

TEĀTRIS:

TEORIJA

PIEREDZE

PRAKSE

TEĀTRA REŽIJA. PIEREDZE UN UZDEVUMI

Metodiskais materiāls

TEĀTRIS: TEORIJA, PRAKSE, PIEREDZE
4. krājums

TEĀTRA REŽIJA.
PIEREDZE UN UZDEVUMI

Latvijas Kultūras akadēmija
2022

Metodiskais materiāls "Teātris: teorija, prakse, pieredze"
4. krājums "Teātra režija. Pieredze un uzdevumi"

Autori: Kārlis Krūmiņš, Māra Ķimele, Indra Roga, Elmārs Seņkovs, Jānis Siliņš,
Valters Sīlis

Sastādītājs un redaktors: Elmārs Seņkovs

Literārā redaktore: Kitija Balcare

Dizains un makets: Dita Miska

Foto: Mārcis Gaujenietis, Kristaps Kalns, Aija Melbārde, Edgars Pohevičs,

Valters Sīlis

Projekta vadītāja: Kristīne Freiberga

Šis ir ar autortiesībām aizsargāts darbs. Darba reproducēšana vai jebkāda cita neatļauta izmantošana ir autortiesību pārkāpums. Par autortiesību pārkāpšanu ir paredzēta atbildība Krimināllikuma 148. pantā. Saskaņā ar Autortiesību likuma 69.1 pantu persona ir arī mantiski atbildīga par visiem zaudējumiem un morālo kaitējumu, kuru tā radījusi ar autortiesību pārkāpšanu.

Elmārs Seņkovs. Ievads	6
Māra Ķimele. Teātra režisors – kas tas ir?	10
Elmārs Seņkovs. Mēģinājuma process darbā ar aktieri	34
Valters Sīlis. Ideja teātra izrādei	42
Indra Roga. Akmeņainais ceļš uz prozu teātrī: dramatisējums, režisora redzējums un darbs ar prozas tekstu	54
Jānis Siliņš. Svētku un sarīkojumu režijas principi	70
Elmārs Seņkovs, Kārlis Krūmiņš. Vingrinājumi teātra režijā	82
Par rakstu autoriem	108



IEVADS

Rakstu krājums "Teātra režija. Pieredze un uzdevumi" ir Latvijas Kultūras akadēmijas veidoto metodisko materiālu sērijas "Teātris: teorija, prakse, pieredze" ceturtais izdevums.

Šis rakstu krājums ir veltīts teātra režijai, un tajā savā pieredzē dalās Latvijas Kultūras akadēmijas Skatuves mākslas katedras profesori, docenti, arī režisori (Latvijas Kultūras akadēmijas absolventi). Skatuves mākslas katedra vienmēr ir lepojusies ar personībām, kuras sevi netaupa arī pedagogiskā praksē. Tieši teātra pedagogija liek pārdomāt, noformulēt, reizēm pārformulēt un nodot zināšanas, pieredzi un instrumentus jauniem profesionāļiem. Kas ir režija? Vai tiešām tas ir mīts, ka režiju nevar iemācīties?

Pēc Māras Ķimeles teiktā – režiju var iemācīties tikai darot. Un šajā krājumā tam ir rodams apliecinājums. Lielākoties visi autori atduras paši pret savu pieredzi un par to reflektē. Režijā ir svarīgi uzdot pareizos jautājumus. Aktieriem, autoram, beigu beigās pašam sev. Šajā krājumā var sadzirdēt šos jautājumus, bet atbildes nav universālas. Un patiesībā jau ir labi, ka tās ir subjektīvā pieredzē balstītas. Jo režijā parasti ir grūti runāt par "pareizo" un "nepareizo". Režija ir subjektīvas pasaules radīšana. Man bija svarīgi apzināt, kādi ir instrumenti, kuri tiek pielietoti, radot izrādi? Un kādi ir tie īstie jautājumi, kuri tiek uzdoti šajā procesā?

Ļoti reti režisori apraksta savu pieredzi, tāpēc šī krājuma vērtība slēpjas pārdomās, uzdevumos un aprakstītajā režijas un teātra pedagogijas praksē. Tas viss kalpos par iedvesmas avotu gan jaunajiem profesionāļiem, gan pedagogiem, kurus saista teātra māksla, gan arī teātra zinātniekiem, kuri varēs iepazīties ar režisoru domāšanas ceļiem.

Man šajā krājumā bija svarīgi censties atbildēt uz vairākiem jautājumiem.

