

Latvijas Kultūras akadēmija  
Audiovizuālās un teātra mākslas katedra

Dejas izrāde

# TRĪS GRĀCIJAS

Bakalaura darbs

**Autore:**  
Akadēmiskās bakalaura  
augstākās izglītības programmas „Mākslas“  
*Laikmetīgās dejas horeogrāfijas* apakšprogrammas  
4. kursa studente Taisija Frolova

**Zinātniskā vadītāja:**  
Prof., dr. phil. Daina Teters

Rīga

2015

## SATURS

IEVADS	3
1. JĒDZIENI <i>KHARIS</i> , <i>KHARITIES</i> , <i>KHARISMA</i> UN <i>GRATIA</i> , TO IZCELSMES UN NOZĪMJU ĪPATNĪBAS	
1.1. <i>Kharis</i> un <i>Kharities</i> jēdzieni, šo fenomenu izpratnes amplitūda	6
1.2. <i>Gratia</i> un <i>Kharisma</i> jēdzieni un to modifikācijas	10
2. <i>KHARIS</i> FENOMENA PĒCTECĪGĀ ATTĪSTĪBAS LĪNIJA	
2.1. <i>Kharities</i> un Trīs grācijas antīkajā pasaulē	13
2.2. Trīs grāciju tēla attīstība pēcrenesanses Eiropā	14
3. <i>KHARIS</i> HOREOGRĀFISKĀ MODEĻA RAKSTUROJUMS	
3.1. <i>Kharis</i> dejojuma ideja un mērķis	16
3.2. Horeogrāfiskā darba struktūra un izpildījums	17
3.2.1. Skaņa, mūzika, klusums	17
3.2.2. Dziedājuma stāstījums	18
3.2.3. Dziedājuma dejojums - dejojuma dziedājums	19
3.2.4. Kompozīcija	20
3.2.5. Struktūra, tēli, vārdi	21
3.2.6. Dejojuma un skatuves izmaiņu principi	22
3.3. Horeogrāfiskā darba mākslinieciskie un tehniskie paņēmieni	23
NOBEIGUMS	25
KOPSAVILKUMS	27
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	28
SUMMARY	29
PIELIKUMI	30

## IEVADS

Bakalaura un vienlaikus jaunrades darbs veltīts trīs grācijām, kuras gan ir aprakstītas visos mākslas vēsturesursos un veido graciozitātes ideālu mūsu kultūrā, tomēr ne to izcelsme, ne attiecības savā starpā, ne šodien pieejamie apraksti nav viennozīmīgi.

No vienas puses, tās līdzinās mūzām, no otras, – horām, bet vienlaicīgi iemieso sevī cēluma un cieņas etalonu, kas reti parādās starp romiešu un grieķu dieviem.

Romiešu grācijas ir pārņemtas no grieķu haritām. Termins „grācija“ ir cēlies no romiešu jauneklības, skaistuma un graciozitātes dievietēm (*Gratae*), kas savukārt sengrieķu mitoloģijā tika pārstāvētas ar htoniskiem spēkiem - dievietēm (*Kharities*), kas savā izcelsmē ir saistītas gan ar auglīgajām zemes stihijām, gan saules spožumu un enerģiju, vissbeidzot tās uzstājās kā Zevas meitas.

Ja pievēršas grāciju pirmavotam, tad grieķiem haritu definējums ir krietni neskaidrs, nav minēts pat konkrēts to skaits. No vienas puses, *kharis* konceptu iemiesoja dievietes, kas ieņēma vienu no centrālajām vietām grieķu tikumu kompleksā. Tā labās gribas un savstarpējās cieņas iemiesotāji pārtapa par skaistuma, jauneklīguma un prieka ideāliem. No otras puses, to izcelsme ir htoniska, un sākotnējos kultos tās saistījās ar auglīgajām zemes stihijām – trīs melniem meteora gabaliem. Tas liecina, ka to domājums un nozīmes bijušas daudz plašākas un atšķirīgākas no tā modeļa, ko esam pieraduši redzēt šodien.

Piemēram, harisma senajiem grieķiem bija gaisma, ko izstaro dievi. Attiecinot to uz cilvēku, par harismu sauca pārlicinošu pievilcību un šarmu, apveltītu ar dievišķi piešķirtu spēku vai talantu. Pēdējais saglabā noslēpumainas un netveramas īpašības, kas citus neizskaidrojami pievelk.

Grāciju tēls šodien ir visa skaistā, priecīgā, jutekliskā un apgarotā iemiesojums, kas laiku gaitā kļuva par estētikas pamatu ne tikai antīkos, bet arī vēlākos laikos.

Renesancē grācija paliek par patstāvīgu estētikas kategoriju: tā viduslaiku priekšstats par skaisto (*ordo, modus, species*) tiek papildināts ar netveramo un normatīvi nedefinējamo grāciju (*gratia*). Panteistiskā renesanses filozofija apgaroja dabu, kas cilvēka uztverē tapa par aktīvu, darbojošos spēku. Statisku un formālu skaistuma uztveri nomainīja tāda estētiska apziņa, kas uztvēra skaistumu dinamiski, kustībā, kustības skaistumā un pārmaiņās. Renesansē grāciju definēja kā ķermenisku apgaismotību, starojumu, kas rodas sakrālā veidā, savienojoties tai vai citai ķermeņa daļai. Un šāds grācijas kā estētikas kategorijas definējums lielā mērā saglabājas līdz pat 20. gadsimtam. Minētie grācijas apraksti tieši rezonē ar to, ko saprot ar harizmu. Šajā gadījumā būtu godīgi piebilst, ka abi vārdi varētu būt vienas izcelsmes un varētu iezīmēt vienu, tikai no dažādām pusēm skatītu ideju.

Izrādes mērķis ir radīt jaunu vai vismaz no pierastajiem atšķirīgu Trīs grāciju redzējumu, izpētot to daudzpusīgo dabu, respektējot un pieņemot gadsimtu gaitā tām uzslāņotos aizspriedumus un tēlus, un uz to pamatiem veidot savā personīgajā pieredzē un 21. gadsimta dejas estētikā balstītu interpretāciju.

Kā jau minēts iepriekš, *haritas* jeb grācijas un *harizma*, ka arī attiecību koncepts *kharis*, ko iemiesoja dievietes, ir vārdi, kas cēlušies no vienas vārdsaknes. Vairāku laikmetu gaitā tie pakļāvušies transformācijai, tāpat kā tas noticis ar tiem apzīmētām būtnēm, kas iedomātas kā skaistas, bet vairāk vai mazāk statiskas būtnes. Tā kā grāciju vai vairāk lietotais graciozitātes jēdziens sevī iekļauj tieši dinamisko kustību skaistumu, tad, manuprāt, ir interesanti tās pārdomāt kustību kontekstā.

Jaunrades darba mērķis ir atklāt *haritas* kustību un graciozitātes vai, tieši otrādi, nekustīguma potenciālu, kā arī veidot multimediju skatuves darbu, pakļaujot audiālos, kinētiskos un vizuālos elementus *kharis* attiecību koncepta mākslinieciskajai interpretācijai.

No praktiskās un tehniskās puses mērķis ir radīt jaunrades darbu, kas ir viegli transformējams un var tikt pielāgots pēc iespējas dažādākiem apstākļiem -

dažādām telpām, tehniskajām iespējām, dalībnieku sagatavotības līmenim un tml. Minēto iemeslu dēļ lielāko darba veidošanas daļu aizņem avotu izpēte un rekvizītu (scenogrāfijas, kostīmu, tehniskā aprīkojuma) un materiālu (dejas, muzikālo, kompozicionālo) pielāgošana idejai par darba un atbildības sadalīšanu.

Piemēram, jaunrades darbs tiek veidots kā daudzu detaļu apvienojums, kur katra no daļām patstāvīgi ir strukturāli un tehniski maksimāli vienkārša, bet, daļām apvienojoties, tās rada multimediju, daudzpusīgu izrādi. Šāds darba veids, manuprāt, ir potenciāli viegli transformējams, līdzekļu patēriņā konkrēts, lielā mērā pēctecīgs, un, tā kā tas ir balstīts noteiktā stuktūrā, salīdzinoši viegli nododams jaunai dalībnieku grupai. Tas savukārt paaugstina izrādes „pārdodamību“, ja to skata no jaunrades kā produkta aspekta.

# I JĒDZIENI *KHARIS*, *KHARITIES*, *KHARISMA* UN *GRATIA*, TO IZCELSMES UN NOZĪMJU ĪPATNĪBAS

## 1.1. *Kharis* un *kharities* jēdzieni, šo fenomenu izpratne

Jēdziens *kharis* un ar to saistītās dievietes *kharities* Senajā Grieķijā bija saistītas ar stabilitāti un sociālo harmoniju. Minētais jēdziens bija izplatīts visos šīs sabiedrības sociālajos slāņos un „bija atbildīgs“ par to savstarpējo saliedētību. *Kharis* tādējādi ir attiecību koncepts un ieņem vienu no centrālajām vietām grieķu tikumu kompleksā. Iemiesots dievišķos tēlos, tas bieži parādījās dažādos svētkos un saietos.

Agrīnajos kultos *kharities* bija auglību pārstāvošās dievietes vai spēki. Viņu etimoloģiskais apzīmējums vedina saprast "patīkamu" vai "burvīgu" auglīgu lauku vai dārzu, kas savukārt liek saprast, ka tām ir piemituši gan radoši, gan iznīcinoši spēki, jo lauks gan dod ražu, gan gatavos augļus reiz pūdē. Un tās nebūt nebija viennozīmīgi skaistas, labas un morāli pilnīgas, kādas tās sliecamies redzēt vēlāk.

Vēlākos periodos *kharities* kļuva par skaistuma un iznesības personifikācijām, un viņu skaits varēja variēt no vienas līdz nenoteiktam daudzskaitlim. Iespējams, ka skaistuma un iznesības multiplicēšanās daudzajās šo spēku personifikācijās norādīja uz skaistuma daudzveidīgajām formām un izpausmēm. *Kharities* bija iedomātas kā ar izsmalcinātību un maigumu apveltītas dievišķas būtnes, kas dāvāja svētku prieku un sniedza dzīves baudu. Viņu graciozitāte un skaistums tika attiecināts arī uz sociālajām attiecībām.

