

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

Laikmetīgās dejas izrādes
„ROUTE 9”
Bakalaura darba teorētiskais pielikums

Autors:
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Laikmetīgās dejas horeogrāfijasapakšprogrammas
4. kursa studente Alise Putniņa
(ID Nr. 20114219)

Darba vadītāja:
docente, Mag. art. Ramona Galkina

Rīga

2015

SATURS

IEVADS	3
1. DARBA IECERES RAKSTUROJUMS	5
2. TEORĒTISKIE ASPEKTI	8
3. IZRĀDES STRUKTŪRA	10
4. DARBA MĀKSLINIECISKIE ASPEKTI.....	12
5. PROFESIONĀLIE PAŅĒMIENI	14
6. RADOŠĀ DARBA ĪSTENOŠANAS GAITAS APRAKSTS	16
KOPSAVILKUMS.....	18
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	19
SUMMARY	20

IEVADS

Alises Putniņas laikmetīgās dejas izrāde „Route 9”¹, kas tiks izrādīta 2015. gada 11. jūnijā Ģertrūdes ielas teātrī, ir tapusi kā bakalaura darbs Latvijas Kultūras akadēmijā. Izrādes centrā ir autorens pētījums par sevis meklējumiem dažādās garīgajās praksēs, pievēršot uzmanību tipiskākajām reakcijām un visbiežāk sastopamajām emocijām.

Laikmetīgā deja un tās pārstāvji nereti kā vienu no saviem centrālajiem izpētes objektiem izvirza cilvēka patību-es un pasaule man apkārt. Izrādēs ir manāmi dialogi ar savu patību, apspriestas sabiedrības izveidotās normas, to ietekme un relativitāte. Gandrīz katrā dejas izrādē ir apskatītas indivīda attiecības ar pasauli, kas atgriezeniski ir arī indivīda attiecības ar sevi pašu. Līdz ar to, darba galvenā problēma rodama jautājumā – kā atrast saikni ar savu iekšējo pirmavotu un nepazust sabiedrības radītajā fikciju pasaulē?

Bakalaura darba teorētisko pamatojumu veido materiāli no Karla Gustava Junga² un Zigmunda Freida³ teorijām par kolektīvajām bezapziņas formām jeb arhetipiem un psihs strukturām, kā arī Mošē Feldenkraisa⁴ teorija par ķermeņa uzvedības strukturām.

Psihoanalīze gan tieši, gan netieši ietekmējusi visus mākslas veidus. Hermanis Hese⁵ savā esejā „Mākslinieks un psihoanalīze” min piemēru, ka psiholoģijas jaunatklājumus vairāk tver tieši mākslinieki, nevis pašas nozares pārstāvji, jo šīs idejas ne vien stimulē mākslinieka patības rezervuāra izziņu, bet arī raisa dziļāku izpratni par savu daiļradi un tās vadmotīviem.⁶ Izrādes „Route 9” galvenais mērķis ir pievērst skatītāja uzmanību paradoksam, kas rodams pārlicēbā par pasaules uzskatu pareizību un sevis noliegšanu tās kontekstā.

Bakalaura darba mērķis ir izveidot un izrādīt laikmetīgās dejas izrādi par indivīda sevis meklējumiem garīgajās praksēs. Veicamie uzdevumi –

1. pētīt, kā emocijas izpaužas ķermenī un rada reakciju konkrētās situācijās;
2. izveidot katrai dejojotājai atbilstošu raksturu un kustību formu, balstoties Z. Freida teorijā par psihs slāņiem;

¹Route[tulk.no angļu val.) – maršruts.

²Karls Gustavs Jung (1875. – 1961.) - šveiciešu psihiatrs, psihologs, žurnālists. Viens no psihoanalīzes teorijas izveides locekļiem. Pieejams: <http://www.biography.com/people/carl-jung-9359134>. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

³Zigmunds Freids (1856. – 1939.) - austriešu neirologs, teorijas par psihoanalīzi izveidotājs. Pieejams: <http://www.biography.com/people/sigmund-freud-9302400>. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

⁴MošēFeldenkrais (1904. – 1984.) - Feldenkraisa metodes pamatlicējs. Pieejams: <http://feldenkrais-method.org/de/biography>. [skatīts: 2015.gada 10.maijā].

⁵Hermanis Hese (1877. – 1962.) - vācu rakstnieks, Nobela prēmijas ieguvējs. Pieejams: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1946/hesse-facts.html. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

⁶Hese, Hermanis. „Mākslinieks un psihoanalīze”. No vācu val. tulk. Ingus Liniņš. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/26>. [skatīts 2015.gada 20.aprīlī].

3. izstrādāt kustību materiālu balstītu *release*⁷ dejas tehnikā, kontaktimprovizācijā⁸ un improvizācijas tehnikā;
4. organizēt mēģinājumu procesu;
5. sadarboties ar dejojājiem;
6. kopīgi ar mūziķiem meklēt izrādei atbilstošu muzikālo noformējumu;
7. vienoties ar producentiem par izrādes tehniskajām lietām, reklāmu;
8. konsultēties ar tērpu mākslinieci par dejojāju un mūziķu apģērbiem.

Darba teorētiskais pielikums ir strukturēts sešās nodaļās ar ievadu un kopsavilkumu. Pirmajā nodaļā aprakstīta tēmas aktualitāte, otrajā – izrādes teorētiskā bāze, trešajā nodaļā – darba struktūra, ceturtajā – izrādes mākslinieciskie aspekti, piektajā detalizēti izskaidroti izmantotie profesionālie paņēmieni un sestajā – darba process.

⁷Dejas tehnika, kas veidojusies 20.gs. 30.gados ASV pēc Meibla Elsvorta Toda pētījuma somatikā. Pieejams: <http://www.contemporary-dance.org/release-technique.html>. [skatīts 2015.gada 7.maijā].

