

Latvijas Kultūras akadēmija

Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

IZRĀDES REKONSTRUKCIJA KĀ TEĀTRA PĒTNIECĪBAS METODE. 1972. GADA
PĒTERA PĒTERSONA IZRĀDES „SPĒLĒ, SPĒLMANI!” PIEMĒRS

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas

4. kursa studente Anete Jansone

(ID Nr. 20103907)

Darba vadītājs/a:

Lektore, Mg. Art. Zane Kreicberga

Rīga

2014

SATURS

IEVADS.....	3
1. VĒSTURES REKONSTRUKCIJAS TEORĒTISKIE ASPEKTI.....	5
1.1. Vēsturiska notikuma rekonstrukcija.....	5
1.2. Performatīva mākslas darba rekonstrukcija.....	9
1.2.1. Performatīva mākslas darba rekonstrukcijas attiecības ar vēsturi.....	10
1.2.2. Mākslinieciskas rekonstrukcijas metodika.....	11
1.2.3. Rekonstrukcija mediju ietekmes kontekstā.....	13
1.2.4. Mākslinieciskas rekonstrukcijas prakse pasaulē.....	14
2. MĀKSLINIECISKAS PERFORMATĪVĀS REKONSTRUKCIJAS IZVEIDE UN PASNIEGŠANAS METODES.....	16
2.1. Rekonstrukcijas teorētiskie aspekti.....	16
2.2. Rekonstrukcijas praktiskais pielietojums un piemēri.....	20
3. IZRĀDES „SPĒLĒ, SPĒLMANI!” REKONSTRUKCIJA.....	26
3.1. Teorētiska rekonstrukcija.....	27
3.2. Praktiska rekonstrukcija.....	46
3.3. Kopsavilkums.....	47
NOBEIGUMS.....	49
KOPSAVILKUMS.....	50
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	52
SUMMARY.....	57
PIELIKUMI.....	58

IEVADS

Teātra pētniecībai ir sava īpaša specifika. Pretēji kino, šajā pētniecības nozarē pētāmais objekts – izrāde – daudzos gadījumos jau ir kā neeksistējošs fenomens. Par to ir saglabājušās pāris liecības, cilvēku atmiņas, recenzijas un labākajā gadījumā izrādes video ieraksts, taču to pilnvērtīgi izbaudīt vairs nav iespējams. Izrādes rekonstrukcija kā pētniecības metode palīdz iegūt pilnvērtīgāku šī mākslas darba redzējumu. To veido izrādes katra sīkākā sastāvdaļa, piemēram, horeogrāfija, muzikālais noformējums, kostīmi un scenogrāfija, kā arī svarīgs ir gan vēsturiskais, gan režisora daiļrades konteksts, kādā top izrāde. Mēģinot atrast liecības un pēc iespējas vairāk materiālu par katru izrādes detaļu, var veidot pilnīgu šīs izrādes teorētisku izklāstu.

Īpaši nozīmīgi ir mēģināt rekonstruēt izrādes, kuras ieņem svarīgu lomu tautas vēsturē. Viena no tādām ir Pētera Pētersona 1972. gadā Jaunatnes teātrī uzvestā „Spēlē, Spēlmani!”, kas uzskatāma par vienu no latviešu teātra augstākajām virsotnēm un ir iekļauta Latvijas Kultūras kanonā kā kultūras vērtība. Šīs izrādes video ieraksts nav saglabājies, kas neļauj mūsdienās gūt pilnīgu priekšstatu par izrādes notikumiem. Taču 2012. gadā tika atklāts izrādes audio ieraksts, kas ļauj „Spēlē, Spēlmani!” rekonstrukciju padarīt pilnīgāku.

Šī darba mērķis iedalās divos līmeņos. Pirmais ir izpētīt vēstures notikuma un mākslas darba rekonstrukcijas metodi, iedziļinoties to rašanās vēsturē, metodikā un piemēros Latvijā un ārzemēs. Otrais ir izveidot šīs metodes adaptāciju teātrim un pārbaudīt to, rekonstruējot izrādi „Spēlē, Spēlmani!”. Lai sasniegtu mērķi tika aplūkota informācija par rekonstrukcijas metodi, ievākta informācija par tās praktizēšanu Latvijā un ārpus tās. Savukārt pētnieciskais jautājums saistīts ar rekonstrukcijas objektivitāti - vai šāda vēstures pētniecība ļauj līdz galam saprast pagātnes notikumus. Vai gala rezultāts ir objektīva izpratne, vai subjektīva interpretācija par pagātnes notikumu.

Darbs strukturēts trīs nodaļās. Pirmajā nodaļā aplūkota vēsturiska notikuma un mākslas darba rekonstrukcijas metodes un prakses ārzemēs un Latvijā. Šīs divas metodes tiek aplūkotas, analizējot to atšķirības un kopīgās iezīmes. Nodaļa sadalīta divās apakšnodaļās, pirmā no tām aplūko vēsturiska notikuma rekonstrukciju, iedziļinoties gan pašas metodes vēsturē, gan tās mērķos, pielietojumā, paņēmienos un piemēros Latvijā un ārzemēs. Otra apakšnodaļa pievēršas mākslas darba rekonstrukcijai, aplūkojot to no tādiem pašiem aspektiem kā vēstures notikuma rekonstrukciju. Izrādes rekonstrukciju veido divi aspekti - teorētiskais jeb aprakstošais un performatīvais jeb praktiskais. Mūsdienās vairāk tiek izmantots otrais variants, piemēram, mākslinieki pēc 30 gadiem paši rekonstruē savas

performances un izrādes. Teorētiska aprakstīšana nav tik populāra, taču katras rekonstrukcijas pamatā ir teorētisks pētījums par attiecīgo notikumu, kas ļauj veidot precīzu rekonstrukciju.

Otrajā nodaļā tiek piedāvāta izrādes rekonstrukcijas metode. Pirmkārt, kā veidot tās teorētisko daļu, otrkārt izanalizēti piemēri, kuri sniedz ieskatu trīs mākslinieku dažādajās metodēs par to, kā veidot praktisku mākslas darbu rekonstrukciju. Trešā nodaļa veltīta Pētera Pētersona izrādes „Spēlē, Spēlmani!” rekonstrukcijai. Tā ir sadalīta divās daļās. Pirmā ir izrādes teorētiska rekonstrukcija, savukārt otrā piedāvā vienu no metodēm, kādā ir iespējams pasniegt teorētisku rekonstrukciju.

Darbā izmantoti ārpus Latvijas veiktie pētījumi par rekonstrukcijas metodi, jo latviešu valodā nav pieejama informācija par šo vēstures pētniecības veidu. Savukārt, lai rekonstruētu izrādi, tika apkoptas un analizētas liecības par to – scenārijs, audio ieraksts, fotogrāfijas, recenzijas, rekvizīti, kostīmu un scenogrāfijas skices, jau veiktie pētījumi par „Spēlē, Spēlmani!”.

1. VĒSTURES REKONSTRUKCIJAS TEORĒTISKIE ASPEKTI

Terminu *rekonstrukcija* izmanto, lai aprakstītu vēsturisku un sabiedrībai svarīgu pagātnes notikumu atjaunošanu. Rekonstruēt nozīmē no jauna radīt, izmantojot aprakstus, dokumentus un citas liecības. Šīs metodes mērķis ir izpētīt kādu konkrētu pagātnes notikumu vai laiku un iegūto informāciju pasniegt plašākai publikai. Vairumā gadījumu teorētiskā pētījuma rezultāti iegūst performatīvu raksturu un tiek izrādīti skatītājiem priekšnesuma formātā. Lai arī Latvijā pastāv vairāki vēstures rekonstrukcijas klubi un šāda pieeja vēstures pētniecībai tiek praktizēta, tomēr teorētiska informācija par to latviešu valodā nav pieejama. Šīs nodaļas mērķis ir ielūkoties gan metodes vēsturē, gan tās pielietojumos un praksēs ārzemēs un Latvijā.

Vēstures rekonstrukcija iedalāma divos virzienos – vēsturiska notikuma rekonstrukcija un mākslas darba rekonstrukcija, kas savā būtībā arī ietilpst vēsturiska notikuma kategorijā. Abos gadījumos rekonstrukcijas mērķi un metodikas ir līdzīgas, taču atšķiras pats rekonstruējamais objekts, līdz ar to arī atšķiras veidi, kā un kur iegūt informāciju par pētāmo objektu. Abos gadījumos arī mērķauditorijas, iesaistītie cilvēki, izrādīšanas vietas un informācijas avoti būs atšķirīgi. Abu rekonstrukcijas veidu pamatā ir cilvēku interese par pagātņi.

1.1. Vēsturiska notikuma rekonstrukcija

Vēstures rekonstrukcija ir viens no veidiem, kā cilvēks spēj pietuvoties pagātnei. Šāda veida pieeja var kalpot kā hobijs, izklaide vai palīgs vēstures pētniecībā un apguvē. Vēstures rekonstrukcijai iespējami ļoti dažādi pielietošanas veidi – tās var būt teatrālas performances, kurās tiek izdzīvoti notikumi, vai muzeja ekspozīcija, piemēram, makets, kurā attēlota viduslaiku pilsēta. Tā var būt arī televīzijas pārraide, kurā tiek runāts par attiecīgo vēstures posmu. Jebkurā gadījumā rekonstrukcijas gala rezultātam ir performatīva daba, taču, lai taptu vizuāls uzskates materiāls, ir jāveic pamatīgs teorētisks pētījums par attiecīgo notikumu vai laika posmu. Katram pētniekam var būt atšķirīga rekonstrukcijas teorētiskās bāzes veidošanas metodika. Līdz ar to var atšķirties ne tikai vēstures rekonstrukcijas mērķi un pasniegšanas veids, bet arī paņēmieni, kā pie šīs rekonstrukcijas nonāc.

Termina *rekonstrukcija* izpratne laika gaitā ir transformējusies un mainījusi savu būtību. Mūsdienās ar to saprot pagātnes atdzīvināšanu izklaides, uzziņas un pētniecības mērķiem. Piemēram, Senajā Romā tika praktizēts cīņu paveids, kur gladiatori arēnā vēlreiz izcīnīja kādu slavenu cīņu. Savukārt, lai attēlotu slavenākās jūras kaujas, tika appludināts

Kolizejs. Arī vēlākajos laikos novērojamas dažādas rekonstrukcijas izpausmes. 1638. gadā Londonā tika uzvests stilizēts priekšnesums, kas attēloja cīņu starp kristiešiem un musulmaņiem. 1645. gadā pilsoņu kara laikā Anglijā karavīri, kad karš vēl ritēja pilnā sparā, uzveda vienu no savām nesenajām uzvarām. 1821. gadā Bekingemas hercogs iestudēja Napoleona jūras kauju parodijas savā piemājas ezerā kā izklaidi draugiem un ģimenei. Lielbritānijā 1876. gadā tika uzvesti fragmenti no tajā pašā gadā izcīnītās Mazās Bighornas kaujas, ko veidoja kaujas gaitu attēlojoši pozēti kadri.¹ Lai arī pieminētās rekonstrukcijas savās izpausmēs atšķiras no mūsdienās veidotajām, tajās skaidri iezīmējas mērķi, kāpēc cilvēki šāda veida aktivitātes veic. Jau no pašiem rekonstrukcijas pirmsākumiem tās tiek veidotas, lai atzīmētu kādu svarīgu notikumu, pietuvotos kādam konkrētam vēsturiskam laikam vai izklaidētos.

20. gadsimtā arvien biežāk parādās dažādu veidu izklaides pasākumi, kuru mērķis ir atdzīvināt vēsturi. Daļa no tiem turpinās arī mūsdienās, piemēram, Lielbritānijā joprojām notiek militārie pasākumi, kas sevī ietver arī dažādu veidu vēsturisku turnīru un kauju rekonstrukcijas. Sākoties Pirmajam pasaules karam, šāda veida izklaides un rekonstrukcijas tiek aizmirstas. Tikai ap 20. gs. 30. gadiem tās atdzimst, lai tiktu izmantotas politiskiem mērķiem. 30. gados nacisti veido savdabīgas svētku procesijas par vēsturiskām tēmām, bet atšķirībā no jau ierastajām rekonstrukcijām, nacistiskajā Vācijā tiek „rekonstruēti” nenotikuši notikumi. Šajās procesijās tiek rādīta viltus pozitīvā vēsture ar mērķi likt cilvēkiem noticēt, ka ir iespējams zelta laikmets.²

Pēc tam vēstures rekonstruēšana pieklust un atsākas tikai 60. gados. Par pirmo mūsdienīgo rekonstrukciju tiek uzskatītas Amerikāņu pilsoņu kara simtgades svinības, kas aizsāk rekonstrukciju popularitāti. Lai arī ieroču, kostīmu un ierindas apmācības attēlojums ir neprecīzs, šīs rekonstrukcijas pievērš cilvēku uzmanību un attīsta viņu iztēli par vēstures notikumiem. Vēlāk šāda tendence izplatās gan Eiropā, gan Lielbritānijā, savukārt Amerikā tā attīstās milzīgos apmēros, piemēram, 1998. gadā apmēram 25 000 aktieru piedalās 1863. gada Gēstburgas kaujas rekonstrukcijā.³

Rekonstrukcijas vēsturē vērojama daudzveidība tās apmēros un iesaistīto personu skaitā. Rekonstrukcija var izpausties kā maza formāta uzvedums ar iedziļināšanos vissīkākajās detaļās, ko var darīt viena persona, vai arī liela mēroga pasākums – cīņu rekonstrukcijas, kuras iesaista vairākus simtus dalībnieku. Vēstures rekonstrukcija nevar būt pilnīgi precīza. Tādus aspektus kā slimības, higiēnas līmenis, netīrība, cīņu traumas un brūces

¹Giles, Howard. *A brief history of re-enactment*. Pieejams: <http://www.eventplan.co.uk/page29.html>

[skatīts 2014, 05. mai.]

² Turpat.

³ Turpat.

atdarināt būtu gan nežēlīgi, gan neiespējami. Ja šādi mēģinājumi pilnībā pietuvoties pagātnei izrādītos sekmīgi, to objektivitāte tomēr būtu apšaubāma, jo katrs rekonstruētājs, tāpat kā vēsturnieks, piedāvā savu interpretāciju par pagātnes notikumiem. Tas rada problēmas rekonstrukcijas veidošanā un vēstures lasīšanā – pagātne ir neapstrīdamu faktu kopums, kas ir pareizi jāpasniedz. Tieši pasniegšanas veidā slēpjas interpretācija. Neapstrīdamie fakti tiek interpretēti, balstoties uz rekonstrukcijas mērķi vai iespējām. Rekonstrukcijai kā vienam no pagātnes pētniecības veidiem ir jāsniedz atbildes uz jautājumiem, kuri neizslēdz interpretāciju. Rekonstrukcija var atļauties radīt versijas par to, kas varētu būt noticis tajā laikā, par pamatu ņemot neapstrīdamos faktus un nezināmo atstājot iztēlei. Rekonstrukcija ir kultūras fenomens, kurš arvien lielāku vietu ieņem vēstures pētniecībā un rāda mums jau zināmo, kā arī veido savu versiju par pagātne.⁴

Vēstures rekonstrukcija ir pietiekami komplicēta pētniecības metode, kas iedalās vairākos žanros:

- 1) Izklaidējoša vēstures imitācija, kas iekļaujas lielākā izklaides pasākumā, piemēram, festivālā.
- 2) Nekonkretizēta vēstures notikuma atveide, piemēram, viduslaiku turnīrs vai dzīve 19. gadsimta ciematā. Šajā gadījumā uzmanība tiek pievērsta vispārinātai vēstures attēlošanai, nevis konkrētam gadskaitlim vai notikumam.
- 3) Konkrēta vēsturiska notikuma atveide. Šāda veida rekonstrukcijas parasti tiek īstenotas, atzīmējot notikuma gadadienu.⁵

Savukārt katrs žanrs iedalāms četros konceptuālajos komponentos, kas mijiedarbojoties ļauj mums saprast un veidot vēstures rekonstrukciju:

- 1) notikuma vai laika perioda izvēle un informācijas apkopošana;
- 2) interese vai noteikts sakars ar konkrēto pagātnes notikumu;
- 3) personu, žestu, apģērbu, darbību imitācija. Visa iegūtā informācija veido konkrēta laika cilvēka tēlu, kas ļauj pilnvērtīgāk attēlot vēsturisko notikumu;
- 4) kolektīvas performances - vairumā gadījumu rekonstrukcijas tiek veidotas kā priekšnesumi, kuros iegūtā teorētiskā informācija skatītājiem tiek pasniegta vizuālā un uzskatāmā veidā.⁶

Veidojot rekonstrukciju par kādu laika posmu vai notikumu, ir svarīgi divi šīs metodes procesi. Pirmkārt, izpētei ir jāpakļauj ne tikai pats notikums vai persona, bet arī konkrētā laika

⁴ Agnew, Vanessa. Introduction: What is Reenactment? *Criticism*. 2004. Vol. 46, no. 3. p. 332. – 335. Pieejams: <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism> [skatīts 2014, 23. mar.]

⁵ During, Simon. Mimic Toil: Eighteenth-Century Preconditions for the Modern Historical Reenactment. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 2007. Vol. 11, p. 313. Pieejams: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642520701353157#.UyDWcvl_sXE [skatīts 2014, 28. mar.]

⁶ Turpat. p. 315.

perioda ikdienas dzīve. Lai izprastu kādu laikmetu, svarīgi apzināties tā laika paradumus un manieres. Rekonstruētājam, ņemot vērā ievākto informāciju par konkrēto notikumu, ir jāiejūtas pētāmā laika situācijā un apstākļos, lai pēc tam veiktu objektīvus spriedumus par periodu, kad risinājies notikums. Rekonstrukcija veido savdabīgas attiecības starp pagātņi un tagadni. Ir jānorobežojas no tagadnes, lai pagātne kļūtu par vienīgo izziņas avotu.⁷

Otrais process, kas savieno dažādos rekonstrukcijas komponentus, ir pagātnes vizualizācija un konkretizācija. Ar to saprotama ne tikai vēstures liecību aplūkošana un analīze, bet arī vizuāla iejušanās attiecīgajā laika posmā, piemēram, lai labāk izprastu 18. gadsimta ikdienas dzīvi, mājas tiek iekārtotas pēc tā laika paraugiem.⁸ Rekonstruējot vēstures notikumu, aktieris mēģinās pēc iespējas vairāk līdzināties tā laika cilvēkam, tādā veidā to pilnībā iemiesojot un padarot savu tēlu autentiskāku. Piemēram, vīrieši badosies, lai līdzinātos kareivjiem Pirmajā pasaules karā, un sievietes notīs savas krūtis un nogriezīs matus, lai slēptu savu sievišķību.⁹

Mūsdienās vēstures rekonstruēšanai ir dažādi pielietojuma veidi. Viens no tiem ir mācību vielas apguve. Pretēji akadēmiskajam stilam, kas vēsturi padara grūti uztveramu, rekonstrukcija ļauj to apgūt izklaidējošā veidā. Mūsdienās jauniešiem grūtības sagādā intereses un uzmanības noturēšana. Šajā uz vizuālo un interaktīvo uztveri tendētajā laikmetā arī apgūstamajam priekšmetam ir jāiet kopsolī ar tehnoloģiju attīstību. Šī iemesla dēļ šāda performatīva vēstures pasniegšana sekmē tās apgūšanu.

Apzinoties pieprasījumu un interesi par šāda veida vēstures izziņāšanu, vēsturisku notikumu rekonstrukcija citviet pasaulē ir kļuvusi par populāru biznesu un nav uzskatāma tikai par hobiju. Tas ir business ne tikai pašiem rekonstruētājiem, kuru veidotās rekonstrukcijas ir publiski pasākumi, uz kuriem var iegādāties biļetes, bet arī vairākām citām nozarēm. Piemēram, kostīmu nomas un vides vizuālā noformējuma veidotājiem. Šāda veida izklaide sniedz peļņu gan pasākumu organizētājiem, gan arī vēsturniekiem, kuri tiek piesaistīti kā padomdevēji un konsultanti attiecīgajā jautājumā.

Latvijā plašāka interese par vēstures rekonstrukciju parādās 20. gadsimta 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā, kad avīzēs pirmo reizi tiek publicēta informācija par šāda veida praksi ārzemēs. 1988. gadā tiek izveidots pirmais vēstures rekonstrukcijas klubs Latvijā – nacionālās cīņas mākslas kopa „Rāmava”, kas pēta latviešu folkloru un mitoloģiju. Pētniecības procesa

⁷ During, Simon. Mimic Toil: Eighteenth-Century Preconditions for the Modern Historical Reenactment. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 2007. Vol. 11, p. 315. Pieejams: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642520701353157#.UyDWcvl_sXE [skatīts 2014, 28. mar.]

⁸ Turpat, p. 316.

⁹ Agnew, Vanessa. Introduction: What is Reenactment? *Criticism*. 2004. No. 46, p. 331. Pieejams: <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism> [skatīts 2014, 28. mar.]

rezultātā tiek gatavoti tērpi, rotas un ieroči, kas pietuvināti konkrētam laikmetam.¹⁰ Mūsdienās šādu klubu skaits ir krietni pieaudzis. Katrs no tiem specializējas konkrēta laika posma atveidē. Šo klubu darbība iedalāma sīkāk, piemēram, kulināro prasmju, mūzikas, ieroču, apģērbu un citu vēsturisku priekšmetu un tradīciju reproducēšanā.

Ņemot vērā Latvijas vēsturi un tās dalību gan Pirmajā pasaules karā, gan Otrajā pasaules karā, tiek organizēti plašāki pasākumi, kuros rekonstruētas ainas no šiem abiem notikumiem. 2011. gadā, atceroties 1916. gadā notikušās Ziemassvētku kaujas Rīgas frontē, Latvijas Kara muzeja filiālē Mangaļos tiek rīkots piemiņas pasākums un demonstrēta kaujas rekonstrukcija, piedaloties Latvijas, Lietuvas un Igaunijas rekonstrukcijas klubiem. Tajā pašā gadā tiek rekonstruēta vēl viena kauja, godinot 1949. gada 17. martā kritušos Latvijas un Lietuvas nacionālos partizānus. Kaujas rekonstrukcijā piedalās Latvijas un Lietuvas rekonstrukciju klubi.¹¹ Tāpat katru gadu Latvijā tiek rīkoti vairāki festivāli un liela mēroga pasākumi, kuros piedalās gan vietējie, gan ārzemju rekonstrukciju klubi.

Vēsturiska notikuma rekonstrukcijas galarezultātam vairumā gadījumu ir performatīva daba. Līdz ar to gala produkts gan vēstures notikuma, gan mākslas darba rekonstrukcijai ir viens – teatrāls priekšnesums. Lai arī metodiskie soļi ir vienādi, tomēr pietiekami daudzas lietas atšķiras - dramaturģiskais pamats, pētījuma avoti un cilvēki, kas šo rekonstrukciju veic.

1.2. Performatīva mākslas darba rekonstrukcija

Pastāv divu veidu mākslinieciskās rekonstrukcijas. Pirmā, lai radītu mākslas darbu, par pamatu izmanto vēsturisku notikumu, savukārt otrā rekonstruē mākslas darbu. Šajā apakšnodaļā tiks aplūkoti abi mākslinieciskās rekonstrukcijas veidi un sniegts ieskats to metodikā, kā arī pievērsta detalizētāka uzmanība rekonstrukcijas attiecībām ar vēsturi un medijiem.

Iemesls, kādēļ mūsdienās mākslinieki pievēršas savu darbu rekonstrukcijai, saistīts ar izmaiņām vērtību skalā, kuru rezultātā rodas vēlme atgriezties pie pazīstamām lietām. Mēs dzīvojam laikā, kad mums apkārt viss attīstās ārkārtīgi lielos ātrumos. Mēs nepārtraukti esam apņemti ar jaunām lietām, pārsvarā tās ir sarežģītas tehnoloģijas. Šī iemesla dēļ rodas vēlme atgriezties pie laika, kad viss bija pazīstams un vienkāršāks. Otrs iemesls, kas liek atgriezties pie jau veidotiem mākslas darbiem, ir to vērtība, kuru tie ieguvuši laika gaitā. Rodas vēlme atgriezties pie notikuma, kurš ir bijis nozīmīgs senāk. Lai no jauna pievērstos pagātnes

¹⁰ Puikevica, Ineta. Varas māka - nacionālās cīņas kopa "Rāmava". *Liesma*. Nr.10,1991, 1. okt. 7. lpp.

¹¹ Tomašūns, Andris. *Latvija 20. gadsimts*. Pieejams: <http://www.latvija20gadsimts.lv/apkopojums/vestures-rekonstrukcijas/> [skatīts 2014, 04. apr.]

notikumiem un tos pārvērtētu no jauna, rekonstrukcija ir visadekvātākais veids, kādā to darīt, ņemot vērā skatuves mākslas gaistošo dabu. Rekonstrukciju var uztvert arī kā beigas mītam par mākslas darba oriģinalitāti un apstiprinājumu tam, ka mūsdienu mākslai svarīgāks ir radīšanas process, nevis galarezultāts. Rekonstrukcijas fenomens ir saistāms ar mākslas darba reproducējamību, kas noliedz ideju par oriģinalitāti mākslā un kultūrā kopumā.¹²

1.2.1. Performatīva mākslas darba rekonstrukcijas attiecības ar vēsturi

Katra rekonstrukcija balstās uz vēsturiskiem faktiem par attiecīgo mākslas darbu, bet ne vienmēr mums zināmās versijas par notikumu ir uzskatāmas par patiesām. Lai uzzinātu patiesās versijas, mums būtu jāiekļūst pagātnes cilvēka prātā un jāsaprot viņu domu gājiens, rīcība un mērķi, kuri noveduši pie konkrētiem vēsturiskiem notikumiem. Tā kā tas nav iespējams, tad ir jārēķinās ar to, ka vēsture ir mūsdienu cilvēku interpretācija. Tāpat tas ir ar rekonstrukciju. Vēsturei loģiku un jēgu piešķir nevis tās atklāšana, bet gan konstrukcija. Jaunatklāts fakts nepiešķir pagātnei jaunu jēgu, to dara faktu kopums un to interpretācija. Brīdī, kad tiek konstruēta vēsture, pagātnei parādās jēga un loģika.¹³

Rekonstrukcijas unikalitāte slēpjas tajā, ka tā izmanto atmiņu, teoriju un vēsturi, lai ģenerētu nebijušus rezultātus. Vēsturi nevajag aplūkot kā slēgtu telpu, bet gan kā atvērtu lauku, kurš papildīts ar iespējām un kurā gan nākotne, gan pagātne tiek nepārtraukti mainīta un pārrakstīta. Rekonstrukcija daudzās versijas par pagātnes notikumiem pārvērš par apkopotu un definētu pieredzi, kurai jēgu piešķir tās atkārtošana un pasniegšana plašākai publikai. Tajā skatītājs ieņem liecinieka lomu, kura acu priekšā oriģinālais notikums kļūst par vēsturi. Pagātnes notikums top par izejas punktu, sniedzot tam jaunu, citādāku identitāti, kas iepriekš tam nav piemitusi. Rekonstrukcija tulko vēsturiskus, kulturālus un mākslinieciskus darbus no viena konteksta uz otru.¹⁴ Rekonstrukcijas teorētiskajā daļā rekonstruētājam ir jāseko vēstures pierādījumiem un liecībām, nevis jāveido savs, individuāls redzējums. Interpretāciju sāk pielietot mirklī, kad iegūtais pētījums iegūst jauna mākslas darba formu.