Šīs dievietes parasti parādījās kā citu dievību pavadones vai piepalīdzes, kas atkal norāda uz to, ka sākotnēji viņas bijušas nevis dievietes, bet gan dabas spēki. Ar savu izpausmju spēku viņas iepriecināja visus - dievus un cilvēkus.

Viena no *kharities* ietekmju sfērām ir dzeja. Grieķu svētku *khoreia* kontekstā *kharis* var skatīt dažādās izpausmēs un ievērot to konceptuālo līdzību. *Khoreia* dziedājuma iesākumā viņas parasti tika piesauktas kopā ar mūzām ar mērķi veidot apstākļiem un situācijas prasībām piemērotas slavinājuma dziesmas. Mūzu uzmanības un uzdevumu lokā bija dzejnieka prasmju attīstīšana un iedvesmas veicināšana, kā arī atbalsts imitācijas pecizitātei un „patiesīgumam”, kas savukārt radīja prieku jeb *hedone* klausītājos. Interesanta ir *kharis* transformācija no materiālām uz garīgām vērtībām. Viens no piemēriem tādām *kharis* izmaiņām varētu būt dzejnieka un pasūtītāja attiecības, kuru materiālās apmaiņas rezultātā rodas klausītājus iepriecinoša dziesma.

Ja *hedone* ir vispārējs termins, tad *kharis* ir koncepts, kura būtiska sastāvdaļa ir baudas un prieka sagādāšana, bet tas, kas to atšķir no *hedone*, ir kopējo interešu un savstarpējās palīdzības konteksts. Atšķirībā no mūzām, *kharities* funkcija ir vēlamā vai piemērotā efekta sasniegšana uz mērķa auditoriju ar dzejas, dziesmas vai dejas starpniecību. Tādējādi *kharis* dievietes ir atbildīgas par mākslas darba efektivitāti un tā spēju „piesātināt” skatītājus ar piemērotiem vārdiem, skaņām un kustībām, savijot vienā harmoniskā veselumā slavinātā sasniegumus, ietekmi uz sabiedrību, pagātni, mītus un tradīcijas.

Neatkarīgi no valstiskās iekārtas, svētku mērķa vai to organizācijas, svētkiem un dziesmu - deju spēlēm bija nozīmīga loma miera uzturēšanā un konfliktu risināšanā. Svētki bija sabiedriska izklaide dievu godināšanai un slavināšanai, kas mākslinieciskiem līdzekļiem garantēja gan sociuma saikni ar dieviem, gan vienlaikus pašu identitāti. Bet ne tikai. Svētkos rīkotās spēles nereti atspoguļoja konfliktējošās sabiedrības puses kā konkurējošas komandas. Pilsoņu dalībai svētkos tādējādi bija ļoti svarīga loma konfliktu un stagnācijas novēršanā sabiedrībā. Viens no attieksmes un tikuma principiem, kas caurvija šīs spēles, bija *kharis*.

Kā redzam, *kharis* ir sarežģīts un viennozīmīgi grūti definējams ētiskais un vienlaikus arī estētiskais koncepts. Tas ietver dažādus uz cieņu un savstarpēju

palīdzību balstītus attiecību principus. Tāpat tas apvieno sabiedrības kopīgo prieku un savstarpējās aktivitātes, tādēļ *kharis* atklājas nevis kā kaut kā īpašība, ar ko var definēt kādu lietu vai cilvēku, bet attiecībās starp viņiem. Tas padara *kharis* par sarežģītu un eluzīvu terminu. Ja tomēr cenšamies tam mazliet pietuvināties, tad tas saprotams kā abu pušu izjūsts prieks, pateicība un piesātinātības sajūta kādās attiecībās un neapšaubāma vēlme šīs attiecības nepārtraukt.

Minēto terminu var iedalīt arī divās laika attiecībās. Pirmkārt, *kharis* var izpausties kā kopīga labās gribas vai prieka sajūta mirklī pēc kādas sadarbības. Šāds *kharis* rodas mīlas, seksuālās vai laulības saikņu priekšrocību un guvumu apjausmas brīdī. Tas ir vērotāja prieks un piepildījums, redzot skaistu vai harizmātisku cilvēku vai vērojot tādu pat vairāku cilvēku darbības. Līdzīgs *kharis* izpaužas kopīgās ēdienreizēs, mācībās, svētkos, ballēs, sapulcēs un citos kopīgos pasākumos, kuros vērotājs pēkšņi ir ierauts pašā norises procesā. Tūlītējs *kharis* senajiem grieķiem atklājās svētkos izrādītajos *khoreia* priekšnesumos, un to radīja mūzikas, dejas, teātra uzvedumu uztveres un kolektīvās piedalīšanās prieks. Īslaicīgajam *kharis* lielākoties nebija materiāla rakstura, un tas rezultējās gandarījuma, piesātinātības un jēgas piepildījuma sajūtā.

Bez minētā varianta eksistēja arī ilglaicīgais *kharis*. Ilglaicīgais *kharis*, kā jau uz to norāda tā nosaukums, rodas ilgstošās savstarpējās attiecībās un darbībās kā to sniegto priekšrocību sapratne. Nepārtrauktā *kharis* izpausmes ir redzamas nepiespiestās, ilglaicīgās un labdabīgās attiecībās un sadarbībā, kas piedzīvo attīstību, un tās var tikt materiāli atalgotas, piemēram, pateicībā, atmaksā, labdarībā, palīdzībā u. tml.

Senais grieķu filozofs Aristotelis izdalīja divas *kharis* izpausmes, kur katra no tām fokusējās uz pretējiem labā gribā un savstarpējā izdevīgumā balstītu attiecību aspektiem. Vispārīgā nozīmē tas parādījās kopīgā cieņas un uzticēšanās izpausmē sabiedrībā. Savukārt konkrētāk un šaurāk *kharis* tika uztverts kā vienas attiecību puses emocionālais stāvoklis. Tas varēja izpausties, piemēram, pateicības sajūtā (*kharin ekhein*). Intīmā saikne starp personiski neieinteresētu un nepiespiestu



labdarības aktu, ko motivē vēlēšanās apmierināt otra vajadzības, un atbilstīgās emocijas saņēmēju izraisa vēlēšanos labu atmaksāt ar labu. Tā ir atgriezeniska saiste.

Varbūt paradoksāli *kharis* konceptam, bet acīmredzami egocentriski ievirzītam indivīdam var nodalīt savtīgo un nesavtīgo *kharis* pusi. Šāds dalījums viegli pamanāms nevienlīdzīgās attiecībās, kur viena no pusēm uzskatāmi atrodas materiāli vai morāli augstāk nekā otra. Šādās attiecībās nesavtīgās savstarpības ideja ir diezgan apšaubāma, jo pārāk acīmredzams ir abu pušu guvums vai zaudējums. Tas nav abpusējs, kas ir galvenais nosacījums *kharis*. Taču *kharis* konceptā esošā savstarpējā cieņa un darbības labā griba var veicināt izmaiņas arī šādās attiecībās. Aristoteļaprāt, cilvēka dabai piemītošais savtīgums, atreibības kāre un līdzīgas emocijas nav šķērslis vai traucēklis *kharis* attiecību dibināšanā.

Nenoliedzami ir tas, ka savstarpējās cieņas, labās gribas un uzticēšanās otram koncepts pats par sevi izskatās utopisks sabiedrībā, kas nebalstās vienlīdzīgā izejas pozīcijā, tādēļ ilgstoši uzturēt attiecības starp nevienlīdzīgiem apmaiņas dalībniekiem, šķiet, nav iespējams. Savukārt kā visas darbības caurvijošs attiecību pamatprincips *kharis* var būt noderīgs strīdu un stagnācijas atrisināšanā, jo tas paredz abu pušu vienlīdzīgu ētisko attieksmi vienai pret otru. Ir saskatāma sava veida korelācija starp attiecību materiālistisko vērtību un apmaiņas pieprasīgo dabu: jo lielāka ir materiālo līdzekļu iesaiste attiecībās, jo vairāk tā pagēr savstarpīgumu. Varbūt tamdēļ *kharis* ar grieķu piesaistīto dieviešu un viņu eluzīvās dabas starpniecību laika gaitā pārveidojies par vieglāk tveramu estētikas un skaistuma formu, kas joprojām saglabā tādu kā nojausmu par sevī ietverto ētiskās normas ideālu.

## 1.2. *Gratia* un *kharisma* jēdzieni un to modifikācijas

Gan savu apzīmējumu, gan sev piemītošās rakstura iezīmes grieķu *kharities* ieguva Senās Grieķijas arhaiskajā un klasiskajā periodā no 5. līdz 8. gs. p.m.ē. Senās Romas pasaulē, izņemot grieķu reģionus tās teritorijā, *kharities* tika tulkotas latīniski kā *gratiae*. Mūsdienās vairākās romāņu valodās šis vārds ir saglabājies un tiek plaši izmantots pateicību, jaukumu, iznesību paudošos vārdos. *Grācija* kā īpašības un trīs skaistu dieviešu apzīmējums ir apmetusies uz dzīvi arī latviešu valodā.

Grāciju tēls antīkajā mitoloģijā ir visa skaistā, priecīgā, jaukā, jutekliskā un apgarotā iemiesojums, kas laiku gaitā kļuvis par estētikas pamatu ne tikai antīkos, bet arī vēlākos laikos. Mūsdienās terminam *grācija* ir šaurāka nozīme, un ar to vai ar plašāk lietoto jēdzienu *graciozitāte* apzīmē, piemēram, kustības vai pozas ar tām piemītošo noteikto skaistuma kvalitāti. Neskatoties uz laikmetu transformācijām un uzslāņojumiem, grācija un graciozitāte tiek plaši lietota ikdienas valodā, saglabājot nojausmu par eluzīvo un cildeno. Tas, ko grūti definēt, bieži ir neizskaidrojami pašsaprotams jutekliskā un pat ķermeniskā rādījuma līmenī. Piemēram, graciozu kustību vai sievieti mēs atpazīstam bez nekādām definīcijām.