⁸Dejas tehnika, kas veidojusies 20.gs. 70. Gados ASV. Pamatlicējs – Stīvs Pakstons. Pieejams: <http://www.contactimprov.com/whatiscontactimprov.html>. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

1. DARBA IECERES RAKSTUROJUMS

Darba temats par indivīda iekšējo pasauli ir horeogrāfei aktuāls kopš studē Latvijas Kultūras akadēmijā. Nozare, kurā darbojas izrādes horeogrāfe, sākotnēji neviļus, vēlākos kursos jau aizvien apzinātāk, ir pievērsusi uzmanību sevis izpētes procesam un raisījusi jautājumus par cilvēciskās eksistences jēgu. Apmeklējot dažādas laikmetīgās dejas un teātra izrādes, var iezīmēt kopēju vadlīniju mākslinieku darbos, kur centrā atrodas indivīds un, perifērijā izkārtoti, ir dažāda rakstura, tomēr, vienojoši elementi par cilvēka dziļākajām struktūram unto darbību ārēju un iekšēju faktoru ietekmē.

Viens no spēcīgākajiem un neapzinātākajiem ietekmes faktoriem cilvēka attīstībā ir ģenētiskais mantojums, kas ir iekodēts cilvēka ķermenī un apziņā izpaužas reakcijās un raksturā. Biologs Ričards Dokinss savā teorijā par mēmiem⁹ (mēms – kulturāls analogs gēnam) uzsver, ka dabiskā atlase pārkāpj bioloģijas rāmjus un ietver sevī arī kultūras formas, kas paaudzēs veido cilvēku, tāpat kā ģenētiskā informācija. Robeža starp ģenētiku un kultūru sašaurinās, veidojot plašāku skatījumu uz cilvēka būtību.

Laikmetīgās dejas un buto izrāde „Vilcene”¹⁰, kas tika izrādīta š.g. martā, bija spilgts piemērs skatīt indivīda senču mantojumu ķermeņa izpausmēs, iekļūstot dziļi cilvēka psihes struktūrā, kas ļauj ieraudzīt sevi no malas kā izstāžu eksponātu un sajūst mūsu reakciju impulsus. Pēc šīs izrādes manī aizvien spēcīgāk nostiprinājās pārliecība, ka cilvēks nemaz neapjauš savu spēku un varenību, kur apziņas un ķermeņa struktūrā ir saglabājušies senī un unikāli informācijas kodi – senču dzīvesstāsti, dzimtas pieredze, kas tiek mantots nākamajās paaudzēs un ir paliekošs.

Lai iegūtu padziļinātāku informāciju par sevis interesējošo, bijajāatrod veidi, kā uzzināt, kas īsti slēpjas cilvēka patības rezervuārā. Prakse, pie kuras nonācubija joga¹¹, kas izrādē simbolizē ceļu un, ar kuras palīdzību cilvēks identificē sevi. Joga savā būtībā ietver āsanu izpildi, kas ir aktīvā jogas daļa un ir paredzēta, lai sagatavotu ķermeni kvalitatīvam meditācijas procesam. Dejas izrādē netieši tiek apspēlētas situācijas no meditāciju procesa, ar kurām ir saskāries ikviens, kurš kaut reizi ir medījis. Neskaitāmās domas, kas nodarbina prātu, diskomforts ķermenī, kad miera stāvoklī tiek pamanītas pat vissīkākās nianšes. Viss,

⁹Dawkins, Richard. "Know Your Meme". Pieejams: <http://knowyourmeme.com/memes/people/richard-dawkins>. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

¹⁰ Multimedialās izrādes „Vilcene” reklāmas rullītis.

Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=hn7u99t6xUs>. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

¹¹ Joga ir garīgā prakse, kas paredzēta ķermeņa, prāta un gara attīstībai. Pieejams: http://yoga.org.nz/what-is-yoga/yoga_definition.htm. [skatīts 2015.gada 10.maijā].

kas sākotnēji traucē nodoties pilnīgam klusumam un mieram, ir dabiska meditācijas procesa sastāvdaļa, kas, ilgākas prakses rezultātā, mazina savu vērtību, ļaujot cilvēkam ieklausīties savas dvēseles dziļākajās struktūrās. Izrādē šis process ir ļoti nozīmīgs, jo pievērš uzmanību niansēm, kas šķiet traucējošas, bet ir ļoti nozīmīgas iekšējo struktūru izpētes procesā. Informācija, kas ilglaicīgi ir uzkrājusies, varētu būt faktori, kas ļautu saprast indivīdu un tā patības kontekstu, cilvēku rīcības dzinuļus un reakcijas.

Ļoti spēcīga un spilgta izrāde par kādas ģimenes noslēpumiem, kas vieno un iespaido katru no tās locekļiem bija „Ugunsgrēki”¹² Dailes teātrī š.g. janvārī. Šī izrāde lika skaidrāk aptvert indivīda rīcību dažādās dzīves situācijās. Sabiedrība ir izveidojusi standartus kā būtu jārīkojas noteiktās situācijās un, kad indivīda reakcijas atšķiras no sabiedrības noteiktajām normām, tiek uzskatīts, ka cilvēks ir rīkojies nepareizi. Tiek noliegts fakts, ka katrs reaģē vadoties pēc savas pieredzes, kas ir unikāla. Tas veido apstākļus, kuru ietekmē indivīds pazaudē savu iekšējo būtību, sāk vairāk paļauties uz sabiedrības noteiktajiem kanoniem un dzīvojot svešu cilvēku dzīvi, ne savu.

Izrādē tika novērota cilvēka nespēja pieņemt sevi tādu, kāds ir, noraidot emocijas un pārdzīvojumus, kas nāk no dziļākajiem slāņiem. Sabiedrība ir stimulējusi cilvēkam izstrādāt psiholoģiskus aizsargmehānismus, lai pasargātu sevi no pasaules nelabvēlīgās ietekmes, bet tas vien, ka tā tiek iedalīta duālos polos, liecina par nevēlēšanos pasauli saprast plašākā kontekstā, dziļākās struktūrās.

Joga sevī ietver arī tā saucamo, emociju jogu (*rasa joga*), kur tiek izdalītas deviņas cilvēkam piemītošas emocijas. Galvenais mērķis ir iemācīties visas emocijas pieņemt un valdīt pār tām. Zināt un fiksēt, kā rīkojamies, un kura no emocijām ir dominējošā katrā situācijā, liekot apziņai un ķermenim būt klātesošiem visā ko darām un radīt apzinātas sekas, nevis ļauties mirkļa impulsiem, nekontrolētai rīcībai, kas noved pie bailēm sevi atklāt, izzināt un beigās – pieņemt.