¹² Caronia, Antonio. Never twice in the same river. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia LINK Editions, 2014. p. 7.

¹³ Jenkins, Kieth. *Rethinking History*. London: Tylor&Francis e-Library. 2004. p. 50. – 51. Pieejams: <http://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/re-thinking-history.pdf> [skatīts 2014, 01. apr.]

¹⁴ Caronia, Antonio. Never twice in the same river. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 7.

1.2.2. Mākslinieciskās rekonstrukcijas metodika

Dažādie mākslinieciskās rekonstrukcijas veidi savās izpausmēs ir līdzīgi, jo gala rezultāts vienmēr ir performatīvas dabas. Taču, ja pamatā ir mākslas darbs, nevis vēsturisks notikums, tad rekonstrukcija ir grūtāk veidojama. Viegļāk ir rekonstruēt notikumu, kurš ir noticis tikai vienu reizi, piemēram, kauju. Vēsturisku notikumu uzved priekam, lai to atklātu, izprastu un saglabātu savā atmiņā, vai lai atkārtotu tā nozīmi un kolektīvajā identitātē nostiprinātu kādu konkrētu vērtību sistēmu.

Citādāk tas ir ar mākslas darba rekonstrukciju un uzvešanu uz skatuves no jauna. Skatuves mākslas darba specifika ir tā atkārtošana. Vairumā gadījumu viens darbs tiek spēlēts vairāk kā vienu reizi. Rekonstrukcijas pamatā ir nevis viens unikāls priekšnesums, bet gan konkrētais mākslas darbs kā fenomēns. Mākslas darbs rekonstrukcijās tiek uztverts kā komplekss elementu kopums, kuru var interpretēt dažādos veidos. Oriģinālais notikums kalpo kā atspersšanās punkts pašai rekonstrukcijai un no sākotnējā notikuma var iegūt vairāk nekā tikai vienu nozīmi. Pārsvārā mākslinieks vēlas rekonstruēt nevis oriģinālā darba būtību, bet gan pilnīgi citu nozīmi. Tā var būt pat sava veida kritika vai ironisks vēstījums par sākotnējo darbu.¹⁵ Rekonstrukciju nevajadzētu skatīt kā atgriešanos pie vecā jeb pie vienas iepriekš noteiktas kārtības, bet gan kā oriģinālu darbu. Svarīgākās nianšes, rekonstruējot darbu, ir meklējamas nevis oriģinālā, bet atšķirībās starp oriģinālu un rekonstrukciju. Šī iemesla dēļ to nevar uzskatīt par plaģiātismu, bet gan par sarunu ar pagātņi. Rekonstrukcija, lai arī izspēlē pagātnes notikumus, nekoncentrējas uz reprezentāciju, bet gan uz darbību. Tā nevēlas, lai to uzlūko kā fikciju, bet gan kā autentisku faktu, kas notiek šeit un tagad.¹⁶

Neatkarīgi no tā, kas ir rekonstrukcijas pamatā, tai ir cieša saikne ar lingvistiku. Valoda ir pats spēcīgākais un iedarbīgākais veids, kādā cilvēks spēj izteikt kādas lietas nozīmi. Glezna vai skulptūra var tikt interpretēta kā semiotiska sistēma citādāk, nekā izmantojot valodu. Semiotiskajā sistēmā nav alfabēta, tikai zīmes, kuras veido nozīmi, ja tās tiek apskatītas vienā sistēmā.¹⁷ Bet ne vienmēr mākslas darbs tiek uztverts kā vienota sistēma. Lai darbu rekonstruētu, tas tiek sadalīts pa sīkākām sastāvdaļām un beigās atkal salikts kopā. Arī pētījuma lielākā daļa norisinās ar valodas palīdzību, pētot arhīvus, intervējot oriģinālā notikuma lieciniekus un vācot informāciju. Semiotiskais skatījums sāk darboties brīdī, kad tiek aplūkotas fotogrāfijas, rekvizīti vai jebkādas citas vizuālās liecības.

¹⁵Caronia, Antonio. Never twice in the same river. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 14.

¹⁶ Quaranta, Domenico. Re:akt! Things that happen twice. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 50.

¹⁷Caronia, Antonio. Never twice in the same river. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 14.

Vajadzīgās fotogrāfijas, arhīvu materiāli, intervijas un pārējās liecības sniedz informāciju tikai par konkrētā darba un mākslas vēsturi. Izmantojot vēsturiskus dokumentus un artefaktus, tādos kā avīžu rakstus, kuros rodami notikuma apraksti, un apģērbus, kuru nēsājušas notikumā iesaistītās personas, ir iespējams veidot stāstu par pagātnes notikumiem. Rekonstrukciju ir iespējams veidot balstoties uz diviem atšķirīgiem aspektiem – cilvēku atmiņām vai arhīviem. Attiecīgi tā tiek izpētītas divas vēstures versijas – personālā un politiskā.

2001. gadā Džeremijs Dellers rekonstruē 1984.-1985. gadā notikušo raktuvju strādnieku streiku Lielbritānijā ar nosaukumu „The Battle of Orgreave”. Tā vietā, lai balstītos uz arhīvu materiāliem, viņš savu rekonstrukciju veido, atsaucoties uz cilvēku atmiņām. Izmantojot šādu metodi, viņa darbs notikumu parāda jaunā gaismā, un cilvēki uzzina faktus, kuri toreiz līdz medijiem nav nonākuši. Līdz ar to mākslas darbs, kas top gandrīz divdesmit gadus vēlāk par pašu notikumu, kļūst par daļu no streika vēstures un oriģinālā notikuma epilogu.¹⁸ Rekonstrukcijas galarezultāts spēlējas ar atmiņu un pieredzi, un tās efekts katrā konkrēta gadījumā var būt atšķirīgs. Manipulējot un restrukturējot atmiņu, rekonstrukcija negarantē „pareizu” politisku vai sociālu notikuma variantu. Dellerā piemērā netiek atklāta valdības piedāvātā versija par notikumiem, bet gan patiesība, kura nav uzskatāma par pareizu, aplūkojot to no politiskā konteksta. Šīs rekonstrukcijas gala rezultāts nebija skatuvisks priekšnesums, kas no vienas puses neiekļaujas mākslinieciskas rekonstrukcijas kategorijā. Tomēr paralēli rekonstrukcijai tika veidota arī dokumentāla filma, kas to padara par māksliniecisku rekonstrukciju. Vēl viens no iemesliem, kas šo rekonstrukciju iekļauj šajā kategorijā ir tā mērķis – nevis informēt un atgādināt par šo vēstures notikumu, bet gan konfrontēt pagātnei, parādīt varas un cilvēku nepareizās attiecības.¹⁹

Viena no rekonstrukcijas problemātikām saistīta ar to, ka tā bieži meklē to, kas jau sen ir pazaudēts. Līdzīgi kā nozieguma izmeklēšanā, kad kopā tiek likti mozaīkas gabaliņi, veidojot nozieguma rekonstrukciju, izmeklētāji it kā seko scenārijam, kuru netīši atstājis noziedznieks. Tāpat arī vēstures vai mākslas „izmeklētājam” ir jāseko liecību, faktu, attēlu, atmiņu ķēdei, lai beigās nonāktu pie pilnvērtīgas rekonstrukcijas. Šāda vēstures pētniecības veida iezīmes rodamas arī psihoanalīzē. Terapijās tiek meklēti un kopā likti pagātnes notikumi, lai pacientam rastu piemērotāko ārstniecības līdzekli. Šajos gadījumos trūkstošais informācijas daudzums pieder pašam pacientam, kurš, izdzīvojot pagātnei, atklāj tās notikumus.²⁰

¹⁸ Blackson, Robert. Once more....with feeling. Reenactment in contemporary art and culture. *Art Journal*. 2007. no. 66, p. 30. Pieejams: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/Blackson.pdf> [skatīts 2014, 31. mar.]

¹⁹ Figgis, Mike. *The Battle of Orgreave*. UK, 2001. 63min. Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg&hd=1> [skatīts 2014, 12. mai.]

²⁰ Allen, Jennifer. „Einmal ist keinmal” Observations on Re-anactment. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 19.

Ja psihoanalīzē galvenais vēstures liecinieks ir pats pacients, tad vēstures pētniekiem ir tāds jāmeklē. Tas var būt speciālists vai skatītājs, kurš palīdz atgūt daļu no nozaudētā. Rekonstrukcija, atšķirībā no oriģinālā notikuma, ir paredzama. Ir skaidrs, kas tajā notiks, kad tā sāksies un kad beigsies. Rekonstrukcija rāda pagātnes notikuma izcelsmi, piešķir tam skaidrību un identitāti, kuras tam, iespējams, pirms tam nebija. Tiek reproducēti ne tikai pagātnes notikumi, bet arī pieredze.²¹ Mūsdienu rekonstrukcija dod priekšroku metonīmijai nevis metaforai un asociācijām nevis līdzībai. Tulkojot izpausmju veidus un darbības no vienas valodas otrā, no viena konteksta uz otru, no vienas ieceres uz otru, rekonstrukcija atgādina, cik atvērta tā ir un cik radošs var būt cilvēka prāts.²²

1.2.3. Rekonstrukcija mediju ietekmes kontekstā

Vēstures rekonstruēšana ir kļuvusi par populāru fenomenu mūsdienu kultūrā vairāku iemeslu dēļ. Viens no tiem ir fakts, ka ikdienā saskaramies ar pastarpinātu vēsturi, iegūtu no televīzijas un radio, tāpēc vēlme pēc īsta notikuma aizved mūs līdz šo notikumu rekonstrukcijai. Vēsture vairs nav produkts, ar kuru sabiedrība iepazīstas pēc tam, kad to ir rūpīgi apstrādājusi un plašākai publikai prezentējusi šaura un kompetenta vēsturnieku grupa. Tā vietā vēsture tiek veidota momentāni. Mūsdienās populārākais vēstures apstrādātājs un apkopotājs ir masu mediji, ar kuru starpniecību informācija sasniedz savu auditoriju: „Vēsture tiek pārraidīta tiešraidē. Tajā notikums tiek ievietots attēlā, kas parāda visu, bet pasaka neko.”²³

Masu mediji (radio, avīzes, televīzija un internets) ilgu laiku ir bijuši sabiedrības galvenā saikne ar apkārt notiekošajiem procesiem, tie ir kļuvuši par vēstures lieciniekiem, caur kuriem tā tiek translēta un piedzīvota. Mūsu ikdienas dzīve ir tendēta uz medijiem - kameras rūpīgi dokumentē mūsu ikdienu, piepildot datorus un internetu ar milzīgiem informācijas apmēriem. Mediji ir kļuvuši par daļu no kultūras. Agrāk teātra izrādes tika ierakstītas salīdzinoši reti un tikai tadēļ, lai tās dokumentētu. Šiem dokumentiem nepiemita nekādas estētiskās vai mākslinieciskās vērtības. Savukārt mūsdienās izrāde nav iedomājama bez šāda veida dokumentācijas. Šie jautājumi ir būtiski, domājot par rekonstrukciju. Mūsdienās rekonstrukcija vistiešākajā mērā balstās uz video liecībām.²⁴

²¹ Allen, Jennifer. „Einmal ist keinmal” Observations on Re-enactment. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 20.

²² Caronia, Antonio. Never twice in the same river. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 16.

²³ Turpat, p. 12.

²⁴ Quaranta, Domenico. Re:akt! Things that happen twice. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 46.

Mūsdienu tehnoloģiskā uztvere sarežģī rekonstrukcijas tapšanu, jo, notverta ar kameru, rekonstrukcija kļūst par pagātnes reprodukciju. Kad notiek rekonstrukcijas ierakstīšana reprodukcijas nolūkos vai arī izrāde tiek ierakstīta arhīva materiālam, norisinās dubultā atsvešinātība. Pirmkārt, pats ķermenis vairs nav galvenais starpnieks pagātnes radīšanā. Bioloģiskā pavairošana ir aizstāta ar mehānisko. Acu vietā tagad ir kameras lēca un aktiera klātbūtni aizvieto mirdzošs ekrāns. Aktiera esība kļūst nevajadzīga, tāpat kā publikas esamība, jo reprodukcija pastāvēs jebkurā gadījumā. Bet oriģinālā skatītājs ir būtiska sastāvdaļa, tas spēlē savu lomu, skatoties priekšnesumu. No jautājuma – vai rekonstrukcija atbilst pagātnēi – ir jāpāriet uz jautājumu, vai rekonstrukcija ir nozīmīga tagadnē, kurā tagad dzīvojam.²⁵

1.2.4. Mākslinieciskas rekonstrukcijas prakse pasaulē

Pēdējo piecpadsmit gadu laikā mākslinieki atgriežas pie pagātnes darbiem un rada tos no jauna. Šajā sakarā tiek rīkotas lekcijas, semināri, darbnīcas un izstādes. 2001. gadā Berlīnē tiek rīkota izstāde „Nedaudz atkārtotas vēstures” (*A Little bit of history repeated*), kurā mūsdienu jaunie mākslinieki rekonstruē 60. un 70. gadu performances. Izstādē tiek iekļauti darbi, kuri ir precīzas kopijas un veidoti, balstoties uz pieejamo informāciju par mākslas darbu. Iekļautas arī pagātnes performanču interpretācijas, piešķirot tām pilnīgi jaunu nozīmi.²⁶ Viens no lielākajiem notikumiem rekonstrukcijas nozarē ir Marinas Abramovičas personālizstāde *Seven Easy peaces*, kuras laikā māksliniece no jauna uzved piecas citu mākslinieku un divas savas performances, vienlaikus mēģinot piedāvāt modeli, kādā būtu jāstrādā un kas ļautu mums ielūkoties pagātnē.²⁷

2007. gadā Lielbritānijas un Vācijas mākslinieku apvienība *Gob Squad* veidoja Endija Vorhola filmu „Virtuve”, „Miegs” un „Ekrāna pārbaude” rekonstrukcijas ar nosaukumu „Gob Squad Virtuve”. Rekonstrukcija tiek veidota kā aktieru darbību tiešraide, kuru vēro skatītāji. Performances sākumā skatītāji tiek izvesti pa aizkulisēm, kurās norisināsies visa darbība, tad viņi tiek nosēdināti zālē un turpmāko darbību viņi vēros melnbaltā filmā, kura tiks translēta uz ekrāniem. Veidojot rekonstrukciju šādā veidā *Gob Squad* skatītājiem liek domāt par

²⁵ Allen, Jennifer. „Einmal ist keinmal” Observations on Re-enactment. *Re:akt! Reconsturction, Re-enactment, Re-reproting*. Brescia: LINK Editions, 2014. p. 22.

²⁶ KW institute for contemporary art. *A little bit of history repeated*. New York, 2001. Pieejams: <http://www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/> [skatīts 2014, 31. mar.]

²⁷ Guggenheim Museum. *Marina Abramovic. Seven easy peaces*. New York, 2005. Pieejams: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> [skatīts 2014, 31. mar.]

attiecībām starp „dzīvo” darbību un tās dokumentāciju, starp pagātni un tagadni, starp realitāti un simulāciju.²⁸

Lai arī Latvijā mākslinieciskās rekonstrukcijas netiek plaši praktizētas, 2013. gadā festivāla „Homo Novus” ietvaros Rīgā bija skatāma Milo Rau izrāde „Naida radio”, kas iekļaujama vēsturiska notikuma mākslinieciskās rekonstrukcijas kategorijā. Tā rekonstruē gandrīz divas stundas garu Ruandas galvaspilsētas Kigali radio stacijas Radio-Télévision Libre des Mille Collines pārraidi 1994. gadā. Pārraide, kas atdzīvināta izrādē, notiek Ruandas genocīda laikā, kad trīs mēnešos valstī tiek nogalināts vairāk nekā pusmiljons tutsi cilts piederīgo, kā arī mērenie hutu. Veidotā rekonstrukcija ir precīza tā laika notikumu attēlošana. Visi varoņi ir reāli, runātais teksts netiek mainīts, pat katra dziesma, kas skan izrādes laikā, tiek atskaņota precīzi tajā ētera minūtē, kā tas bija 1994. gadā. Rekonstrukcijā Milo Rau ieņem neitrālu pozīciju, rekonstrukcijas mērķis nav atklāt vainīgos, bet gan parādīt, ka nekas nav mainījies, ka šādi konflikti atrodami arī mūsdienu sabiedrībā.²⁹

²⁸ Dickinson, Peter. *Gob Squads's Kitchen*. 2014. Pieejams: <http://performanceplacepolitics.blogspot.com/2014/01/push-2014-gob-squads-kitchen.html><http://performanceplacepolitics.blogspot.com/2014/01/push-2014-gob-squads-kitchen.html> [skatīts 2014, 12. mai.]

²⁹ Latvijas Jaunā teātra institūts. *Naida radio*. 2013. Pieejams: <http://homonovus.lv/izrades.php?s=naida-radio> [skatīts 2014, 12. mai.]

2. MĀKSLINIECISKAS PERFORMATĪVĀS REKONSTRUKCIJAS IZVEIDE UN PASNIEGŠANAS METODES

Neatkarīgi no tā, kāds ir rekonstrukcijas mērķis, vēlamais gala rezultāts vai rekonstruējamais objekts, rekonstrukcijas pamatā ir teorētisks pētījums par attiecīgo pagātnes notikumu. Tam seko uzvešana, kurā teorētiskais pētījums tiek transformēts un pielāgots mākslinieka izvirzītajam mērķim. Lai arī rekonstrukcijas metode plašāku popularitāti ir ieguvusi tieši performances mākslā, to ir iespējams pārnest arī uz teātri, kurā šāds darbības veids netiek plaši praktizēts. Šī nodaļa aplūko izrādes rekonstrukcijas metodi no tās sākuma punkta līdz pat gala rezultātam. Pirmajā daļā tiek pievērsta uzmanība rekonstrukcijas teorētiskajai daļai, savukārt otrajā daļā tiek aplūkoti vairāki mākslinieki, kuri savā daiļradē veidojuši rekonstrukcijas. Sīkāk tiek izpētīti viņu rekonstruētie darbi, kas ļauj saprast viņu izmantotās metodes no praktiskās puses.

2.1. Rekonstrukcijas teorētiskie aspekti

Sākot izrādes rekonstrukciju, svarīgi saprast pētāmā objekta nozīmību un rekonstrukcijas mērķi. To var veidot tēmas, kuras ir kļuvušas aktuālas arī mūsdienās, vai arī šī izrāde ir ieņēmusi svarīgu lomu tautas vēsturē, vai paša mākslinieka daiļradē. Mērķa apzināšanās ļauj saprast tālākos darbības soļus rekonstrukcijas veikšanā.

Pirmais solis mākslas darba rekonstrukcijas uzbūvē ir informācijas apkopošana, kam seko iegūto materiālu sakārtošana un strukturēšana tādās kategorijās kā konteksts, naratīvs, tēli, scenogrāfija, mūzika, horeogrāfija un notikuma rezonanse sabiedrībā. Pastāv vairāku veidu avoti un vietas, kurās atrodama informācija par teātra vēsturi. Lai iegūtu pēc iespējas plašāku redzējumu par attiecīgo izrādi, jāievāc visa veida liecības – dokumenti un apraksti par izrādi, režisoru, scenogrāfu, aktieriem un citām iesaistītajām personām, tāpat fotogrāfijas, audio un video ieraksti. Visi šie materiāli palīdz veidot rekonstrukciju. Informācijas ievākšanas un analīzes problemātiskais aspekts ir tas, ka nav iespējams atjaunot izrādes skatītāju emocionālo pieredzi. Tāpēc rekonstrukcijā tiek nodalīts estētiskais objekts, kas ir izrādes vizuālā un muzikālā daļa, no izrādes sajūtu līmeņa. Teatrāla mākslas notikuma

gadījumā teorētiska rekonstrukcija nerada pilnīgu iespaidu par izrādi, tāpēc nepieciešama arī praktiskā daļa.³⁰

Primārais informācijas avots ir arhīvos atrodamie dokumenti. Tajos parasti glabājas lielākā daļa no liecībām, kuras nepieciešamas rekonstrukcijas veikšanai. Uzziņas materiāli meklējami arī bibliotēkā un periodisko izdevumu lasītavās, kurās iegūstama informācija galvenokārt par pagātnes notikuma rezonansi. 21. gadsimtā nozīmīgu lomu pētniecībā ieņem internetā pieejamie resursi. Internetā šobrīd ir pieejams ārkārtīgi plašs informācijas daudzums, un tas ir uzskatāms par pasaulē lielāko arhīvu. Ievācot informāciju, ir jāmēģina noskaidrot vai eksistē privātās kolekcijas, kurās varētu glabāties liecības par attiecīgo notikumu. Daudzos gadījumos privāto kolekciju saturs ir krietni daudzveidīgāks un tajās atrodamie artefakti var neatrasties pat muzejos un arhīvos. Šīs ir galvenās izpētes vietas, taču liecību veidu ir krietni vairāk - fotogrāfijas, video materiāli, audio ieraksti, izrādes programmiņas, plakāti, izrādes scenārijs, rekvizīti, scenogrāfa skices, režisora pieraksti un jebkas cits, kas ir saistīts gan ar izrādi, gan režisoru, gan laiku, kurā tā tapusi. Visu iegūto informāciju ir iespējams strukturēt pēc dažādiem kritērijiem. Viens no tiem ir izrādi sadalīt pa tās sastāvdaļām un veidot tās aprakstu, vadoties pēc tām.

1) Konteksts

Konteksta apguve un izpratne ir būtisks solis rekonstrukcijas izveidē, jo tas ļauj saprast rekonstrukcijai pakļauto mākslas darbu. Cilvēka rīcību un domāšanu ietekmē sabiedrība un laiks, kurā tas dzīvo. Vairumā gadījumu tieši tāpat tas ir ar mākslas darbu - tā ir refleksija par konkrēto laika periodu. Pilnīgākai konteksta analīzei ir jāizprot gan mākslas darba tapšanas laiks un notikumi vēsturiskā kontekstā, gan jāiedziļinās režisora daiļradē. Konteksta analīze ļauj izprast darba saturu, zemtekstus, nozīmīgumu un popularitāti, pieņemot, ka par rekonstruējamo objektu izvēlēts teātra vēsturē būtisks notikums.

Konteksta veidošana jāsadala vairākos posmos. Pirmkārt, jāapgūst izrādes tapšanas laika vēsturiskais fons – notikumi sabiedrībā un politikā. Attiecīgi galvenā informācija būs atrodama vēstures grāmatās. Otrkārt, jāiedziļinās režisora dzīves un daiļrades notikumos, lasot viņa biogrāfiju un cita veida materiālus par attiecīgo laika posmu režisora dzīvē. Treškārt, jānoskaidro detaļas par izrādes tapšanas posmu - kā tā tika veidota, kā atlasīts dramaturģiskais materiāls, kā veidota izrādes trupa un norisinājušies mēģinājumi.

³⁰ Pavis, Patrice. *Analyzing performance. Theatre, dance and film*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003. p. 10.

2) Tēli

Šajā rekonstrukcijas solī tiek pētīti izrādes tēli, viņu raksturi un nozīmība izrādes kontekstā. Tiek piedāvāts arī pilns lomu sadalījums, uzskaitot katru aktieri un viņa lomas. Lomu sadalījums atrodams izrādes programmiņā, ja tāda ir saglabājusies. Pretējā gadījumā pēc iespējas pilnīgāks aktieru un lomu saraksts iegūstams, lasot izrādes recenzijas. Kritikās meklējami arī tēlu apraksti un īpašību uzskaitījums. Apkopojot iegūto informāciju, ir iespējams veikt tēlu analīzi, kas sniedz dziļāku ieskatu katra rakstura rīcības motīvos, kā arī ļauj izprast nākamās rekonstrukcijas soļus.

3) Vizuālais noformējums

Šis izpētes posms sevī ietver trīs atsevišķas kategorijas – scenogrāfiju, kostīmus un rekvizītus. Līdzīgi kā pētot izrādes darbību, šeit galvenais izpētes avots ir fotogrāfijas, no kurām ir iespējams iegūt informāciju par aktieru ārējo izskatu. Scenogrāfiju ir nepieciešams analizēt, jo daudzos gadījumos tā ir izrādes kopējās sajūtas paudēja un svarīgs elements atmosfēras radīšanā. Kostīmi atklāj tēlu mantisko stāvokli un lomu sabiedrībā, kā arī darbojas kā viņu iekšējās pasaules sajūtu paudēji. Savukārt rekvizīti ir palīgelementi naratīva atklāšanā, tēlu emociju paušanā vai kopējās izrādes noskaņas paspilgtināšanā. Viena no izrādes detaļām, kuru praktiski neiespējams rekonstruēt, ir gaismas. Izrādes laikā uzņemtās fotogrāfijas atspoguļo tikai attiecīgo mirkli, taču nesniedz pilnīgu ieskatu izrādes gaismu partitūrā.