Atgriežoties pie grācijas koncepta vēstures, nozīmīgs pavērsiens tai bija Atdzimšanas laiks. Renesansē *grācija* tiek iecelta par patstāvīgu estētikas kategoriju, kad viduslaiku priekšstats par skaisto – *ordo, modus, species*, kas aprobežojās ar normatīvo un proporcionālo, tika papildināts ar netveramo un normatīvi nedefinējamo (*gratia*). Panteistiskā renesanses filozofija apgaroja un personificēja dabu, kas cilvēka uztverē tapa par aktīvu, darbojošos spēku. Statisku un formālu skaistuma uztveri nomainīja estētiskā apziņa, kas uztvēra skaistumu dinamiski, kustībā un pārmaiņās. Tas bija attiecināms arī uz kustības kā tādas skaistumu. Atdzimšanas laikmets grāciju definēja kā ķermenisku apgaismoību un starojumu. Ja apmācības un audzināšanas rezultātā iegūtajai elegancesi ir raksturīgs

mākslīgums, tad grācija ir mazāk apzināta un norāda uz dabas dāvanu. Tā ir cilvēkam no dabas piemītošā ķermeņa kustību kvalitāte.

Pat formālā klasicisma estētikā grāciozitātes jēdziens saglabāja savu netveramo un untumaino iedabu. Kad Apgaismības laikmetā grācija kļuva par estētikas centrālo kategoriju, jēdzienam tika pievienots vēl viduslaikos atdalītais ētiskā piepildījuma aspekts.

Rezultātā harmonija starp cilvēka ārējo izskatu un tā tikumību tiek priekšstatīta kā kustību skaistums, un tieši grācija kļūst par cilvēka skaistuma augstāko izpausmi.

Drīz vien grācija tiek sapludināta ar iepriekš minēto elegances jēdzienu.

Audzināšanas mērķis ir grāciozitātes iegūšana; tā ir cilvēka estētiskās un ētiskās būtības pilnība, kas izpaužas sociālo un kultūras normu un ieražu dabiskā un nepiespiestā pārvaldīšanā un izpausmē. Šāda iekšējā grācijas izpausme un tās atbilstība ārējām izpausmēm tā laika angļu estētikā ieguva nosaukumu *moral grace*, kas pēc būtības līdzinājās platoniskajai *kalokagathia* mācībai par ķermenisko, tikumisko un dvēselisko vienotību. Klasiskās estētikas sistēmās grācija ir ļoti svarīga kategorija, kas savu kulmināciju sasniedza Frīdriha Šillera idejā par cilvēcības ideāla sasniegšanu. Dzejnieks pretstatīja divus šķietami pretējus aspektus - cieņu, kas ir cilvēka tikumu manifestācija pār instinktiem, un grāciju, kas ir cilvēka dabas harmonija. Galu galā viņš nonāca pie secinājuma, ka „tikai grācija ir cieņas apstiprinājums, un tikai cieņā ir grācijas vērtība”<sup>1</sup>.

Salīdzinot grieķu *kharis* konceptu un *gratia* jēdziena attīstību vai drīzāk abu jēdzienu pēctecīgo transformāciju, ir interesanti novērot arī vārda *kharisma* saistību un attīstību, īpaši uzsverot vārdu vienoto izcelsmi.

Ar vārdu *kharisma* senie grieķi apzīmēja dieviem piemītošo starojumu. Mūsdienu priekšstati par harizmu dalās vismaz divās sapratnēs, bet šī darba kontekstā ir

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. *История эстетических категорий*, Москва: Искусство, 1965. 201. лрр.

nozīmīgs tieši personības harizmas raksturojums. Attiecinot šo jēdzienu uz cilvēku, par harizmu sauc pārliecinošu pievilcību un šarmu, ko pavada dabas dots talants vai spēks. Diezgan uzskatāmi, ņemot vērā augstākminēto, parādās termina līdzība ar *kharis* un grācijas definīcijām. Tomēr mūsdienās harizmātiska personība būtiski atšķiras no *kharis* un *gratia* koncepta, ja atļaujamies tās saukt par vienas idejas daudzpusīgām izpausmēm un transformācijām.

Harizma šodien ir kāda personības neparasta īpašība un/vai dabiska pievilcība, kas tās īpašnieku padara īpašu citu acīs. Vēl vairāk, tā neļauj atraut no sevis acis un liek sev sekot. Bieži vien šādi cilvēki kļūst izteikti līderi.

*Harizmai*, tāpat kā grācijai un *kharis*, piemīt eluzīvais, mistiskais konteksts. To ir grūti definēt, bet vienlaikus jēdziens ir skaidri nojaušams. Tomēr galvenais, kas atšķir harizmu no iepriekš minētajiem skaistuma un savstarpējās cieņas konceptiem, ir jēdziena statiskums. *Kharisma* ir zaudējusi vārda saknes pirmatnējo jēgu, saglabājot kārojamās un aprīnojamās īpašības. Tādā veidā harizma var kļūt par pašmērķi arī tikumiski vai sabiedriski „neglītam” cilvēkam. Šodien personas harizmas jēdzienu skata kā no pozitīvās, tā arī no negatīvās puses. Tā ir īpašība, kas neparedz nekādu cilvēka darbību iznākuma vai iemeslu vērtējumu, tādējādi palielinot savtīguma un savstarpīguma entropiju tādā vērtību sistēmā.

*Kharisma* un *gratia* ir divi *kharis* koncepta dažādu attīstības tendenču piemēri. Ja harizma ir saglabājusi tikai formālo vai „ārējo, dievišķo” līdzību *kharis* konceptam, tad grācija gadsimtu gaitā ir atguvusi vai maksimāli pietuvojusies *kharis* sākotnējai būtībai, kas sākotnēji, liekas, tulkojumā bija pazudusi.

## II KHARIS FENOMENA PĒCTECĪGĀ ATTĪSTĪBAS LĪNIJA

### 2.1. *Kharities un Trīs grācijas* antīkajā pasaulē

Haritāšu kults bija plaši izplatīts dažādos sengrieķu reģionos, bet nepastāvēja vienotības ne dieviešu skaitā, ne to izcelsmē. Interesanti, ka *kharis* attiecību koncepta ideja ir klātesoša visos kultos, bet tā tika transformēta konkrētā reģiona vai pilsētas attīstības idejai vai mērķiem. Tāpēc dievietes tiek piesaistītas dažādām dievībām, īpaši Afrodītei, Apolonam un Artemisam, Hermesam, Dionīsam, kā arī dieviešu grupām - Horām, Mūzām, Nimfām un Erīnijām.

Nav skaidra arī dieviešu izcelsme dievu panteonā. Tās ir cēlušās no seniem htoniskiem dieviem, kas saistīti ar spēcīgiem dabas spēkiem. Tāpēc haritāšu vārds saistās ne tikai ar visu skaisto, juteklisko un jauko, bet ietver sevī arī auglības un radošuma ideju. Par viņu vecākiem tika uzskatīti Erēbs un Nikte, Urāns, Dionīss, Helioss un Egla, Hēra vai, visbeidzot, Zevs un Einomija vai Eirinome. Tā no pirmatnējiem pasaules radošajiem spēkiem un dabas stihijām caur saules spožumu un siltumu dievietes ir atradušas savu izcelsmi Zeva valdītajā kārtībā. Arī viņu vārdi, kas norādīja uz dieviešu funkcijām, piedzīvoja līdzīgu transformāciju no auglīguma (Karmo, Aukso, Talo – auglīgā, ziedošā) līdz spīdumam un kārtībai (Aglaja, Eifrosīne – mirdzošā, prātīgi domājošā), kas pietuvināja tās priekšstatiem par skaistumu.

Viens no agrīnajiem haritāšu kultiem tiek attiecināts uz *Viotia* reģiona *Orhomenos* pilsētu, kur dievietes tika iemiesotas neikoniskajā trīs melnu meteorīta gabalu tēlā. Šis dievkalpojums varētu būt saistīts ar astroloģisku fenomenu, meteorītu sērija varētu būt uztverta kā zīme vai dievu tēlojums, kas nācis no debesīm pār zemi. Haritāšu svētnīca tolaik atradās blakus teātra skatuvei, kas norāda arī uz saistību ar Dionīsa kultu. Pašu haritāšu kults šajā reģionā tika saistīts ar dabas un cilvēka

auglīgumu, to godā tika turēti nakts svētki – *Kharitesia* – muzikālās, teātra un atlētiskās spēles.

Vēlāk haritas tika attēlotas kā jaunas meitenes, bieži ar tām piesaistītajam dievam atbilstošu atribūtiķu. Tā tās attēlos parādās ar rozi, mirtu, spēļu kauliņiem, mūzikas instrumentiem, kā arī augļiem un smaržu pudelītēm. Grieķu klasiskajā periodā haritas pārsvarā tika attēlotas apģērbā, bet, sākot ar helēnismu un līdz pat mūsdienām, dieviešu attēlojuma tradīcijā ieviesās kailuma vai vismaz caurspīdīgu plīvojošu drānu mīlestība. Kaut vai nav zināms, kas pirmais izvēlējās šādu haritāšu attēlojumu, tas nenoliedzami uzsvē atklātību un sirsnību, ko tās iemiesoja, un izslēdz maskēšanos un izlikšanos.

Neskatoties uz to, ka haritas bija dievietes, uz kuru labvēlību paļāvās cilvēki, neviens no daudziem stāstiem vai mītiem nemin dievietes miesiskajās saistībās vai skandālos ar mirstīgajiem. Tāpat haritas netika saistītas arī ar vēlākajiem Dionīsa kultiem, kas atšķīrās ar dzīrēm un nekontrolējamu dzeršanu – uzvedību, kas nav saderīga ar dieviešu izsmalcināto gaumi un mērenību it visā. Šādu attiecību trūkums ir retums sengrieķu mitoloģijā. Tomēr haritāšu tempļu un svētnīcu atrašanās vietas sengrieķu pilsētās norāda uz pretēju tendenci, piemēram, saistībā ar Apolonu un Afroditī.

Grieķu haritas latīņu pasaulē pārtapa par Trīs grācijām. Romiešu mitoloģijā viņas bija dailes, graciozitātes, elegances un dāsnuma simbolizētājas un patronēja tos pašus dievus, tikai latīniskās versijās. Nu viņu skaits bija stabilizējies trīs dievībās.

## **2.2. *Trīs grāciju tēla attīstība pēcrenesanses Eiropā***

Atdzimšanas periodā romiešu skulptūru iedvesmotais Trīs grāciju attēlojums tika kanonizēts. Renesansei sekojošajos laikmetos tās attēloja, izmantojot dažādus tehniskos paņēmienus, bet vienotību un cildenumu saglabāja kā šo trijotni konstituējošos principus.