Strādājot pie dejas izrādes, lielu lomu spēlē arī emocijas. Horeogrāfe kopā ar dejotājām pētīja tās tīrā veidā, meklējot katrai emocijai konkrētu ķermenisku izpausmi, tālāk to attīstot dejas materiālā. No deviņām emocijām tika atlasītas četras aktīvākās – bailes, dusmas, miers un mīlestība, kuras iezīmē izrādes struktūru un dramaturģiju.

¹²Izrādes „Ugunsgrēki” reklāmas rullītis. Pieejams: <https://vimeo.com/116555101>. [skatīts 2015.gada 24.aprīlī].

Metafiziķis Nīls Donalds Volšs savā grāmatā „Sarunas ar Dievu. Neparasti dialogi” raksta, ka mīlestība un bailes ir pretpoli, kuros balstās visas mūsu izvēles un bez šiem priekšstatiem par pasauli nespēj pastāvēt neviens cits priekšstats. Ikviena doma un rīcība balstās vai mīlestībā, vai bailēs.¹³ Šīs domas horeogrāfi pārlicināja un izrādes tapšanas procesā palīdzēja rast skaidrību struktūras izveidē.

¹³Volšs, Nīls. „Sarunas ar Dievu. Neparasti dialogi.” Rīga: Zvaigzne ABC, 2009. 31.-32.lpp.

2. TEORĒTISKIE ASPEKTI

Bakalaura darba pamats balstās teorijās par cilvēka bezapziņas formām un psihe struktūrām. Sākotnēji meklēju informāciju par bailēm un to ietekmi uz indivīdu gan emocionālā, gan fiziskā plānā. Sekojoši nokļuvu pie K.Gustava Junga, Z. Freida un Mošē Feldenkraisa teorijām.

K.Gustava Junga teorijā horeogrāfi piesaistīja arhetipi, kas ir psihisko fenomenu pirmsformas jeb kolektīvās neapziņas pirmtēli un ir atrodamas ikvienā indivīdā. Junga raksta: „[...] esmu mēģinājis sniegt vispārīgu uzskatu par bezapziņas struktūru. Tās saturī, arhetipi, zināma mērā ir dzīlē apslēpti apzinātas dvēseles fundamenti vai saknes, kas iegrimušas zemē (ne tikai) šā vārda šaurākajā nozīmē, bet arī pasaulē vispār. Arhetipi ir gatavības sistēmas, kas vienlaikus ir gan tēls, gan emocija. Tos manto līdz ar smadzeņu struktūru, tie ir tās psihiskais aspekts. Tie formē gan spēcīgu, instinktīvu aizspriedumu, gan – ir visefektīvākais instinktīvās pielāgošanās līdzeklis. Tātad – arhetips jāuztver kā pirmsvēsturiskas, iracionālas psiholoģijas daļa.”¹⁴ Viņš min lielisku piemēru par ēkas izpēti, kur augšējais stāvs ir ierīkots 19.gs., pirmais – 16.gs., mūra tuvākā izpēte liecina, ka tas pārbūvēts 11.gs., pagrabā – romiešu pamatmūris, zem tā – aizbērtā ala, kuras augšējās slāņos atklāti darbarīki u.t.t. Salīdzinājums atspoguļo dvēseles struktūras ainu, kur paši atrodamies augšējā stāvā un miglaini nojaušam, ka apakšā atrodas kaut kas senatnīgs un neapzināts. Junga izdala arhetipu veidus, kas formējas līdz ar mūsu piedzimšanu un ir dzīves laikā apzināmas struktūrvienības. Viena no tām – persona, kas izsaka cilvēka esamības veidu sabiedrībā, nodrošina cilvēkam sociālo identitāti. Persona ir kompromiss starp to, ko grib indivīds un ko vēlas sabiedrība. Persona, pēc Junga domām, ir tas, kas cilvēks īstenībā nav, bet iedomājas esam. Šajā struktūrā arī sakņojas cilvēka bailes būt pašam un atklāt sevi, jo tas grib gūt sabiedrības atbalstu un vienmēr palikt kā daļa no veseluma, neņemot vērā savas vēlmes un patieso būtību¹⁵.

Domājot par deļotāju tēliem un rakstura iezīmēm deļas izrādei, horeogrāfe nonāca pie secinājuma, ka tos izveidot palīdzētu Z. Freida psihe struktūras slāņi. Beļpersoniskā neapzinātā psihe daļā ir Tas (Id). Tas ir psihiskās enerģijas rezervuārs, dziņu, vēlmju *trakojošais katls*, kas prasa tūlītēju apmierinājumu. Es jeb Ego ir starpnieks starp ārpasauli un Tas. Šī daļā izstrādā aizsargmehānismus, mēģinot rast kompromisus un nepadoties dziņām. Savukārt, Super Es (Super Ego) raksturo sociālo normu, aizliegumu, audzināšanas ietekmi uz indivīdu. No Super Es, kas lielākoties darbojas neapzināti, rodas sirdsapziņa, kuras darbība

¹⁴Kūle, Maija un Rihards Kūlis. „*Filosofija*”. Rīga. Zvaigzne ABC. 1998. 386.lpp.

¹⁵Kūle, Maija un Rihards Kūlis. „*Filosofija*”. Rīga. Zvaigzne ABC. 1998. 386.lpp.

izpaužas kā kauna, baiļu, nepilnvērtības un citas sajūtas.¹⁶ Katra daļa iezīmē konkrētu rakstura iezīmju kopumu, kas ļauj specifiskāk attīstīt dejotāju tēlus un izveidot katrai atbilstošu kustību modeli, kas ne tikai veido emocionālo bāzi, bet arī ķermenisko. Attiecīgi – veido arī savstarpējās attiecības, kas balsta izrādes dramaturģisko uzbūvi.