4) Muzikālais noformējums un horeogrāfija

Šie divi izrādes elementi aplūkojami kopā, jo lielākajā daļā gadījumu tie ir saistīti. Izrādes muzikālā noformējuma analīze ļauj saprast tās emocionālo ievirzi, jo tieši mūzika ir spēcīgākais medijs uz cilvēka psihi un emocijām. Mūzika izrādē var būt gan kā sajūtu un noskaņas veidotājs, un tā var būt kā atsevišķs tēls. To analizējot, jāmēģina definēt mūzikas nozīmi un lomu izrādē, kā arī jāsniedz informācija par tās autoru, izmantotās mūzikas veidiem un mērķiem. Savukārt horeogrāfija pauž tēlu domas un rāda darbības, kuras nav iespējams izlasīt izrādes scenārijā vai aprakstā.

5) Norise un nozīme

Šajā izpētes posmā tiek pētīti trīs izrādes slāņi – darbība, stāsts un nozīme. Darbība cieši saistīta ar izrādes naratīvu. Šie abi elementi viens otru paskaidro un ir aplūkojami kopā. Savukārt trešais slānis ir izrādes nozīme, kas paskaidro abus iepriekšējos posmus. Katrā

izrādē tiek iekļauts arī tās tieši neizpaustais saturs jeb zemteksts, kas ir svarīgs faktors, veidojot izrādes rekonstrukciju.

Šis ir apjomīgākais izrādes rekonstrukcijas posms, kas sevī ietver arī plašāko materiālu kopumu. Informāciju par izrādes darbību un stāstu sniedz gan arhīvos atrasti dokumenti, gan izrādes scenārijs, gan režisora pieraksti, fotogrāfijas un video ieraksti. Savukārt jēgu un zemtekstu atklāj kritikas un cilvēku atmiņas par izrādi.

Šī izpētes posma problemātika slēpjas tajā, ka ne vienmēr ir pieejams viss nepieciešamais materiāls, kurš ļautu veikt šāda veida izpēti. Jo senāks ir pētāmais objekts, jo mazāka iespēja, ka pieejamais materiālu daudzums ir pietiekams pamatīga izpētes procesa veikšanai. Ne tikai šajā, bet arī citos rekonstrukcijas posmos, svarīga liecība ir fotogrāfijas, kas sniedz informāciju gan par mizanscēnām, gan izrādes vizuālo noformējumu. Taču ar šāda veida liecībām ir jāuzmanās, it sevišķi, ja pētāmais objekts ir tapis laika posmā no 19. gadsimta beigām līdz 20. gadsimta vidum, jo ļoti bieži tās tika uzņemtas studijā vai inscenētas. Līdz ar to fotogrāfijās redzamais var būt tikai attālas atblāzmas par to, kas ir noticis patiesībā.³¹

Labākajā gadījumā ir saglabājies izrādes video ieraksts, kas uzskatams par uzticamu materiālu, lai gūtu priekšstatu par izrādes gaitu, vizuālo un muzikālo noformējumu. Ja šādi materiāli nav pieejami, tad iespēja kaut nedaudz restaurēt izrādi no šī aspekta ir veikt intervijas ar iesaistītajām personām, iegūto informāciju apvienot ar to, kas noskaidrots naratīva analīzē un mēģināt veidot savu, pēc iespējas precīzāku, redzējumu par to, kas noticis uz skatuves. Marina Abramoviča, pievēršoties rekonstrukcijas fenomenam, ierosina mākslas darbu pierakstīt kā muzikālu partitūru, kas ļautu to nākotnē daudz vieglāk rekonstruēt un saglabāt. Šāds pieraksts arī attīstītu rekonstrukcijas fenomenu.³²

6) Izrādes rezonanse sabiedrībā

Lai noslēgtu izrādes rekonstrukcijas teorētisko daļu, ir jāaplūko rezonanse, ko tā ir radījusi sabiedrībā. Vairumā gadījumu tieši tas ir iemesls, kāpēc šis darbs ticis izvēlēts rekonstrukcijai. Aplūkojot kritikas par attiecīgo mākslas darbu, ir iespējams iegūt padziļinātāku informāciju par scenogrāfiju, stāstu, mūziku, kā arī kopējo darba sajūtu.

Piedāvātā rekonstrukcijas secība nav noteikta un elementus drīkst mainīt vietām. Taču, ja vispirms tiek sniegta informācija par izrādes vizuālo un muzikālo noformējumu, kā arī par horeogrāfiju, tad tas ļauj vieglāk izprast un iedomāties izrādes norisi un sižetu. Iepazīstot

³¹ Davis, Jim, Katie Normington, Gilli Bush-Bailey and Jacky Bratton. *Researching theatre history and historiography. Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2011. p. 95.

³² Barret, Helena. *Reinterpreting Re-performance*. 2011. Pieejams:

<http://www.relay.eca.ed.ac.uk/zine/2011/05/21/reinterpreting-re-performance/> [skatīts 2014, 28. apr.]

detalizētāk katru pētniecības posmu, ir redzams, ka iedziļināšanās vienā elementā sniedz informāciju par citu izrādes sastāvdaļu. Rezultātā pētījums var kļūt haotisks. Piedāvātā struktūra ļauj iegūto informāciju sakārtot, lai pēc tam izmantojot to praktiski, rekonstrukciju būtu vieglāk veidot.

2.2. Rekonstrukcijas praktiskais pielietojums un piemēri

Teorētiskās daļas laikā iegūtās informācijas tālākais pielietojums ir atkarīgs no rekonstruētāja sākotnējā mērķa un arī no iegūtās informācijas daudzuma. Ja sākotnējais mērķis ir veikt tikai teorētisku pētījumu par kādu no teātra vēstures fenomeniem, tad tas principā ir izdarīts. Pozitīva iezīme šāda veida pētījumam ir tā, ka informācija par konkrēto fenomenu ir aplūkojama vienā vietā - tā nav jāmeklē pa dažādiem rakstiem, grāmatām un periodikas rakstiem. Šāda veida pētījums ir uzskatāms par ieguldījumu ne tikai teātra pētniecībā, bet arī par palīgu mācību procesā jaunajiem pētniekiem, jo tas sniedz pilnīgāku informāciju par konkrēto izrādi.

Rekonstrukcija darbojas kā tilts starp teoriju un praksi un savieno šos divus elementus. Ja pētījuma mērķis ir iegūtos rezultātus izmantot praktiskai izrādes rekonstrukcijai, to var veikt, izmantojot vairākas metodes. Aplūkojot trīs dažādus māksliniekus un viņu pieejas rekonstrukcijai, tiks izdalītas trīs metodes, kuras sniedz ieskatu rekonstrukciju daudzveidībā.

Piemērs Nr. 1

Viens no māksliniekiem ir slovēņu režisors Janežs Janša, kura daiļradē sastopami vairāki rekonstrukcijas piemēri. Kādā no savām lekcijām viņš par rekonstrukciju saka: „Katra rekonstrukcija ir izgāšanās, jo nekad nav iespējams uztaisīt to, kas jau ir bijis uztaisīts, tāpēc jau no sākuma šāds mērķis nav jāizvirza. Katrs mākslas darbs ir sava laika projekcija, tieši tāpēc to nav iespējams līdz galam rekonstruēt, jo laiks, kurā tas tiek darīts, ir cits.”³³ Tātad šī mākslinieka pieeja rekonstrukcijai nav saistīta ar vēlmi to līdz sīkākajām detaļām un precizitātei attēlot no jauna. Lai saprastu, kāda ir viņa motivācija, mērķi un pieeja rekonstrukcijai, detalizētāk jāaplūko viena darba rekonstrukcija. 2006. gadā viņš rekonstruēja 1969. gadā iestudēto izrādi "Pupilijs, tēvs Pupilo un Pupilčeki" (*Pupilia, Papa Pupilo and the Pupilceks*) un savu rekonstrukciju izrādīja 2007. gadā Slovēnijas Nacionālajā teātrī.

1969. gadā izrāde bija kā pretošanās jebkādi politiskajai varai vai autoritātei, bet ne tiešā protesta veidā. Tā ir 60. gadu paaudzes izrāde, kurā tiek runāts par tā laika aktuālajām tēmām.

³³ ICI, Programme de conferences. *Janez Janša Between two times: reconstruction, reenactment, appropriation, fake*. 2013. Pieejams: <http://vimeo.com/74417112> [skatīts 2014. 28. apr.]

Šis aspekts tiešu rekonstrukciju padara vēl grūtāku. Oriģinālo izrādi var dēvēt par eksperimentālu performanci, kas izmanto līdz tam neierastus izteiksmes līdzekļus. Laikā, kad top oriģinālais darbs, Slovēnija ir daļa no Dienvidslāvijas. Šo darbu veido jaunu dzejnieku grupa, kuri meklē novatorisku veidu kā pasniegt dzeju plašākai publikai. Teātris ir izteiksmes līdzeklis, ko viņi izvēlas sava mērķa īstenošanai. Janež Janšas rekonstrukcijas mērķis nav saistīts ar to, ka viņš vēlas atklāt kaut ko jaunu par šo darbu. Šī 1969. gada performance savā laikā tikusi gan filmēta, gan fotografēta, līdz ar to ir pieejama plaša informācija par oriģinālo darbu. Viņa mērķis, ielūkojoties pagātnē un rādot tā laika notikumus, ir reflektēt par mūsdienu sabiedrību un notikumiem tagadnē.

Uzsākot rekonstrukciju, tiek uzdoti vairāki jautājumi - viens no tiem, ko attēlot uz skatuves. Veidojot mūsdienu izrādi, Janša uz skatuves rāda abus darbus - visas izrādes garumā skatītāji redz gan oriģinālu, gan rekonstruēto versiju. Tas tiek panākts uz sienas projicējot gan video ierakstus, gan fotogrāfijas no 1969. gada izrādes. Līdz ar to izrāde it kā norisinās starp tagadni un pagātņi. Skatītājā rodas apmulsums par to, uz ko viņš patiesībā šajā brīdī skatās, un viņā veidojas iekšējās pārrunas, uz kuru laiku koncentrēties.

Oriģinālo izrādi nevar ielikt vienas disciplīnas rāmjos, tā ir gan teātris, gan performance, gan dejas, gan traģēdija, gan komēdija. Šī iemesla dēļ jaunās izrādes aktieru trupu Janša atlasa no dažādām mākslas disciplīnām. Oriģinālais darbs ir sadalīts divdesmit ainās, katra apmēram trīs minūtes gara. Oriģinālajā darbā spēlēja 15 mākslinieki, rekonstrukcijā - 11. Atšķirībā no oriģinālā darba, mūsdienu versijā katrs aktieris zina visas lomas, un pirms katras izrādes Janša veido jaunu lomu sadalījumu. Par iemeslu šādai lomu sadalei tiek norādīts vēl viens vēsturisks fakts – 1969. gads ir seksuālās revolūcijas sākums Dienvidslāvijā. Lai arī salīdzinoši liberālāka par sociālistiskajām valstīm, Dienvidslāvija tomēr uzskatāma par konservatīvu valsti. Līdz ar to, kad 1969. gadā notiek pirmizrāde, tā kļūst par skandālu vairāku iemeslu dēļ. Atklātā seksualitāte, kuru pauž aktieri, ir par iemeslu tam, ka viņiem vecāki aizliedz uzstāties, līdz ar to ir jāatrod jauni aktieri, kas ieņemtu viņu vietu.³⁴

Vēl viena no galvenajām pieejām, rekonstruējot šo izrādi, ir apzināta un izteikta inscenējuma kopēšana. Izrādes laikā uz ekrāna tiek rādīts ne tikai oriģinālās izrādes video ieraksts, bet arī fragmenti no intervijām ar tā laika aktieriem, režisoru un izvilcumi no recenzijām. Tas ļauj skatītājam ne tikai iegūt priekšstatu par notiekošo uz skatuves, bet arī saprast tā nozīmi un iegūt dziļāku skatījumu sajūtās, kuras izrāde radīja 1969. gadā.³⁵

³⁴ ICI, Programme de conferences. *Janez Janša Between two times: reconstruction, reenactment, appropriation, fake*. 2013. Pieejams: <http://vimeo.com/74417112> [skatīts 2014, 28. apr.]

³⁵ Janša, Janež. *Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks - reconstruction*. Slovenia: Maska Produkcija. 2006.

Viena no izrādes refleksijām par mūsdienu pasauli meklējama izrādes finālā. Oriģinālajā darbā izrādes beigās tiek nokauta vista. Mūsdienas tas ir aizliegts ar likumu, to var darīt tikai autorizētās vietās – kautuvē vai mājās. Attiecīgi - lai rekonstruētu šo izrādes daļu, tā būtu jāuzved vienā no nosauktajām vietām. Šādi aizliegumi liek Janšam aizdomāties par mūsdienās eksistējošo cenzūru un likumu noteiktajiem ierobežojumiem. Tieši tāpēc mūsdienu versijā netiek attēlota kaušana, bet gan tās cenzūra. Janša dod iespēju skatītājiem balsot par to, kā izrāde beigsies, piedāvājot četrus variantus:

- A. Noskatīties vistas nokaušanas video ierakstu;
- B. Noskatīties interviju ar oriģinālā darba aktieriem, kuriem vistu vajadzēja nokaut;
- C. Citāts no dzīvnieku aizsardzības likuma par nokaušanu;
- D. Ļaut nokaut vistu.

Vairumā gadījumu cilvēki nobalso par nokaušanu, taču vienmēr ir kāds, kurš pēdējā mirklī vistu izglābj. Tādā veidā rekonstruētās izrādes beigas pietuvojas 1969. gada skandalozajam līmenim. Janša atzīmē - lai pietuvotos pagātnes darbam, tas ir jāfalsificē jeb jāatrod veidi kā panākt vēlamo ar citiem līdzekļiem³⁶ Janež Janšas rekonstruēšanas metodika ietver pilnīgu teorētisku sapratni par attiecīgo mākslas darbu un tā pārnesanu uz mūsdienām. Lai runātu par šodien aktuālām tēmām, viņš izmanto attiecīgā mākslas darba izteiksmes līdzekļus.

Piemērs Nr. 2

Performances māksliniece Marina Abramoviča arī savā daiļradē ir pielietojusi rekonstrukcijas metodi, taču ar savādāku pieeju. Laikmetīgās mākslas rekonstrukciju var iedalīt divās lielās kategorijās. Pirmā ir rekonstrukcija performances veidā un otrā – performances rekonstrukcija. Marinas Abramovičas darbība iekļaujas otrajā kategorijā. 2005. gadā Gugenhaima muzejā notiek performanču sērija „Septiņi viegli gabali” (*Seven easy peaces*), kurā viņa no jauna izpilda piecas citu mākslinieku, vienu savu performanci un vienu pilnīgi jaunu darbu. Performanču sērija ilgst septiņas dienas, un katra performance ir septiņas stundas gara. Šāds vienots laiks visām performancēm, kas krietni atšķiras no to oriģinālā ilguma, piešķir darbiem vienotību, padarot tos par vienu kopīgu mākslas darbu.

Abramovičas mērķis nav veidot precīzas performanču kopijas, bet gan tās pārkodēt (*re-code*). Veidojot Brūsa Naumana darbu *Body Pressure* (1974), Abramoviča saglabā galvenos tās elementu – kvadrāta formas stikla sienu, kura novietota platformas vidū, lai skatītāji to varētu aplūkot no visām pusēm. 1974. gadā pie sienas ir piestiprināta instrukcija ar

³⁶ ICI, Programme de conferences. *Janež Janša Between two times: reconstruction, reenactment, appropriation, fake*. 2013. Pieejams: <http://vimeo.com/74417112> [skatīts 2014, 28. apr.]

norādēm, kas skatītājiem jā dara. Viņi tiek aicināti izpildīt savu performanci. Marina Abramoviča, izpildot šo darbu, ir gan tā laika skatītājs, gan Brūss Naumans. Atrodoties uz speciāli būvēta paaugstinājuma, kura vidū atrodas stikla siena, viņa seko pati savām instrukcijām, kuras skan pa visu muzeja telpu. Atkārtojot šīs instrukcijas septiņu stundu garumā, Abramoviča izceļ galveno domu, kas piemīt Naumana darbam – attēlot attiecības starp ķermeni un arhitektūru. Ne tikai šajā darbā, bet arī pārējās performancēs, atkārtotās darbojās kā idejas nostiprināšana skatītāju apziņā.

Vito Akonsīnī darba *Seedbed* (1972) rekonstrukcija mainīta mazāk nekā Naumana darbs. Oriģinālajā darbā Akonsīnī ar mikroфона palīdzību sarunājās ar skatītājiem, kamēr pats atrodas zem mākslīgi uzbūvētas galerijas grīdas. Skatītājiem staigājot pa šo grīdu, viņš zem tās masturbē un savas darbības komentē. 2005. gadā Marinas Abramovičas pārkodētajā versijā skatītāji arī atrodas uz mākslīgi radītas platformas, taču šajā gadījumā ir skaidrs, ka viņa pati neatrodas zem grīdas, tikai translē savas darbības caur skaļruņiem.

Valī Eksporta savā performancē *Action pants: Genital panic* (1969) maršē pa Mīnhenes kinoteātri biksēs, kurām ir izgriezta kājstarpes daļa, turot rokās automātisko ieroci. Abramoviča septiņas stundas pavada uz paaugstinājuma sēžot un stāvot, tāda paša veida biksēs un turot rokās automātu. Tāpat kā citos darbos, arī šajā par pamatu tiek ņemtas liecības, kas saglabājušās par performanci, nevis pats darbs. Šeit par iedvesmu kalpo oriģinālās performances plakāts, kurā māksliniece sēž uz krēsla, ģērbusies ādas jakā, melnās biksēs, kurām izgriezta kājstarpes daļa, ar paplestām kājām un rokās turot automātu. Abramovičas performanci var uzskatīt par šī plakāta reprodukciju.³⁷

Džīnas Peinas darbā *The Conditioning* (1973) māksliniece guļ uz metāla gultas, zem kuras iedegtas sveces. Vienīgā atšķirība no pagātnes performances ir tā, ka Abramovičai mugurā ir ugunsdrošs kombinezons. Tas izskaidrojams ar to, ka 1973. gadā performance ilgst tikai trīsdesmit minūtes, nevis septiņas stundas. Džozefs Beijs darbā *How to explain images to a Dead Hare* (1965) tāpat kā Abramoviča savu seju noklāj ar medu un zelta plāksnēm, un lielāko daļu pavada, runājot ar mirušu trusi. Abramovičas oriģināldarbs *Lips of Thomas* (1975) sastāv no rituālu darbību virknes, kura sevī ietver ēšanu, dzeršanu, ķermeņa graizīšanu un sevis pāršanu. Mūsdienu versijā tiek iekļauti arī vairāki partizānu simboli. Pēdējā vakarā pirmizrādi piedzīvo jauns darbs *Entering the Other Side*, kurā māksliniece tiek pacelta vairākus metrus virs zemes. Māksliniece, tērpusies kleitā, kura sniedzas līdz pat zemei, septiņas stundas pavada lūkojoties uz saviem skatītājiem no augšas.

³⁷ Santone Jessica. Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *LEONARDO*, 2008. Vol. 41, no. 2. p. 149. - 150. Pieejams: https://www.academia.edu/162982/Marina_Abramovics_Seven_Easy_Pieces_Critical_Documentation_Strategies_for_Preserving_Arts_History [skatīts 2014, 10. apr.]

Visi veidotie priekšnesumi atbilst Abramovičas idejai par pārkodēšanu. Tā nav saistīta ar parodiju vai māksliniecisku stilizāciju, to nevar uzskatīt arī par tīru kopēšanu. Pārkodēšanas galvenais balsts ir mākslinieka klātbūtne, kas ir nepieciešama, lai radītu to, kas ir saglabājies dokumentos, bet visādi citādi zudis. Laikmetīgajā mākslās svarīgākais tās elements ir mākslinieka klātbūtne. Šo elementu nav iespējams dokumentēt pilnībā. Tieši tāpēc Marina Abramoviča piedāvā performances pieraksta veidu, kad līdzīgi kā mūzikā, tiek pierakstīta tās partitūra.³⁸

Atkārtojot performances, Abramoviča savas rekonstrukcijas nesaista ar to oriģinālajām versijām, bet ar dokumentāciju, kuru tās aiz sevis atstājušas. Šie septiņi darbi piedāvā jaunu skatījumu uz liecībām, kuras saglabājušās par šiem darbiem. Tiek kopēta darba nozīme, nevis pats darbs. Šāda veida liecību apkopošana nodrošina dziļāku saikni ar skatītāju nekā uz papīra rakstītas liecības jebkad spētu. Abramovičas darbības modelis balstīts uz to, ka skatītājiem tiek piedāvāti fragmenti no oriģinālajām performancēm. Līdz ar to viņas veidotās rekonstrukcijas kļūst par pagātnes dokumentācijām, kuras varam piedzīvot vizuālā veidā.

Piemērs Nr. 3

Trešais piemērs ir amerikāņu teātra grupas *The Woosters Group* darbs „Hamlets”. Iestudēts 2005. gadā, tas ir 1964. gada Brodvejas iestudējuma rekonstrukcija. Oriģinālā versija tiek filmēta ar 17 dažādām kamerām un samontēta vienā filmā, kuru vēlāk izrāda gandrīz tūkstoš kinoteātros Amerikā. Šāda teātra izrādīšana balstās uz ideju par to, kā teātra pieredzi, kuru var gūt tikai klātienē, ir iespējams translēt vairākiem tūkstošiem skatītāju vienlaikus. *Wooster Group* šo ideju pagriež otrādāk, mēģinot no fragmentārām liecībām, kuras veido šo filmu, uzvest teātri.³⁹

Iemesls, kādēļ tiek uzsākts darbs pie šīs lugas, ir meklējams jau krietni senāk. Hamleta lomas attēlotājs Skots Šeperds kopš koledžas ir bijis pārņemts ar šo darbu. Pārņemot ideju par Hamleta iestudēšanu ar *Wooster group* vadītāju Elizabeti LeKomptu, tiek nolemts to iestudēt, balstoties uz 1964. gada filmu. LeKomptai viens no galvenajiem uzdevumiem, strādājot pie jebkura darba, ir mēģināt nepieļaut jebkādu aktiera interpretāciju. Šādā veidā kopējot pagātnes filmu, interpretācija tiek samazināta līdz minimumam.⁴⁰

³⁸ Tomic, Milena. *Rituals and repetitions: The Displacement of context in Marina Abramovic Seven easy peaces*. York University, 2008. p. 10. Pieejams:

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/2489/ubc_2008_fall_tomic_milena.pdf?sequence=1

[skatīts 2014, 10. apr.]

³⁹ The Wooster group. *Hamlet*. Pieejams: <http://thewoostergroup.org/twg/twg.php?hamlet> [skatīts 2014, 10. apr.]

⁴⁰ Smith, Olivia. *Olivia Jane Smith interviews Scott Shepherd about The Wooster Group's „Hamlet”*. 2012.

Pieejams: <http://newyorktheatrereview.blogspot.com/2012/10/olivia-jane-smith-interviews-scott.html>

[skatīts 2014, 05. mai.]

Viss vajadzīgais materiāls ir viegli pieejams, jo galvenais darba tapšanas avots ir filma. Pirmais solis rekonstrukcijas izveidē ir filmas noskatīšanās. Galvenais, ko no šīs filmas vajadzēja iegūt, bija mizanscēnas un teksts, lai varētu tās pārnest uz skatuves. *Wooster Group* nav ieinteresēti attēlot tēlu iekšējās pasaules. Viņus neinteresē, vai Hamlets ir patiešām jucis, vai arī šī darba nozīme mūsdienās. *Wooster Group* „Hamletu” drīzāk var uzskatīt par trīs stundu garu uzvedumu, kurā vismazākā loma atstāta tēlu emocijām. Skatuves prospekta vietā ir milzīgs ekrāns, uz kura tiek pārraidītas epizodes no 1964. gada *Hamleta* filmas. Aktieru darbība ir sinhronizēta ar ekrānā redzamo. Tādā veidā uz skatuves notiekošais ir identisks 1964. gada izrādē spēlētajam. Sinhronizācija tiek izpildīta līdz mazākajai detaļai - tiek pielāgotas gan balss intonācijas, žesti un kustības. Arī kameras kustības pakļautas imitācijai. Brīžos, kad kamera maina savu skatu leņķi, tiek pārkārtota scenogrāfija, savukārt kad uz ekrāna parādās tuvplāns, aktieris pienāk tuvāk skatuves malai, vai arī attiecīgi dodas tālāk dziļumā.⁴¹

The Wooster Group darbu pie šīs izrādes apzīmē ar terminu „arheoloģiskā rekonstrukcija”, jo rekonstrukcija tiek veidota, balstoties uz vēstures avotiem. *Wooster Group* vadītāja Elizabete LaKompta par „Hamleta” rekonstrukciju saka, ka tāpat kā arheologi būvē templi no drupu paliekām, tāpat viņi „Hamletu” būvēja no fragmentāriem pierādījumiem, kuri veidoja filmu.⁴²

Aplūkojot visas trīs pieejas mākslas darba rekonstrukcijai, redzama tās daudzveidība. Metode ir atkarīga no mērķa, kuru ir izvirzījis mākslinieks. Janež Janšas mērķis ir caur pagātnes notikumiem reflektēt par mūsdienām un tēmām, kas aktuālas šodien. Marina Abramoviča, rekonstruējot sešas performances, vairāk iedziļinās nevis oriģināldarbos, bet gan liecībās, kuras tie ir saglabājuši. Pēdējais no aplūkotajiem piemēriem, *The Wooster Group*, nodarbojas ar striktu rekonstrukciju, mūsdienu skatītājam parādot vēsturiskā darba vizuālo un skanisko pusi, nodalot un neattēlojot emocijas un sajūtas.

⁴¹ Solomon, Alisa. *Doing (or undoing?) the most iconic play of all*. Pieejams: <http://www.theguardian.com/world/2007/nov/15/usa.arts> [skatīts 2014, 11. apr.]

⁴² Turpat.

