķist pārblīvets, taču tika izstāstīts Lorkas stāsts un radīta iecerētā atmosfēra. Izmantojot tādus lugā minētos simbolus kā sarkano dzīpariņu (sarkanā virve, kas saista Līgavu un Leonardo) vai sausos ziedus (ko Mēness pārkausa pār kritušajiem vīriešiem) tika veidota likteņa un pārpasaulīgo spēku neizbēgamā klātbūtne, kā arī saglabāts autoram raksturīgais simbolisms.

Apvienojot izrādē latvisko ar slāvisko radās daudz organiskāka vide, kura sasaucās ar Latvijas ikdienu, kā arī izrāde ieguva daudz lielāku vitalitātes devu. Turklāt darba procesā izkristalizējās dažādas stila iezīmes, kuras sasaucās ar iepriekšējo izrādi „Viņa sieva”.

KOPSAVILKUMS

Pirmo reizi strādājot ar tik lielu kolektīvu bija jāsaskarās ar ļoti daudziem izaicinājumiem, kā arī vairākas tehniskas kļūmes un neprecizitātes joprojām ir nepieciešams noslīpēt, lai izrāde darbotos bez aizķeršanās. Svarīgi būtu vēl piestrādāt pie formas tīrības, izceļot dažus svarīgākos elementus, un notušējot mazāk svarīgos.

Svarīgi būtu arī pastiprināt lugas fināla ainu, vairāk strādājot vokālajos mēģinājumos, kā arī izveidojot paša Jura Simanoviča radītu muzikālo pavadijumu, kas sniegtu daudz augstāku emocionālo iespaidu, piešķirot „Raudu dziesmai” lielāku impulsu izraut sievietes no potenciālā sastinguma.

Kopumā darbs pie izrādes „Asins kāzas” bija neatsverama pieredze ne tikai režijas jomā. Svarīgākais, kas tika panākts, bija aktieru ansambļa saliedēšanās process, un pirmizrādē piedzīvotais gandarījums no visu iesaistīto cilvēku puses. Pēc skatītāju atsauksmēm var spriest, ka izrāde savu mērķi ir sasniegusi, jo, par spīti dažādi uztvertajiem izrādes aspektiem (piemēram, skatītāji, kuriem saistošāks šķita pirmais cēliens un skatītāji, kuriem labāk patika otrais cēliens), tā tika raksturota ne tikai kā izklaidējoša un muzikāli baudāma, bet arī pārdoma raisoša un emocionāli sāpīga.

Pēc izrādes „Asins kāzas” iestudēšanas rodas vēlme, lai Federiko Garsijas Lorkas dramaturģija piedzīvotu jaunu popularitātes vilni Latvijas teātros.

AVOTU UN LITERATŪRAS APRAKSTS

Izmantotais pamatavots ir Federiko Garsijas Lorkas luga „Asins kāzas”, kuras tulkojums darba procesā tika uzlabots, lai radītu organiskāku valodu aktieriem, kā arī, lai nepazaudētu valodas poēziju.

Lugas dziļākai izpratnei palīdzēja gan Edvīna Raupa redakcijā iznākušās Federiko Garsijas Lorkas „Lekcijas”, kas ļāva labāk izprast gan to, kas tieši ir Andalūzijas šūpuļdziesma, tādējādi dodot precīzu iedvesmas avotu izrādes mūzikas komponistam Jurim Simanovičam, kā arī radot iespaidu par nepieciešamo atmosfēru „Šūpuļdziesmas” izpildīšanas mirklī. „Lekcijas” arī palīdzēja labāk izprast Mēness un Ubades tēlos ietvertu simbolismu un nozīmi, kas gan režisorei radīja skaidru vīziju par to, kā šādus pārpasaulīgus tēlus būvēt, gan palīdzēja aktieriem saprast savas darbības mērķus.

Dažādas grāmatas un to fragmenti internetā (piemēram, Gvinnas Edvardsas pētījumi par Federiko Garsiju Lorku) palīdzēja saprast gan lugas tapšanas apstākļus, gan arī Lorkas daiļrades specifiku. Federiko Garsijas Lorkas atklātā homoseksualitāte ir arī viens no iemesliem, kādēļ šis autors un viņa darbi ir tik iecienīti feministiskajā pētniecībā un ļāva pārlicināties, ka tieši caur šādas nospiedošas un pārspīlēti patriarhālas sabiedrības atveidojumu, Lorka veic tās spēcīgu, kritisku analīzi.

Dažādas teātra vēstures un teorijas grāmatas palīdzēja darbā ar aktieriem, kā arī apgūt darbam nepieciešamo, bet trūkstošo terminoloģiju, kā arī uzzināt vairāk par iepriekš iestudētajām „Asins kāzu” versijām.

Svarīgs iedvesmas un izpētes avots bija arī internetā atrodamie fragmenti no dažādiem pasaulē nesen radītiem „Asins kāzu” iestudējumiem, no kuriem interesantākie šķita Serdžio Milana 2013. gada izrādes „1941. Bodas de sangre” fragmenti tieši vizuālās estētikas un pārvērsto dzimumlomu ziņā.