Izrādes galvenais vadmotīvs ir bailes, kas tiek pētītas gan sajūtu līmenī, gan no fiziskās izpausmes puses. Mošē Feldenkrais savā grāmatā „Ķermenis un brieduma uzvedībā: pētījums par trauksmi, seksu, gravitāciju un mācīšanos” nodaļā „Ķermeņa uzvedība trauksmes stāvoklī” raksta par instinktiem, kas ir iedzimti beznosacījuma refleksu kompleksa integrācija, kas piemīt ikvienai dzīvnieku klases centrālajai nervu sistēmai; tie tiek mantoti un to veidošanās tādēļ ir pilnīgi neatkarīga un individuāla pieredze.¹⁷ Interesants ir fakts, ka tikai viena instinkta pamatzpauze ir tieši kustība un tās ir bailes vai bēgšana. Kā piemēru autors apskata dzīvnieku – kad tas ir nobijies, tad parasti vai nu sastingst vai skrien prom. Abos gadījumos, pirmā reakcija baiļu brīdī ir saraušanās kustība muskuļos (*contraction*), it sevišķi – vēdera rajonā, elpas aizture, paātrināts pulss, svīšana, u.t.t. Kad dzīvnieks tuvumā sajūt bailes, tad muskuļu kontrakcija ir neizbēgama, īpaši draudīgās situācijās, var iestāties arī nāve. Tas liecina par to, ka bailes mūsos ir fundamentālas un kontrolē mūsu ķermeni bez pašu apziņas.

¹⁶Kūle, Maija un Rihards Kūlis. „Filosofija”. Rīga. Zvaigzne ABC. 1998. 385.lpp.

¹⁷Feldenkrais, Moshe. ”*Body and Mature Behaviour: A Study of Anxiety, Sex, Gravitation, and Learning.*” California: Frog, LTD, 1949. 114.-115.lpp.

3. IZRĀDES STRUKTŪRA

Izrādes struktūra veidota trīs daļās, kas atbilst Z. Freida psihes struktūrām un atbilst katras deļotājas tēlam. Nīls Donalds Volšs savā grāmatā „Sarunas ar Dievu. Neparasti dialogi.” raksta: „Ikviens cilvēks doma un rīcība balstās vai nu uz mīlestību, vai arī uz bailēm. Cilvēkam *nav* citas motivācijas, un visi pārējie priekšstati ir tikai šo divu atvasinājumi. Tās vienkārši ir citas versijas – tās pašas tēmas atšķirīgs pavērsiens.”¹⁸Kā raksta pats autors, nosaucot bailes un mīlestību par alfu un omegu, šie divi pretpoli mijiedarbojas viens ar otru. „Tāpēc tajā brīdī, kad tu apliecini savu viskvēlāko mīlestību, tu ielaid sevī visskaudrākās bailes.”¹⁹

Veidojot izrādi, horeogrāfe nolēma nodalīt abas emocijas un palūkoties kas notiek vienā un otrā gadījumā, kad cilvēks izvēlas paļauties bailēm un aizvērt sevi, vai – dalīties, izpaust uz āru un atrast ceļu pie sevis, vadoties beznosacījuma mīlestībā. Ir grūti strikti nodalīt vienu no otra, taču izrādē tiek parādītas spilgtākās reakcijas, sajūtas, ķermeniskās izpausmes, raksturīgi bailēm un mīlestībai.

Strādājot pie izrādes, horeogrāfe secināja, ka emociju loks ir jāsašaurina un jāstrādā tikai ar tipiskākajām un atpazīstamākajām emocijām. Bailes un mīlestība tika papildinātas ar dusmām un mieru, lai veidotos dažādība un tiktu izceltas jau esošās emocijas. Izrādes pirmā daļa tiek iezīmēta ar bailēm un dusmām, ko var vērot deļotāju sajūtās un kustību materiālā, kas ir ass, dinamisks un raustīts. Šī daļa ir psihes struktūras Tas atspoguļojums. Otrā daļā ievada miers, kas pārplūst sevis izrādīšanā un uzmanības pievēršanā, kas raksturo Super Es daļā. Kustību materiāls šajā daļā ir konkrēts, precīzs, izstrādāts katras deļotājas tēlam. Izrādes otrā daļa iezīmē Freida psihes slāņus, kur deļotājas pilnībā parāda savu tēlu raksturīgākās iezīmes. Savukārt, trešā daļa ir mierīgāka, plašāka un rotaļīgāka gan kustību kvalitātē, gan sajūtās un ir ekvivalents Es daļai.

Izrādes dramaturģija ir netipiska, jo kulminācija notiek izrādes pirmajā daļā, deļotāju baiļu un dusmu solo izpildījumā. Horeogrāfe nolēma sākt ar aktīvajām emocijām, ne tikai dinamiskas dēļ, bet arī tamdēļ, ka izvēles situācijās pirmās bieži, nostrādā bailes. Savukārt izrādes otrā daļa ir piezemēta un nomierinoša, radot sajūtu par nebeidzamu notikumu un mirkļu virkni. Dramaturģijas attīstībā svarīgs ir aspekts par jomu, kas tiek asociēta ar ceļojumu. Deļas izrādes stāsta motīvu caurvij ideja par došanos ceļojumā. Ideja ir radīt sajūtu, ka izrāde ir īss mirklis, garāmgājēja acīm vērot gaitas no izpildītāju ceļojuma dienasgrāmatas, kas tikpat labi varētu nebūt noticis. Vienīgais, kas paliek pēc izrādes ir dzīva

¹⁸Volšs, Nīls. „Sarunas ar Dievu. Neparasti dialogi.” Rīga: Zvaigzne ABC, 2009. 32.lpp.

¹⁹Volšs, Nīls. „Sarunas ar Dievu. Neparasti dialogi.” Rīga: Zvaigzne ABC, 2009. 33.lpp.

sajūta, pulsējošs ķermenis – likt skatītājam apzināties, ka kaut kas ir noticis, bet aprakstīt to nav iespējams.