### III KHARIS HOREOGRĀFISKĀ MODEĻA RAKSTUROJUMS

Sengrieķu dievietes *haritas* jeb romiešu *Trīs grācijas* uzskatāmas par attiecību koncepta *kharis* iemiesojumu. Gan *kharis*, gan ar to saistītā *harizma* ir veidojušies vienotā idejiskā kontekstā. Laikmetu gaitā tie ļāvušies izmaiņām, tāpat kā ar tiem apzīmētās būtnes. Sākot no renesanses grācijas kalpo par skaistuma etaloniem. Viņu šodien iegūtā forma ir diezgan statiska vai ne pārāk tverama, tādēļ, izpētot *Trīs grāciju* daudzpusīgās dabas pēctecību un pieņemot un respektējot gadsimtu gaitā tām uzslāņotos aizspriedumus un ārējos veidolus, uzdrošinājos tās redzēt nevis pierastā statistiski sastingušā formā, bet gan pārdomāt tās kustību kontekstā.

Darbu izvēlējos sākt ar *Trīs grāciju* vizuālā tēla pārinterpretējumu, proti, piedāvājot jaunu dievību ārējā skaistuma un harmonijas ideāla skatuvisko redzējumu.

Vizuālo mākslu vēsture līdz pat šodienai *Trīs grācijas* uzskata par skaistuma etalonu, ko papildina ar skaitlī *trīs* ietvertu mistisko noskaņu. Katrs laikmets visa jaukā un priecīgā iemiesotājas interpretē dažādi, bet vienmēr atbilstoši laikmeta uzskatiem. Šīs interpretācijas visai bieži neatbilst šajos pašos laikmetos pieņemtajām skaistuma proporcijām. Tas ļauj normatīvo proporciju gūstā esošajām grācijām atklāt savu - „neproporcionālo skaistumu“.

Aplūkojot apgaismības un vēlāko laikmetu *Trīs grāciju* attēlus un skulptūras, bieži vien var pamanīt sava veida „neglītumu” vai neproporcionalitāti dieviešu ķermeņos un vaibstos, kas pirmajā acu uzmetienā un kopumā nav tik uzkrītoša. Paši „graciozākie” grāciju attēli nebūt nav skaisti, jo dinamiskā skaistuma attēlojumam, manuprāt, nepietiek ar proporcijām un smukumu. Tādējādi *Trīs grācijas* uzskatāmas par acu apmānu, kurā dažādu elementu kopumā esam mācīti saskatīt kaut ko noslēpumainu. Ja pieņemam, ka bez pretstatiem viss būtu saturiski vienāds

un vienmuļš, tad trīs senās dievietes ir pretstatu manifestācija un apkopojums vienā. No vienas puses, tās nevar pastāvēt bez normas un proporcijām, no otras puses, tās tajā pašā laikā sevī iemieso tieši normalitātes pretstatu un „neproporciju“. Tādēļ grāciju tēla vizuālo izpausmi turpina struktūras jeb formas ideja, kurā tās varētu tikt attēlotas. Darba gaitā parādījās iecerētās izrādes rāmis, kur centrālo vietu ieņēma dieviešu dinamiskumu iemiesojošas dejojājas.

### **3.1. *Kharis* dejojuma ideja un mērķis**

Tā kā grācijas nav tikai klusējoši vizuāli un kustīgi tēli, bet gan „dzīvas dievietes“, tad tika iecerēts multimedialais skatuves darbs, kurā dejojājam vienlīdzīgi nozīmīgu lomu spēlē arī četri dziedātāji un scenogrāfija. Tie, radot telpu un audiālo pavadījumu dejai, vienlaikus pastiprina un atklāj grāciju tēlu un jēdzienu daudznozīmīgumu un jauno redzējumu.

Jaunrades darba dramaturģiju iezīmē divas paralēlas vadlīnijas. Viens „stāstījums” atvēlēts trīs dejojājam – dievu tēliem. Otrā balss pieder dziedātājiem, kuros izrādē ir apkopoti visu cilvēku vai cilvēces tēli.

Dejojāju kustību attīstības līnija ir lineāra un pēctecīga. To nosaka *kharis* un grāciju kā kultūras fenomena hronoloģiskā attīstība. Minētās attīstības pamatā izvēlēti trīs spilgti un atšķirīgi piemēri dievību interpretācijas vēsturē. Pirmkārt, tās ir htoniskās dabas stihiju būtnes, kas iemiesotas vai attēlotas trīs melnos meteorīta gabalos. Meteorīti šajā gadījumā ir kādu nezināmu spēku cilvēkiem dotā „dievu dāvana”. Fakts, ka tiem sengrieķu domāšanā un dievu pulkā tika atvēlēta haritāšu loma, mudināja mani secināt, ka skaistuma un tikuma dievības ir apzināti vēlāk veidoti koncepti. Bet, no otras puses, izvēlētajam simbolam bija dabiska un pat mistiska izcelsme, kas liecina par tā piepildījuma svarīgo lomu domāšanas kompleksā. Pirmajam attīstības posmam seko *Trīs grāciju* personifikācija un piepildījums tikumiskos un estētiskos ideālos. Šajā daļā dejojāju tēli atklājās ar kustību un savstarpējas sadarbības palīdzību, sniedzot jaunu *kharis* vai grācijas



pamatprincipu dejisko interpretāciju. Un, visbeidzot, dejas kompozīciju noslēdz mūsdienu grāciju populārais, formālais un diezgan statiskais attēlojums. Trīs augstāk minētos visnotaļ vizuālos tēlus priekšstatīju kā dramaturģisku stāstījumu, saturiski piepildot un attīstot tos ar kustību un ritmu.

### **3. 2. Horeogrāfiskā darba struktūra un izpildījums**

Jaunrades darba norisei apzināti ir izvēlēta fragmentāra struktūra. Tās sūtība ir singularizēt katru izrādes elementu un novēlināt to savstarpējās ietekmēšanās sākuma brīdī. Tādā veidā panākama divu galveno vadlīniju patstāvīga pastāvēšana, kas vistiešākajā veidā sasaucās ar *kharis* koncepta pamatideju par savstarpēju mijiedarbību attiecību norisināšanās brīdī un vienlaikus pašpietiekamu pastāvēšanu ārpus tām.

Arī darba uzbūves gaita tika iedomāta fragmentāra. Visu jaunrades darba elementu mēģinājumu process norisinājās neatkarīgi. Taču, pat neiesaistot izpildītāju iedomu, proti, neskatoties uz dažiem iepriekš horeogrāfiski iepļānotiem vadlīniju saskares punktiem, katram izrādes elementam jāspēj „izdzīvot” savu stāstījumu patstāvīgi, nerēķinoties ar to, kas vēl tai laikā atrodas vai neatrodas uz skatuves.

No vienas puses, šāda fragmentarizācija iecerēta pašā izrādes struktūrā, kur gan horeogrāfiski, gan kompozicionāli, gan kustību kvalitātes ziņā uzskatāmi iezīmēsies atsevišķas daļas. Abas no atsevišķām ainām sastāvošas vadlīnijas „izdzīvos” katra savu dzīvi.

#### **3. 2. 1. Skaņa, mūzika, klusums**

Kā kontrapunkts - sava veida dejas audekls - dejotājām ir dziedātāju atrašanās uz skatuves. Pēc ieceres koris ne tikai veido izrādes audiālo pavadījumu, bet kopā ar funkcionāli un viegli pārnēsājamu un maināmu scenogrāfiju kalpo par aktīvu telpas

transformācijas elementu. Dziedātāju dramaturģiskā attīstības līnija iedomāta cikliskā vai riņķveida formā. Tā kalpo par ierāmējumu dejiskai kompozīcijai.

Kopumā dejas izrādē uzsvāru gribētu likt uz iecerēto ritmisko, temporālo un audiālo jaunrades attīstības ideju. Tā kā mūzikas pavadījumam izvēlēts *a capella* dziedājums, tad uzskatāmi liela loma izrādē tiks veltīta pauzēm un klusumam. Šajā ziņā iedvesmas avots bija *kharis* eluzīvo īpašību koncepts, kas attiecināts ar manu izpratni par pretstatiem. Šķiet acīmredzami, ka, lai klusu skaņu vai kustību padarītu skaļāku, tai jārada vēl klusāki apstākļi. Manuprāt, šī klusuma shēma var tikt adaptēta daudzām vajadzībām. Arī *grācijai* un *kharis*. Lai atpazītu grāciju, jāatpazīst normatīvais skaistums, un, lai izprastu labās gribas atgriezenisko konceptu, jāizprot cilvēka egocentriski ievirzītā daba. Tādā veidā iecerēju arī izrādes ritmisko uzbūvi, tas ir, uz šķietamiem kontrapunktiem balstītu, vienā veselumā savītu kopumu. Izrādē apzināti izslēgtas bailes no monotonitātes un izvēlēta atteikšanās no izteiktas virzības uz noslēgumu vai atrisinājumu. Tieši pretēji, horeogrāfiskie akcenti un priekšstati veidoti tā, lai izrādi var apstādināt jebkurā momentā vai, tieši otrādi - turpināt bez gala.

Runājot par nobeigumu, ielānotā darba estētikai, manuprāt, ļoti piemērotas ir *deus ex machina* veida beigas.

### **3. 2. 2. Dziedājuma stāstījums**

Dziedātāju stāstījumu veido sešas ainas. Tās nosaka sešas dziesmas - četri vokālie skaņdarbi bez instrumentālā pavadījuma, kā arī „elpas dziesma” un „klusuma dziesma”, kas nav skaņdarbi, bet gan ritmiskās skices ar elpas un kustību palīdzību. Proti, sešas dziesmas veido četri vokālie skaņdarbi un divas atsevišķas „dziesmas” - klusuma interpretācija.

Vokālo skaņdarbu komplektu veido divi Grigorija Sviridova darbi korim - „Зорю бьют” no vokālā cikla „Пушкинский венок” un „Любовь святая” no muzikālā

pavadījuma A. Tolstoja drāmai „Царь Феодор Иоаннович”, Džona Tavenera skaņdarbs „The Lamb” un Imodžīnas Hīpas kopdarbs ar Teiloru Sviftu „Clean”. Dziesmu izvēli noteica to pietuvinājums sakrālajiem dziedājumiem. Tā kā muzikālais pavadījums ir viens no vienojošajiem elementiem cilvēku un dievu vadlīnijās tas iederējās jaunrades darba estētikā. Nemazsvarīgu lomu mūzikas izvēlē spēlēja arī, teiksim tā, komponistu „mūsdienīgums”. Izrādes nobeigumā, kad tiek izveidots pēdējais statiskais grāciju tēls, izskan popmūzikas dziesma „Clean”.