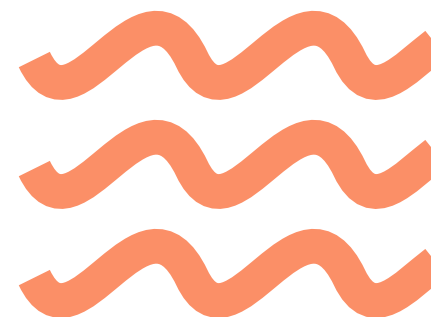
Kādi ir režijas izteiksmes līdzekļi? Kā veidojas kompozīcija? Kā sākt veidot izrādi no idejas, kad nav atrasts literārais materiāls? Kāds ir darbs ar aktieri, strādājot pie izrādes? Kā dramatizēt romānu vai stāstu? Krājumā ir atrodami arī režijas uzdevumi, kuri balstās uz pedagoģisko praksi. Ceru, ka šis materiāls kalpos visiem tiem, kuri vēlas uzsākt savu ceļu režijā, kā arī tiem, kuri jau praktizē režiju profesionālajā un interešu izglītībā. Daudzas autoru pārdomas un atziņas kalpos par atgādinājumu, ka šī profesija ir daudzšķautņaina – tā sastāv no vairākām prasmēm, kuras var iegūt praktizējot.

Paldies visiem, kuri atsaucās un dalījās ar savu profesionālo pieredzi!

Krājuma sastādītājs un redaktors

Latvijas Kultūras akadēmijas asociētais profesors **Elmārs Senkovs**

P.S. Paldies Kristīnei Freibergai un Kitijai Balcarei par ieguldīto darbu un mīlestību!



TEĀTRA REŽISORS – KAS TAS IR?

Māra Ķimele

Raksts ir paredzēts tiem, kuri vēlas nodarboties ar režiju, vai arī iesācējiem šajā jomā.

Latviešu valodā lietotie vārdi "režisors", "**režija**" ir aizgūti no franču vārda "régie", kas burtiskā tulkojumā nozīmē "**pārvaldīt**". Šo vārda sakni lieto arī vācvalodīgie, krievu, ukraiņu u.c. teatrāļi. Arī igauņi, kuriem gan šīs profesijas nosaukums ir arī igauņu valodā "lavastaja", ko varētu tulkot kā "skatuvnieks" (Latvijas teātros tā sauc skatuves strādniekus). Savukārt angļi runājošās valstīs lieto vārdu "direktors", no latīņu "director" – "virzītājs", "vadītājs". Jebkurā variantā tas būs galvenais atbildīgais par izrādes iestudēšanu.

Nenoliedzami, šī darba veicējam ir jāuzņemas biedējoši daudz. Pacentīšos uzskaitīt lielāko daļu (visus nemaz nav iespējams) teātra režisora (runa būs tieši par teātra režiju) pienākumus un atbildības, tādējādi, iespējams, veiksmīgi atturot kādu naivu romantiķi no kļūmīgas profesijas izvēles.

Pirmais noteikums. Nekad nepievērsies režijai, ja ir iespēja darīt kaut ko citu!

Pie izrāžu taisīšanas jāķeras tikai tādā gadījumā, ja nav iespējams tās netaisīt. Tas ir pavisam nopietni, jo šī profesija līdzinās apsēstībai un aprīj visu dzīvi.

Neiespējami pateikt, kādēļ normāls cilvēks pēkšņi sagrib kļūt par teātra režisoru. Pieļauju, ka tādēļ, ka nav priekšstata par šo profesiju. Teātris kā māksla var izpausties daudzējādi. Ir drāmas, komēdijas, dokumentālais, sociālais, erotiskais, muzikālais, operas, dzejas, leļļu un cita veida teātris, ir izrādes bērniem, izrādes cilvēkiem ar īpašām vajadzībām, vides izrādes, romānu, stāstu, noveļu, poēmu uzvedumi, performances, akcijas – visus teātra veidus neuzskaitīšu. Teātris iekļauj sevī galējības – vispretējākā satura un visatšķirīgāko formu darbus, tomēr tas ir un paliek teātris, kamēr kāds izspēlē savu vēstījumu un kāds to skatās. Katrs no šiem virzieniem prasa citādu pieeju. Tādēļ ir jāapzinās, kurš ir tavs teātris. Protams, laika gaitā šī izvēle var mainīties. Nevar gribēt taisīt "vispār teātri". Atkal atgriežamies pie tā, ka **vispirms ir jāsajūt sevi**. Man, lai kaut ko atrisinātu, vislabāk patīk jautājumu tehnika. Es uzdodu sev jautājumu: "Vai tu gribi iestudēt traģēdiju? Jā? Kāpēc? Jo tā ir efektīga? Ceru, ka tad mani pamanīs?" Un tā par jebkuru tēmu. Izšķirošais ir atbildēt, sev nemelojot.