4. DARBA MĀKSLINIECISKIE ASPEKTI

Laikmetīgās dejas izrādē, „Route 9” liela uzmanība tiek vērsta uz detaļām, sajūtām un ķermeņa dabiskām izpausmēm. Meklējot iespējamo materiālu izrādei, horeogrāfe kopā ar dejotājām, apskatīja deviņas emocijas ķermeniskās izpausmēs un sejas mīmikās. Sākotnējais uzdevums bija konkrēto emociju atdzīvināt ar notikumu, pieredzes palīdzību un tikai vēlāk meklēt ķermeņa refleksiju. Zinu, ka dejotājām tas ir emocionāli grūts uzdevums, ja emociju sarakstā ir dusmas, bailes, skumjas, riebums, kas visbiežāk saistās ar nepatīkamiem pārdzīvojumiem. Mans mērķis bija – ļaut katrai no dejotājām izdzīvot jau piedzīvoto, atsaukt atmiņā konkrētas emocijas izraisīto stāvokli, lai iedarbinātu ķermeņa atmiņu un maksimāli pietuvoties precīzam, emociju pildītu, kustību kopumam ķermenī. Ikvienai no dejotājām bija izvēles iespēja, cik dziļi sevī ielūkoties. Mērķis bija ar praktisku nolūku – atrast tīru emocijas izpausmi, apzināt un fiksēt to. Galvenais uzsvars tika likts uz to, lai dejotājas maksimāli distancētos no personiskā pārdzīvojuma un atļautu sev skatu no malas, uzdevumu veiktu vairāk ar pētniecisku pieeju. Rezultātā tika izveidots deviņu emociju saturošs kustību materiāls. Tika pētīts arī emociju atspoguļojumu sejas mīmikās, kas bija ļoti tieša un teatrāla izpausme. Šajā momentā izkristalizējās izrādes koncepts, ka darbs būs veidots no smalkām detaļām un šķietami netveramām niansēm.

Vissarežģītākā darba izstrādes daļa bija dejotāju tēlu izveide, vadoties pēc Freida psihes struktūrām. Tēlu iedalījums bija saprotams uzreiz, jo katra no dejotājām ir pietiekoši atšķirīga un spilgti iezīmē kādu no psihes daļām. Taču visgrūtāk bija atrast precīzu un nepārprotamu tēlu izpausmes veidu tieši vienai no psihes daļām - Es. Ļoti skaidri iezīmējās Tas un Super Es daļas, kur Tas – tekstā jau minēts kā *trakojošais katls*, iezīmē straujas, ātras un mainīgas kustību kvalitātes, kur Super Es ir pretpols Tam – ierobežots, bailpilns un nepārliecināts savā uzvedībā. Vidutājs Es, saistošais elements abu starpā, ir diezgan viltīgs un līdz galam neizprotams tēls. Savā uzbūvē, kā jau minēts iepriekš, Es izstrādā aizsargmehānismus, lai rastu kompromisu un nepadotos Tas izraisītajiem aktivitātes uzplūdiem. Es ieņem diezgan neitrālu pozīciju. Tajā pašā laikā, Es nav tikai mierīga rakstura, bet var darboties arī aktīvi. Izpētes procesā Es tēlā iezīmējās abu pārējo daļu esošās iezīmes, kas padarīja Es nepamanāmu, vienvēidīgu, līdzīgu jau esošajam. Procesā gaitā Es tēls izkristalizējās un ieņēma konkrētāku pozīciju, kas arī ir abu pārējo tēlu netiešs apvienojums. Ļoti svarīgi ir dejotājam atrast un saprast šo tēlu sevī, lai skatītājs to varētu uztvert.

Veidojot materiālu solo daļai, kur katra no dejotājām varētu iezīmēt un parādīt savu tēlu (balstoties Freida psihes struktūrās), darbības izveidē horeogrāfe izmantoja Junga piedāvāto

arhetipa modeli – personu, kas norāda uz indivīda un sabiedrības attiecībām. Izrādē šī ir daļa, kurā ļoti tiešā veidā, dejotājas komunicē ar skatītāju. Katra no viņām, darbojoties atbilstoši savam tēlam, aicina skatītāju vērst uzmanību tieši uz viņu. Tas izvēršas kā netiešs dialogs ar sevi par aktivitāti sabiedrībā – kur šajā kopumā indivīds redz sevi un vai vispār ir daļa no tās?

Viena no svarīgākajām lomām šajā dejas izrādē ir tieši prāta stāvoklim jeb *state of mind*, kas ir visaptverošs elements izrādes struktūrā. Tas palīdz dejotājām iedzīvināt savu tēlu, radīt sajūtu attiecīgam mirklim un radīt saturu izrādei. *State of mind* dejas mākslā, manuprāt, ir svarīgs paņēmiens, jo tas ir viens no veidiem kā dejotājs skatītājam var nodot informāciju un ļaut sajūst to, ko jūt pats.

5. PROFESIONĀLIE PAŅĒMIENI

Dejas izrādes pamats ir laikmetīgā deja, kas balstās *release* dejas tehnikā. Sākuma process tika uzsākts ar improvizācijas paņēmienu, lai vieglāk varētu pētīt un atrast kustību materiālu, kas būtu atbilstošs un organisks dejotāju ķermeņiem. Tēma, kas tika pētīta – emocijas, to ietekme uz ķermeni un prātu. Dejotājām bija uzdevums konkrēto emociju, caur kādu jau piedzīvotu situāciju, vai zināmu šīs emocijas izpausmes veidu, iedzīvināt ķermenī un ļauties impulsiem. Process tika dokumentēts, lai vēlāk varētu izveidot izrādes tēlam atbilstošu kustību materiālu. Mēģinājuma procesa dokumentēšana arī ļoti palīdz dejotājām sevi redzēt no malas un saprast ko vajag uzlabot, mainīt un, kas kustību ziņā ir vairāk atbilstošs gan ķermenim, gan tēlam. Sākotnējais mēģinājumu process bija diezgan smags, jo emociju gamma bija plaša un vajadzēja izpētīt visas emocijas. Horeogrāfei bija svarīgi, lai dejotājas jau sākumā iziet cauri grūtākajai daļai – sevis izpētei, lai vēlāk varētu strādāt pie tehniskām lietām un sajūta vairs nebūtu jāmeklē.