Klusuma interpretācijā uzdrošinājos atsaukties uz Džona Keidža skaņdarbu „4.33”.

Nemot vērā lielo klusuma lomu Keidža jaundares estētikā, ”elpas dziesma” un vēl lielākā mērā „klusuma dziesma” ir mēģinājums Keidža skaņdarbu transponēt *a capella* dziedājumam. Mirklī, kad divas dejiskās balsis savīsies unisonā, radot soļu un elpas ritmisko zīmējumu, dziedātāji izpildīs „klusumu”, tā teikt, kontrapunkta idejā balstītu muzikālo pavadījumu, kas burtiski nav klātesošs, bet ko aizvieto dejas radītā „muzikalitāte”. Šeit divas vadlīnijas it kā uz brīdi mainās ar funkcijām. ”Elpas dziesma” tiks izpildīta darba sākumā, tādējādi kalpojot par sākumpunktu divām vadlīnijām. Visi izpildītāji tās laikā ir vienlīdzīgi, ko atspoguļos samērā sinhronās kustības.

### **3. 2. 3. Dziedājuma dejojums - dejojuma dziedājums**

Katra dziedājuma sākumā kvartets pārvietosies uz jaunu pozīciju, attiecīgi mainot telpisko konfigurāciju pret dejojājām un skatītāju. Pirmajā ainā dziedātāji sevi atklās kā organizēta struktūrvienība: viņiem jāatgādina koris, kas pakļaujās diriģenta gribai. Diriģenta lomā izrādē ir dejojājas. Stāstījumam attīstoties, dziedātāju uzskatāmā sakārtotība pakāpeniski zudīs, viņi izšķīdīs dejojuma audeklā.

Neskatoties uz to, ka koris turpinās kopīgo dziedājumu, tā dalībnieki pārtaps atsevišķos solistos. Viņu darbības kļūs neorganizētas, un viņus šķietami motivēs tikai pašu intereses.

Darbību koordinētībai izjūkot, pakāpeniski zūd arī konkrētas attiecības ar telpu. Pēdējo ainu mērķis ir mēģināt atgriezties pie sakārtotības, taču ne mehāniskas un piespiedu kārtā iegūtas, bet gan caur haosu no jauna atjaunotas kārtības. Šādu transformāciju gan idejiskā, gan dinamiskā ziņā dziedātāji vai, pareizāk, viņu tēli panāks, pateicoties savstarpējās cieņas, palīdzības un kopīgā mērķa idejai. Šādā veidā iezīmējas visa, tai skaitā arī cilvēku darbības ievirzes riņķveida kompozīcija, no sakārtotības caur haosu atkal nonākot pie sakārtotības. To izspēlēs balss.

Otrs cikliskuma izpausmes veids būs dziedātāju uzmanības fokusējumā uz dejotājām. No absolūtas ķermeniskās vērības starp sākotnēji vienlīdzīgiem klausītājiem un runātājiem tas pārtaps pilnīgā indierencē, lai atkal atjaunotos uzmanībā uz grācijām, tikai šoreiz jau citā, vairāk ārēja novērotāja lomā.

### **3. 2. 4. Kompozīcija**

Kā saprotams no iepriekš teiktā, šai vadlīnijai iecerēta aplveida kompozīcija. Aplā koncepts izpaudīsies gan samērā tieši, piemēram, dziedātājiem pārvietojoties pa skatuves perimetru, gan netieši, piemēram, kādai darbībai transformējoties uz pretēju darbību, kas galu galā tomēr atkal atgriezīsies pirmajā. Ideja par apli, spirāli un ciklu šajā balsī ir eluzīva un neuzkrītoša. Tā nav redzama pirmajā acu uzmetienā un to lēnām pastiprinās gan kubu scenogrāfija, gan dejotāju un dziedātāju skaits. Senajai Grieķijai raksturīgais zemes stabilitāti garantējošais kantainums - divas dejotājas – līnija, trīs – trīsstūris, četri dziedātāji – kvadrāts, kubi, dziedātāju pārvietošanās, ko arī iezīmē līnijas, lēnām partaps aplī vai spirālē. Pēdējo nodrošina izrādes idejas attīstības līnija un dziedātāju kustību vizualizācija. Kvarteta dramaturģijā fragmentārs un nepēctecīgs būs tikai ar deju saistītais muzikālais pavadījums.

### 3. 2. 5. Struktūra, tēli, vārdi

Kā jau minēts iepriekš, dejotāju kustības ir pēctecīgas un lineāras. Strukturāli dejojumam ir septiņas daļas. Katrai dejotājai paredzēts savs saskaņotā kustību estētikā balstīts solo dejojums, kura pamatprincipi ir precizitāte, mērenīgums ar krasiem akcentiem un vijīgums. Solo dejojumu atšķirīgumu nosaka dejotāju individualitāte, katras dejotājas fizioloģiskās īpatnības un nelielas atšķirības viņu kostīmu detaļās.

Grācijām ir piešķirti konkrēti individualizēti tēli. Vēsturiski trīs dievietes tika nosauktas ļoti dažādi, bet pārsvarā tās bija saistītas ar kādu īpašību vai parādību apzīmējumiem. Dievietes ir bijušas gan Mīlestības, gan Laimes, Prieka, Skaistuma vai Jaukuma iemiesotājas. Jaunrades darbā grācijas nebūs tikai formu vai īpašību iemiesojumi: šī pētījuma kontekstā ir svarīga tēlu izcelsme un to iekšējais piepildījums.

Minētā iemesla dēļ grāciju vārdi norāda vai nu uz izcelsmes, vai viņu izejas pozīcijas atšķirībām. Izsmalcinātā grācija ir spēcīga garā, bet tajā pašā laikā ar smalku ķermeni, precīza un cēla. Neizkoptā grācija ir nevīžīga, ar vētrainu prātu un sulīgu ķermeni. Un pēdējā loma ir mana *kharis* koncepta dejiskā interpretācija, kas izpaužās Citēdē. Viņa nav pašsaprotama, neeksistē pati par sevi, jo konstituējas no apkārtējiem impulsiem. Šai grācijai piemīt bērnišķīgas iezīmes, sava veida rotaļīgums, interese par itin visu, ko var iegūt divu elementu attiecībās. Viņas ieinteresētība ārējā enerģijā noved līdz kulminācijai izrādes laikā netīši starp divām balsīm radušās attiecības. Grāciju solo-dejojumi mīsies ar kontaktduetu, unisona duetu un trio ar scenogrāfiju.

Darba struktūru var izpaust kā savdabīgu bezgalības zīmi. Divas pamatbalsis vienā aspektā savienosies trīs saskares punktos. Iesākumā būs „elpas dziesma”, savukārt kulmināciju veidos Citēdes grācijas solo, kur visi dalībnieki pakļausies vienam mērķim. Un, visbeidzot, *deus ex machina* beigās visi dalībnieki tiks iesaistīti

statiskā skaistuma etalona izveidē. Šajā ziņā dejas izrāde izsekos vēsturiskajai grāciju izveides dinamikai.

### 3. 2. 6. Dejotāju un skatuves izmaiņu principi

Dejotāju fokuss ir ļoti mainīgs. Pirmās darbu sāk divas dejotājas – Izsmalcinātā un Neizkoptā grācija, kurām izveidota dejiskā kompozīcija bez muzikālā pavadījuma. Improvizēta deja ļāva iztēloties dziedātāju atrašanās vietu un nepieciešamo viņu dinamikas apjomu.

Dziedātāju pārvietošanās struktūra ir vienkārša, ikdienišķa un beztēlaina. Par pamatprincipu vadlīniju paralēlstāstījumam un tā norisei kļuva kontrapunktu princips vai, pareizāk, iepriekš minētā „klusuma shēma”. Izveidojot divas vienai no otras neatkarīgas balsis, tās vienlaicīgi nostādinot, atklājās balsu netīšā savstarpējā ietekme. Tas rada polifonijas, dažreiz sakārtota haosa iespaidu. Un par šīs eluzīvās un mistiskās *it kā* sakritības simbolu vai pat mērķi kļūst tieši Citēde grācija, kas atklājas divu pārējo dalībnieku sadarbībā. Likumsakarīgi, ka trešā dejotāja - Citēde grācija - darbā iesaistījās pēdējā.

Atkarībā no ainas vai pat dramaturģiskās attīstības līnijas pašā dejojumā, grācijām jāpievērš uzmanība sev un savai kustībai, kvartetam un tā mūzikai, gan fiziskai, gan kinesfēriskai telpai un tās izmēriem, interesei vienai par otru un rotaļai, kā arī scenogrāfijai. Tieši fokuss vai dziedātāju gadījumā - disfokusēšanās kalpo par galveno vienojošo elementu un vienlaicīgi kontrapunktu, kas kulminācijā sapludina abas vadlīnijas tieksmē uz vienu mērķi – *kharis* saikņu dibināšanu.

Manuprāt, jaunrades darba struktūras precīzākai izpratnei ir svarīgi piebilst, ka neviena no vadlīnijām neveido attiecības ar skatītāju. Šajā ziņā tiek izmantota, tā teikt, ceturtās sienas skatuve, kur skatītājs ir izrādes pasīvais elements jeb novērotājs.

Bez jau minētajām ainām izrādes struktūrā parādās arī starpaines vai pārejas posmi. Tie ir dramaturģijas dinamiskie posmi, kad tiek pārkārtota skatuves forma, dziedātāju un dejojāju attiecības un mainīta viņu attieksme. Pretstatā statiskām kinētisku un audiālu skiču ainām, pārejas posmi ir dinamiski.

### **3. 3. Horeogrāfiskā darba mākslinieciskie un tehniskie paņēmieni.**

Senie grieķi ticēja, ka bez *charities* viss darbs ir veltīgs un bezjēdzīgs. Tieši tā - sākot no scenogrāfijas un beidzot ar divu dramaturģijas līniju izveidi un dejas un mūzikas iekļaušanu tajās - tiek būvēts jaunrades darbs.