3. IZRĀDES „SPĒLĒ, SPĒLMANI!” REKONSTRUKCIJA

1972. gadā Jaunatnes teātrī iestudētā Pētera Pētersona izrāde „Spēlē, Spēlmani!” rekonstrukcijai izvēlēta vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, izrāde ir viens no spilgtākajiem latviešu teātra vēstures fenomeniem. Tā ir uzskatāma ne tikai par vienu no augstākajām virsotnēm latviešu poētiskajā teātrī, bet iemantojusi arī ārkārtīgi lielu skatītāju mīlestību un cieņu. Izrāde tikusi spēlēta sešpadsmit sezonas un ir iekļauta Latvijas Kultūras kanonā.

Otrkārt, 2012. gadā Latvijas Kultūras akadēmijas Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas studentiem bija iespēja prezentēt savas mācību procesā sagatavotās Latvijas teātra vēsturē nozīmīgu izrāžu dokumentālās rekonstrukcijas Radošās apvienības „Nomadi” rīkotajā starpdisciplinārajā projektā "Atmiņu istabas". Viena no rekonstruētajām izrādēm bija „Spēlē, Spēlmani!”. Informācijas vākšana un iegūtā pētījuma rezultātu prezentēšana lika aizdomāties par šāda veida teātra pētniecību.

Lai iegūtu un apkopotu saglabājušās liecības par izrādi, tika apmeklēts Latvijas Rakstniecības un mūzikas muzejs. Tajā tika atrastas šādas liecības:

- fotogrāfijas no izrādes;
- režisora pieraksti no mēģinājumu procesa;
- izrādes scenārijs;
- Imanta Ziedoņa un Pētera Pētersona izrādes pieteikums LPSR Kultūras ministrijai;
- izrādes programmiņa;
- rekvizīts - Spēlmaņa un Meitas zīmējums.

Remontdarbu dēļ nebija pieejami citi izrādes rekvizīti un kostīmu skices, taču bija atrodama informācija par rekvizītu izmēriem. Kopumā tika apskatītas vairāk nekā 100 fotogrāfijas, izlasīts izrādes scenārijs un izrādes pieteikums, aplūkots Ilmāra Blumberga zīmējums. Diemžēl apjomīgie režisora mēģinājumu pieraksti netika līdz galam izpētīti, ņemot vērā faktu, ka tie rakstīti Pētera Pētersona rokrakstā. Pavirši veidotās piezīmes, kuras rakstītas nesalasāmā rokrakstā, liek noprast, ka tās ir mirkļa idejas, kuras režisoram ienākušas prātā mēģinājumu laikā.

Sakarā ar projektu „Atmiņu istabas” tika apmeklēts Latvijas Radio, kurā tā klausītāji tika iepazīstināti ar projektu un notiekošajām rekonstrukcijām. Raidījuma laikā radio saņēma zvanu no kāda klausītāja, kurš 70. gados esot strādājis Jaunatnes teātrī un veicis pilnas izrādes audio ierakstu. Šāds ieraksts ir saglabājies līdz mūsdienām un, pateicoties „Atmiņu istabām”, ir nonācis atklātībā. Audio ieraksta esamība ir liels solis šīs izrādes pētniecībā. Tas ļauj

saprast gan izrādes tempu, gan atmosfēru un sajūtu. Līdz ar to kā viens no galvenajiem avotiem „Spēlē, Spēlmani!” rekonstrukcijas veidošanā ir tās audio ieraksts.

Pilnīgākai rekonstrukcijas veikšanai tika ievākti materiāli arī no bibliotēkām. Kopumā tika apskatītas 12 grāmatas, kurās atrodama informācija par režisoru, aktieriem, scenogrāfu un pašu izrādi. Tika aplūkotas arī grāmatas par Latvijas 20. gadsimta vēsturi un izlasītas Aleksandra Čaka poēmas „Spēlē, Spēlmani!” un „Mūžības skartie”. Savukārt, lai iepazītos ar skatītāju vērtējumiem, tika izpētītas tā laika izrādes recenzijas. Veicot šo pētījuma daļu, nācās saskarties ar dažām problēmām, jo sakarā ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas pārcelšanos uz jauno ēku, periodikas lasītava tika slēgta. Daļa no vajadzīgajām recenzijām bija digitalizēta un pieejama periodikas digitālajā versijā, taču ar daļu autortiesību dēļ nebija iespējams iepazīties. Tāpēc teorētiskās rekonstrukcijas daļa par rezonansi sabiedrībā nav pilnīga. Tā tiks veidota balstoties uz pieejamajām recenzijām un recenziju fragmentiem, kuri ievietoti grāmatās par šo izrādi.

Šī nodaļa ir sadalīta divās daļās. Pirmo daļu veido izrādes teorētiska rekonstrukcija, kurā, sadalot izrādi dažādās kategorijās, tā tiek rekonstruēta. Savukārt otro daļu veido „Atmiņu istabu” pieredzes pārstāsts, kurā tiek piedāvāts viens no veidiem, kā pasniegt teorētisku rekonstrukciju plašākai publikai.

3.1. Teorētiska rekonstrukcija

1) Konteksts

a) Kultūras dzīves un politiskais konteksts

20. gadsimta 50. un 60. gados Padomju Latvijā notiek gan politikas, gan kultūras liberalizācija, tiek atļauti vairāki pirmspadomju un emigrācijā aizbraukušu autoru darbi, kā arī parādās tēmas, kuras iepriekš bijušas aizliegtas. Tagad, lai arī piesardzīgi, tomēr par tām drīkst runāt. Tiek akceptēti arī žanri, kuri iepriekš tikuši noraidīti, piemēram, intīmā lirika dzejā un klusā daba tēlotājmākslā.⁴³

Dzejas žanrs iegūst ārkārtīgi lielu nozīmi, kas nemazinās visu atlikušo laiku, Latvijai esot Padomju Savienības sastāvā. Dzejas forma ļauj izteikt cilvēku patiesās jūtas, un tā grūtāk pakļaujas cenzūrai, līdz ar to kļūstot par populārāko literatūras žanru. Pirmās Dzejas dienas tiek rīkotas 1965. gadā un iegūst atzīta kultūras pasākuma statusu. Neskatoties uz to, ka dzejas grāmatas tiek izdotas ļoti lielās tirāžās, tās tik un tā ir deficīts. Pastāv tēmas, kuras joprojām ir

⁴³ Bleiere, Dana, Ilgvars Butulis un Inesis Feldmanis. *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005. 369. lpp.

aizliegtas. Viena no tām ir leģionāru tēma. Aizliegto darbu skaitā ir arī Aleksandra Čaka poēma „Mūžības skartie”.⁴⁴

70. un 80. gados kultūras vide tiek paplašināta, vairāk gan ar centieniem parādīt mākslas nekaitīgumu varas ideoloģiskajām prasībām. Taču šāda „brīvība” tiek pieļauta tikai akceptētajiem mākslas virzieniem. Joprojām pastāv cenzūra, kas rūpīgi vērtē tēmas un idejas darbos, kuri vēlas ieraudzīt dienas gaismu. Lai arī emigrācijas un represijas radītie zaudējumi kultūras jomā salīdzinoši ātri tiek kompensēti, tomēr nozares darbinieki vairās no izteikta radikālisma, kas atkal varētu to traumēt.⁴⁵

60. gados Latvijas teātrī parādās jauns dramatiskais virziens – dzejas drāma. Tas saistīts ar to, ka tajā laikā dzejā daudz aktīvāk tiek paustas emocijas un viedokļi par apkārt notiekošo nekā jebkurā citā mākslas formā. Dzejnieki nebaidās paust savu neapmierinātību. Lai šo protestu ienestu arī teātrī, režisori pievēršas dzejas transformēšanai izrādē. Aizsākumi dzejas teātrim meklējami dzejas lasījumos, kuri tiek rīkoti teātrī un ar laiku pārvērsti neliela formāta izrādēs. 1967. gadā tiek veidota izrāde „Elpa”, kurā aktieri lasa Ojāra Vācieša dzeju. Tajā pašā gadā daudz komplicētāku un mākslinieciskāku pieeju dzejai teātrī piedāvā Pēteris Pētersons. Pēc Imanta Ziedoņa dzejoļu krājuma „Motocikls” motīviem viņš rada izrādi, kurā dzejoļi savijas ar drāmu. Tā ir pirmā izrāde viņa dzejas drāmu triloģijā, kurai seko Aleksandra Čaka dzejoļu un poēmas motīvos balstīta izrāde „Spēlē, Spēlmani!”. Noslēdzošā triloģijas izrāde ir Vladimira Majakovska „Mistērija par cilvēku”.⁴⁶

70. gadu sākumā latvieši no jauna iepazīst Čaku, jo tas ir Čaka septiņdesmitās dzimšanas dienas gads, arī divdesmitais gads kopš viņa nāves. Tie ir arī trīsdesmit gadi kopš Latvijas neatkarības zaudēšanas. Sāk iznākt Čaka kopotie raksti, kas ir pirmā nopietnā dzejnieka atdzimšana Padomju Latvijā, kā arī parādās jauni, iepriekš npublicēti dzejnieka darbi. Tiek rīkoti piemiņas pasākumi, dzejas lasījumi, daļa dzejoļu pat tiek iespiesti, taču „Mūžības skartie” joprojām paliek aizliegto grāmatu sarakstā. 1971. gadā Drāmas teātrī Pētersons iestudē Aleksandra Čaka septiņdesmit gadu jubilejai veltītu dzejas kompozīciju, kurā tiek izpildīts gandrīz stundu garš fragments no tikko mēģināt sāktās izrādes „Spēlē, Spēlmani!”. Lielā atsaucība, kuru viņš gūst pēc šī vakara, ir kā apstiprinājums tam, ka publikai šāda izrāde un Čaks ir vajadzīgi.⁴⁷

Izrādes pieteikumā Kultūras ministrijai Imants Ziedonis un Pēteris Pētersons raksta: „Mūsu veidojamās lugas pamatā - dzejnieka tēls, viņa alku un sapņu kontrastējums ar

⁴⁴ Bleiere, Dana, Ilgvars Butulis un Inesis Feldmanis. *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005. 369. lpp.

⁴⁵ Turpat. 370. lpp.

⁴⁶ Hausmanis, Viktors, Benedikts Kalnačs. *Latviešu drāma. 20. gadsimta otrā puse*. Rīga: Zinātne, 2006. 155. - 156. lpp.

⁴⁷ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 283. – 284. lpp.

buržuāzisko pasauli, kurā viņš mīt un kuru viņš dziļi nīst, no kuras viņš raujas ārā ar visiem dvēseles spēkiem. Šis motīvs – aiziešana sapņu pasaulē - bieži un spēcīgi sastopams Čaka pirmspadomju dzejā, tas viņu padomju varas apstākļos noved pie dziļi izjusta, spilgta un cilvēciski patiesa padomju īstenības apliecinājuma, ar ko arī noslēdzas mūsu kompozīcija. Buržuāziskā laika individuālā protesta un meklējuma posmā Čaka dzejā šī sapņu pasaule visspilgtāk kondensēta viņa radītājā Spēlmaņa tēlā, kas iznirst no kāda ogles zīmējuma. Dzejnieks sāk sarunu ar zīmējumu, mudinot to uz spēli. Viņi uzsāk klejojumu par raibās dzīves takām, visur nesot prieku un dīvainu satraukumu.”⁴⁸

b) Režisora dzīves un daiļrades konteksts

Pēteris Pētersons dzimis dramaturga Jūlija Pēterona ģimenē, pabeidzis Rīgas Franču liceju, kā arī mācījies Nacionālā teātra aktierkursos un beidzis Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes Režijas nodaļu. Jau studiju gados Pētersons aktīvi meklē jaunas izteiksmes formas teātrī. Viņu interesē aktuālās tendences ārpus Latvijas, un nodarbina visi modernā teātra teorijas jautājumi. Pētersons ir pirmais režisors, kurš pēckara Latvijā iestudē Bertoltu Brehtu.⁴⁹

1953. gadā Pētersons sāk strādāt par režisoru Jāņa Raiņa Valsts akadēmiskajā Dailes teātrī. 1964. gadā no galvenā režisora amata tiek atstādināts Eduards Smiļģis un viņa vietā nāk Pēteris Pētersons. Viņš teātri iepazīstina ar tā laika moderno, Latvijā neiestudēto Rietumu dramaturģiju, bet tas neizslēdz arī citus visiem jau zināmus darbus. Pirmais lielais iestudējums jaunajā amatā ir Raiņa „Uguns un nakts”. Viņš pārmaina gan ierasto aktieru sadalījumu, gan Dailes teātra sistēmu. Tas nozīmē arī pievēršanos Latvijā plaši nepraktizētam stilam - dzejas teātrim, kura tendences pastāv citviet Eiropā. 1967. gadā tiek uzvesta arī pirmā poētiskā teātra izrāde Latvijā – „Motocikls”. Ieva Zole, rakstot par Pēteri Pēteronu, sniedz precīzu viņa poētiskā teātra definīciju: „Pētera Pēterona poētiskais teātris ir nosacītais teātris, kas sakņojas episkā teātra principos. Atšķirībā no Eduarda Smiļģa, kam nosacītais teātris bija viņa ģeniālās intuīcijas radīts, Pēterona teātris veidojās gan no viņa režisora intuīcijas, gan erudīcijas un teorētiskajām zināšanām, kuras viņš iegūst studējot, lasot, skatoties teātra izrādes. Tādēļ var apgalvot, ka Pēterona poētiskais teātris tiešām ir Smiļģa jeb Dailes teātra stila atjaunojums, bet – modernās formās, balstot savu iedvesmu un fantāziju sistēmā – izpratnē un zināšanās par Brehta teātri.”⁵⁰

Pētera Pēterona novatoriskums netiek līdz galam saprasts un 1970. gadā Pēteris Pētersons tiek padzīts no Dailes teātra. Gandrīz divus gadus režisors pavada ārpus teātra, līdz

⁴⁸ RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *I.Ziedoņa un P.Pēterona autora pieteikums Kultūras ministrijai par lugu „Spēlē, Spēlmani!”* P. Pēt. R20/2, 319086.

⁴⁹ Zole, Ieva. Pēteris Pētersons. *Teātra režija Baltijā*. Rīga: Jumava, 2006. 332. lpp.

⁵⁰ Turpat. 335. lpp.

1972. gadā viņu Jaunatnes teātrī pieņem Ādolfs Šapiro.⁵¹ Atlaišana no teātra un dēla nāve 1971. gada pavasarī nerada vēlmi strādāt, taču Imants Ziedonis ir pārliecināts, ka tas ir jādara tieši Pētersonam. Ziedonis ir tik uzstājīgs, ka beidzot režisors piekrīt iestudēt izrādi ar Čaka dzeju. Šo ideju realizē pats režisors. Ziedoņa loma – pasniegt ideju un iedvesmu – ir izpildīta. Ziedonis ir arī tas, kurš dodas pie Ādolfa Šapiro ar ierosinājumu uzņemt Pētersonu un viņa izrādi teātrī. Pēc apstiprinājuma saņemšanas tiek rakstīts pieteikums Kultūras ministrijai un sākas izrādes veidošanas process.⁵²

Darbs pie izrādes sākas 1971. gada 16. oktobrī. Izrādes nodošanas termiņš ir 1971. gada 27. decembris.⁵³ Taču reāli izrāde savu pirmizrādi piedzīvo 1972. gada 30. janvārī.⁵⁴

2) Tēli

Izrādi veido bagāta un plaša tēlu sistēma. Tajā piedalās gandrīz visa Jaunatnes teātra latviešu trupa un, izņemot galveno lomu atveidotājus, katram aktierim ir piešķirtas vairākas lomas. Tā kā izrāde tiek spēlēta vairāk kā desmit gadus, tad likumsakarīgi, ka aktieru trupā notiek izmaiņas. Galvenās no tām - Uldis Pūcītis spēlē Strēlnieku pulkvedi un Rūdolfs Plēpis ieņem Eduarda Treimaņa Spēlmani. Plēpis tēlam piešķir jaunu un kaislīgu azartu un padara tēlu asāku.⁵⁵

Režisors veido poētisku tēlu sistēmu, kas palīdz izteiksmīgā un lakoniskā formā risināt sarežģīto un dramatisko tēmu par dzejnieka atbildību pret savu laikmetu. Par to, kā varmācīgs laikmets spēj manipulēt ar dzejnieku, mainot viņa darbu tēlus pēc saviem ieskatiem un cik grūti atsaukt atpakaļ paša radītos vārdus un darbus. Galvenais tēls, kas palīdz izteikt šo ideju, ir Spēlmanis – „kā Dzejniekam nepieciešams ceļvedis aizmiršanās rožainajā pasaulē, apstākļiem sarežģītojies, kļūst par naidīgu pretmetu.”⁵⁶

Izrādes tēli un aktieri:

Dzejnieks – **Imants Skrastiņš**

Četri Dzejas metri – **Edgars Liepiņš; Jānis Vītoliņš; Andris Mekšs; Aleksandrs Maizuks**

Piecas meitenes – **Anta Krūmiņa vai Astrīda Vecvagare; Zigrīda Rūtiņa; Velta Skurstene; Astrīda Gulbe; Ērika Geikiša**

Spēlmanis – **Eduards Treimanis**

Meita – **Anda Zaice**

⁵¹ Zole, Ieva. Pēteris Pētersons. *Teātra režija Baltijā*. Rīga: Jumava, 2006. 348. lpp.

⁵² Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 284-285. lpp.

⁵³ RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Jaunatnes teātrī izdota pavēle par darba sākšanu pie A. Čaka „Spēlē, Spēlmani!” Pavēle Nr KC-3154 P. Pēt. D1/8, 319086.*

⁵⁴ Radzobe, Silvija, Edīte Tišheizere un Guna Zeltiņa. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 320. lpp.

⁵⁵ Zeltiņa, Guna. *Jaunatnes teātris. Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 84. lpp.

⁵⁶ Pētersons, Pēteris. Dzeja. Spēle. Drāma. *Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1987. 172. lpp.

Masku un puķu pārdevēja – **Tamāra Soboleva**

Ķipars – **Valdis Birģelis**

Strādnieks/strēlnieku pulkvedis – **Viktors Zvaigzne**

Strēlnieka balss – **Jānis Grantiņš**

Policists/saimnieks/Bermonta virsnieks/krodzinieks/vecis umur-kumurā – **Tāivaldis Āboliņš**

Kundzene/saimniece/dāma melnā/krodziniece – **Vera Singajevska**

Stabā kāpējs/šoferis/Klāvs/matrozis laķenēs/krogus dzērājs – **Viktors Pavlovskis**

Ormanis/puisis sirmajās mājās un precību viesis/strēlnieks/krogus dzērājs – **Tāivaldis Macijevskis**

Izsaucējs/kafejnīcas pārzinis/ kaimiņš/viesis precībās/krogus dzērājs – **Augusts Pommers**

Izsaucējs/invalids/kalps sirmajās mājās/precību viesis/krogus dzērājs – **Vilis Bārda**

Tievais Pēters/kungs bulvārī/viesis sirmajās mājās un precībās/strēlnieks/krogus dzērājs – **Harijs Gerhards** vai **Juris Osis**

Laucinieks pilsētā/puisis sirmajās mājās/precību viesis/strēlnieks/krogus dzērājs – **Kārlis Anuševics**

Kāds pilsonis/ kungs bulvārī/kaimiņš/viesis precībās/strēlnieks/krogus dzērājs – **Teodors Mažāns**

Cepurīšu pārdevēja/kukaiņu karaliene/veča sirmajās mājās, precībās un krogū – **Lūcija Baumane**

Pušķu pārdevēja/veča sirmajās mājās, precībās un krogū – **Irma Bune**

Dāmiņa umur-kumurā un bulvārī/ciemiņš sirmajās mājās un precībās/krogus dzērāja – **Elvīra Baldiņa**

Cepurīšu pārdevēja/veča sirmajās mājās, precībās un krogū – **Elza Stērste**

Meitene umur-kumurā/kafejnīcas apkalpotāja/mātesmeita sirmajās mājās un precībās/kabarē dejotāja/krogus kalpone – **Ludmila Leimane**

Skaistā Minna/dāma bulvārī/ciemiņš sirmajās mājās un precībās/kabarē dejotāja/krogus kalpone – **Maija Vilka**

Staigule/dāma bulvārī/ciemiņš sirmajās mājās un precībās/kabarē dejotāja/krogus meita – **Maija Seržāne**

Jaunkundze umur-kumurā/šofera meitene/ciemiņš sirmajās mājās un precībās/ kabarē dejotāja/krogus meita – **Līga Liepiņa**⁵⁷

⁵⁷ RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Jubilejas programiņa. A. Čaka „Spēlē, Spēlmani!” dzejas drāmas 100. izrādei. 1972. g. Zied I1/5, 325567.*

Dzejnieka pretrunas atklāj četri dzejas metri, kuri uz skatuves parādās kā četras personas - tie ir gan atšķirīgu dzejas ritmu, gan Dzejnieka disharmoniskās personības simbols. Viņi ir Dzejnieka dvēseles četras stīgas un garīgās būtības apliecinātāji.⁵⁸ Katram dzejas metram ir piešķirtas savas īpašības, kuras pats režisors ir norādījis programmiņā. Pirmais – Edgars Liepiņš - ir domīgs un kluss. Otrais – Aleksandrs Maizuks - ir tiešs, skaļš, bet rāms. Trešais – Jānis Vītoliņš - ir jūtīgs un straujš. Ceturtais – Andris Mekšs - ir saniknots un laužts. Katrs no viņiem ir ar savu temperamentu un skatuviskās uzvedības stilu. Brīžos, kad Čaka dzeja ir pieklusināta un domīga, runā Edgars Liepiņš, kad tā ir nesavaldīga un strauja, runā Andris Mekšs un Jānis Vītoliņš, kad rāma - runā Aleksandrs Maizuks. Metru izturēšanās gan pastiprina kādu norisi, gan to pieklusina, jo izrādes ritms mainās līdz ar dzejas ritmu. Piemēram, kādā kaislīgākā brīdī ierunājas Aleksandrs Maizuks un izrādes ritms kļūst rāmāks.⁵⁹

Dzejnieka radītais Spēlmanis no sākuma ir smagnējs un Dzejniekam ļoti nozīmīgs. Ar laiku viņš sāk iet pats savu ceļu un atsvešinās no sava radītāja. Līgava – Meita dzīvo uz reālā un ireālā robežas.⁶⁰

3) Vizuālais noformējums

Izrādes scenogrāfs Ilmārs Blumbergs tajā laikā ir Mākslas akadēmijas Glezniecības nodaļas pēdējā kursa students. Daudzas Pētera Pēterona tikšanās ar scenogrāfu Ilmāru Blumbergu norit režisora dzīvoklī Lāčplēša ielā, kura šaurās un pieticīgās istabiņas kļūst par izrādes scenogrāfijas vadmotīvu un tapšanas impulsu. Uz skatuves tiek radīta atvērta, funkcionāli un jēdzieniski plaša telpa, kuru režisors piepilda ar tēliem, priekšmetiem, skaņām, gaismām, mūziku. Tā radīta trapeces formā no divām dziļumā ejošām sarkanīgi brūnām sienām. Tās aizmugurē veido nišu, kurā atrodas logs. Vienkāršā vide un krāšņā darbība skatuvi padara par tēlainības templi.⁶¹

Izrādes sākumā skatuve ir tukša, redzama tikai scenogrāfija, kas iekārtota nemājīga Rīgas priekšpilsētas dzīvokļa stilistikā – šauras gultas, šauras durvis. Skatuves centrā dibenplānā atrodas garš un šaurs logs, pa kuru ieplūst naksnīgā gaisma. Gan loga, gan durvju ailes ir neparasti deformētas un liektas, kas simbolizē dzejnieka trauksmaino un neparasto dabu. Uz skatuves esošās durvis ir atvērtas - pa tām Dzejnieks ienāk pasaulē, bet naktīs pa tām ierodas sapņu tēli. Skatuves sānos atrodas trepes, to tiekšanās augšup simbolizē Dzejnieka vēlmi izlauzties no šī brīža situācijas. Izrādes laikā tiek izmantotas dažādas krāšņas

⁵⁸ Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris Grāmī. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 83. lpp.

⁵⁹ Turpat.

⁶⁰ Turpat.

⁶¹ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 292. lpp.

gaismu spēles. Skatuves noformējums ieturēts zilgani violetos un mēļos krāsu toņos. Gaismu spēles arī atdzīvina skatuvi, kad tā pārvēršas par tirgus laukumu, Brīvības bulvāri vai krogu. Skatuves vidū - Umurkumura stabs, kurā rāpjas Jānis. Tas izrādes laikā kļūst par laternu vai par pilsētas laukuma kolonnu. Skatuves centrālā daļa ir rotējoša.⁶² (Skatīt pielikumus nr. 1-3)

Skatuves telpiskais risinājums ļauj to uztvert gan kā šauru istabiņu, kurā noslēdzies mīt dzejnieks, gan kā publisku laukumu, kas savukārt pasvītro dzejnieka neaizsargājamību. Virs katras gultas atrodas viens un tas pats zīmējums – Spēlmanis un līgava baltā tērpā – dzejnieka fantāzijas augļi. Šī zīmējuma prototips ir gleznotāja Jāņa Liepiņa zīmējums, kas dāvināts Aleksandram Čakam. Rozīgi sarkanbrūnā siena telpas dziļumā ir intensīvāka, bet telpai paplašinoties, tā pamazām izgaist un pie trepēm, kuras atrodas skatuves malās, tā ir blāvi zaļgana.⁶³

Rekvizīti darbojas kā izrādes ireālās dabas pastiprinātāji. Lai to panāktu, tie tiek veidoti pārspīlēti lielos izmēros. Tintes trauks ir 20 centimetrus augsts, 13 cm garš un 11 cm plats. Pudele krogā 60,5 cm augsta un diametrā - 19 cm. Alus kauss ir 32 cm augsts un tā diametrs ir 26 cm. Ielas lukturis ir 50 cm augsts un diametrs ir 25 cm. Spēlmaņa sarkanās ermoņikas ir 31 cm augstas, 34 cm garas un 17 cm platas. Sakas ar zvaigznēm, kuras veidotas ķekatu maskai, ir 79cm augstas, 31 cm garas un 9 cm platas. Āksta cepure ir 28 cm augsta un tās diametrs – 21 cm. Virsnieka cepure, veidota no melna metāla ar zelta krāsas pīķi, ir 32 cm augsta. Spēlmaņa un Meitas zīmējums veidots kā melnas kontūras uz pelēkā fona. Spēlmanis sēž uz krēsla un spēlē ermoņikas, un viņam līdzās stāv Meita. Izrādē šis darbs karājās dzejnieka istabā pie sienas.