Es runāšu par tādu teātri, kurā spēlē **lugas**. Man patīk šis teātris, kaut vai tādēļ, ka tas izmirst. Man ir sāpīgi, ka tas izmirst, tas mani motivē. Mani sajūsmina labas lugas. Man gribas, lai vēl kāds ierauga tajās to, ko es. Šekspīrs, Moljērs, Ibsens, Čehovs ir tik daudz sapratuši par dzīves likumsakarībām! Viņi bez maksas dāvina mums savas dzīves un pat mīlestību. Viņi mums stiepj

palīdzīgu roku. Es esmu laimīga, to saņemot.

Tomēr – ar ko sākt? No kā sastāv režisora darbs, iestudējot lugu?

1. Nav nemaz tik vienkārši, kā šķiet

Normāli vajadzētu būt tā, ka režisoram krājumā ir piecas, septiņas lugas, ar kurām viņš ilgstoši "nēsājas", ar kurām dzīvo. Diemžēl ne vienmēr tā ir. Atbilde uz jaunam režisoram uzdoto jautājumu: "Ko tu vēlies iestudēt?" neseko. Tāpat ir ar jaunajiem aktieriem un aktrisēm. Parasti nevienš no viņiem nespēj pateikt, ko gribētu spēlēt. Manuprāt, tam ir divi iemesli – dramaturģijas un sevis nepārziņošana. Lugu ir miljoniem. Pēc kādiem kritērijiem izvēlēties?

Pievēršoties ideju teātrim, jāatbild uz jautājumu "Kādas idejas mani pašu patreiz nodarbina?". Ja mērķis ir komerceātris, kas pats par sevi nav ne labi, ne slikti, būs jāmeklē izklaides lauciņā.

Pirmais noteikums. Pirmkārt, ir jāapzinās pašam sevi.

Kas no manis laužas ārā? Par ko es nevaru klusēt? Kas mani saviļņo? Piemēram, mani no agrām dienām, cik vien sevi atceros, nodarbināja vardarbības tēma. Es dzīvoju vardarbīgā valstī, kas nežēlīgi izrēķinājās ar jebkuru garīguma izpausmi. Es domāju par to, vai var kaut ko panākt ar maigumu? Kur slēpjas maiguma spēks? Mani vēl šobrīd līdz dvēseles dziļumiem saviļņo mana laikabiedra Ivara Kraulīša filma "Baltie zvani"¹: mirklis, kad briesmīgais asfalta rullis nodreb un apstājas baltu zvaniņu priekšā. Maiguma spēks, trauslums, kas izcīna tiesības pastāvēt, meitene pret varu. Žanna d'Arka, Antigone. Man tas ir aktuāli joprojām.

Lasot lugu, ir jābūt kopā ar sevi. Lugu nevajag izvēlēties racionāli. Tam jābūt ļoti personiski. Primārā ir ideja. Nav tā, ka režisors spēs iestudēt jebkuru labu lugu – klasiku, kas ir izturējusi laika pārbaudi un par kuru varam būt droši, ka tā sevī slēpj neizsmeļamas bagātības. Atrast savu īsto lugu – tas prasa laiku un pacietību. Ir jāizlasa daudz lugu, iedziļinoties un patērējot enerģiju, jo tās ir jālasa izspēlējot, kā es saku – skaļā balsī un plātoties ar rokām. Tātad jāsaņem sava patiesā interese, nemelojot sev (kas ir tik izplatīti). Nereti kāda iespaidīga tēma šķiet īstā, jo tā patreiz ir aktuāla sabiedrībā, vai atbilst kādiem garīgiem postulātiem, vai vienkārši ir modē. Tas var būt kārdinoši, jo ir stilīgi un it kā garantē panākumus. Bet studēšanas gaitā izrādās, ka patiesībā viss tas

¹Īsfilma "Baltie zvani" (1961), režisors Ivars Kraulītis (1937–2004), scenārija autors Hercs Franks (1926–2013), operators Uldis Brauns (1932–2017).

režisoram ir svešs, lai arī ar prātu šķita interesanti. Tad iestājas grūti pārvarams izsīkums. Uz lugu ir jāatsaucas ar visu savu būtību. Ja saslēgums notiek, tad dzimst arī idejas, kā to iestudēt.

Otrais noteikums. Nekad nepiekrīti iestudēt lugu, pirms neesi to izlasījis trīs reizes.