Izpētes process sākās ar Freida psihes struktūrām, lai pēc iespējas drīzāk noskaidrotu katras dejotājas tēla nianšes un sāktu strādāt pie to izveides. Šī daļa tika nosaukta par „Es daļu”. Uzdevums, kas sekoja materiāla izveidei bija, atrast kustības, kas uzsvērtu vēlmi izrādīt sevi un būt pārākam sabiedrībā. Pēc horeogrāfes dotajiem norādījumiem, dejotājas izveidoja solo materiālu, kas vislabāk reprezentētu viņu tēlus. Izstrādes procesa sākumā „Es daļa” bija ļoti ārišķīga un atgādināja šovu, taču mēģinājuma procesā transformējās, ieņēma jau dabiskāku un mazāk pompozu raksturu.

Viens no izpētes uzdevumiem, kas radās pēc Junga arhetipu teorijas – dejotājām bija jāapmainās ar identitātēm un jāizveido maza etīde ar otras raksturīgākajām iezīmēm. Sākotnēji šķita, ka šī daļa tiks iekļauta izrādē, taču vērojot dejotāju sagatavoto materiālu, horeogrāfe saprata, ka tam ir nepieciešama lielāka uzmanība un ideja ir atsevišķa izpētes procesa vērtība, tamdēļ tā tika atmesta. Taču, pēc dejotāju izvērtējuma, šis uzdevums bija vērtīgs no grupas viedokļa, jo ļāva vienai otrai labāk sajūst un skatīt no malas. Pēc uzdevuma izpildes meitenēm izveidojās ciešāks kontakts, kas palīdzēja tālāk strādāt. Svarīgi ir izpētīt katru ideju, kas ir noformējusies galvā pat, ja gala variantā tā netiks izmantota, jo no katras situācijas vai uzdevuma ir iespēja paņemt nepieciešamo un spēcināt savu ķermeni un prātu.

Liela uzmanība tika pievērsta *state of mind* stāvoklim, kad dejotājām caur iekšējām sajūtām un apziņu ir jāspēj radīt un iedzīvoties konkrētā situācijā, tajā pašā laikā – arī ātri pārslēgties uz kādu citu. Šis paņēmiens tika izmantots, strādājot pie emocijām sejas mīmikā, kad tika dots uzdevums pārslēgties no vienas emocijas uz otru. Tamdēļ bija ļoti svarīgi pirms

tam, improvizācijas struktūrā, atrast un izdzīvot katru emociju, laisavu prātu un ķermeni sagatavotu darbam pie šī uzdevuma.

Mūzikas izvēli noteica iepriekšējā pieredze, strādājot kopā ar elektroniskās mūzikas pārstāvi pie video dejas. Horeogrāfe saprata, ka vēlas strādāt pie idejas par dejas un mūzikas apvienojumu, radot vienu veselumu – dejai iekļauties mūzikā un otrādi. Spēcīgi nostrādāja doma, ja uz skatuves atrodas dzīvi un jutīgi ķermeņi, tad arī, muzikālajam pavadījumam ir jābūt dzīvā izpildījumā, lai labāk justu to, kas notiek uz skatuves. Sākotnējais darba process bija, ar improvizācijas paņēmieni meklēt mūzikas materiālu, iedvesmojoties no dejotājām un emocijām. Arī mūziķiem bija konkrēts uzdevums – izspēlēt emocijas mūzikā – meklēt dažādas toņu nokrāsas, kas izceltu konkrēto emocijas raksturu. Vēlāk tika fiksētas derīgās muzikālās vietas un veidots konkrēts un saturisks muzikāls materiāls. Mūzikas dinamika un attīstība ir ciešā sasaistē ar to, ko dejotājas attiecīgā brīdī dara uz skatuves.

Tērpi dejotājām ir paredzēti viegli un ērti, ieturēti ceļošanas stilistikā. Ideja ir radīt katrai dejotājai atšķirīgu tēlu, taču ar vienojošiem elementiem apģērba veidos, kā arī iekļauties vienā toņu gammā. Kopā ar tērpu mākslinieci tika meklēts un rasts atbilstošs risinājums katras dejotājas ķermeņa niansēm, ko nepieciešams izcelt uz skatuves. Tika diskutēts ar dejotājām, kādā apģērbā viņām ir ērti kustēties un, ko ir nepieciešams pielāgot no tērpu puses, lai varētu pilnvērtīgi izpildīt horeogrāfiju.

6. RADOŠĀ DARBA ĪSTENOŠANAS GAITAS APRAKSTS

Mēģinājumi notika reizi nedēļā trīs stundu garumā. Katra mēģinājuma pirmā stunda (reizēm mazāk, atkarīgs, cik daudz bija ieplānots izdarīt) tika atvēlēta ķermeņa iesildīšanai. Lielākoties, iesildīšanās notika horeogrāfes vadībā ar konkrētiem uzdevumiem, atbilstoši mēģinājuma tēmai. Piemēram, ja kādu mēģinājumu vairāk tika strādāts ar solo materiālu, tad iesildīšanās daļā pastiprināta uzmanība tika veltīta individuālām izpausmēm, savukārt, ja mēģinājumā bija ieplānots strādāt ar grupu, tad uzdevumos tika pielietoti kontaktimprovizācijas paņēmieni, lai meitenes sajustu viena otru un veidotos kopīga enerģija. Reizēm dejotājām tika uzdots individuāli sagatavot ķermeni darbam, ja bija nepieciešams laiks sev un savam ķermenim.

Tika vērota grupas enerģiju, lai varētu strādāt pēc iespējas produktīvāk. Bieži bija uzdevumi par plašumu un telpu, lai dejotājas atvērtu apziņu un skatu ārpus sevis, jo strādājot pie individuālām lietām, it sevišķi emocijām, kur katram pārdzīvojums atšķiras, ir svarīgi nepalikāt tikai savā kinesfērā, bet fokusēt uzmanību uz telpu un pārējiem tajā.