Scenogrāfijā izmantotie četri kubi ir izpildīti pēc oriģinālpasūtījuma no finiera (Skat. shēmu pielikumā). Tie veidoti no sešām detaļām, kas savienotas ar sešpadsmit skrūvēm. Detaļu un skrūvju skaitam nav simboliska nozīme, bet gan praktisks nolūks: izveidotā konstrukcija padara kubus triecienizturīgus un izrādē mehāniski izmantojamus, kā arī ļauj izmantot starp daļām izveidoto dobumu akustiskiem nolūkiem. Gan kubu izstrāde, gan to izveide ir mehānisks darbs, bet šīs izrādes kontekstā tiem ir pievienotā vērtība, proti, tie vienlaikus ir arī mūzikas instrumenti.

Izrādē par skaņu instrumentu kalpo tikai viens kubs. Tā iekšējā dobumā ir ievietota atsperē, kas, veicot jebkādas darbības ar to, vibrē. Tā kā atsperes izraisītās vibrācijas skaņa ir pārāk klusa, kuba dobumā ir ievietots kontaktmikrofons ar signāla pastiprinātāju. Kontaktmikrofons veidots no uz metāla pamatnes novietota keramiskā diska, kas virsmas vibrāciju pārveido elektrosignālā. Tas savukārt tiek sūtīts uz skaņu ierīci. Kubs izrādes laikā atradīsies uz skatuves un rezonēs. Amplificētais kubs, kas pats par sevi ir statisks, saņemot impulsu no apkārtnes, taps dinamisks un akustisks izrādes dalībniekus un skatītājus saistošs *kharis* elements.

Vēl viens tehniskais risinājums ir iecerēts *deus ex machina* beigās. Ar dziedātāju starpniecību izrādes laikā tiks panākta skatuves pārbūve, kas galarezultātā ļaus samazināt izrādes telpu līdz kvadrātmetram un tādējādi iesprostot tajā dejojošās grācības. Tehniski šim nolūkam izrādes telpas diagonālēs tiks novilkta stīgas ar četriem riņķiem katrā stūrī. Caur tiem pa telpas perimetru tiks nostiepta virve ar uz tās piekarinātiem gaišiem aizkariem. Pirmkārt, aizkari pārveidos darbības telpu par skatuvi, neitralizējot radiātorus, durvis, tapetes. Otrkārt, tie kalpos kā aizkulises, aiz kurām izrādes sākumā tās dalībnieki varēs paslēpties. Un, protams, aizkari varēs telpu gan aizklāt, gan atklāt, kas arī notiks *deus ex machina* nobeigumā. Virve ar aizkariem tiks savilkta telpas centrā, samazinot perimetru ar stīgu un riņķu palīdzību. Šādi ierobežotā telpā ietilpināsies visi izrādes elementi, izņemot divus - dziedātājus, kas, atklājot pasauli aiz aizkariem, tajā arī paliks, un grāciju audiālo saikni ar ārpusi - skaņu ierīci.



## NOBEIGUMS

Dejas izrāde *Trīs grācijas* nav tikai horeogrāfisks skatuves mākslas darbs. Tās pamatā ir teorētisks pētījums, kas kalpoja par galveno māksliniecisko ideju rašanās katalizatoru.

Kā zināms, *Trīs grāciju* tēls, kas sakņojas grieķiskajā *kharis* konceptā, mūsdienās ir kļuvis par kanonisku skaistuma un jutekliskuma iemiesojumu. Tas veido Rietumu sabiedrības domāšanas un priekšstatu par labo, skaisto un jauko pamatu. Neatkarīgi no tā izpausmēm, vai tā būtu graciositāte, harizma vai kas cits, tas vienmēr ir pašsaprotams un netiek pārjautāts. *Kharis*, šķiet, ir dinamisks, nepārtraukts skaistums itin visā. Visus *kharis* iemiesojumus - skaista cilvēka skatu, pateicību par labdarību u. tml. – uztver ar prieku un vēlmi pieslieties labajam.

Neskatoties uz ārējo šķietamību, ne minētajam konceptam, ne dievību vēsturiskajai attīstībai nepiemīt viennozīmīgums. Tāpat līdz pat mūsdienām ir aktuālas to transformācijas. Tas arī mani mudināja pārdomāt, vai *Trīs grācijas* tiešām ir tādas, par kādām uzdodas, un kādas tās varētu būt īstenībā. Tam pakļauts gan teorētiskais pētījums, gan horeogrāfija.

Skatuves darba praktiskās uzbūves gaitā kā galvenie pamatprincipi izvirzījās eluzivitāte un nojausma. Jaunrades darba struktūru caurvij dažādas *kharis* izpausmes un interpretācijas, kas bieži uzslāņojās vai papildināja viena otru. Sākotnēji tās nebija iedomātas kā atsevišķi izrādes elementi, bet laika gaitā par tādiem tapa.

Kaut arī ideja par dinamisko skaistumu ir ļoti pateicīga tieši dejas izrādes izveidei, tomēr deja nevar pastāvēt pati par sevi, - tīrā veidā tā ir tikai abstrakcija. Tāpēc attiecības ar dejotāju kustībām vai savā starpā nepārtraukti veidoja vai neveidoja gan dejas grīda, gan gaismas un skaņas, gan skatītāji.

*Kharis* ir ļoti ietilpīgs un garu izmaiņu dzīvi pārdzīvojis termins. Arī *Trīs grāciju* mākslinieciskās izpausmes un interpretācijas potenciāls, manuprāt, ir ļoti liels. Nenoliedzami, tie var un tiem vajadzētu kalpot par pamatu patstāvīgam akadēmiskajam pētījumam vai pilnmetrāžas dejas izrādei, bet tāds nebija šī darba galvenais nolūks.

Diplomdarbs dod tikai ieskatu attiecību koncepta attīstības tendencēs un to praktiskajā pielietojumā multimedialā skatuves darbā. Varbūt tas mazliet pamainīs arī attiecības ar pašu attiecību konceptu un mums izdosies ieraudzīt jaun-senas *Trīs grācijas*.

## KOPSAVILKUMS

- Bakalaura un jaunrades darbs veltīts trīs grācijām.
- Jēdziens *kharis* un ar to saistītās dievietes *kharities* Senajā Grieķijā bija saistītas ar stabilitāti un sociālo harmoniju. *Kharis* ir sarežģīts un neviennozīmīgs koncepts uz cieņā un savstarpējā palīdzībā balstītiem attiecību principiem.
- Senās Romas pasaulē, izņemot grieķu reģionus tās teritorijā, *kharities* tika tulkotas latīniski kā *gratiae*.
- *Kharisma* un *gratia* ir divi *kharis* koncepta dažādu attīstības tendenču piemēri.
- Haritāšu kults bija plaši izplatīts dažādos sengrieķu reģionos, bet nepastāvēja vienotības ne dieviešu skaitā, ne to izcelsmē.
- *Trīs grāciju* šodien iegūtā forma ir diezgan statiska vai ne pārāk tverama, tādēļ, uzdrošinājos tās redzēt nevis pierastā statistiski sastingušā formālā veidolā, bet gan pārdomāt tās kustību kontekstā.
- Tā kā grācijas nav tikai klusējoši vizuāli un kustīgi tēli, bet gan „dzīvas dievietes“, tad tika iecerēts multimedialais skatuves darbs, kurā dejotājām vienlīdzīgi nozīmīgu lomu spēlēja arī četri dziedātāji un scenogrāfija.
- Jaunrades darba dramaturģiju iezīmē divas paralēlas vadlīnijas. Arī darba uzbūves gaita tika iedomāta fragmentāra.
- Pēc ieceres koris ne tikai veido izrādes audiālo pavadījumu, bet kopā ar funkcionāli un viegli pārnēsājamu un maināmu scenogrāfiju kalpo par aktīvu telpas transformācijas elementu.
- Scenogrāfijā izmantotie četri kubi ir izpildīti pēc oriģinālpasūtījuma no finiera. Viens no tiem kalpo arī par skaņu instrumentu. Vēl viens tehniskais risinājums ir iecerēts *deus ex machina* beigās.

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

*Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike in 5 Bänden*, Band 3, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979

Fisher, Nick. Kharis, Kharites, festivals, and social peace in the classical Greek city. In Ralph M. Rosen and Ineke Sluiter (Eds), *Valuing Others in Classical Antiquity* (Leiden, Brill, 2010) (Mnemosyne Supplements, 323)

*New Oxford American Dictionary*, edited by Angus Stevenson and Christine A. Lindberg. Oxford: Oxford University Press, 2010

*Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Band XVI, 1, 5.797-821, München: Alfred Druckenmüller, 1933

Staal, Mark A. *The Three Graces and their Numismatic Mythology*. Santa Clara: No Publisher, 2004

Smith, William. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London: John Murray, 1873

*The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, 2003

Weber, Max. *Economy and Society*, Berkeley&Los Angeles: University of California Press, 1978

Лосев А.Ф., Шестаков В.П. *История эстетических категорий*, Москва: Искусство, 1965

Atsma, Aaron J. *The Theoi Project*, "THE KHARITES", New Zealand:  
<http://www.theoi.com/Ouranios/Kharites.html>

*Encyclopædia Britannica Online*, s. v. "Grace",  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/240434/Grace>