Izrādes tapšanas laikā liela uzmanība tika vērsta arī Deivida Linča filmu estētikas un stilistikas padziļinātai pētniecībai, koncentrējoties uz filmām „Wild at Heart”, „Rabbits”, kā arī uz tādām Linča īsfilmām kā „The Grandmother” un iedvesmojoties un TV seriāla „Tvinpīka”.

IZMANTOTIE AVOTI:

Lorka, F. G. *Asins kāzas* (tulkojums: Daugavpils teātris, Edvīns Raups, Elīna Martinsone)

IZMANTOTĀ LITERATŪRA

1. Akots, N., Čakare, V., Hausmanis, V. u.c. *Latvijas teātris. 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mija*. Rīga: Zinātne, 2007. 774 lpp.
2. Lorka, F. G., Raups E. (red.) „Lekcijas”, Rīga: Neputns, 2013. 136 lpp.
3. Allain, P. And Harvie, J. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York: Routledge, 2006. p. 244
4. Fortier, M. *Theory/Theatre: An Introduction*. London and New York: Routledge, 1997. p. 266
5. Johnson, R. *Federico Garcia Lorca's Theater and Spanish feminism*. No „Anales de la literature espanola contemporanea”, Vol. 33, No.2, 2008. p.251-281
6. Lecoq, J. *Theatre of Movement and Gesture*. London and New York: Routledge, 2006. p. 163
7. Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1996. p. 469

INTERNETA RESURSI:

1. Edwards, G. *Arranged Marriage: Blood Wedding*
<http://www.thestage.co.uk/features/2005/05/arranged-marriage-blood-wedding/>
[pēdējoreiz apmeklēts 11.06.2014.]
2. Edwards, G. *Lorca: The Theatre Beneath the Sand*. London: Marion Boyars Publishers Ltd., 1987
<http://lorcandalucia.blogspot.com/2006/04/lorca-theatre-beneath-sand-by-gwynn.html>
[pēdējoreiz apmeklēts 13.06.2014.]
3. <http://www.classicspanishbooks.com/20th-cent-generation-of-27.html>
[pēdējoreiz apmeklēts 10.06.2014.]
4. <http://www.poets.org/poetsorg/poet/federico-garc%C3%ADa-lorca>
[pēdējoreiz apmeklēts 10.06.2014.]
5. McGowan, T. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007
<http://cup.columbia.edu/book/978-0-231-13954-0/the-impossible-david-lynch/excerpt>
[pēdējoreiz apmeklēts 13.06.2014.]

SUMMARY

Staging of Federico Garcia Lorca's play „Blood Wedding”, directed by Elina Martinsone

Staging of plays by Federico Garcia Lorca is a difficult task, since the material has gained the status of a classic. It also is seen as thoroughly Spanish, thus making it harder to link it to Latvian everyday life.

However, by choosing a modern setting – a 24 hour liquor shop/bar – and making it into a surreal and stylized environment, the play gained a new topicality. The tragedy in three acts became a musical tragicomedy in two acts, dealing with the issue of marriage and the pressure to wed even in the contemporary and emancipated society.

By using elements of epic theatre, musical theatre, comedy and influences of David Lynch, the performance of „Blood Wedding” became a collage, leading to the tragedy described by Lorca. The constant inevitability of fate and death is ever present in the play and also in the staging. However, to rehabilitate the women of the story who would be have to spend the rest of their lives locked inside four walls to mourn their dead men, the finale of the staging was performed as a song of forgiveness and new beginnings.

PIELIKUMI



Māte – Daiga Kažociņa, Līgavainis – Dmitrijs Golasko. Foto: Andželika Frīdvalde



Līgava – Ance Strazda, Līgavainis – Dmitrijs Golasko. Foto: Andželika Frīdvalde



Līgava – Ance Strazda, Leonardo – Toms Auniņš, Mežcirtēji/Ceļstrādnieki – Edgars Šubrovskis un Edgars Mākins. Foto: Alise Zariņa.



Leonardo – Toms Auniņš, Mēness – Vladislavs Saveljevs, Līgavainis – Dmitrijs Golasko. Foto: Alise Zariņa



Ubadze – Daiga Kažociņa, Auklīte – Anta Eņģele, Mēness - Vladislavs Saveljevs. Foto: Alise Zariņa



Leonardo – Toms Auniņš, Sieva – Dana Čerņecova. Foto: Andželika Frīdvalde



Māte – Daiga Kažociņa, Līgava – Ance Strazda. Foto: Alise Zariņa



Mežcirtēji/Ceļstrādnieki: Edgars Mākens un Edgars Šubrovskis, Ubadze: Daiga Kažociņa. Foto: Alise Zariņa



Sieva – Dana Čerņecova. Foto: Andželika Frīdvalde

Maģistra darbs

“Federiko Garsijas Lorkas lugas „Asins kāzas” iestudējums Elīnas Matinsones režijā”

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra un Audiovizuālās mākslas katedrā

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; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Elīna Martinsone _____ 13.06.2014.
Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: lekt., Mg. art. Gatis Šmits _____ 13.06.2014.
Paraksts

Recenzents: asoc. prof., Mg. art. Lauris Gundars

Darbs iesniegts ____ . ____ .2014.

Studējošo servisa speciālists : _____

Vārds, uzvārds

Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē

Bakalaura, maģistra

____ . ____ .2014. prot. Nr. _____ vērtējums

Komisijas sekretārs: _____