Katram mēģinājumam bija sastādīts plāns. Kad tika strādāts pie individuālām niansēm, katrai tika dots uzdevums un konkrēts laika posms, kurā uzdevums jāveic. Piemēram, „Es daļā”, uzdevums meitenēm bija viens, ar mazām niansēm katrai, un laiks, kad sameklēt nepieciešamās kustības un izveidot gatavu materiālu, kuru pēc tam katra demonstrēja un saņēma no horeogrāfes komentārus par uzlabojumiem. Tālāk sekoja solo apvienojums kopīgā kompozīcijā. Dejojotājas strādāja grupā, un kopaina tika veidota, vadoties pēc dinamikas, amplitūdas un katras dejotājas novietojuma telpā. Dejojotājām tika dots arī gatavs materiāls, kas kopīgi tika apgūts. Sākumā materiāls tika mācīts precīzi pēc horeogrāfes norādēm, atrodot un sajūtot kustību materiāla mehāniku. Vēlāk tika dots laiks katrai apstrādāt un integrēt dejas materiālu. Lai saglabātu katras dejotājas tēla raksturu, materiāls tika pielāgots ķermenim un tēlam. Attiecīgi sekoja kompozicionālā daļa, kad tika risināti telpas un dinamikas jautājumi.

Dejas izrādē piedalās trīs dejotājas no kursa, ar kurām kopā horeogrāfe bija strādājusi pie viena no kompozīcijas darbiem 5.semestrī. Svarīgākais faktors, kamdēļ tika izraudzīts tieši šis sastāvs, bija tas, ka mūsu starpā dejotājas ir saprotošas, pretim nākošas un aktīvi iesaistās darba procesā gan ar savām idejām, gan atbalstot jau piedāvāto. Ne mazāk svarīgi – kopējais tēls, ko meitenes veido viena ar otru ir īpatnējs un saskanīgs, tajā pašā laikā – nezaudējot individualitāti. Dejas izrādes sastāvā ir Anete Tambaka, Eva Kronberga un Taisija Frolova. Šoreiz darba process sākumā bija izaicinošs, jo meitenes izpētes procesam piegāja ļoti personiski, ko, protams, nevar tik viegli nodalīt un arī nevajag, taču ir svarīgi kādā brīdī no tā

tomēr distancēties, lai varētu strādāt tieši pie tehnikas un meklēt veidus, kā to veiksmīgāk ieviest izrādē. Bieži, izpētes procesā, lielāks efekts tika panākts iekšēji un ķermeniski izpaudās minimāli vai vispār nemaz. Piemēram, kad vairākkārt tika pētītas dusmas un skumjas, horeogrāfes norādījums bija, ka ir nepieciešams meklēt izpausmi pārdzīvojumam, pat, ja tāds nav līdz šim piedzīvots, tad uz kādas konkrētas situācijas bāzes to izveidot. Pagāja laiks līdz meitenes izdzīvoja to, kas sakrājies, lai varētu tālāk tam ķerties klāt no profesionālās puses.

Mūzikas apvienība, kas tika iesaistīta izrādes komandā ir grupa „*The Pink Elephant*”, ar kuriem sadarbība tika uzsākta pirmo reizi. Muzikālo noformējumu veido elektriskā ģitāra un bungas. Mūzika ir izveidota tieši šai dejas izrādei un tapusi kopīgo mēģinājumu laikā skiču veidā, ko mūziķi pēc tam individuāli noprecizēja. Muzikālajā daļā horeogrāfe deva konkrētus atslēgas vārdus, ko nepieciešams ietvert attiecīgajā mirklī, lai sinhronizētos ar to, kas notiek uz skatuves. Lielu lomu spēlēja arī improvizācija, jo atklāja daudz svaigu un momentā radušās idejas. Arī muzikālā daļa bija visai izaicinoša, jo pirmo reizi tika strādāts ar mūziķu apvienību „*The Pink Elephant*”.

Dejas izrādē „*Route 9*” bija daudz izaicinājumu, arī šī daļabija viens no tiem. Bija interesanti vērot, vai ir iespējams piepildīt sākotnējo ieceru par deju un mūziku, kā vienu veselumu un saprast, no kā ir atkarīga tā izveide. Ļoti svarīgi ir pēc iespējas ātrāk sākt strādāt kopā, lai dejojāji un mūziķi pierod viens pie otra un veidojas vienota grupas enerģija. Kopīgais darba process sākās vēlāk, nekā paredzēts, taču noritēja kvalitatīvi, jo mūziķi ir savas jomas lietpratēji. Tas atviegloja darbu, jotika piedāvātas radošas idejas gan no viņu puses, gan tika izpildīts prasītais. „*The Pink Elephant*” sastāvs laikmetīgās dejas izrādē „*Route 9*” – Rūdolfs Ozols un Kalvis Sležis.

Dejas izrādei tika piesaistīta arī producentu komanda, kuras uzdevumos ir nodrošināt nepieciešamo tehnisko aprīkojumu izrādes dienā, komunicēt ar mūziķiem, atbildēt par reklāmu un publicitāti. Jau esošajai komandai tika piesaistīti Latvijas Kultūras akadēmijas 1.kursa audiovizuālās un skatuves mākslas producēšanas studentus. Tika rīkotas regulāras tikšanās reizes, lai vienotos par veicamajiem darbiem un sastādītu tālāko darbības plānu. Producenti vairākkārt piedalījās mēģinājumu procesā, lai būtu informēti par dejas izrādes attīstību. Darba komandā iesaistītie – Paula Popmane, Diāna Trope un Dominiks Jarmakovičs.

KOPSAVILKUMS

Veidojot laikmetīgās dejas izrādi „*Route 9*” tika secināts, ka darba tēmai ir jābūt ļoti skaidrai, sev saprotamai un aktuālai, lai varētu produktīvi strādāt un zināt tālāko darbības plānu. Svarīgi ir sākt ar teorētiskās bāzes izveidi, jo vēlāk ir vieglāk veidot un attīstīt idejas, redzēt kā tās iekļaujas kopējā tēmas kontekstā. Teorētiskā bāze ir izrādes balsts, kas nosprauž izrādei robežas, palīdzot nenovirzīties no tēmas.

Pirms vēl ir izveidojusies skaidra ideja, ir jāzina komanda, ar kuru horeogrāfs ir gatavs strādāt. Ja komandā ir cilvēki, ar kuriem pirms tam ir kopā strādāts un ir zināma viņu darba tehnika, tad ir iespēja attīstīt jebkuru ideju un iegūt vēlamu rezultātu. Atklātība, uzticēšanās un pacietībair svarīgi faktori komandas darbam, jo ļauj veiksmīgi sekmēt darba procesu.