Pēteris Pētersons: „Blumberga kostīmi bija ļoti vienkārši, katram kāda savdabīga kleitiņa vai ancuks, tajos bija arī kaut kas deformēts. Tie nebija no jauna radīti, bet it kā paņemti no veciem drēbju skapjiem, tādējādi veidojot veco Rīgas vidi. Stipri stilizētas bija metru frakas un platās bikses. Arī kostīmos varbūt bija jauna nosacītības pakāpe - vēl tuvāk dzejai un attālināta no pseidoreālisma.”⁶⁴

Tēlu kostīmi:

Jānis - tērps ir nedaudz noskrandis – viņš tērpiēs strīpainā jūrnieka kreklā, ap kaklu balts tauriņš.

Pirmais metrs - galvā cilindrs, pie krūtīm puķe, mugurā fraka, veste, ap kaklu apsīti lakatiņš. (Skatīt pielikumu nr. 4)

⁶² Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 82. lpp.

⁶³ Berjozkins, Viktors. *Ilmārs Blumbergs. Scenogrāfija*. Rīga: Liesma, 1983.

⁶⁴ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 293. lpp.

Otrais metrs – galvā platmale, mugurā fraka/ pie krūtīm puķe/ pārspīlēti liela, puķaina kaklasaite, rokās vīna kauss. (Skatīt pielikumus nr. 5 un nr. 16)

Trešais metrs – fraka, ap kaklu apsīti žabo jeb lakatiņš. Rokās balta spalva (Skatīt pielikumus nr. 6 un nr. 16)

Ceturtais metrs – galvā naģene, zobos cigarete, pie krūtīm puķe. Mugurā fraka, garas bikses, ap kaklu strīpaina šalle. (Skatīt pielikumu nr. 7)

Strēlnieki – nodriskātas, netīras formas, rokās gan šautenes, gan lāpsta. (Skatīt pielikumus nr. 8 un nr. 9)

Meita – balta brīva kleita pāri ceļgalam, jostiņa ap vidukli. Izrādes otrajā daļai viņai mugurā arī gaiša kleita, taču šoreiz saplēsta, netīra un noplukusi. (Skatīt pielikumus nr. 10 un nr. 11)

Klāvs – strīpains krekls, pāri veste, melnas bikses. (Skatīt pielikumu nr. 10)

Kafejnīcas pārzinis – nodriskātas lupatas mugurā, galva izmalkta caur krēslu, pie kura piespraustas karotes. Citā lomā Augustam Pommeram mugurā ir balts krekls, veste un tauriņš. (Skatīt pielikumu nr. 13)

Krogus ļaudīm un māju iemītniekiem – vienkāršas ļaužu drēbes. Vīriem nonēsāti uzvalki, sievietēm kleitas. (Skatīt pielikumus nr. 10, nr. 14 un nr. 15)

Dzejnieks – lepna fraka, pie krūtīm balta puķe, izrādes finālā krekļā sarkans pleķis, kur to ir ķēris duncis. (Skatīt pielikumus nr. 9 un nr. 12)

Kipars – cepure ar bumbuli galā, žabo, bikšturi, krekls, bikses un žakete. Bērnišķīgs paskats.

Piecām meičām – gaiša auduma kleitas pāri ceļgalam no gaisīga materiāla. Meitām mugura arī tautas tērpi.

Spēlmanis – saplēsta un nodriskāta cepure. Lakats ap kaklu, žakete un bikses. Rokās ermoņikas. (Skatīt pielikumu nr. 11)

4) Muzikālais noformējums un horeogrāfija

Horeogrāfe Elga Drulle realizē Pētersona ideju par dzejas nodejošanu, katram tēlam piešķirot savu soli, ar kādu tie kustas pa skatuvi. Horeogrāfija ir strauja un mainīga. Andai Zaicei ir veidotas trakas dejas, kankāns pār pūļa mugurām, viņas kustības un ķermeņa valoda pauž pārļaicīgu skaistumu un grēcīgumu.⁶⁵ Kopā ar horeogrāfi Pētersons veido spilgtu un plastisku mizanscēnu montāžu un organizē darbības plānus. Horeogrāfija ir balstīta gan kustību, gan emociju kontrastos - agresijai seko miers, lirikai - smieklī⁶⁶

⁶⁵ Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 82. lpp.

⁶⁶ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 294. lpp.

Izrādes komponists ir Imants Kalniņš, diriģents Jānis Grīvs. Izrādē mūzikai ir jāskan gandrīz nepārtraukti - tādu uzdevumu Pēteris Pētersons dod komponistam.⁶⁷ Izrādes muzikālo noformējumu veido atsevišķas dziesmas un motīvi romanču stilā. Pirmo reizi padomju laikā kā veltījums dzimtenei no skatuves skan nezināma autora „Miglā asaro logs”. Četras dziesmas, kas skan izrādē ir nezināmu autoru ziņģes, pārējās – Imanta Kalniņa oriģinālmūzika. Spēlmanis pats nespēlē ermoņikas, Spēlmaņa spēlēto atveido orķestris. Izrādei vajadzīgo dinamiku piešķir „trepju motīvs”, kas caurvij visu izrādi.⁶⁸

Izrādē izmantotas vairākas agrāk populāras sadzīves dziesmas un oriģinālmūzika, kas pārsvarā akcentē Čaka dzejas sadzīvīskos un žanra elementus, jo komponēti ir gandrīz tikai sadzīvīska rakstura dzejoļi. Filozofisko un lirisko noti mūzikai piešķir savienojums ar citiem teātra izteiksmes līdzekļiem.⁶⁹

Liela uzmanība tiek pievērsta balsij. Dzeja, kuru runā aktieri, netiek deklamēta, bet gan rečitēta, izdziedāta un retu reizi norunāta. No runas izaug melodiska deklamācija, kas pārtop par dziesmu.⁷⁰ Ritmodeklamācija atrodas uz robežas starp deklamāciju un mūziku. Dziedātāju pāreja no dziedājuma uz runu rada ārkārtīgi spēcīgu efektu. Spilgti tā izpaužas Ormaņa ainā, kad dziedāšana mijas ar deklamāciju un teatrāliem spēles elementiem.⁷¹

Pirmajam cēlienam piemīt jautrs raksturs, tas ir pārpildīts ar priecīgām un trakām dziesmām un dejām. Tā temps ir ātrs, muzikāli tiek izmantotas gan ātras ziņģes, gan arī melanholiskākas melodijas, taču jautro dziesmu īpatsvars ir tik liels, ka melanholiya pazūd. Savukārt otrais cēliens ir agresīvāks, skumjāks, izmisuma un sāpju pilns. Tajā lielāka loma ir lēnākām un drūmākām dziesmām. Pat brīžos, kad tiek spēlētas ātras un priecīgas dziesmas, kopējā atmosfēra un notikumi tām piešķir draudīgu un skumju raksturu.

5) Norise un nozīme

Lai rekonstruētu norisi, tiek izmantots gan izrādes scenārijs, gan apraksti no grāmatām un recenzijām. Scenārijs sniedz ieskatu izrādes struktūrā un sižetā. Savukārt pārējie avoti ļauj saprast izrādes norisi un nozīmi. Informāciju par ainu norisi, kuras nav sīkāk aprakstītas recenzijās un citos avotos, sniedz tikai scenārijs, līdz ar to nav iespējams līdz galam rekonstruēt šo epizožu norisi.

Dramatizējuma centrā ir Aleksandra Čaka tolaik npublicētā poēma „Spēlē, Spēlmani!”, kura tapusi dzejniekam grūtos laikos. Tas ir laiks Čaks ir izolējies no sabiedrības.

⁶⁷ Zole, Ieva. *Runcis*. Rīga: Jumava, 2003. 209. lpp.

⁶⁸ Klotiņš, Arnolds. Mūzika teātru zālēs. *Māksla*. Nr. 2, 1972, 1. aprīlis. 30. lpp.

⁶⁹ Turpat. 31. lpp.

⁷⁰ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 358. lpp.

⁷¹ Klotiņš, Arnolds. Mūzika teātru zālēs. *Māksla*. Nr. 2, 1972, 1. aprīlis. 30. lpp.

Tas ir arī laiks, kad Čaka darbi netiek publicēti. Izrādes Dzejnieks nav jāasociē ar Aleksandru Čaku, jo izrāde nav balstīta uz Čaka biogrāfiju, bet gan uz viņa darbu tēliem. Visa darbība risinās vienā naktī, kurā Dzejnieks izdzīvo savas dzīves epizodes.⁷²

Izrāde ir veidota divos cēlienos. Saturiski tā ir četrdaļīga, jo katrs cēliens tiek veidots no divām daļām. Pirmā cēliena pirmā daļa sastāv no dzejoļu, poēmu un dažādu stāstu fragmentu montāžas. Otrā - no poēmas „Spēlē, Spēlmani!” pirmās daļas, kura beidzas brīdī, kad līgavaiņa duncis skar Dzejnieka krūtis. Otrajā cēlienā līdzīga uzbūve – pirmo daļu veido dzeja, otro – „Spēlē, Spēlmani!” atlikusī daļa.⁷³

a) Sižets un norise

Pirmais cēliens

Pirmā aina - Dzejnieka istaba.

Izrāde sākas ar nakti, kad Dzejnieks savā istabā atmostas no sapņa, kurā viņš redzējis gadatirgu Umur-kumuru un sevi kā Jāni, kāpjam un krītam no staba. Vienlaikus istabā atrodas arī Četri dzejas metri, kuri guļ, bet nevar aizmigt. Sākas sarunas par naksnīgo pilsētu. Tajā brīdī izgaismojas Umur-kumura stabs, pie kura atrodas Puķu pārdevēja un Ķipars. Izrādes sākums ir straujš un spēcīgs, skan dažādi trokšņi, kuri pāriet dziesmā, tādā veidā nodrošinot abu ainu montāžu.

Otrā aina - Umur-kumurs.

Laukums pilns ar ļaudīm. Visapkārt valda jautrība. Ļaudis tiek aicināti rāpties augšā stabā. Orķestris spēlē jautru mūziku. Kamēr vairāki izmēģina savu veiksmi, Meitenes dzied jautras un ķircinošas dziesmas. No pūļa iznirst Jānis un piesakās kāpt stabā, pūlis viņu izsmej. Jānis to pārdzīvo, jo viņš šajā ļaužu pūlī jūtas neiederīgs. Tomēr viņš saglabā cerību uzrāpties stabā. Viņš mēģina kāpt, taču nokrīt. Aina ir straujš temps, tā iesākas ar dziesmu. Ainas vidū temps nedaudz samazinās, taču saglabā savu jautro raksturu. Kad Jānis sākt kāpt stabā, aina atgūst savu straujo dabu. Runa mijas ar dziesmu un dejām. Montāža uz nākamo ainu noris ar dziesmu - tā kļūst klusāka, līdz pēkšņi pārtrūkst.

Trešā aina – Pamošanās.

Darbība atkal notiek istabā. Dzejnieks skaita dzejoli par trepēm, kas apzīmē dzīves bezgalīgās un vēl neizzinātās iespējas, vēlmi tiekties pēc tām un piedzīvot dzīves augšupeju.⁷⁴ Tajā mirklī uz trepju balkoniņa parādās piecas meitenes un sāk dziedāt. Dziesmas beigās svilpojot pagalmā iznāk dzejnieks, tērpies frakā ar baltu asteri pie krūtīm. Viņš, labā omā

⁷² Pētersons, Pēteris. *Darbības māksla*. Rīga: Liesma, 1978. 117. lpp.

⁷³ Pētersons, Pēteris. *Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1978. 154. lpp.

⁷⁴ Radzobe, Silvija. „Spēlē, Spēlmani!”: toreiz un tagad. *Teātra Vēstnesis*. 2011, 59. lpp.

būdams, atsauc pie sevis ormani. Kamēr griežas skatuve uz četriem Vīnes krēsliem veidotajā kulbā, ar lielu troksni piebrauc ormanis, kura ratos Dzejnieks sēžas un brauc uz Krogu. Aina iesākas ļoti mierīgi, tad atskatot dramatiskajam trepju motīvam uz skatuves iznāk Meitenes un uzsāk mierīgu dziesmu. Sākotnēji mierīgā aina iegūst bezrūpīgu raksturu.

Ceturrtā aina – **Brīvības bulvāris.**

Dzejnieks brauc pa Vecrīgas šaurajām ielām. Kā ēnas izpeld četri dzejas metri, kuri novēro braucieni. Nonākuši uz Brīvības bulvāra, viņi nokļūst krāšņā un raibā publikā, kas pulcējas kafejnīcās. Apkārt spīd reklāmas. Ļaudis jautri dzied. Ormaņa kulba ar Dzejnieku un Četriem dzejas metriem saduras ar taksometru, kas simbolizē konfliktu starp jauno un veco pasauli. Ceļš virzās tālāk uz krogu, līdz dodas arī ļaužu bars. Notiek iedzeršana, līdz pūlis vēršas pret Dzejnieku un apsmej viņu. Atkal veidojas konflikts starp šoferi un ormani. Dzejnieks, aizstāvēt ormani, uzsāk kautiņu, un viņi tiek izmesti no kroga. Dzejnieks, nonāk konfliktā ar trulo kroga pūli un atgriežas mājās. Dzejnieka iekšējās pasaules pārmaiņas nosaka izrādes ritmu un sajūtu.⁷⁵ Aina sākas jautri un priecīgi. Nonākot Krogā, sākas spraiga darbība, liels troksnis, tad atslābums. Arī dzejas temps kļūst ātrāks un dramatiskāks. Aina montāža ir gandrīz nepamanāma.

Piektā aina – **Atgriešanās.**

Dzejnieks kāpj augšup pa trepēm un atkal runā dzejoli par trepēm. Nonācis trepju augšgalā, viņš apsēžas blakus vienai no meitenēm un viņi abi kopā runā it kā viens otram, bet tajā pašā laikā viens uz otru neskatās. Pēkšņi Dzejnieks atkal nonācis savā istabā, pie galda sēž sirma vecenīte jeb kukaiņu karaliene, kas katru vakaru viņam pienes ēdienu. Istabā atrodas arī dzejas metri. Dzejnieks jūtas vientuļš, kukaiņu karaliene ir aizgājusi, viņš aizver durvis un logu, bet vējš to atkal atrauj vaļā.

Atdzīvojas dažādi priekšmeti un sāk runāt. Atdzīvošanās notiek ar skaņas palīdzību. Uz skatuves valda pustumsa un ar Dzejnieku sāk runāt kaplogs, kuru iemieso ceturrtā metra balss. Dzejnieks sūdzas par savu vientuļību un lūdz, lai kaplogs viņam iemāca priekšmetu valodu. Tajā brīdī istabā ienāk meitene, ar kuru viņš runāja trepju galā. Notiek saruna par mīlestību un tuvību. Kad Dzejnieks atkal ir vīlies mīlestībā, viņš ķeras pie ogles zīmējuma ar Spēlmani. Skatuves aizmugurē parādās Spēlmaņa un Meitas tēli, abi vēl nekustīgi. (Skatīt pielikumu nr. 17) Pēc brīža tie atdzīvojas, sāk skanēt ermoņikas, no sākuma mierīgi, tad arvien ātrāk. Sākas traka deja, kurā iesaistās arī Dzejnieks. (Skatīt pielikumu nr. 18) Pēkšņi dziesma pārtūkst, jo Spēlmanis nonācis istabas vidū un nosviedis ermoņikas kaktā. Viņš nosēžas pretī Dzejniekam, kurš sēž pie galda, un aicina to nākt viņam līdzī citā pasaulē, kas sastāv no spēles, sapņiem un ilūzijas. Tā ir mākslas pasaule - ceļojums, kurā jau no paša

⁷⁵ Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 83. lpp.

sākuma valda vilinājums un briesmas. Dzejnieks piekrīt un kopā ar dzejas metriem dodas Spēlmanim līdzi. Viņi dodas no tumšās istabas uz baltu gaismu, atstājot meiteni istabā vienu. Skatuve satumst.

Ainas sākums ir mierīgs, brīdī, kad atdzīvojas kaplogs, aina kļūst strauja, teksti tiek runāti skaļi un ekspresīvi. Tad atkal atslābums, Spēlmanis un meita atdzīvojas pie lēnas melodijas, kas kļūst ar vien straujāka, arī runātā dzeja kļūst ātrāka. Aina beidzas ar dziesmu, tādā veidā saplūstot ar nākamo ainu.

Sestā aina – **Krustceles.**

Apkārt ir cita vide. Mākslīgo istabas apgaismojumu ir nomainījuši Saule un Mēness, trokšņa un kņadas vietā ir miers un klusums. Pa priekšu iet Spēlmanis, viņam seko Dzejnieks un četri dzejas metri, kuri ir mainījušies, kļuvuši rotaļīgi un dzejiski, nevis stīvi kā iepriekš. Dzejniekā ir iemitinājušās šaubas. Viņš vairs netic sevī radītajam Spēlmanim. Viņš grib atgriezties šaurajā un tumšajā istabā un ielikt atpakaļ zīmējumā bīstamo Spēlmani. Trešais metrs ir tas, kurš mēģina Dzejnieka šaubas izgaistināt. Šaubu mirklī Spēlmanis ir sastindzis, bet pēc trešā metra iejaukšanās tas atkal turpina spēlēt jautro melodiju. Viņi turpina ceļu.

Septītā aina – **Pagalms.**

Ceļotāji nonākuši lielā un viesmīlīgā pagalmā. Tas ir nedaudz maģisks, jo šeit priekšmeti spēj atdzīvoties. Visi ļaudis, kas pulcējas pagalmā, gaida Spēlmani, bet ne Dzejnieku. Spēlmanī klausoties, atdzīvojas lietas, dzīvnieki un augi, līdz viss kļuvis par krāsainu un raibu karuseli. Kad Spēlmanis sāk spēlēt, ļaudis sanāk uz skatuves, tērpušies budēļu maskās. Katra izrādes detaļa atdzīvojas un iemieso savu metaforisko nozīmi. Sākas deja, kuras kustības sākotnēji ir vijīgi liegas, vēlāk kļūst arvien straujākas, līdz vairs nav valdāmas. Arī dzejas metri ir pārņemti ar Spēlmani, Dzejnieks ir viens. Kopumā ainai ir jautra noskaņa, tās galvenais uzdevums ilustrēt Dzejnieka un Spēlmaņa ceļojumu, kā arī Spēlmaņa ietekmi uz apkārtējiem ļaudīm.

Astotā aina – **Nazis gaisā zib.**

Viņi nonākuši jau citās mājās, izgreznotā istabā. Šeit notiks kāzas. Istabā atrodas līgavainis Klāvs un daudz citu ļaužu. Istabā ienāk Spēlmanis, Dzejnieks un četri metri. Istabā ienāk arī Meita, tā pati, kas no ogles zīmējuma, tikai šoreiz daudz greznāk tērpta, jo viņa ir līgava. Spēlmanis pārtrauc savu dziesmu, jo ierauga Meitu. Arī Meita tagad redz vairs tikai Spēlmani. Tiek atsākta traka melodija, un Meita dejo. (Skatīt pielikumu nr. 10) Līgavainis sāk kļūt dusmīgs. Spēlmanis pārtrauc spēlēt, istabas vidū iznāk Dzejnieks un iedur nazi stabā. (Skatīt pielikumu nr. 15) Tad nostājas istabas aizmugurē un tālākajos notikumos vairs neiejaucas. Atsākas mūzika. Klāvs kļūst greizsirdīgs uz Spēlmani, jo viņa līgava kā apmāta dejo pie viņa spēlētās melodijas. Klāvs viņam piedraud ar nazi, sakot, ka jāiet prom.

Spēlmanis apgalvo, ka ies prom tikai tad, ja Meita nāks viņam līdzi. Meita piekrīt doties Spēlmanim līdzi, Klāvs dusmās paķer nazi un paceļ to pret Spēlmani. Tajā mirklī no dibenplāna ir iznācis Dzejnieks, kurš dodas uz durvju pusi. Klāvs dur, un uz skatuves nodziest gaisma. (Skatīt pielikumu nr. 14) Atskan briesmīgs klieziens. Aizveras priekšskars, un pirmais cēliens ir beidzies.

Pēdējās trīs ainās to pāreja ir nepamanāma, lielāko daļu tajās aizņem dziesmas, tikai pirmā cēliena finālā aina kļūst agresīva. Dzeja tiek runāta ātri, ekspresīvi. Pirmais cēliens beidzas ar draudīgu, taču pieklusinātu mūziku.

Otrais cēliens

Devītā aina – **Pamošanās nr. 2**

Dzejnieka istaba. Ogles zīmējums atkal atrodas pie sienas. Tuvojas rīts. Gultās gul Dzejnieks un četri metri, taču viņu miegs ir nemierīgs. Dzejnieku moka murgs. Sapnī viņš redz pirmā cēliena beigas, pamostas un saprot, ka tas viss ir bijis tikai sapnis. Pie durvīm atskan klauvējiens un ienāk viena no piecām meitenēm ģērbusies vieglā kleitiņā. Viņi abi apsēžas uz gultas. Viņa runā par mīlestību pret Dzejnieka draugu, kas Dzejnieku sanikno. Fonā ieskanas pazīstama melodija, un dzejnieks sāk dziedāt „Miglā asaro logs”. Viņam pievienojas dzejas metri un meitenes. Ļoti dinamiska aina, visas ainas garumā Dzejnieks pauž savas sāpes.

Desmitā aina – **Pasaules kafejnīca.**

Dzejnieks atkal spriež par savu vientulību. Pasaules kafejnīcā atrodas arī Bermonta virsnieks, matrozis, dāma melnā, invalīds. Dzejnieks pāiet viņiem garām un apsēžas pie kāda brīva galdiņa nomaļus no visiem. Metri piesēžas katrs pie sava galdiņa blakus kādam no viesiem. Fonā skan Šopēna sēru maršs. Risinās dialogi starp tēliem.

Četri metri pieceļas, pārejos viesus aizbīda sāņus, skatuves vidus ir tukšs, aizmugurē pavīd vairāki neskaidri stāvi. Atskan balsis no trepēm. Tiek runāti fragmenti no „Mūžības skartajiem”. Apkārtne ir it kā ir izdzisusi, uz skatuves ir tikai Dzejnieks un sarkano strēlnieku pulkvedis, kas no trepēm kāpj lejā pie Dzejnieka. Savas runas beigās viņi ir nonākuši aci pret aci. Viņš aicina Dzejnieku nepadoties un radīt dzeju savai tautai. Viņus pārtrauc kafejnīcas publika un dejojāji.

Sākums ainai ir jautrs, pakāpeniski tā kļūst arvien drūmāka un skumjāka. Strēlnieku balsis skan kā no tālienes, ar atbalsi. Dzejnieka izmisuma un sāpju pilno monologu pārtrauc kafejnīcas ļaudis ar jautru dziesmu, ar kuru arī beidzas aina.

Vienpadsmitā aina – **Atgriešanās nr. 2**

Dzejnieks ir atkal uz trepēm, viņš uz tām gul, izsmiets un izmests no pasaules kroga. Viņš atkal runā savu monologu par trepēm. Dzejnieks sabrūk uz trepēm un viņam tuvojas piecas meitenes. Viņas mēģina viņu mierināt, bet tas neizdodas un viņas aiziet prom. Dzejnieks atkal ir viens, viņš kā bez spēka pakāpjas pa trepēm augšup. Viņš spriež par to, kur viņam tagad doties, ko darīt. Aina sākas ar sāpju pilnu dzejnieka monologu. Šis sāpju motīvs vijas cauri visai ainai.

Divpadsmitā aina – **Pažobe.**

Viņš atkal ir savā istabiņā, vēro ogles zīmējumu. Dzejnieks spriež par došanos ceļā, viņu iedrošina pirmais dzejas metrs. Uz skatuves parādās piecas meitenes, senatnīgi ģērbtas. Viņām dziedot, skatuve satumst.

Trīspadsmitā aina – **Roze zābakā.**

Pirmā daļa – **Reiz stājās ceļš pie viena kroga.**

Skatuve ir vecs krogs, ap galdu sēž smagnēji zemes vīri, kuru kājas kā saknes klonā ieaugušas. Tikai ļoti cenšoties, viņos var sazmēt pasaules kroga publiku. Viņi ir mainījušies. Arī saimnieks tas pats, tikai pēc izskata citādāks. Staba galā sakarinātas balvas kā umurkumurā. Gaisis ir piepīpēts un piesvilis, telpā valda ņurdoņa. Dzejnieks un četri metri tuvojas krogam no ārpuses. Ne Spēlmaņa, ne Meitas nav kopā ar viņiem. Dzejniekam līdzī papīra rullis apsiets ar lina auklu. Visi pieci ielūkojas iekšā krogā. No citas puses pie kroga pienāk Spēlmanis. Viņš ir bāls, ermoņikas ir salabotas, viņam līdzī nāk Meita.

Spēlmanis spēlē deju – klusu, bet strauju. Dzejnieks un metri joprojām atrodas ārpus kroga, bet Spēlmanis un Meita - iekšā. Pēc kāda laika mūzika apklust. Dzejniekam līdzī ir ogles zīmējums, viņš grib to parādīt kroga saimniekam, lai spētu notvert Spēlmani un Meitu un atbrīvot tautu no māna. Taču ļaudis viņam netic, arī Spēlmanis noliedz savu pazīšanos ar Dzejnieku.