Dramaturģija ir ārkārtīgi koncentrēts literatūras veids. Ar to ir jāiepazīstas, gluži tāpat kā ar cilvēku. Pirmais iespaids var būt ļoti maldinošs. Jau pēc otrās lasīšanas tā var šķist garlaicīga, bet pēc trešās galīgi nepatikt. Ja, lasot otrreiz, paveras jauni iespiedi, negaidīti atklājumi par personāžiem un viņu savstarpējo attiecību iemesliem, ja pamostas ziņkārība un ieinteresētība viņos, tad var lasīt trešo reizi un mēģināt to visu ieraudzīt vieliskās izpausmēs. Protams, sajust spēles veidu, stilu, žanru vai to, kāds aktieris te būtu īsti vietā, var arī lasot pirmo reizi, tomēr, pirms jāvārda teikšanas jāpiespiež sevi izlasīt lugu trešo reizi – tā ir izšķirošā, jo uzrāda materiāla dziļumu vai seklumu. Var notikt tā, ka pēc trešās reizes interese zūd. Ar lugu būs jādzīvo kopā ilgu laiku, daudz ilgāku, nekā vispārpieņemto divu mēnešu mēģinājumu periodu. Kopdzīve nav nekādi joki. Luga ir "jāatkož", jāizlaužas līdz tās kodolam, pirms izšķirties to iestudēt. Ja tā ir īstā, tad kādā brīdī paveras tās dziļums un skaistums.

Lugas analīze ir plaša un nopietna tēma, kuru šajā ievadrakstā par režiju ir neiespējami izskatīt.

Pieņemsim, ka režisors ir atradis īsto lugu, teātris ir piekritis. Kāds ir nākamais solis?

2. Radošās komandas veidošana

Režisors, scenogrāfs, komponists, horeogrāfs.

Aktieri.

Ideālā gadījumā būtu jāsavāc domubiedru kopa. Tas ne vienmēr ir iespējams, bet tiekties uz to vajag. Tomēr arī šeit var paklupt.

Piemērs:

Kāds jauns režisors, veidojot savu pirmo izrādi profesionālā teātrī, bija izdomājis visus aktierus pieaicināt "no malas", kam teātra vadība, protams, nepiekrita. Tas finansiāli ir ne vien neizdevīgi, bet pašreizējos apstākļos pat neiespējami, taču, galvenokārt, tā ir necieņa pret šī teātra aktieriem. Ir saprotamas jauna režisora bailes no pieredzējušiem aktieriem un vēlēšanās

sagādāt sev psiholoģisko komfortu, strādājot kopā ar paša draugiem un draudzenēm, bet ir muļķīgi noskaņot pret sevi, teiksim, visas teātra aktrises, kuras sēž bezdarbībā un kurām režisors atklāti demonstrē, ka viņas šai izrādei ir par sliktu pat epizodiskām lomām. Pēc tam nav ko žēloties, ka aktieri tev neuzticas. Tu biji tas, kurš neuzticējās viņiem.

Ir arī gluži pretēji piemēri. Kairišs, iestudējot Raiņa "Uguni un nakti"², precīzi izjūtot izrādes kopumu, Spīdolas lomai uz Nacionālo teātri³ bija uzaicinājis aktrisi Gunu Zariņu. Rezultātā viņa ar savu īpašo personības spēku piešķīra Spīdolai ne vien nepieciešamo jaudu, bet arī grūti nospēlējamo "svešādību". Varbūt kļūdus, bet man šķiet, ka šo izvēli saprata arī Nacionālā teātra aktrises, daudzas no kurām citādā traktējumā neapšaubāmi arī būtu varējušas spēlēt Spīdolu. Šajā gadījumā bija acīmredzami, ka ārštata aktrises pieaicināšana nenotiek režisora personiskā komforta vai kaprīzes dēļ.

Iesācējam režisoram uzsākt darbu profesionālā teātrī ar rūdītiem aktieriem tiešām nav vienkārši. Es ieteiktu pirmos mēģinājumus režijā veikt kā projekta izrādes, piesaistot tās kādam no neatkarīgajiem teātriem. Tas dod iespēju pulcināt piemērotu komandu. Režijas kursa beidzējiem labs sākums ir darbs kopā ar kursabiedriem. To varētu salīdzināt ar rūdīšanos aukstā dušā pirms iecerētās lēkšanas ledainā ūdenī. Atrasisitā atmosfērā rodas pirmās iemaņas un atziņas, mazinās bailes, rodas pārliecība par saviem spēkiem. Ja kāds ir iedomājies studēt režiju, noteikti pirms tam vajadzētu iestudēt vismaz divas (kaut vai nelielas) izrādes skolā vai kur citur, kur rodas iespēja, lai pārbaudītu sevi. Realitāte var izkliegt ilūzijas par šo profesiju.

Trešais noteikums. Tiec galā ar bailēm! Tās sevī ir jāatpazīst.