Horeogrāfam savlaicīgi ir jāsāk strādāt pie kustību materiāla izveides, ja ir plānots izveidot to neatkarīgi no dejojājiem. Ir nepieciešams laiks, līdz dejojāji iemācās precīzu kustību materiālu, ko noteicis horeogrāfs, jo katram dejojājam ir citāda ķermeņa specifika un mācīšanās ātrums. Strādājot pie izrādes veidošanas, ir jābūt gatavam dažādiem pārsteigumiem, jo darba procesā bieži atklājas neparedzētas lietas – jāprot reaģēt un pielāgoties. Bieži jaunrades procesā atnākušās idejas ir aizraujošas, taču ārpus konteksta, tamdēļ jāizvērtē katras idejas nozīmīgums attiecīgajā situācijā.

Līdz ko ir zināms plānotais muzikālais noformējums izrādei, ir jāsāk mēģinājumu process ar konkrēto materiālu, šajā gadījumā – ar mūziķu piedalīšanos, jo ir svarīgi izveidot kopīgu grupas enerģiju, kas stimulē un palīdz attīstīt dejas izrādi.

Ja ir iespēja mēģinājumu procesu organizēt telpā, kurā plānots rādīt izrādi, tad tas ir jā dara. Izrādes telpa ļauj dejojājiem jau savlaicīgi adaptēties konkrētajā vidē, horeogrāfam redzēt gala variantu un paredzēt vēlamu vizuālo rezultātu.

Noteikti ir jāpiedomā pie izrādes producēšanas – lai ir cilvēki, kas savlaicīgi sāk darbu pie reklāmas un spēj veiksmīgi sekmēt izrādes pārdošanu un nodošanu skatītājam.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. . Bio. Sigmund Freud. [skatīts 10.05.2015.]. Pieejams: <http://www.biography.com/people/carl-jung-9359134>.
2. Contactimprovisation.” Whatiscontactimprovisation?” [skatīts 10.05.2015.]. Pieejams: <http://www.contactimprov.com/whatiscontactimprov.html>.
3. Contemporarydance.” Releasetechnique”. [skatīts 07.05.2015.]. Pieejams: <http://www.contemporary-dance.org/release-technique.html>.
4. Dawkins R. „KnowYourMeme”. [skatīts 10.05.2015.] Pieejams: <http://knowyourmeme.com/memes/people/richard-dawkins>.
5. DefinitionofYoga. [skatīts 10.05.2015.]. Pieejams: http://yoga.org.nz/what-is-yoga/yoga_definition.htm.
6. Feldenkrais, Moshe. *BodyandMatureBehaviour: A StudyofAnxiety, Sex, Gravitation, andLearning*. California: Frog, LTD, 1949.
7. Hese H.” Mākslinieks un psihoanalīze”. No vācu val. tulk. Ingus Liniņš. [skatīts 20.04.2015.]. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/26>.
8. InternationalFeldenkraisFederation. Moshe Feldenkrais biography. [skatīts 10.05.2015.] Pieejams: <http://feldenkrais-method.org/de/biography>
9. Kūle, Maija un Rihards Kūlis. *Filosofija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.
10. The Official Site of The Nobel Prize. Hermann Hesse. [skatīts 10.05.2015.]. Pieejams: <http://www.biography.com/people/sigmund-freud-9302400>.
11. „Ugunsgrēki” reklāmas rullītis. [skatīts 24.04.2015.]. Pieejams: <https://vimeo.com/116555101>.
12. „Vilcene” reklāmas rullītis. [skatīts 10.05.2015.]. Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=hn7u99t6xUs>.
13. Volšs, NīlsDonalds. *Sarunas ar Dievu. Neparasti dialogi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2009.

SUMMARY

While creating the contemporary dance performance “*Route 9*” choreographer concluded that the theme of the work has to be absolutely clear, precise, and comprehensive for oneself, thus, facilitating productive work and generating the further activity action plan. It is important to start with creation of the theoretical basis and then successively it is much easier to shape and develop ideas, to see them growing involved into the whole theme context. The theoretical basis is the backbone of the performance, like skeleton, setting the performance framework, helping not to wander off the theme.

Even before the clear idea has been constructed, the choreographer has to know the team with whom to indulge in work with. If the team includes the individuals known from previous joint work, and if their technique of work is known, then an opportunity arises to develop any idea and gain the desired result. Openness, trust and patience are significant factors, which are of major importance in teamwork and help successfully accelerate the process of work.

In due time the choreographer has to start working on the processing of the movement materials, if it is foreseen to create something independently from the dancers. The dancers need time to learn the precise movement material, foreseen by the choreographer, as each dancer has his/her own specifics of the body and learning swiftness. Working on the production of the performance, one must be ready for any surprises, as the process of work often involves the unexpected – one must know how to react and adapt. Often the ideas generated in the creative work are fascinating, yet beyond the context, therefore, significance of each idea has to be validated according to the appropriate situation.

As soon as the planned musical design for the performance is known, using the definite materials, i.e., must start the rehearsal process; the musicians must participate, as it is important to create a common team energy stimulating and fostering growth of the dance performance.

As soon as there arise opportunity to start exercising in the venue of the performance, it must be done. The exact performance space allows the dancers to adapt themselves timely to the particular environment, so the choreographer can see the final variant and foresee the desired visual result.

The producing of the performance must be given careful concern – there must be people, who start advertising in due time and can successfully market the performance, thus, bring it to the audience.

_____ darbs

Bakalaura, maģistra

“ _____ ”

tēmas nosaukums

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas _____ katedrā

katedras nosaukums

Ar savu parakstu apliecinu, ka _____ 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: _____ . ____ . ____ .2015.

Vārds, uzvārds

Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: _____ . ____ . ____ .2015.

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Paraksts

Recenzents: _____

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ . ____ .2015.

Studējošo servisa speciālists : _____

Vārds, uzvārds

Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē

Bakalaura, maģistra

____ . ____ .2015. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____

Vārds, uzvārds

Paraksts