Dzejnieks vēlas savas iztēles augļus savaldīt un atpestīt, bet tie dzīvo paši savu dzīvi un negrib ļauties. Arī tauta ir Spēlmaņa pusē. Viņi Dzejnieku grib padarīt par joku karali. Visi apsmej Dzejnieku, Spēlmanis pa vidu pūlim sāk spēlēt traku deju, kuru ar dīvainām kustībām uztver Meita. Dzejnieks sāk atkāpties no pūļa meklējot glābiņu, viņā neviens neklausās - arī dzejas metri. Ļaudis sāk dzenāt Dzejnieku, lai ietēptu to āksta drēbēs. Kalpi jau atnesuši vajadzīgās lietas – āža ādas kažoku, kaklā karamo govju zvaniņu, matos spraužamu gaiļa spalvu. Dzejnieks apgāž galdu un mēģina aiz tā slēpties. Pūlis, pilns niknuma un ļaunuma, lien pāri galdam, zem kājām plīst trauki. Dzejnieks pa to laiku atrodas telpas otrā pusē, dzejas metri atrodas otrā telpas stūrī un notiekošo vēro kā teātri. Dzejnieks izmisumā pieķeras stabam, un pūlis paskrien viņam garām.

Otrā daļa – **Umur-kumurs.**

Situācija nemainīga no pirmās daļas, tikai tai ir sākotnējās umur-kumura ainas raksturs. Dzejnieks atkal ir Jānis. Kad pūlis sāk mesties virsū Jānim, viņš meklē patvērumu stabā. Skatuve satumst. Atspīd viens gaismas stars, kurš izgaismo saļimušo Dzejnieka ķermeni. Sāk griezties skatuves ripa, atdodot tumsai mirušo ķermeni, līdz gaismas starā parādās vientuļš stāvs, tērpts frakā un pie krūtīm piesprausts balts zieds. Aplis griežas vairākas reizes, bet zālē ir klusums.

Četrpadsmitā aina – **Izskana.**

Apakšnosaukums – **Zem cēlās zvaigznes.**

Atkal ir Dzejnieka istaba. Pie sienas tas pats zīmējums. Dzejnieks guļ, viņu moka murgs. Cauri sienām it kā skan umur-kumura pūļa nežēlīgās dziesmiņas. Dzejnieks strauji pamostas, pieceļas, atver logu. Ārā lec saule. Viņš atceras notikušo. Skatuve kļūst tukša, no dziļuma iznāk sarkanie strēlnieki, viņiem līdzās nostājās Dzejnieks un viņa četri Dzejas metri un tiek runāti vārdi, kas veltīti Rīgai.⁷⁶ Dzejnieka pēdējās rindas ir par Rīgu, par viņa pilsētu, kurai viņš atdodas pilnībā. Finālā klusums, sākumā Dzejas metri un tad tikai Dzejnieks runā tekstu par Rīgu. Pēc teksta Dzejnieks sāk dziedāt „Miglā asaro logs”, viņam pievienojas pārējie aktieri. (Skatīt pielikumu nr. 9)

Pirmais cēliens ilgst 1h17min, otrais – 53min⁷⁷

b) Nozīme

1981. gada rakstā „Dzeja. Drāma. Spēle.” Pēteris Pētersons atklāj gan izrādes uzbūves principus, gan sižeta nozīmi un zemtekstu. Jau sākuma aina iezīmē izrādes nenovēršamo rezultātu – Dzejnieka neveiksmīgo vēlmi izlauzties no bezpalīdzības un viņa traģisko likteni. Umur-kumura ainā Dzejnieks parādās skumīgā neveiksminieka Jāņa tēlā, kurā mājō naiva cerība par augstāku likteņa papildījumu. Rāpjoties stabā, viņu atbalsta gan viņa četri draugi, gan neticīgais pūlis. Taču viņš krīt, un līdz ar kritienu pamostas Dzejnieks, kura sapnī Jānis piedzīvojis neveiksmi.

Sapnis darbojas kā nāves priekšnojauta. Dzejnieks pieceļas un metas ārā no šaurās istabiņas plašumā, kurā atminas savu bērnību. Bērnības brīvībai ir pretmets – „trepju telpa kā pasaules šķērsgriezums ar tās drūmajām konsekvencēm”.⁷⁸ Trepes simbolizē Dzejnieka centienus izlauzties no smacīgās dzīves. Tās ved augšup uz labāku dzīvi. Viņš pa tām dodas augšup vairākkārtīgi, bet vienmēr nonāk atpakaļ lejā, nežēlīgajā un vientuļajā dzīvē.⁷⁹

⁷⁶ Berjozkins, Viktors. *Ilmārs Blumbergs. Scenogrāfija*. Rīga: Liesma, 1983.

⁷⁷ Pētersons, Pēteris. *Spēlē, Spēlmani!* LPSR Jaunatnes teātris. Izrādes audio ieraksts.

⁷⁸ Pētersons, Pēteris. *Dzeja. Spēle. Drāma. Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1987. 156. lpp.

⁷⁹ Zeltiņa, Guna. *Jaunatnes teātris. Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 81. lpp.

Tālākie mēģinājumi izrauties no šaurības noris bravūrīgajā un lepnajā braucienā ar Ormani, kurā Dzejnieks atrodas uzmanības centrā. Pretstatā tam brauciena laikā notiek saskare ar šķērsielā guļošu nevienam nevajadzīgu kara invalīdu, kurš simbolizē izcīnīto „brīvību”. Atkal notiek izraušanās no esošās vides un situācijas. Dzejnieks ar Ormani nonāk krogā, kurā viņi starp neveiksminiekiem un dzērājiem atkal ieņem lepno nostāju. Viņš atsaka meitenēm, kuras to mēģina savaldzināt ar savu lēto smaidu. Uzrodas pretinieks viņu bravūrai – vieglās automašīnas šoferis, kurš nomelno Ormani. Notiek sadursme starp jauno un veco laiku, kurā modernie laiki paredz pagātnes bojā eju. Dzejnieka vēlme aizsargāt savu draugu noved pie kājas spēriena, un viņi abi tiek izmesti no kroga. Šī aina apstiprina nākamības pārspēku pār aizgājušo.⁸⁰ Tas ir sentiments pēc vecās Rīgas, pēc visa, kas veidoja brīvās Latvijas tēlu. Visa izrāde veidota par Rīgu, kas palikusi cilvēku atmiņās kā brīva un neapspiesta pilsēta.⁸¹

Dzejnieks atgriežas mājās, kur mēģina atdzīvināt priekšmetisko pasauli, lai tā viņu glābtu no vientulības un iznīcības. Saruna ar kaplogu ir tikai pašapmāns un ilūzija, ka viņš nav viens šajā pasaulē. Dzejnieks atdodas vienas nakts mīlestības kaislīgajiem piedāvājumiem, ar kuru atkal atkārtojas vientulības simbols. Pēkšņais un gaistošais mīlestības apliecinājums rosina Dzejniekā šaubas par to, vai tā ir tā laime, kuru viņš tik izmisīgi meklē. Šādu pārdomu rezultātā Dzejnieks nonāk pie kailas un pelēkas bezcerības sienas, pie kuras piestiprināts ogles zīmējums. To paņemt un aicināt palīgā Spēlmani liek viņam izmisums. Viņš aicina Spēlmani doties sapņu un ilūzijas pasaulē.⁸² Bēgšana no ikdienas dzīves ir motīvs, kas atkārtojas vairākkārtīgi. Tam ir divi cēloņi. Pirmkārt, nespēja veidot saskaņu starp patieso dzīvi un sapņu pasauli. Otrkārt, alkas pēc mīlestības, kuru savā dzejā viņš izdzīvo daudz spilgtāk un patiesāk nekā īstajā dzīvē.⁸³

Konflikts, kas veidojas starp Dzejnieku un Spēlmani, ir nosacīts, taču tajā pašā laikā tas sakņojas attēlotā laikmeta sabiedriskajās norisēs. Tas aizsākas jau gandrīz pašā sākumā, kad Dzejnieks jūt, ka visa uzmanība tiek pievērsta Spēlmanim un viņš – tā radītājs – atrodas ēnā. Nonācis sabiedrībā, Spēlmanis sāk iet pats savu, Dzejniekam nekontrolējamu ceļu. Nonākot mājās, kurās atrodas Meita, notiek apvienošanās – Meita no ogles zīmējuma un viņas dvēseles pavēlnieks Spēlmanis atkal ir satikušies. Greizsirdībā cirstais nazis skar Dzejnieka krūtis, jo viņam ir jāatbild par savu tēlu neprātīgo gaitu. Sapnis pārtrūkst, un Dzejnieks atkal nonāk saskarē ar ikdienas dzīvi. Šoreiz tā ieņēmusi vēl drūmāku nokrāsu. To veido priekšnojautas

⁸⁰ Pētersons, Pēteris. Dzeja. Spēle. Drāma. *Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1987. 157. lpp.

⁸¹ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 292. lpp.

⁸² Pētersons, Pēteris. Dzeja. Spēle. Drāma. *Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1987. 157. lpp.

⁸³ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 288. lpp.

par jauna pasaules kara tuvošanos un apziņa par to, ka senais apspiedējs nekur nav pazudis, bet alkst atreibības.

Ogles zīmējums Dzejniekam nedod miera, un viņš otro reizi dodas sapņu pasaulē, lai atrastu pazudušo Spēlmani un Meitu. Viņi sastopas netīrā krogā, degradētu ļaužu jūklī. Krogā Dzejnieks redz, ka viņa radītie tēli tagad kalpo varmācīgajam kroga Saimniekam. Dzejnieks uzsāk savu svarīgāko uzdevumu – atsaukt tēlus atpakaļ baltajā lapā un apskaidrot ļaudis par to, ka tie tiek mānīti. Rodas konflikts starp Dzejnieku un Saimnieku, kurš saprot, ka viņa priekšā ir nostājies brīvības cīnītājs. Veidojas atmaskošanas cīņa starp Dzejnieku un Spēlmani. Redzēdams to, ka Spēlmanis zaudē, iesaistās Saimnieks. Viņš mēģina apturēt Dzejnieka centienus atmasket apkārt valdošo situāciju, un izveidojas traka orgija, kurā Dzejnieku cenšas iecelt par joku karali.

Dzejnieks pūlim atbild:

„Jums gan par izsmieklu un nievu

Es nebūšu nekad”⁸⁴

To sakot, Dzejnieks sniedz lielāko no upuriem – savu dzīvību. Dzejnieks mirst divas reizes. Pirmo reizi viss notiekošais ir sapnis, pēc kura Dzejnieks paliek dzīvs un Spēlmanis ar Meitu neskarti turpina dzīvot. Dzejnieku nogalina simboliski, bet miesa turpina dzīvot. Lai viņa mākslas darbs spētu dzīvot, viņš veicis simbolisku upuri mākslas vārdā, tai atdodot visu. Otro reizi tas notiek pa īstam un beigu aina ar veltījumu Rīgai un Latvijai uzskatāma par simbolisku augšāmcelšanos nevis reālu dzīves turpinājumu.⁸⁵

Radot Spēlmani, Dzejnieks jūt, ka viņš ienāk citā pasaulē. Visas izrādes gaitā Dzejnieks klīst no vienas vietas uz otru. Brīdī, kad viņš, atrodoties mājās, jūtas nomākts, viņš nonāk uz Brīvības bulvāra. Lai kļiedētu nomāktību, viņš slēpjas krodziņā. Pirmais cēliens veltīts Spēlmaņa atsvešinātībai no Dzejnieka, savukārt otrais cēliens vairāk sasaucas ar laikmeta politiskajām pretrunām. Dzejnieks izmisumā izsauc latviešu strēlnieku balsis, bet, līdz galam tās nesajutis, viņš otro reizi dodas pa pēdām Spēlmanim, šoreiz, lai viņu sameklētu. Atrodot viņus krogā, Dzejnieks saprot, ka Spēlmanis un Meita ir pārvērtušies, kļuvuši ķēmīgi un par tādu grib padarīt arī Dzejnieku. Kritiens lejā no staba viņu pamodina, un viņš atrodas pie jaunas dzīves slietīša, no kura viņš redz, ka viņa pilsēta ir brīva. Dzejnieks nostājas līdzās tiem, kuri to ir atbrīvojuši un visu sevi velta Rīgai.⁸⁶

Silvija Radzobe, atceroties izrādi, sniedz skaidrojumu par Dzejnieka un tautas attiecībām: „Cilvēki vada savu laiku Pasaules krogā un neredz, ka ap viņiem vēl ir izkaisītas

⁸⁴ Citēts pēc: Pētersons, Pēteris. Dzeja. Spēle. Drāma. No: *Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1987. 172. lpp.

⁸⁵ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 291. lpp.

⁸⁶ Pētersons, Pēteris. *Darbības māksla*. Rīga: Liesma, 1978. 119. lpp.

svētuma (brīvības un tēvzemes mīlestības) drupatiņas. Dzejnieka misija ir pašam tās atrast, caur savu mākslu atjaunot un dot cilvēkiem uztveramās formās, lai viņi paceltu savas dzērumā apreibušās galvas un ieraudzītu, ka debesīs vēl ir zvaigznes, ka ir vēl kas svēts, kas cilvēku atšķir no lopa. Lai savāktu šo ideālu, izkaisīto burvību kopā, ir jāpatērē drausmīgs spēks, jo pretspēks ir tik liels, ka viņam nākas upurēt sevi. Bet caur savu bojāeju viņš jūtīgākiem šo svētuma jēdzienu ir atgādinājis. [...] Radoša cilvēka brīvība ar vienādām tiesībām nostājas blakus dzimtenes un tautas mīlestībai. Brīvība, tauta un mīlestība uz to ir lielumi, kas tiek pasludināti par dievišķiem.”⁸⁷

6) Rezonanse

Skatītāju vērtējums lasāms ne tikai recenzijās, kas publicētas laikrakstos, bet arī rakstu krājumos par padomju laika teātri Latvijā. Kopumā, aplūkojot pieejamās atsauksmes un vērtējumus par izrādi, jāsecina, ka tajās sniegts salīdzinoši maz skarbas kritikas. Daudz vairāk lasāmi slavinoši teksti par režisora un aktieru darbu, kā arī atzinīgi vērtēta visa izrāde kopumā.

Guna Zeltiņa rakstā par Jaunatnes teātri sniedz ne tikai izrādes sižeta un jēgas izklāstu, bet arī savu vērtējumu par aktierspēli. Tiek izcelts Imanta Skrastiņa tēlojums: „Dzejnieka tēls bija īsts radošs izrāviens un pārlicenoša virsotne ne tikai izrādē un I. Skrastiņa aktiera biogrāfijā, bet visā attiecīgā laika aktiermākslas kontekstā. Aktieris ne vien neparasti jutīgi, asi un smalki iedzīvināja uz skatuves A. Čaka dzejas savdabību, traģiku un smeldzi, bet arī pats ar šo lomu auga un attīstījās par interesantu personību.”⁸⁸ Juris Pabērzs laikrakstā „Dzimtenes Balss” raksta: „Necik daudz nebūs pārspīlēts, ja teiksim, ka aktieris Imants Skrastiņš šai lomā paveicis īstu radošu varoņdarbu. [...] Īpaši nozīmīgi un labi ir tas, ka Imanta Skrastiņa veidotajā tēlā teicami sadzīvo Aleksandra Čaka dzejas sociālais asums un pārlicēbas spēks ar poētisko savdabību un skaistumu.”⁸⁹ Arī kopējais aktieru darbs tiek vērtēts ļoti augstu, atzīmējot, ka katrs dalībnieks darbojās ar maksimālu atdevi. Īpaši tiek izcelta Vera Singajevska kā Kundzene, Augusta Pommera izsaucejs un Tamāras Soboļevas masku un puķu pārdevēja.⁹⁰

Savukārt, vērtējot Dzejnieka tēlu, Silvija Radzobe atzīmē: „Tautas attiecības ar Dzejnieku ir jēdzieniski novatoriskas, jo tā laika oficiālā pamatkonceptija bija tāda, ka varonim ar masu ir jāatrod kopēja valoda. Pētersenam bija pretēji – varonis ir tāds, kā plebejs nav spējīgs viņu saprast. Masa gan dievina Dzejnieku, gan ir vāja – Dzejnieku izstumj un

⁸⁷ Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 287. lpp.

⁸⁸ Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 84. lpp.

⁸⁹ Pabērzs, Juris. Skanīga Spēle. *Dzimtenes Balss*. Nr. 10, 1972, 8. marts. 3. lpp.

⁹⁰ Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 84. lpp.

apsmej. Pētersons ļoti patiesi un neliekuļojot parādīja, ka tauta var būt drausmīga, un ne tādēļ, ka tai imanenti piemīt mežonīgi instinkti, bet tādēļ, ka tauta ir lētticīga un ar to manipulē priekšgalā esošie saimnieki, apdzirdot, aizmālējot acis un atņēmot varoņus.”⁹¹

Atsevišķās recenzijās tiek izcelts arī izrādes vizuālais un muzikālais noformējums. Pēteris Pētersons 1972. gadā gandrīz gadu pēc pirmizrādes sarunā laikrakstam „Padomju Jaunatne” vērtē: „Komponists Imants Kalniņš nav vēlējies sevi uzspiest kā pašvērtību, bet radījis atturīgu pavadījumu Čaka dzejai. Fona mūzika veidota ciešā saskaņā ar tekstu, katra takts atbilst zināmam dzejas pēdu skaitam. Muzikālajos posmos, runājot dzeju, aktieris tāpat kā dziedātājs, pakļauts diriģentam. Imants Kalniņš realizējis Ziedoņa izvirzīto uzdevumu – dzejas ritmisku runāšanu, dzejas *nodejošanu*.”⁹² Savukārt Arnolds Klotiņš atzīmē, ka mūzika viena pati nesniedz tādu emocionālo gandarījumu, kādu tā rada aplūkojot to kopā ar izrādes notikumiem. „Daļa no izrādes oriģinālmelodijām veidotas bigbīta dziesmiņām raksturīgajā intonatīvi ritmiskajā manierē. Te komponists neapšaubāmi gājis vieglākās pretestības ceļu un daudz sevi atkārtojis. Šis melodiskais stils, kas izveidojies dzejiski ne visai noslīpētu, bieži vien kalambūrisku un uzsvērti morālfilozofisku tekstu recitēšanai, Čaka dzejā nevienu jaunu šķautni neatklāj. Atliek secinājums – šīs izrādes lielākās muzikālās veiksmes nav vis daudzajās dziesmās, bet smalkajos muzikālā un teatrālā tēlojuma mijiedarbības paņēmienos.”⁹³ Juris Pabērzs vērtē: „Izrādes panākuma kaldināšanā ļoti nozīmīga arī komponista Imanta Kalniņa līdzdalība. Tas attiecas tiklab uz to mūzikas daļu, kur dzirdam iemīļotas, jau stabili folklorizējušās dziesmas ar Aleksandra Čaka tekstiem, gan arī uz to, kur komponists iekļaujas dramaturģijā un izsaka pats savu attieksmi pret dzejnieku, viņa cīņu un likteni.”⁹⁴

Arī scenogrāfija tiek vērtēta atzinīgi, kā viena no izrādes svarīgākajām sastāvdaļām, kas veiksmīgi izceļ Čaka dzejas būtību. „Ievirzīt izrādes kopskaņu Aleksandra Čaka dzejai raksturīgā bagātā lakonisma garā labi palīdz arī Ilmāra Blumberga dekorācijas un kostīmi, kas ar atsevišķām trāpīgām detaļām raksturo vēsturiski visai plašu laikmetu – sākot ar seno Grīziņkalna Umurkumuru un beidzot ar pēckara Rīgu, par kuras atjaunotni un jauncelsmi dzejnieks tik dedzīgi cīnījās sava pāragri pārtrūkušā mūža beidzamajos gados.”⁹⁵

Katrā recenzijā un rakstā viedokļi par izrādes nozīmīgumu ir gandrīz identiski. Guna Zeltiņa raksta: „Izrāde kalpoja kā estētisks katalizators A. Čaka dzejas atpazīšanas (un daudziem jauniešiem - pirmiepazīšanas) procesā mūsu kultūrās dzīvē, izraisot sabiedrībā lielu

⁹¹ Citēts pēc: Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 292. lpp.

⁹² Pētersons, Pēteris. „Tie ir ceļa darbi” *Padomju Jaunatne*. Nr. 251. 1972. 5. lpp.

⁹³ Klotiņš, Arnolds. Mūzika teātru zālēs. *Māksla*. Nr. 2. 1972. 31. lpp.

⁹⁴ Pabērzs, Juris. Skanīga Spēle. *Dzimentenes Balss*. Nr. 10. 1972. 3. lpp.

⁹⁵ Turpat.

interesi par dzejnieka darbiem un personību.”⁹⁶ Anda Burtnece, izrādi raksturojot, saka: „Es uz to skatījos plašāk nekā tikai uz dzejnieka likteņdrāmu. Tas viss nāca it kā caur dzejnieka skatījumu, bet ne par velti Pētersons ielika četrus dzejas metrus, rādot, ka cilvēka dvēsele ir neizsmelama un neaptverama, tāpēc es to sauktu par tautas likteņdrāmu ar dzejnieku centrā. Dzejnieks izgāja visus šos attīstības posmus ļoti ciešā saskarē ar tautu, un Pētersons šai izrādē ir iekodējis mūsu tautas likteņstāstu, kaut arī es to toreiz vairāk uztvēru kā iekšēji bagātu paša Čaka dvēseli, kas redzēja visu no zemākām padibenēm, līdz cilvēka ideāliem.”⁹⁷

Skatītājiem katra izrāde kļuva par ļoti personisku pārdzīvojumu, cilvēki to apmeklēja padsmītiem reižu: „Personiski manā dzīvē P. Pētersona „Spēlē, Spēlmani!” bija liktenīga nozīme. Lielā mērā pateicoties šim uzvedumam, kuru redzēju vairāk nekā piecpadsmit reižu, esmu kļuvusi par teātra kritiķi: nepārvarama kļuva vēlēšanās kaut jel kā būt saistītai ar dzīves/mākslas sfēru, kur iespējams kaut kas tik emocionāls, tik noslēpumaini sarežģīts, tik skaists. Tās bija lietas, kas tolaik gan mākslā, gan dzīvē tik ļoti pietrūka.”⁹⁸

Visas lasītās atsauksmes sniedz tikai nelielu kritiku, taču galvenokārt slavina režisoru par izcilo sasniegumu Latvijas teātrī. Arī salīdzinot visas trīs Pētersona dzejas izrādes, Līvija Akurātere norāda, ka „Spēlē, Spēlmani!” ir satura un tēlu ziņā daudz piesātinātāka par „Motociklu”, arī noformējuma ziņā tā iegūst lielāku tēlainību un krāšņumu. „Spēlē, Spēlmani!” vairāk tiek pievērsta uzmanība dzejas niansēm, turpretī „Mistērija par cilvēku” koncentrējas uz galveno kontrastu izcelšanu.⁹⁹ Turpat tiek atklāts arī viens no iemesliem, kas šo izrādi padarīja īpašu: „Ir režisori – uzveduma komponisti, kuru ieceres prasa jūtīgu aktieru izpildītāju trupu, un ir režisori, kuru sūtība ir organizēt tēlotājiem apstākļus, kas veicina atbrīvotu darbošanos. [...] Pirmajā gadījumā jo sevišķi nepieciešama aktieru ticība, ka viņi piedalās ļoti nozīmīgu režijas principu realizēšanā. „Spēlē, Spēlmani!” ansambli acīmredzot spārnoja šāda ticība, un tādēļ P. Pētersonam bija iespējams izveidot uzvedumu, kurā maksimāli pilnīgi atklājās gan viņa iecere *uzspridzināt* mierīgi vēstošās dramaturģijas radīto Rīgas teātru atmosfēru, gan viņa – skatuves izteiksmes līdzekļu komponētāja un dzejnieka spēks.”¹⁰⁰

3.2. Praktiska rekonstrukcija

Praktiskai rekonstrukcijai nav obligāti jāiegūst jauna mākslas darba forma, tā var būt arī performatīva prezentācija, kurā tiek izklāstīti teorētiskajā pētījumā iegūtie rezultāti. 2012.

⁹⁶ Zeltiņa, Guna. Jaunatnes teātris. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993. 84. lpp.

⁹⁷ Citēts pēc: Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000. 288. lpp.

⁹⁸ Radzobe, Silvija. „Spēlē, Spēlmani!”: Toreiz un tagad. *Teātra Vēstnesis*. 2011, 55. lpp.

⁹⁹ Akurātere, Līvija. Remdenības uzspridzinājums. *Māksla*. Nr. 2, 1974, 1. aprīlis. 33.lpp.

¹⁰⁰ Turpat.

gadā projektā „Atmiņu istabas” tika rīkoti vairāki vakari, kuros šādā veidā tika pasniegtas LKA AVS studentu veidotās rekonstrukcijas.

Lai plašākai publikai pasniegtu iegūtos rekonstrukcijas rezultātus par „Spēlē, Spēlmani!”, līdzīgi kā šeit piedāvātajā metodē, izrāde tika sadalīta vairākos komponentos. Skatītāji tika iepazīstināti ar izrādes tapšanas fonu, dramaturģisko materiālu, scenogrāfiju, mūziku un skatītāju atsauksmēm. Paralēli fonā skatītāji varēja aplūkot izrādes fotogrāfijas. Izpētes procesā tika iesaistīts arī scenogrāfs Ilmārs Blumbergs. Tā rezultātā auditorijai bija iespēja aplūkot autentiskas mākslinieka kostīmu skices Četriem dzejas metriem, Spēlmanim un Kukaiņu karalienei, kā arī maketa fotogrāfijas no I. Blumberga personīgā arhīva.