## SUMMARY

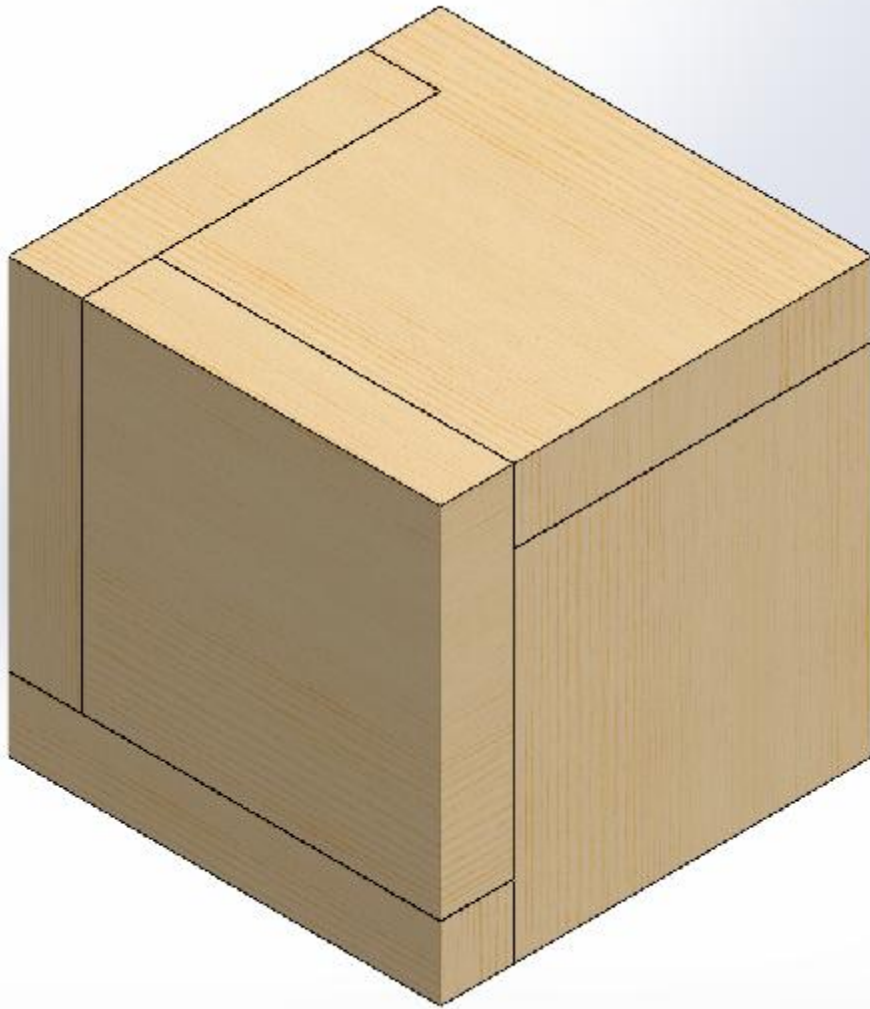
Contemporary performance of *Three Graces* is a re-invention of the image of three ancient Goddesses' iconic depicting tradition. Creative work presents a new dynamic point of view on the phenomenon substantiated by profound theoretical research.

*The Three Graces* are minor Goddesses of charm and beauty in Roman mythology. As the further research unveiled they are not only canonized as beauty paradigm but are holders of an elusive character that is recognized rather sensuously. Also known by ancient Greeks as *Kharities* they represented an embodiment of a complex ethical concept. Their origin is rooted on the basis of valuing others and the notion of reciprocity. At an early point portrayed as three black stones they seem to have been representations of forces of nature and natural and human fertility.

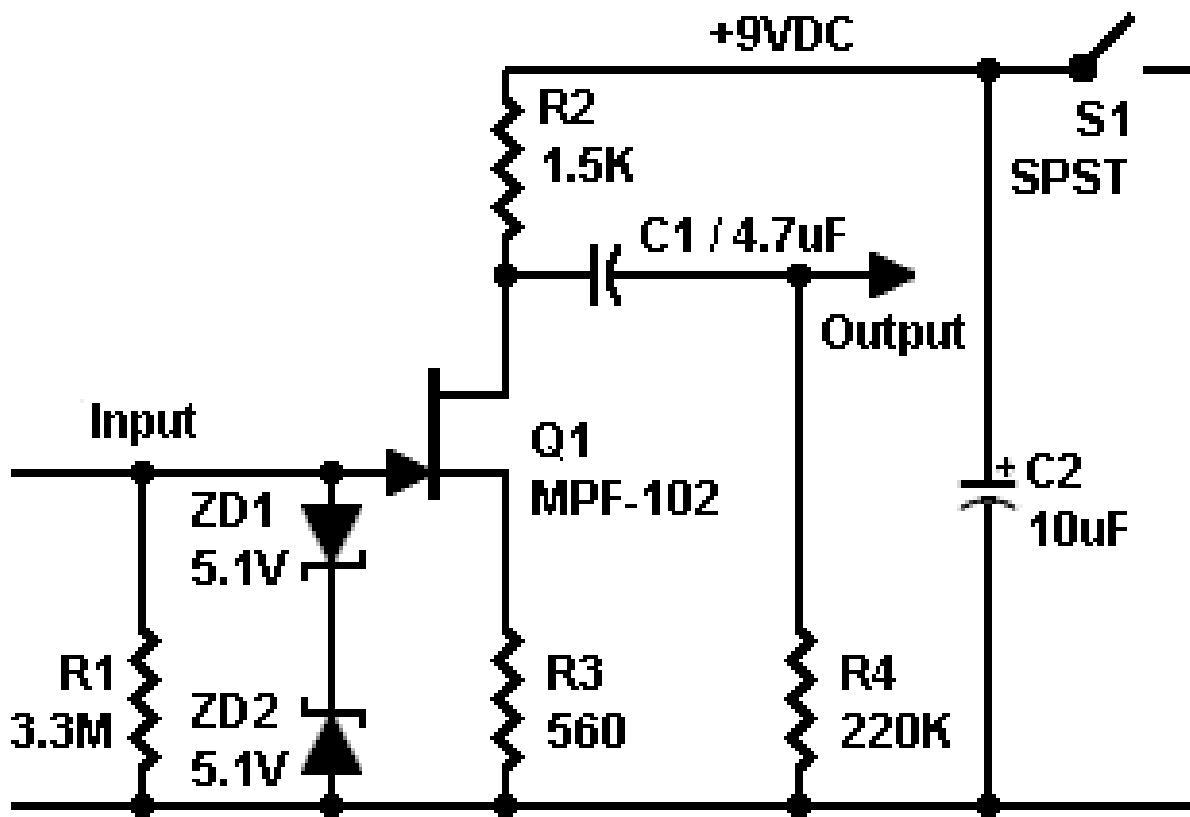
Broad theoretical research of the Goddesses has a great impact on artistic decisions and fundamentally supports the creative work. As a red thread, *Kharis* based interpretations of the reciprocal good-willed relationships connects all the elements of the show. Contemporary dance and dancers, *a capella* music and singers, stage design and props, as well as lights and costumes constitute the web of mutual respect and gratitude.

The new choreographic definition of the Graces is a dramaturgically coherent yet sensuously fulfilling polyphony of self-sufficient voices that share the stage for a short period of time, only to disperse in the everyday routine.

## PIELIKUMS

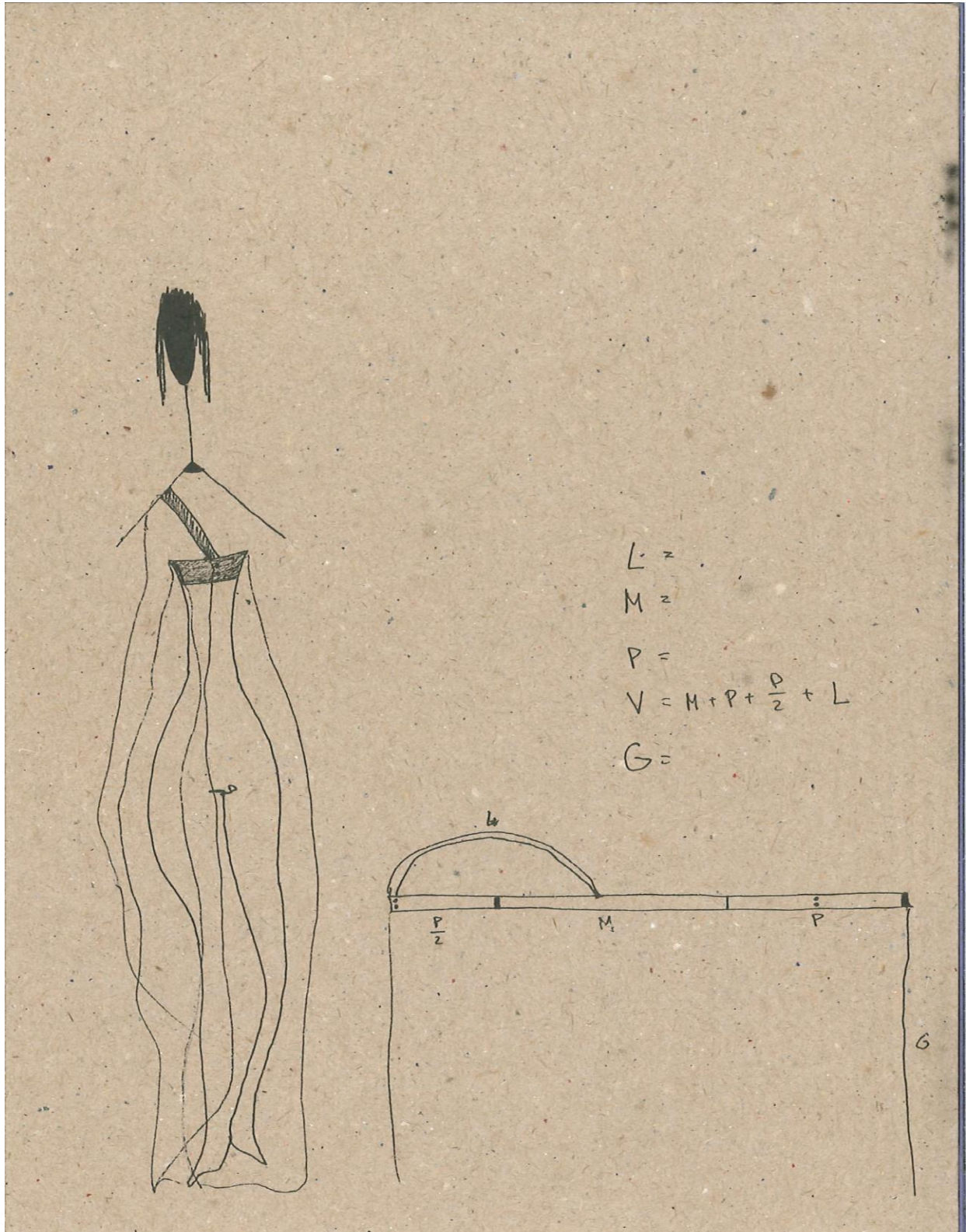


Kubu scenogrāfija. Oriģinālā skice.