Bailes ir jāidentificē. Jautājumi, kā vienmēr, ir labākā metode. ***Kādēļ es vēlos vai nevēlos tieši šo scenogrāfu? Vai strādāju ar šo komponistu tādēļ, ka viņš ir mans čoms? Vai nepiešķiru galveno lomu šai aktrisei tikai tādēļ, ka man no viņas bail? Vai es tiešām apzinos, ko izrāde iegūs vai zaudēs katrā konkrētā gadījumā?*** Un tā tālāk. Pareizi noformulētam jautājumam vienmēr seko pareiza atbilde.

Jāatzīstas, ka manu izrāžu scenogrāfi un komponisti, sākot ar pašu pirmo izrādi, gandrīz bez izņēmumiem ir bijuši tuvi draugi un domubiedri, bet ar prieku jāsecina, ka viņi vienlaicīgi ir arī izcili mākslinieki un meistari. Tā bija

arī manā pirmajā izrādē – Tenesija Viljamsa "Stikla zvērnīca"⁴, kuru 23 gadu vecumā iestudēju Liepājas teātrī, sadarbojoties ar scenogrāfu, tolaik iesācēju Andri Freibergu un tikko konservatoriju⁵ beigušo komponistu Imantu Kalniņu. Nē, es neizvērtēju, ar ko draudzēties. Tas notika dabīgi, bet, veidojot radošo komandu, režisoram tomēr vajadzētu nežēlīgi izgaismot savu izvēli. Nav nekā nosodāma tieksmē pēc psiholoģiskā komforta. Tikai esot pilnībā atrasisitām, rodas dzīva izrāde, bet ir jāapzinās katras izvēles ieguvumi un zaudējumi.

Mēdz būt, ka teātra vadība uzrunā jaunu režisoru, piedāvājot konkrētu lugu, kura viņu ne pārāk interesē, bet šis darbs pavēstu turpmākās iespējas darbam teātrī. Mēdz būt, ka štata režisoram ir pienākums iestudēt izrādi, veltītu tādas valsts svētkiem, kas viņam nepatīk (kā tas bija lielākai daļai režisoru padomju varas laikā), vai cilvēkiem ar īpašām vajadzībām, par ko viņš neko nezina, vai banālu komēdiju, kas neuzrunā, un iebildumi netiek pieņemti. Ko šādā gadījumā darīt?

Ceturtais noteikums. Ar jebkuriem līdzekļiem ir jāpamodina sava personiskā interese.

Iestudējamais materiāls ir jāizdzīvo vēl un vēlreiz. Ja nepieciešams, tas jāpapildina vai jāisina. Ļoti rosinoša ir padziļināta informācijas izpēte par lugas autoru, laikmetu, tautu, ģeogrāfiju, par jebko, kas ierosina. Glābiņš var būt pievēršanās profesionāliem uzdevumiem – jaunas teātra valodas meklējumiem, kas vienmēr ir noderīgi. Izplatīts režisora paņēmieni ir uzdot aktieriem gatavot etīdes par viņa doto tēmu. Noteikti kāds parādīs kaut ko iedvesmojošu, radīsies kāda asociāciju vai ideju plūsma, kas aizraus. Palīdzība var nākt arī no radošās komandas, kurā visnozīmīgākais režisora sabiedrotais, manuprāt, ir scenogrāfs. Viņš veido spēles vidi un daudzos gadījumos nosaka spēles stilu.

Scenogrāfs

Skatuves ietērpis bieži nes ne vien vizuālo un telpisko, bet arī jēdzienisko slodzi. Īpaši svarīgi tas ir tā saucamajās inscenējuma izrādēs, operā. Primitīvāks scenogrāfs gaumīgāk vai bezgaumīgāk ilustrēs darbības vietu. Ambiciozākie – ilustrēs izrādes ideju. Izcili scenogrāfi, kādu Latvijā ir apbrīnojami daudz,

²"Uguns un nakts", režisors Viesturs Kairišs, Latvijas Nacionālais teātris, pirmizrāde – 2015. gada 11. septembrī.

³Latvijas Nacionālais teātris.

⁴Amerikāņu dramaturga Tenesija Viljamsa (*Tennessee Williams*) lugu "Stikla zvērnīca" (*The Glass Menagerie*) režisore Māra Ķimele iestudēja Liepājas teātrī 1969. gadā.

⁵Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija, kopš 1990. gada – Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

aktieru darbībai radīs rosinošu māksliniecisku vidi, kurā izrādes gaitā var tapt grūti noformulējamā trešā zona, kas aktieros un skatītājos pamodina emocijas, asociācijas, atmiņas, domas, atziņas. Tam arī kalpo māksla.