Viens no praktiskās rekonstrukcijas mērķiem ir mēģināt radīt skatītājos daļu no emocionālā pacēluma un sajūtām, kuras saņēma oriģinālā notikuma skatītāji. Tikai ar fotogrāfijām un stāstiem to nav iespējams pilnībā panākt, tieši tāpēc šī mērķa sasniegšanai tika izmantots izrādes audio ieraksts. Ar nolūku tika atlasīti fragmenti, kuros izrādē notiek emocionālā kulminācija. Rekonstrukcijas beigās tika atskaņots fragments no izrādes fināla – dziesma „Miglā asaro logs” un Dzejnieka monologs par Rīgu. Tika rādīts arī video fragments no „Spēlē, Spēlmani!” 25 gadu atceres pasākuma, kas notika Eduarda Smiļģa Teātra muzejā 1997. gada 26. janvārī. Šajā fragmentā Imants Skrastiņš izsakās par to, ko viņam šī izrāde ir nozīmējusi, kā arī Pēteris Pētersons sniedz nelielu humoristisku ieskatu scenārija tapšanā. Uz rekonstrukcija tika aicināti arī Pētera Pētersona radnieki un meita Karina Pētersone, arī tā laika izrādes apmeklētāji, lai dalītos savās atmiņās un iespaidos gan par pašu režisoru, gan izrādi

Ja veicot teorētisko daļu iegūtā informācija netiek interpretēta, bet gan apkopota, tad praktiskā daļa bez interpretēšanas nav iedomājama. Pat šajā gadījumā, kad rekonstrukcija tika veidota prezentācijas formā, interpretācija tika izmantota, izvēloties audio ieraksta fragmentus, kuri tiks atskaņoti, kā arī strukturējot stāstījumu noteiktā secībā, lai pilnīgāk atklātu izrādi skatītājiem. Rekonstrukcija tika sākota ar Latvijas Televīzijas sižetu par izrādi „Spēlē, Spēlmani!”, tam sekoja izrādes scenogrāfijas, kostīmu, mizanscēnu apraksts. Rekonstrukcijas beigās tika atskaņoti izvēlētie fragmenti no izrādes, pēc kuriem uzaicinātie viesi dalījās savās atmiņās. Tādā veidā rekonstrukcija ieguva nelielu daļu no izrādes oriģinālā emocionālā pacēluma.

3.3. Kopsavilkums

Aplūkojot izveidoto rekonstrukcijas metodi un iegūtos rezultātus, jāsecina, ka lielā mērā tās izdošanās atkarīga no pieejamo materiālu daudzuma. Šajā gadījumā „Spēlē,

Spēlmani!” rekonstrukcija nav pilnīga, taču tā ir veidota pilnībā izmantojot visus pieejamos materiālus un liecības. Ņemot vērā faktu, ka nav saglabājies izrādes video ieraksts, pilnībā rekonstruēt izrādes norisi nebija iespējams. Darba gaitā tika radīts izrādes sižeta izklāsts, vizuālā un muzikālā noformējuma apraksts, kurus aplūkojot kā vienu veselumu ir iespējams iztēloties izrādes notikumus, pat to neredzot.

Liels sasniegums ir izrādes audio ieraksta atklāšana, kas arī uzskatāma par šī 2012. gadā uzsāktā pētījuma lielāko veiksmi. Rekonstrukcija nav pilnīga, to būtu iespējams vēl papildināt, aplūkojot visas recenzijas par to un veicot intervijas ar izrādes skatītājiem un dalībniekiem.

NOBEIGUMS

Sākot pētniecības procesu tika uzdots jautājums vai rekonstrukciju ir iespējams veidot objektīvu. Iedziļinoties sīkāk vēstures definīcijā un atšķirībās starp pagātņi un vēsturi ir skaidrs, ka objektivitātes līmenis gan rekonstrukcijā, gan pašā vēsturē ir minimāls. Vēsture sastāv no interpretācijām par pagātņi, kuras veidojuši vēsturnieki. Vienīgais, kam var uzticēties ir fakti, kuri sniedz informāciju par pagātnes vadlīnijām, bet nedod dziļāku izpratni par tās notikumiem. Līdz ar to uzsākot rekonstruēšanas procesu ir jāpieņem tas, ka pētot pagātņi nav iespējams veidot objektīvu pētījumu. Vēl tiešāk vēstures subjektivitāte attiecināma uz teātra vēsturi, jo teātris pats par sevi nav objektīva māksla. Rekonstrukcija balstās uz informāciju, kas iegūta no recenzijām, atmiņām, izrādes aprakstiem un liecībām. Tieši fotogrāfijas, scenārijs, izrādes skices un zīmējumi, ir tie, kas vismazāk ir pakļauti interpretācijai un šī iemesla dēļ uzskatāmi par objektīvākajām liecībām teātra vēsturē. Savukārt recenzijas un izrādes apraksti balstīti katra cilvēka individuālajā pieredzē, kas neizbēgami redzēto vērtē no subjektīvā viedokļa, balstoties uz emocijām.

Taču ir iespējams pētījumu veikt tā, lai subjektivitātes tajā būtu pēc iespējas mazāk. Viens no galvenajiem subjektivitātes izejas avotiem ir cilvēku atmiņas. Neintervējot pagātnes notikumā iesaistītās personas, neapkopojot viņu atmiņas, kuras laika gaitā, iespējams, ir transformējušās un vairs nav uzskatāmas par adekvātām pagātnes liecībām, pētījums iegūst objektīvāku virzienu. Ja rekonstrukcijas teorētiskā daļa mēģina pietuvoties objektivitātei, tad praktiskā daļa vienmēr ir subjektīva un balstīsies mākslinieka iecerēs un interpretācijās par attiecīgo notikumu.

Tomēr neatkarīgi no tā, ka rekonstrukciju nav iespējams veidot kā objektīvu vēstures pētījumu, tā kļūst par ar vien populārāku kultūras fenomenu. Ārzemēs tā jau ir ieņēmusi stabilu lomu mākslas un izklaides jomās. Latvija, līdz šim plašāk praktizēta tieši vēsturiska notikuma rekonstrukcija, taču sāk parādīties arī interese par vēstures rekonstrukciju, kuru veido, izmantojot mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus. Šī darba galvenā ierosme bija padarīt informāciju par rekonstrukcijas fenomenu pieejamāku, lai tādā veidā raisītu interesi par to un ieviestu mākslinieciskās rekonstrukcijas praksi arī Latvijā.

KOPSAVILKUMS

Darba pamatideja bija veikt sīkāku pētījumu par vienu no vēstures pētniecības metodēm – rekonstrukciju, izpētīt gan tās rašanās vēsturi, pielietojumu, rekonstrukcijas veidus un piemērus Latvijā un ārzemēs. Aplūkojot vēstures notikuma un mākslas darba rekonstrukcijas, izstrādāt teātra izrādes teorētiskās rekonstrukcijas metodiku un piedāvāt versijas kā rekonstrukciju veidot praktiski.

Rekonstrukciju ir iespējams iedalīt trīs veidos – vēsturiska notikuma rekonstrukcija ar mērķi attēlot pagātnes notikumus pēc iespējas precīzāk, ko visbiežāk izmanto rekonstruējot kaujas, taču iespējamās arī kāda konkrēta laika vai ģeogrāfiskas vietas ikdienas rekonstrukcija. Otrs veids ir vēsturiska notikuma rekonstrukcija, izmantojot mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus. Šajā gadījumā rekonstrukcijas gala rezultāts ir mākslas darbs – izrāde, performance vai filma. Trešajā variantā tiek rekonstruēts mākslas darbs un iegūtais rezultāts iegūst jauna mākslas darba formu. Pēdējos divos gadījumos mērķis ir krietni atšķirīgs no tīras vēsturiska notikuma rekonstrukcijas. Mākslinieciskajās rekonstrukcijās, galvenokārt, mērķis ir nevis attēlot pagātni, lai informētu, bet gan caur pagātnes problēmām un aktuālajam tēmām reflektēt par mūsdienu pasauli un dzīvi tajā.

Vēstures rekonstrukcija sākas ar pieņēmumu, ka pagātni ir iespējams pārvaldīt, mainīt, reproducēt un padarīt dzīvu. Šis pieņēmums kā izejas punkts kalpo visai tālākajai rekonstruētāja darbībai. Šajā pētniecības nozarē nav vienas konkrētas metodikas, drīzāk vispārinātas vadlīnijas, kuras, interpretējot un pielāgojot rekonstrukcijas mērķim, tiek īstenotas. Visām rekonstrukcijas formām kopīga iezīme ir uzmanības centrēšana uz tām detaļām, kuras sniedz informāciju par pagātnes fiziskajām, emocionālajām un psiholoģiskajām pieredzēm. Iegūtā informācija tiek sakārtota un pielāgota katrai individuālajai rekonstrukcijai atsevišķi.

Veicot pētījumu tika noskaidrots, ka vēstures rekonstrukcija nav tikai mūsdienās radies kultūras fenomens, bet gan eksistējis jau pirms mūsu ēras – Senajā Romā. Toreiz tas tāpat kā mūsdienās eksistēja gan kā izklaidējošs pasākums, gan kā svarīga pagātnes notikuma atzīmēšana. Mūsdienās šiem rekonstrukcijas veidošanas iemesliem klāt nākusi arī vēlme izpētīt pagātni un caur tiem reflektēt par mūsdienu notikumiem un sabiedrību.

Katra rekonstrukcija iedalāma divās daļās – teorētiskā un praktiskā. Pirmā vienmēr būs teorētiskā rekonstrukcija, kuru veidojot tiek apkopota visa pieejamā informācija par pētāmo notikumu. Tikai zinot faktus un izpētot notikuma sīkākās detaļas, ir iespējams veidot praktisku rekonstrukciju. Piedāvātā izrādes rekonstrukcijas metode teorētisko pētījumu sadala sešās daļās – konteksts, tēli, vizuālais noformējums, mūzika un horeogrāfija, norise un

nozīme, rezonanse. Šāds iedalījums ļauj iegūto informāciju strukturēt un padara to pārskatāmāku. Ja aplūko teorētisku rekonstrukciju kā neatkarīgu daļu, tad tā jāveido tā, lai tās lasītājam rastos redzes glezna par izrādes norisi.

Kad veikta teorētiskā rekonstrukcijas daļa, pastāv dažādas metodes, kā to veidot praktiski. Katram māksliniekam ir savs mērķis, kāpēc viņš veido rekonstrukciju. No šī mērķa izriet tas, kā tiek veidota praktiskā rekonstrukcija. Tieši tāpēc nav iespējama viena universāla praktiskās rekonstrukcijas metode. Šajā darbā piedāvātā metode rekonstrukciju veido performatīvas prezentācijas veidā, kurā plašākai publikai tiek pasniegta teorētiskajā rekonstrukcijā iegūtā informācija.

Darba sākumā izvirzītais mērķis un uzdevumi ir sasniegti. Ir veikts pētījums par rekonstrukcijas metodes teorētiskajiem un praktiskajiem aspektiem. Izveidota metodika, kādā ir iespējams teorētiski rekonstruēt teātra izrādi, un piedāvāti vairāki praktiskās rekonstrukcijas veidi, kā arī izveidotā metode pielietota praksē, rekonstruējot izrādi „Spēlē, Spēlmani!” un piedāvājot atskatu uz vienu no veidiem, kā pasniegt teorētiskajā rekonstrukcijā iegūto informāciju.

LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS

1) Avoti

1. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Jubilejas programiņa. A. Čaka „Spēlē, Spēlmani!” dzejas drāmas 100. izrādei. 1972. g. Zied I1/5, 325567.*
2. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Fotoattēli no izrādes. A. Čaks „Spēlē, Spēlmani!”* Jaun. T F23/16-94,312696 u.c.
3. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Lugas eksemplārs. A. Čaks „Spēlē, Spēlmani!”* Jaun. T. B1/201,486628.
4. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *I.Ziedoņa un P.Pētersona autora pieteikums Kultūras ministrijai par lugu „Spēlē, Spēlmani!”* P. Pēt. R20/2, 319086.
5. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Jaunatnes teātrī izdota pavēle par darba sākšanu pie A. Čaka „Spēlē, Spēlmani!”* Pavēle Nr KC-3154 P. Pēt. D1/8, 319086.
6. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Pētera Pētersona režijas piezīmes. A. Čaka dzejas iestudējumam „Spēlē, Spēlmani!”* P. Pēt. R20/3, 319170/4161.
7. RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Ilmārs Blumbergs. „Spēlmanis un meita. Scenogrāfijas detaļa. 1972.* Jaun. T. Md. 10/8, 544874.
8. Janša, Janež. *Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks - reconstruction.* Slovenia: Maska Produkcija. 2006.

2) Literatūra

9. Akurātere, Līvija. Remdenības uzspriecinājums. *Māksla.* Nr. 2, 1974, 1. aprīlis. 30. - 34.lpp
10. Berjockins, Viktors. *Ilmārs Blumbergs. Scenogrāfija.* Rīga: Liesma, 1983.
11. Caronia, Antonio, Janez Janša and Domenico Quaranta. *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting.* Brescia: LINK Editions, 2009.
12. Čaks, Aleksandrs. Kopotie raksti, 6. sējums. *Mūžības skartie.* Rīga: Zinātne, 1991. 115. – 271. lpp.
13. Čaks, Aleksandrs. Kopotie raksti, 4. sējums. *Spēlē Spēlmani.* Rīga: Zinātne, 1991. 85. – 141. lpp.
14. Geikina, Silvija. *Jaunatnes teātris.* Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2011.
15. Grigulis, Arvīds. *Viss par teātri.* Rīga: Liesma, 1983.
16. Jenkins, Keith. *Re-thinking history.* London: Routledge, 2004/1991.

17. Klotiņš, Arnolds. Mūzika teātru zālēs. *Māksla*. 1972, 1. aprīlis. 29. – 31. pp.
18. Krieviņa, Vita. *Latvijas vēsture. Īss izklāsts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006.
19. Radzobe, Silvija, Edīte Tiškeizere un Guna Zeltiņa. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga: Zinātne, 1993.
20. Bleiere, Dana, Ilgvars Butulis un Inesis Feldmanis. *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005.
21. Hausmanis, Viktors, Benedikts Kalnačs. *Latviešu drāma. 20. gadsimta otrā puse*. Rīga: Zinātne, 2006.
22. Pabērzs, Juris. Skanīga Spēle. *Dzimtenes Balss*. Nr. 10, 1972, 8. marts. 3. lpp.
23. Pavis, Patrice. *Analyzing performance. Theatre, dance and film*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
24. Pētersons, Pēteris. *Darbības māksla*. Rīga: Liesma, 1978.
25. Pētersons, Pēteris. *Drāma kā kritērijs*. Rīga: Liesma, 1987.
26. Pētersons, Pēteris. „Tie ir ceļa darbi” *Padomju Jaunatne*. Nr. 251, 1972, 24. decembris. 5. lpp.
27. Puikevica Ineta. Varas māka - nacionālās cīņas kopa "Rāmava". *Liesma*. Nr.10, 1991, 1. oktobris. 7. lpp.
28. Radzobe, Silvija. *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. Rīga: Jumava, 2002.
29. Radzobe, Silvija. *Teātra režija Baltijā*. Rīga: Jumava, 2006.
30. Radzobe, Silvija. „Spēlē, Spēlmani!": toreiz un tagad. *Teātra Vēstnesis*. 2011 53. – 61. lpp.
31. Kershaw, Baz, Helen Nicholson. *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2011.
32. Saulīte, Gundega. *Uz labu ražu*. Rīga: Liesma, 1975.
33. Zaķe, Ina. *Aktieri*. Rīga: Liesma, 1975.
34. Zole, Ieva. *Pēteris Pētersons*. Rīga: Jumava, 2000.
35. Zole, Ieva. *Runcis*. Rīga: Jumava, 2003.
- 3) Elektroniskie resursi
36. Agnew, Roisin. *The Wooster Group's Scott Shepherd on: Hamlet*. 2012. Pieejams: <http://totallydublin.ie/theatre/theatre-features/the-wooster-groups-scott-shepherd-on-hamlet/>
37. Agnew, Vanessa. History's affective turn: Historical reenactment and its work in the present. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*. 2007, Vol. 11, no. 3. p. 299 – 312. Pieejams: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642520701353108>

38. Agnew, Vanessa. Introduction: What is Reenactment? *Criticism*. 2004, Vol. 46, no. 3. p. 327 – 339. Pieejams:
<http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism>
39. Arns, Inke. *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Pieejams:
http://www.agora8.org/reader/Arns_History_Will_Repeat.html
40. Barret, Helena. *Reinterpreting Re-performance*. 2001. Pieejams:
<http://www.relay.eca.ed.ac.uk/zine/2011/05/21/reinterpreting-re-performance/>
41. Bennett, Sarah. *Re-enacting Traces: The historical building as container of memory*. Memory connection. Vol. 1. No. 1. 2011. Pieejams:
<http://www.memoryconnection.org/wp-content/uploads/2011/12/SarahBennett1.pdf>
42. Blackson, Robert. Once more....with feeling. Reenactment in contemporary art and culture. *Art Journal*. No. 66,1. 2007. p. 28 - 40. Pieejams:
<http://atc.berkeley.edu/201/readings/Blackson.pdf>
43. Callens, Johan. *Will He or Won't He? Shakespeare's Stage Presence in the Media Age*. Gramma: Journal of Theory and Criticism. 2009, Vol.17, p. 249 – 264. Pieejams:
<http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/callens.pdf>
44. De Groot, Jerome. Affect and empathy: re-enactment and performance as/in history. *Rethinking history: The Journal of Theory and Practice*. 2011, Vol 15, no. 4. p. 587-599. Pieejams:
http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642529.2011.603926#.UyDSTvI_sXE
45. Dickinson, Peter. *Gob Squads's Kitchen*. 2014. Pieejams:
<http://performanceplacepolitics.blogspot.com/2014/01/push-2014-gob-squads-kitchen.html>
<http://performanceplacepolitics.blogspot.com/2014/01/push-2014-gob-squads-kitchen.html> skatīts [12.05.2014]
46. During, Simon. Mimic Toil: Eighteenth-Century Preconditions for the Modern Historical Reenactment. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*. 2007, Vol. 11, no. 3. p. 313 -333. Pieejams:
http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642520701353157#.UyDWcvI_sXE
47. Feingold, Michael. *The Wooster Group plays someone else's Hamlet*. 2007. Pieejams:
<http://www.villagevoice.com/2007-10-30/theater/the-wooster-group-plays-someone-else-s-hamlet/full/>
48. Figgis, Mike. *The Battle of Orgreave*. UK, 2001. 63min. Pieejams:
<https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg&hd=1>

49. Giles, Howard. *A brief history of re-enactment*. Pieejams:
<http://www.eventplan.co.uk/page29.html>
50. Guggenheim Museum. *Marina Abramovic. Seven easy peaces*. New York, 2005. Pieejams:
<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> [skatīts: 31.03.2014]
51. Hoby, Hermione. *Edinburgh festival: Wooster Group take on Shakespeare with Hamlet remix*. The Guardian, 2013. Pieejams:
<http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/09/edinburgh-wooster-group-hamlet-remix-interview>
52. ICI, Programme de conferences. *Janez Janša Between two times: reconstruction, reenactment, appropriation, fake*. 2013. Pieejams: <http://vimeo.com/74417112>
53. Ireland, Andrew Philip. *Conditions of time and space*. Bournemouth University. 2012. Pieejams: <http://eprints.bournemouth.ac.uk/20444/>
54. Jones, Amelia. „The Artists ir Present”: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. *The Drama Review*. 2011, Vol. 55, no 1. P. 16 - 45. Pieejams:
<http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v055/55.1.jones.html>
55. Laoghaire, Dun. *Marina Abramovic and the politics of power*. 2011. Pieejams:
<http://seanosullivan.ie/imponderabilia/>
56. Latvijas Jaunā teātra institūts. *Naida radio*. 2013. Pieejams:
<http://homonovus.lv/izrades.php?s=naida-radio> skatīts [12.05.2014]
57. Mangolte, Babette. *Seven easy peaces*. USA, 2007. 93min. Pieejams:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZJIVCZ8H0M0&hd=1>
58. Raposo, Paulo. *Performing Heritage: historical recreations as entertainment, ethic and heuristic processes*. University of Lisbon. 2008. Pieejams:
https://www.academia.edu/439779/Performing_Heritage_historical_re-enactments
59. Stueber, Karsten. *The psychological Basis of history explanation: reenactment, simulation, and the fusion of horizons*. History and theory. No. 41. Wesleyan university. 2002. Pieejams:
<http://college.holycross.edu/faculty/kstueber/Psychological%20Basis.pdf>
60. Santone, Jessica. Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*. 2008, Vol. 41, no. 2. P. 147–152. Pieejams:
https://www.academia.edu/162982/Marina_Abramovics_Seven_Easy_Pieces_Critical_Documentation_Strategies_for_Preserving_Arts_History
61. Schneider, Rebecca. *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment*. New York: Routledge, 2011. Pieejams:

http://books.google.lv/books?id=Vy2EQlwRpYoC&printsec=frontcover&hl=lv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

62. Smith, Olivia. *Olivia Jane Smith interviews Scott Shepherd about The Wooster Group's „Hamlet”*. 2012. Pieejams:
<http://newyorktheatrereview.blogspot.com/2012/10/olivia-jane-smith-interviews-scott.html> [skatīts: 04.05.2014]
63. Solomon, Alisa. *Doing (or undoing?) the most iconic play of all*. The Guardian, 2007. Pieejams: <http://www.theguardian.com/world/2007/nov/15/usa.arts>
64. Tomic, Milena. *Rituals and repetitions: The displacement of context in Marina Abramovic's Seven Easy Peaces*. York University, 2006. Pieejams:
https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/2489/ubc_2008_fall_tomic_milena.pdf?sequence=1
65. The Wooster Group. *Hamlet*. Pieejams:
<http://thewoostergroup.org/twg/twg.php?hamlet>

SUMMARY

The theme of this bachelore thesis is “The performance reconstruction as the theatre research method. Example of the performance *Spēlē, Spēlmani!* by Pēteris Pētersons in 1972”

Two different types of reconstruction are reviewed in the thesis – the reconstruction of the historical event and the art work. It provides further insight into the history of the method, establishment of the reconstruction and practical applications. Based on the collected information about both methods their adoption for the theatre performance is prepared. The thesis provides also the insight into reconstructions of three artists - Janež Janša, Marina Abramoviča and The Wooster Group - which allows to understand how results obtained in the theoretical part can be performed practically.

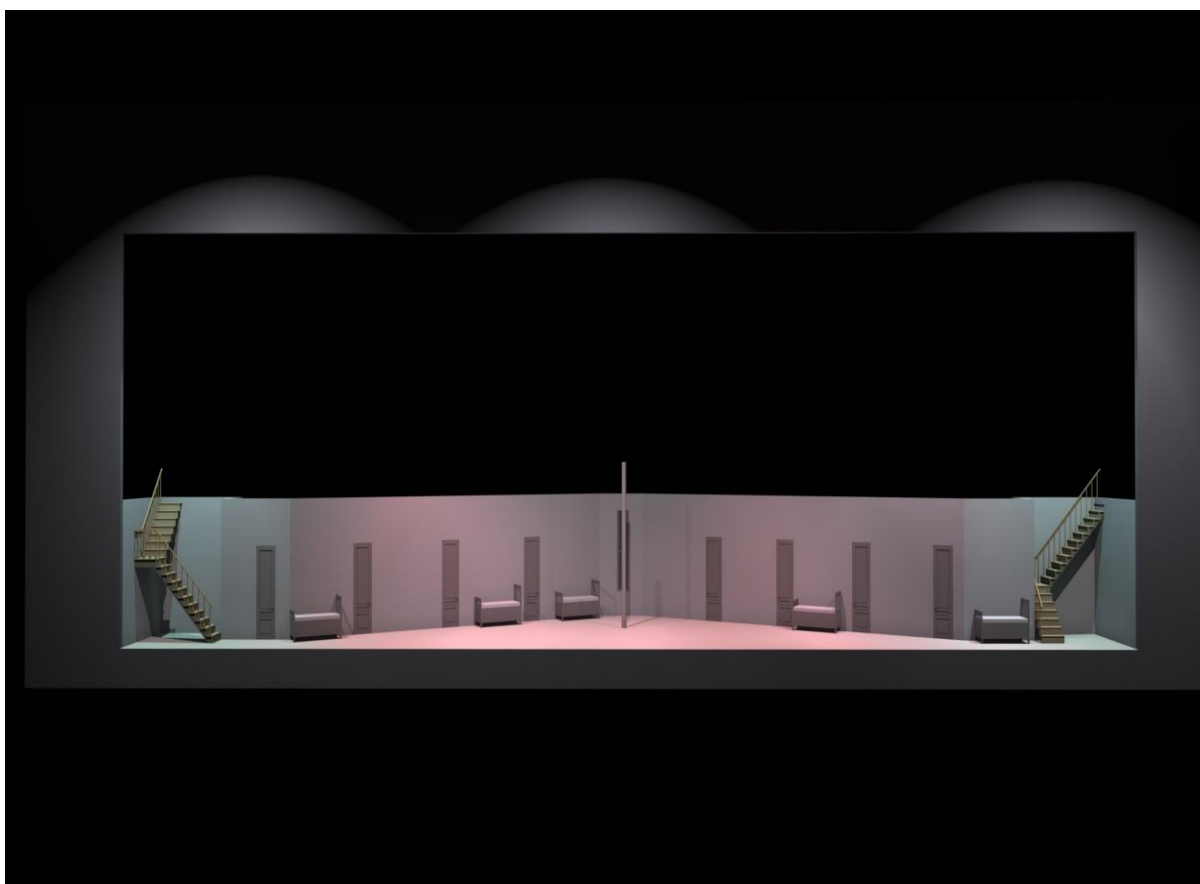
The research question is related with the objectivity of the reconstruction method. It cannot be made as the objective research because both the history and the theatre are not objective. However there are ways how to make it less subjective.

The main objective of the research is to apply the developed method theoretically reconstructing the performance *Spēlē, Spēlmani!* staged by Pēteris Pētersons in 1972 in the Youth theatre (Jaunatnes teātris) and present one of the methods how this reconstruction could be practically made in the form of the performative presentation.