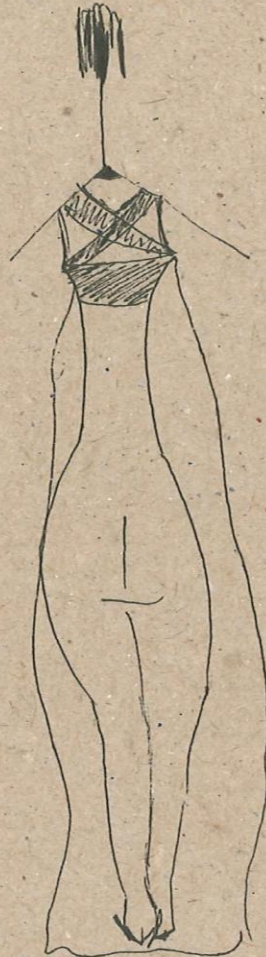
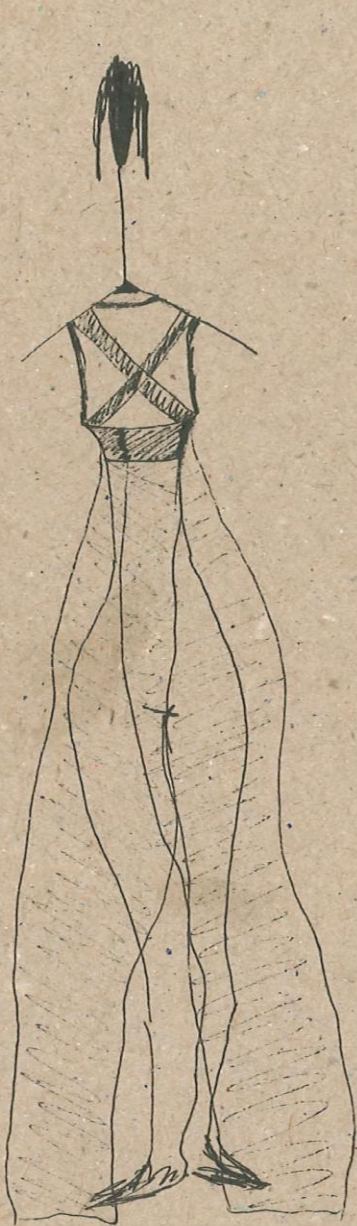
Shēma kontaktmikrofona signāla pastiprināšanai kubu scenogrāfijā

Darba struktūras un kostīmu skices

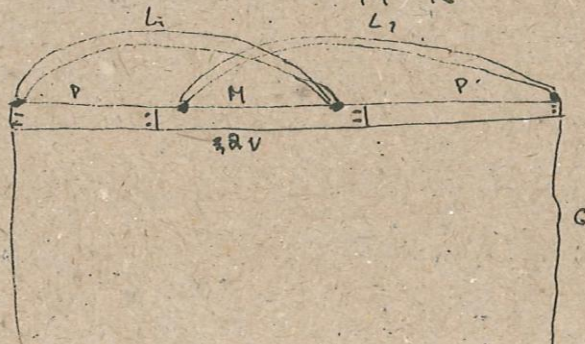




EVA

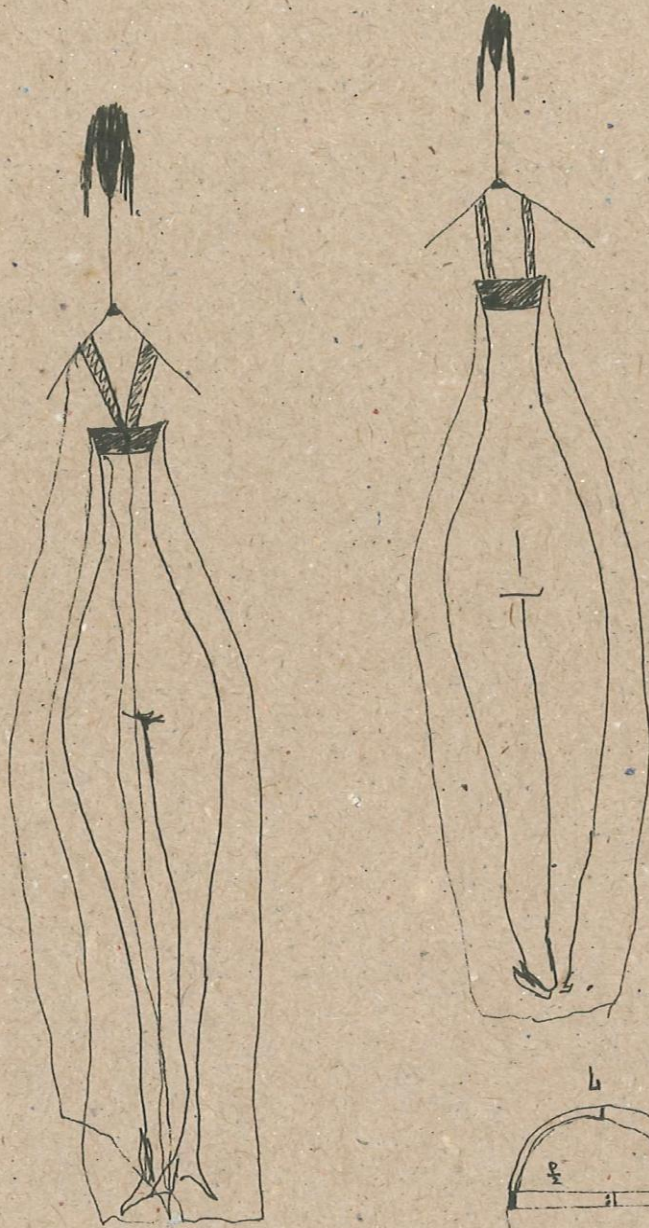


$L_1 = 80$   
 $L_2 = 80$   
(\*)  $V = 79$   
 $G = 120$   
 $P = 36$   
 $M = 48$

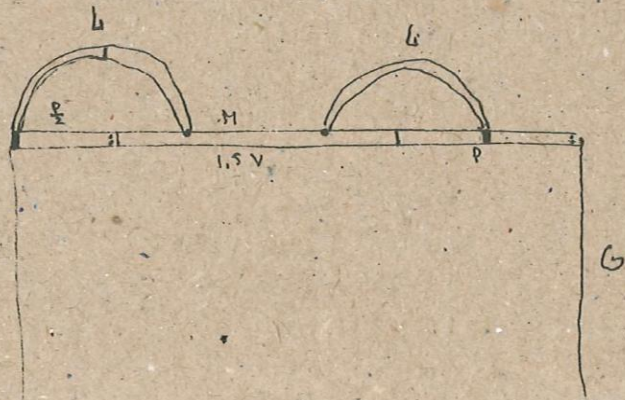




AGATE

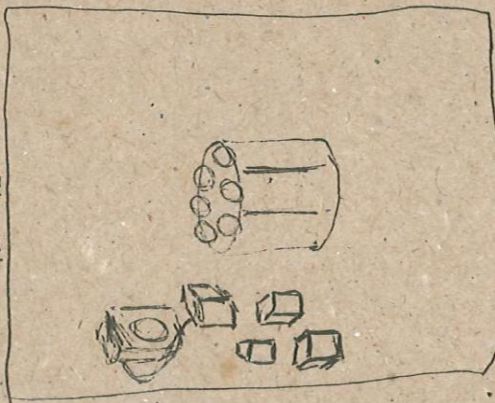


$$A = M + P + \frac{P}{2} + \frac{L}{2}$$
$$L = 63$$
$$V = 75$$
$$G = 120$$
$$P = 37$$
$$M = 45$$

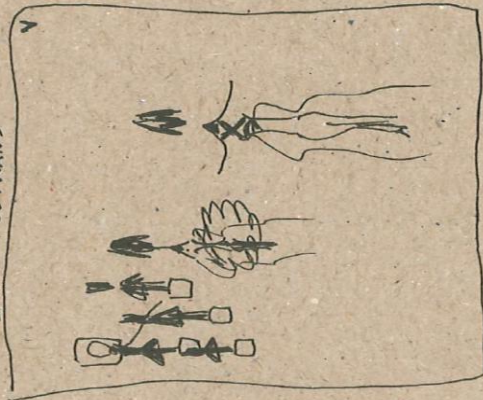




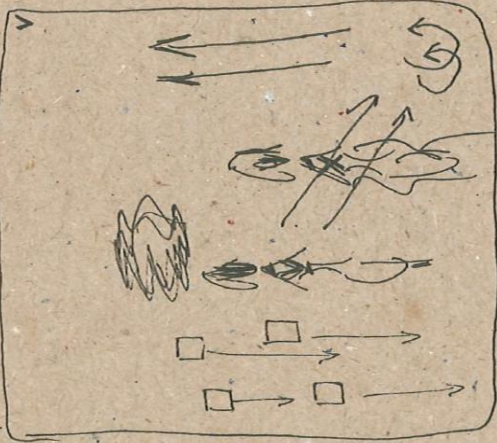
RITUĀLS



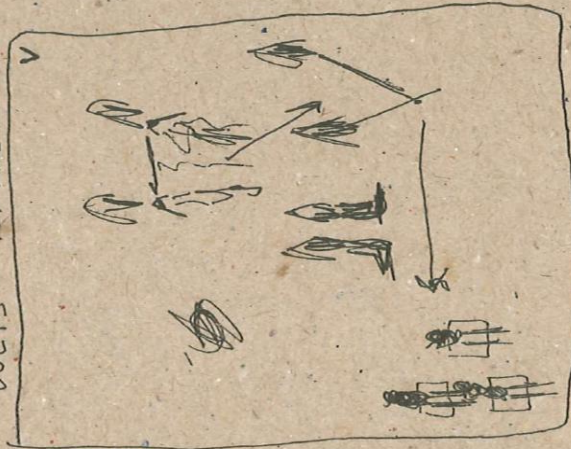
EVA + SOPRĀNS



KUBI + KRITIEKI



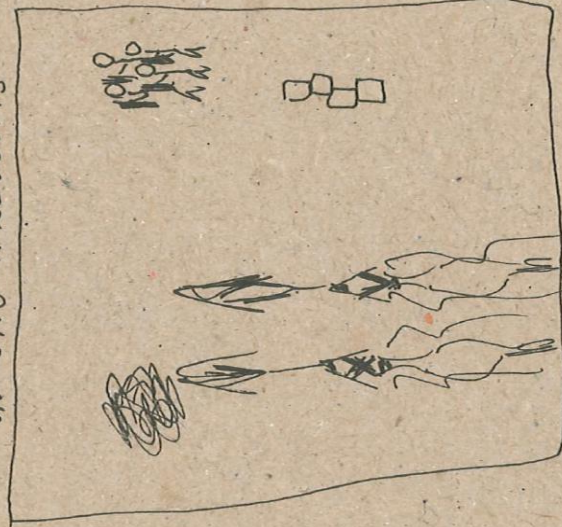
DUETS + TENORS



KUBI + PĀREĒJA



UNISONS + KLUSUMS



\_\_\_\_\_ 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