Piemērs:

Režisora Elmāra Seņkova Latvijas Nacionālajā teātrī iestudētie Raiņa "Pūt, vējiņi!"⁶. Scenogrāfe Monika Pormale piedāvāja veidot dekorāciju kā Dziesmu svētku estrādes⁷ kāpnes. Lai tās aizpildītu, pēc precīziem aprēķiniem būtu nepieciešami 129 cilvēki. Režisors izaicinājumu pieņēma. Sadarbības rezultātā izrāde ieguva milzīgu vispārinājumu. Stāsts par kādas senas lauku saimes dzīvi savienojās ar šodienas Latviju, kurā reāli 129 pēdējo Dziesmu un Deju svētku dalībnieki, ģērbti tautas tērpos, pārtapa par drāmas norises sastāvdaļu. Laiki savienojās. Tas ir viens no teātra maģijas brīnumiem.

Savukārt antīkās kāpnes šīs pašas mākslinieces izrādē "Mielasts"⁸ pēc Platona dialoga "Dzīres", nepārprotami ziņoja, ka ir koka kastu krāvums, piešķirot visai norisei butaforisku iespaidu. Režisors filozofs Uldis Tīrons bija uzrakstījis piesātinātu dramaturģisko materiālu. Vizuāli ļoti rūpīgi veidotie personāži bija iedarbīgi, bet radīja komisku efektu, neļaujot skatītājiem ņemt par pilnu to, ko viņi runā. Šī nav nekāda kritika. Tas ir izmisums! Skatītāji nepieslēdzās, neskatoties uz atsevišķo elementu rūpīgu izstrādi. Kādēļ? Teorētiski analizējot, izrādes nolūks bija kopīgi ar mūsdienu cilvēkiem izsekot Platona un Sokrāta domu gājienam, ko režisors ir izjutis kā nozīmīgu arī šodien. Tāpat galvenais ir teksts. Režisoram kopā ar komandu būtu jāatrod labākais risinājums, kā to pasniegt. Visam pārējam būtu jākalpo šim uzdevumam. Šoreiz izrādes aktīvā vizualitāte un dažādu stilu klātbūtne negribot kļuva "galvenāka" par jēgu. Par daudz informācijas. Teorētiski, cik tas ir vienkārši! Bet, režisor, pamēģini pats atsacīties no krāšņiem atradumiem un saprast, kurš tieši ir lieks!

Piektais noteikums. Režisors ir atbildīgs par kompozīciju. Necenties vienā izrādē sabāzt visus iespējamus izteiksmes līdzekļus un visu, ko tu zini par dzīvi!

Atsevišķo daļu samērošana ir režisora tiešais uzdevums. Ir jāparedz liekais un jāatsakās no tā. Nevienš cits radošās komandas dalībnieks to izdarīt nevar. Jebkuram jaunam režisoram es ieteiktu pirmajās izrādēs nelietot nesamērīgi

daudz režijas izteiksmes līdzekļu. Pieturēties pie viena, diviem vai trim. Tas ir ārkārtīgi interesants uzdevums – lietot, teiksim, tikai vārdu, pat aktieri kā individu atstājot otrā plānā. Automātisks pieprasījums pēc daudzuma ir domāšanas *štamps*.

Režisoram pirms mēģinājumu sākšanās ir ļoti grūti paredzēt scenogrāfiskā efekta lietderīgumu. Iespaidīgas dekorācijas ne vienmēr nes labumu izrādei. Ir rūpīgi jāizsver, ko vajag uz skatuves, ko ne. Latviešu scenogrāfiju lielākoties var pieskaitīt konceptuālajai mākslai. Tādēļ režisors, baidoties, ka jaudīgā scenogrāfija pārāk aktīvi uzspiedīs savu rokrakstu, "apēdīs" aktierus vai arī pārāk klaji sludinās ideju, reizēm atsakās no mākslinieka un dekorācijas veido pats. Dažreiz tas attaisnojas, bet dažreiz nē. Parādās diletantisms. Dažreiz to var manīt, kad kostīmus izrādei taisa modes mākslinieces vai draugi. Kas "uz mēles" vai sadzīvē izskatās labi, skatuvei var izrādīties neatbilstoši. Kostīmu mākslinieks, tāpat kā grima mākslinieks, ir smalka profesija. Tiek veidots personāža vizuālais tēls, kas lomu un aktieri var gan nogremdēt, gan pacelt. Jāpārzina katra auduma īpašības, piegrieztnes, tas, kā katra krāsa izmainīsies skatuves gaismās. Šai sakarā nespēju nepieminēt mākslinieces Sarmīti Balodi un Kristīni Jurjāni, kuru spēja sajust tēla būtību un radīt tai precīzu ārējo izpausmi ir fenomenāla. Kā mazu, bet izcilu piemēru gribas nosaukt trīs ebreju kundzītes izrādē "Divpadsmit krēslī"⁹. Precīza vizualitāte savienojumā ar smalku aktierspēli. Pat grimā un kostīmā – smalks humors, elegance un artistiskums.