PIELIKUMS

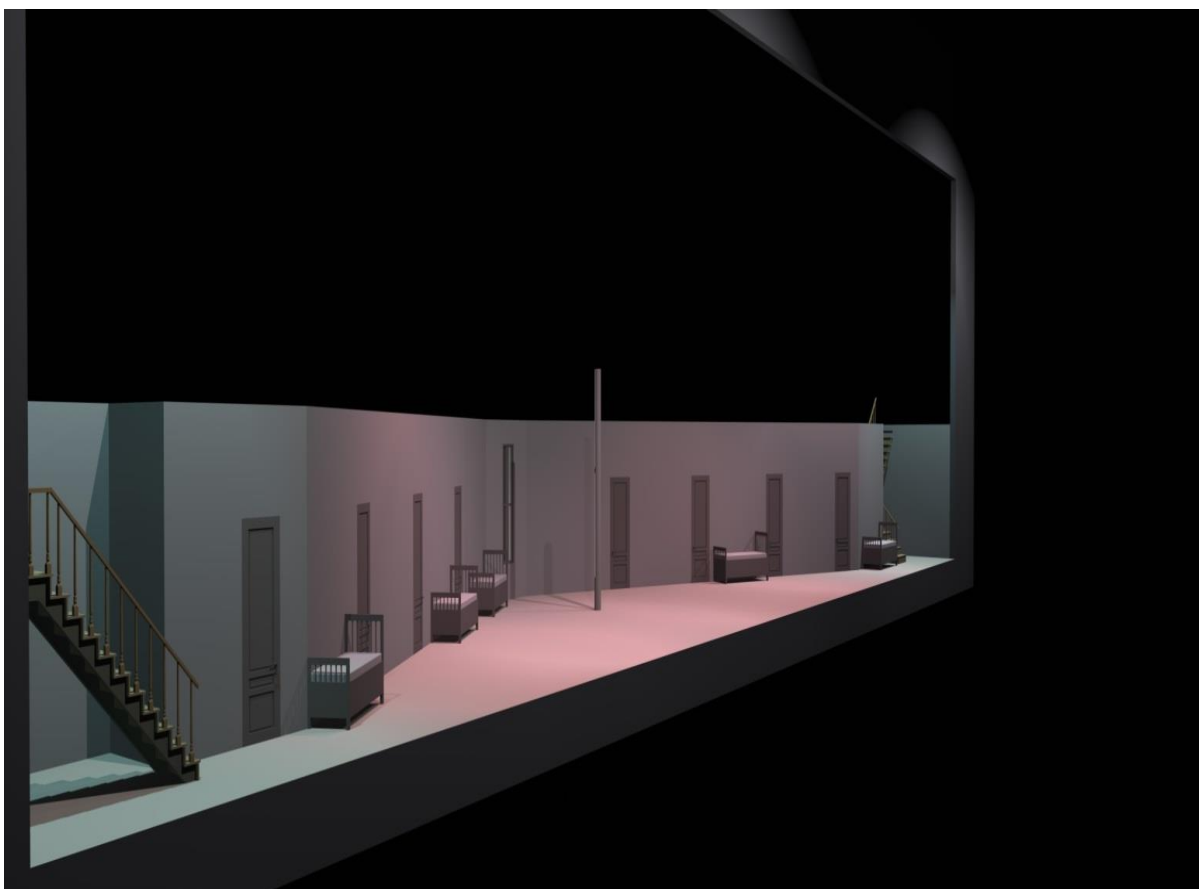
Nr. 1

Kokins, Toms. *Izrādes „Spēlē, Spēlmani!” digitāls makets. 2012.*



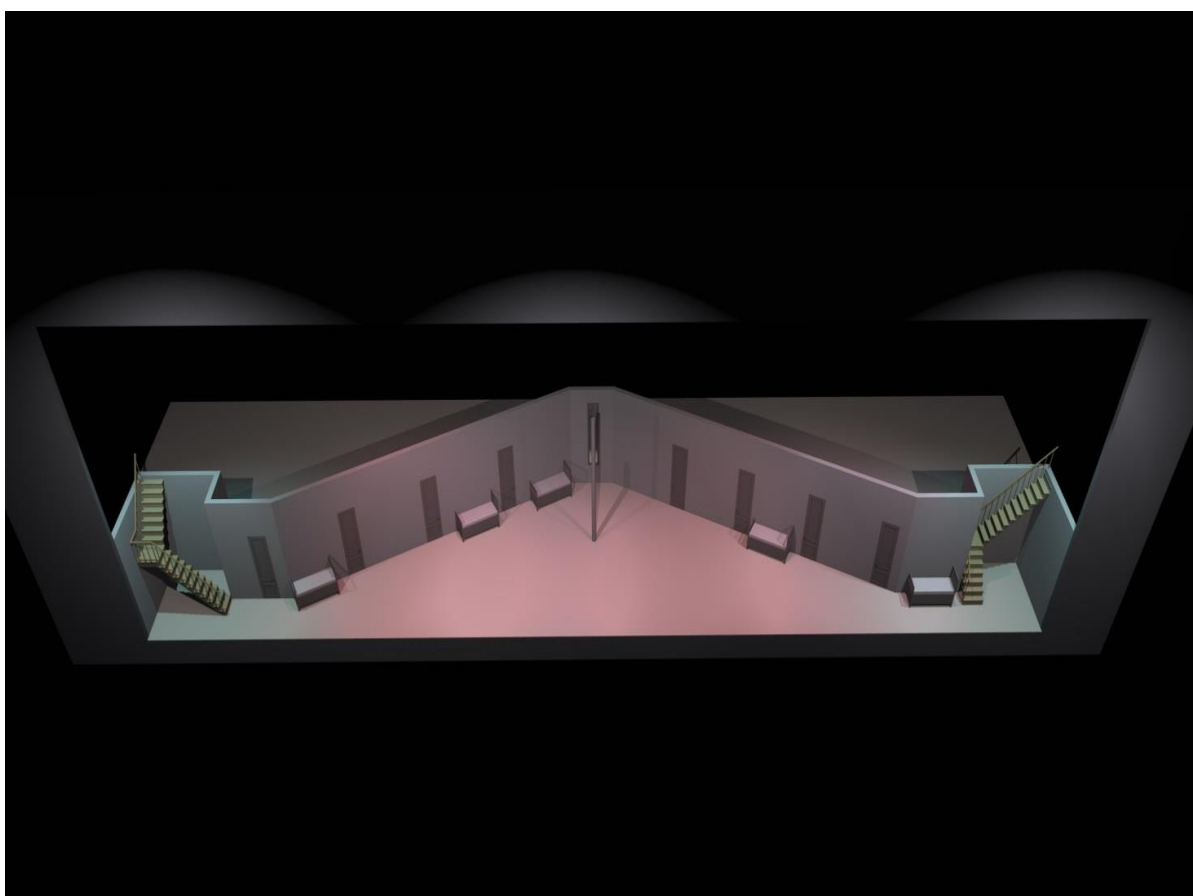
Nr. 2

Kokins, Toms. *Izrādes „Spēlē, Spēlmani!” digitāls makets. 2012.*



Nr. 3

Kokins, Toms. *Izrādes „Spēlē, Spēlmani!” digitāls makets. 2012.*



Nr. 4

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: E. Liepiņš - Pirmais dzejas metrs*
Šmušk G21/81 538402



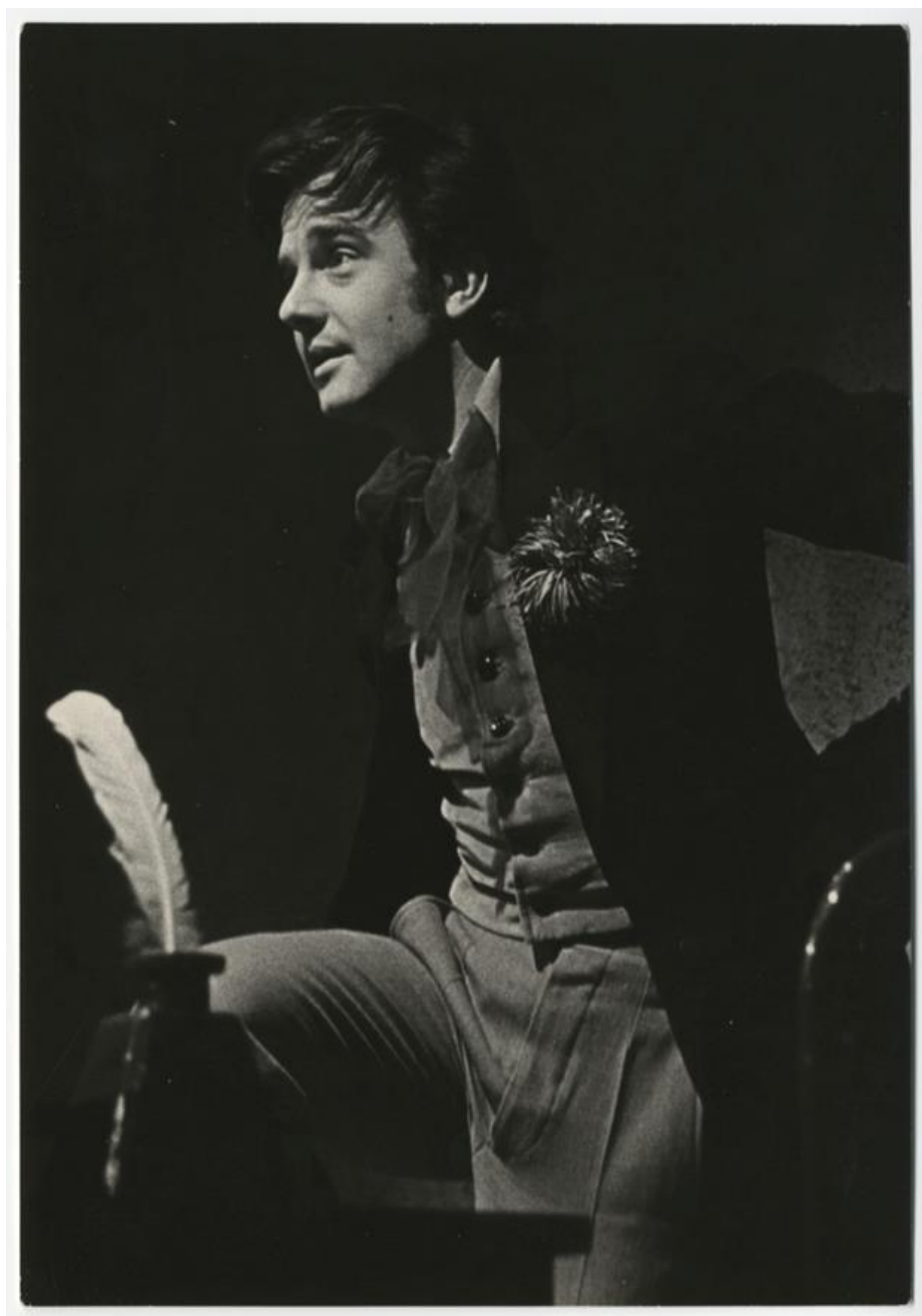
Nr. 5

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Aleksandrs Maizuks- Otrais dzejas metrs.* Jaun. T F23/66, 726384.



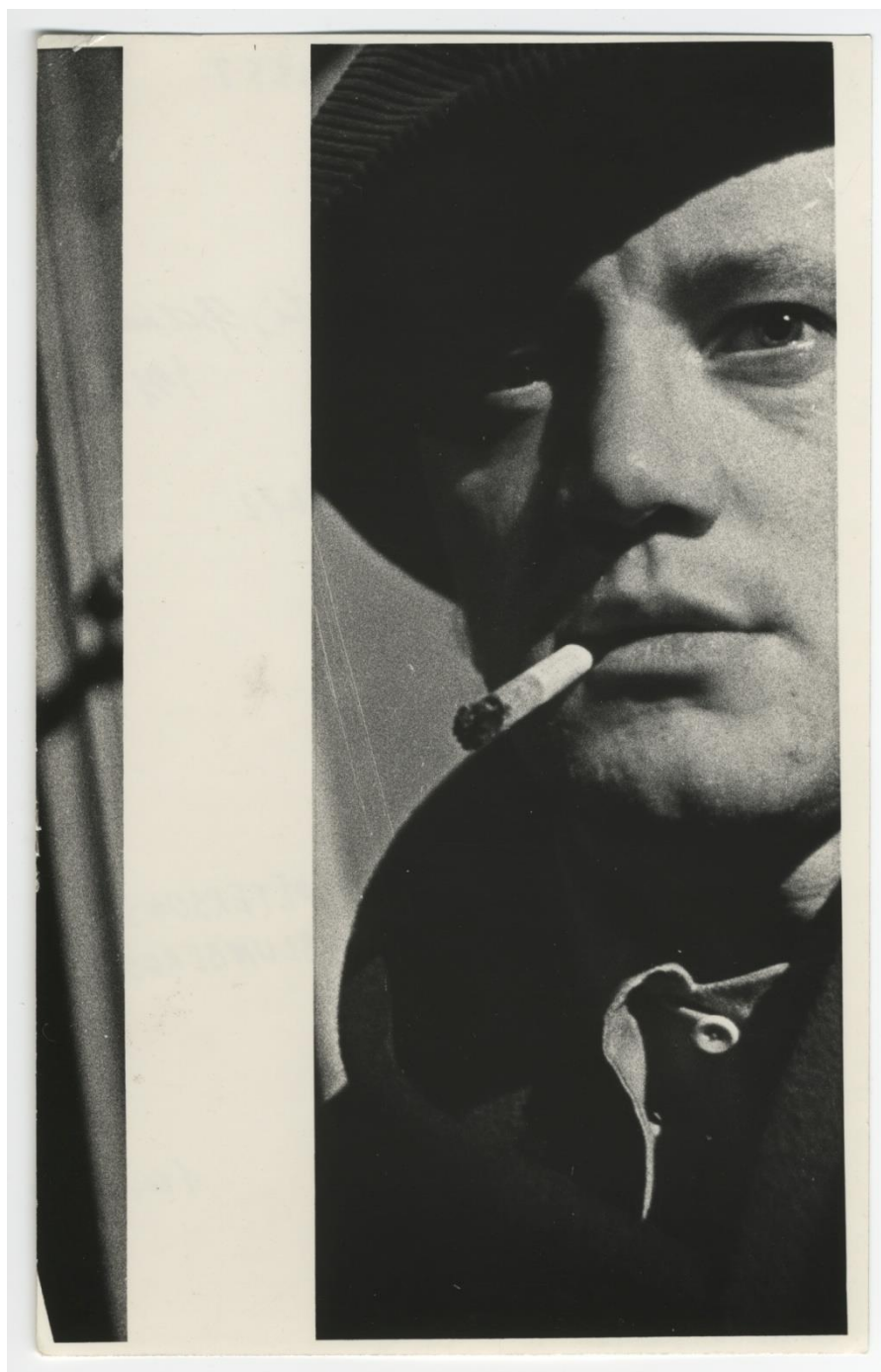
Nr. 6

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Jānis Vītoliņš – Trešais dzejas metrs* Jaun. T F23/68, 726379.



Nr. 7

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *A. Mekšs – ceturtais dzejas metrs.* Jaun. T
F23/69,726373



Nr. 8

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Strēlnieki un četri dzejas metri.*
Jaun. T F23/17,312697.



Nr. 9

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Strēlnieki un Dzejnieks* Jaun. T F23/23, 313504.



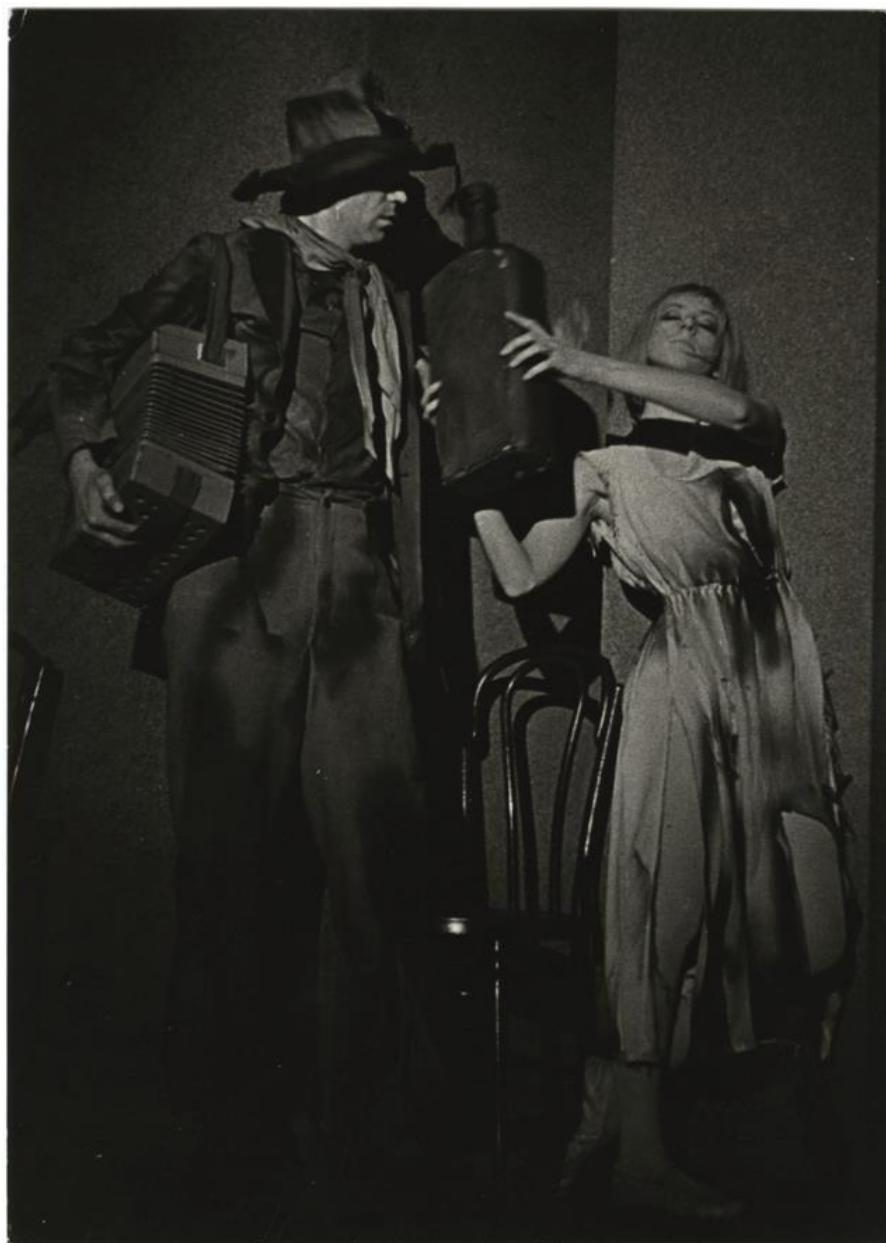
Nr. 10

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Klāvs un Meita*. Jaun. T F23/19,
312699



Nr. 11

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Spēlmanis un Meita Jaun.* T F23/82, 726390.



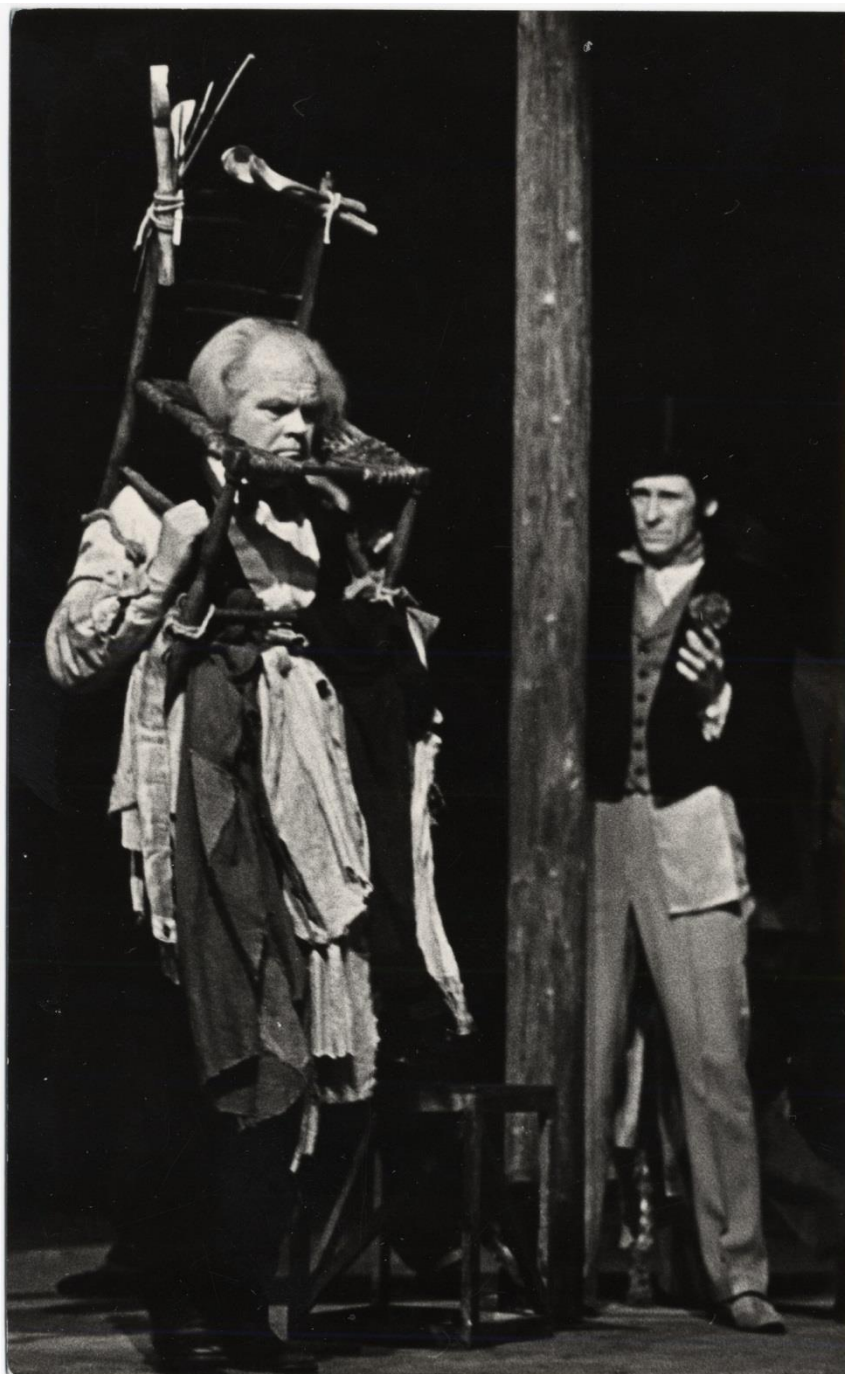
Nr. 12

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Dzejnieks uz trepēm Šmušk*
G29/24 582739²



Nr. 13

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Pirmais dzejas metrs un kafejnīcas pārzinis.* Jaun. T F23/21, 312700



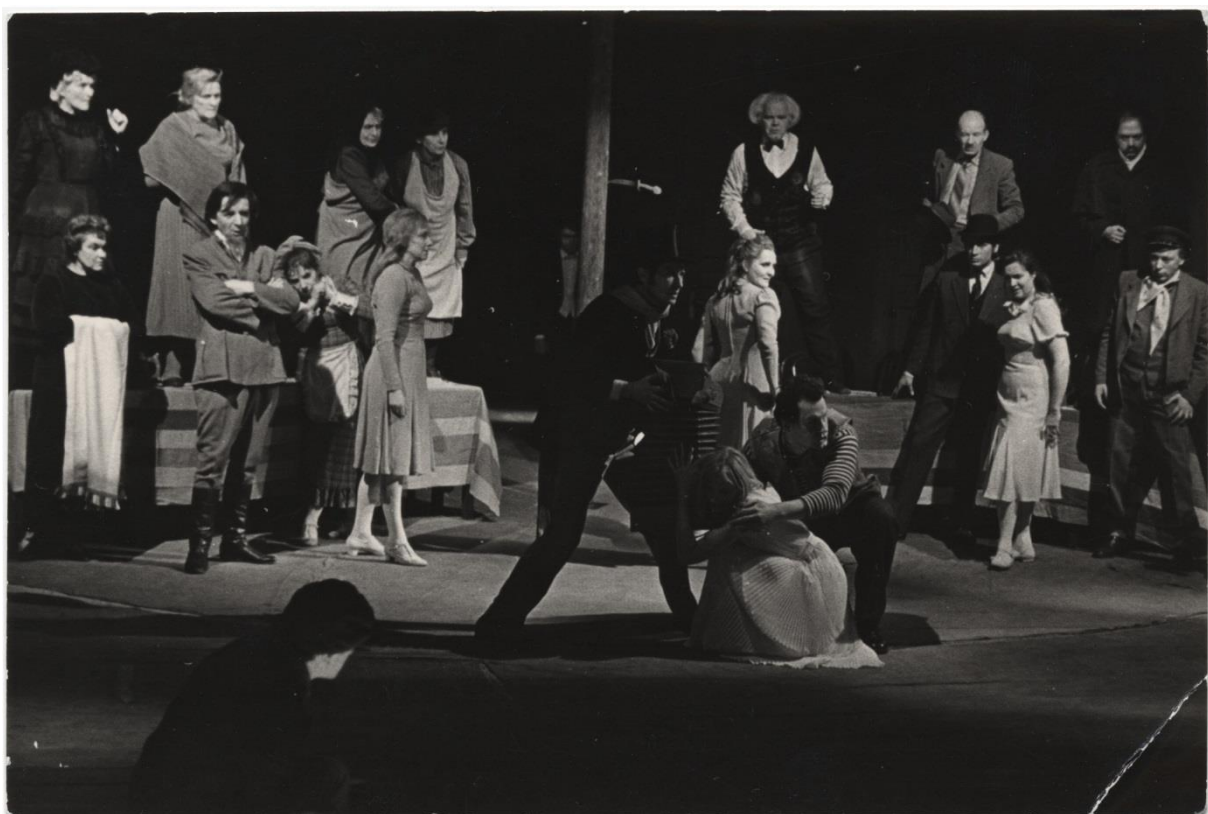
Nr. 14

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Klāvs pret Dzejnieku Jaun.* T F23/91, 726402.



Nr. 15

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Meita un Klāvs pie ermoņikām*
Jaun. T F23/22, 312701.



Nr. 16

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: A. Mekšs un A. Maizuks Jaun.* T F23/27, 452417.



Nr. 17

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Dzejnieks, fonā – Meita un Spēlmanis Jaun.* T F23/83, 726392.



Nr. 18

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs). *Skats no izrādes: Dzejnieks un Meita Jaun.* T F23/58, 726383