Gadījumos, kad režisors ir arī izcils mākslinieks, viņa scenogrāfija un stils arī ir pati izrāde. Tāds, piemēram, ir amerikāņu režisors Roberts Vilsons¹⁰. Viņa scenogrāfija nav atdalāma no **skatuves gaismām**. Tas ir viņa režijas galvenais izteiksmes līdzeklis, īpaši izteismīgs operās. Lūk, vēl viena joma, kas režisoram būtu jāpārzina. Gaisma, tumsa, kontrgaisma, krāsas un to attiecības, tāpat kā prožektori, lampas, filtri, vadi, saslēgumi, dimmeri, ampēri, volti, vati! Un pulsts, kas visu to darbina! Manā režisores praksē ir bijuši gadījumi, kad piedzēries gaismotājs guļ pie manām kājām, piemēram, vecajā Dailes teātrī¹¹, gaismošanas būdā, kas toreiz atradās priekšplānā zem skatuves, bet es, balstoties intuīcijā, gaismoju, varonīgi raustot kloķus. Izrādi atcelt nevar – skatītāju pilna zāle. Tā ir sena pagātne. Šodienas gaismotāju pulsts ir sarežģīta elektronika, ar kuru var tikt galā tikai zinošs cilvēks. Domāju, ka pašreizējie režijas studenti, kuri jau ir dzimuši ar datoru šūpulī, to varētu apgūt. Es nē, un

⁶ Izrāde "Pūt, vējiņi!", režisors Elmārs Seņkovs, Latvijas Nacionālais teātris, pirmizrāde – 2018. gada 13. septembrī.

⁷ Arī Mežaparka Lielā estrādē.

⁸ Izrāde "Mielasts", režisors Uldis Tīrons, Jaunais Rīgas teātris, pirmizrāde – 2015. gada 17. novembrī.

⁹ Izrāde "Divpadsmit krēslī", režisors Alvis Hermanis, Jaunais Rīgas teātris, pirmizrāde – 2014. gada 7. decembrī.

¹⁰ Roberts Vilsons (*Robert Wilson*), eksperimentālā teātra režisors, dramaturgs, arī mākslinieks (1941).

¹¹ Dailes teātris no 1920. gada līdz 1977. gadam atradās Lāčplēša ielā 25, kas vēlāk kļuva par Latvijas PSR Valsts Jaunatnes teātra mājvietu, bet kopš 1992. gada tās ir Jaunā Rīgas teātra telpas.

man arī negribas.

Sestais noteikums. Bez gaismas nav dzīvības.

Sadalā "scenogrāfija" gaismas un gaismotājs ieņem ļoti nozīmīgu vietu. Režisoram ir jāapzinās, kā gaisma ietekmē skatītāju uztveri. Gaismotājs pirmām kārtām ir mākslinieks. Gaismošana ir gleznošana laikā un telpā, jaudīgs ierocis režisora rokās. Ar gaismu palīdzību var pastiprināt uz skatuves notiekošā jēgu, mainīt noskaņu, ritmu, izcelt vai noslēpt aktiera seju vai siluetu, veidot tuvplānus un kopplānus un piešķirt izrādei neaizmirstamu skaistumu, kā tas ir gaismu mākslinieka Pauliņa un režisora Sīļa kopdarbā "Uzvara ir mirklis"¹² Valmieras vasaras teātra festivālā. Tas ir piemērs ļoti veiksmīgai režisora un gaismu mākslinieka sadarbībai ar īpašu grūtības pakāpi, jo izrāde notiek brīvā dabā, rēķinoties ar dabīgās gaismas pakāpeniskām izmaiņām. Ir izdevies radīt pilnīgu formas un satura saskaņu, panākot spēcīgu estētisku pārdzīvojumu. Šādi mirkli tiešām ir uzvara.

Komponists

Latvijā dziesmas no teātru izrādēm ir neatņemama mūsu dzīves sastāvdaļa. Katrs kaut reizi ir piebalsojis Raiņa un Brauna "Daugavai"¹³, Kalniņa "debesīm, kuras atkal ir pušu"¹⁴, vai dziesmām no Zigmara Liepiņa, Jāņa Lūsēna un daudzu citu komponistu mūzikliem, rokooperām. Arī te ir režisora klātbūtne, tas ir veiksmīgas sadarbības rezultāts. Manā jaunībā izrādēm bieži tika pasūtīta oriģinālmūzika. To tolaik apmaksāja Kultūras ministrija. Tagad par to jāmaksā teātrim, tie ir izdevumi no izrādes budžeta. Režisoram nākas piecreiz pārdomāt, vai tas atmaksāsies. Ir jānojaus, kā dziesma ieklausies izrādē, vai tā "neizlēks", nebremzēs izrādes gaitu vai nekļūs par atsevišķu numuru? Komponistam vajadzētu līdzdarboties mēģinājumu periodā.

Visdrausmīgākā situācija ir tad, ja speciāli tavai izrādei sakomponētā mūzika, jau izgatavotās dekorācijas vai kāds no dārgajiem kostīmiem acīmredzami neatbilst vajadzībai, kura ir atklājusies tikai mēģinājumu gaitā. Tomēr fakts paliek fakts: režisoram saražotais kaut kur ir jāizmanto, jo jau ir samaksāts, ir ieguldīts ne vien nauda, bet arī cilvēku darbs. Neapšaubāmi, vainīgs ir režisors – viņš neparedzēja! Viņš pats visu šo pieprasīja, akceptēja un pēkšņi – nav

vajadzīgs! Ir gadījumi, kad dāsns producents to noraksta zaudējumos un ļauj režisoram ar jaunām atziņām atkal sākt visu no gala. Tādas miljonāru izpriecas var atļauties slavens režisors ar lielu savas vērtības apziņu. Tāds, kura māksla ir ļoti pieprasīta. Apķērīgs režisors parasti atrod radītajai mūzikai vai lietām pielietojumu, iespējams, atšķirīgu no tā, kā bija paredzēts. Ja ir šaubas, vai izrādei speciāli komponēta mūzika attaisnosies, ir alternatīva — mūziku var piemeklēt no plašā pasaules mūzikas klāsta. Tas atkal ir ļoti darbalaikietilpīgi, īpaši tad, ja režisors šajā jomā slikti orientējas. Ļoti iedarbīgs līdzeklis ir dažādu skaņu un trokšņu pielietojums. Tās var radīt "dzīvajā" uz skatuves vai arī atskaņot ierakstā. Tā atkal ir režisora izvēle, tāpat kā mikrofonu izmantošana aktieru runai. Diemžēl tagad mikrofonus aktieriem lieto visos teātros. Dzīvā, nepastarpinātā skaņa no skatuves ir pazudusi.

Horeogrāfs

Arī kustība uz skatuves ir režisora pārziņā. Man šķiet lieliski, ka šodienas teātri tā ieņem nozīmīgu vietu. Vēl pirms simts gadiem pasaulē valdīja literārais teātris. Tajā aktierspēle sastāvēja no izteismīgi izrunāta teksta. Dramaturgs visus iekšējos pārdzīvojumus un ārējos notikumus izstāstīja ar vārdiem. Mizanscēnas tika veidotas skaistas un efektīgas, balstoties vizuālās mākslas kompozīcijas likumos, izkārtējot aktierus tā, lai visus var redzēt, ar sejām pret skatītājiem. Ir vērts paskatīties režisora Smilģa¹⁵ un scenogrāfa Munča¹⁶ kopīgi veidoto inscenējumu fotogrāfijas.

Šodienas teātris ir kļuvis par darbības mākslu. Aktieri izpaužas gan iekšējā darbībā, kas ir nepieciešama psiholoģiskā reālisma žanrā, gan ārējā – radot kustīgas mizanscēnas. Atšķirībā no kino teātri iekšējās norises nākas pastiprināt ar ārējām izpausmēm, ar kustību telpā un ar ķermeņa kustību. Arī uz skatuves režisors var lietot kino paņēmienus, miksējot tuvplānus ar kopīgiem plāniem, tikai tas ir grūtāk, jo jāpārvar fizisks attālums, pie kam tā, lai tas būtu loģiski attaisnoti. Bieži vien režisori šai vajadzībai ņem palīgā horeogrāfu, lai gan, manuprāt, režisoram būtu jātiek galā pašam, izņemot gadījumus, kad nepieciešama profesionāla dejas.

Kustība uz skatuves ir tieši atkarīga no aktieru fiziskās sagatavotības. Šodienas Latvijas teātros aktieri lielākoties spēj visu. Vēl nesen ar šausmām skatījās

¹² Izrāde par futbolu "Uzvara ir mirklis", režisors Valters Sīlis, gaismu mākslinieks Oskars Pauliņš, Valmieras vasaras teātra festivāls, pirmizrāde – 2020. gada 7. augustā.

¹³ Komponista Mārtiņa Brauna kantāte ar Raiņa vārdiem "Daugava".

¹⁴ Komponista Imanta Kalniņa dziesma ar dzejnieka Māra Čaklā vārdiem "Lilioma dziesma par karuseli", kas komponēta režisora Alfrēda Jaunušāna muzikālajai izrādei "Lilioms" (1971).

¹⁵ Eduards Smilģis (1886–1966), teātra režisors un aktieris.

¹⁶ Jānis Muncis, (1886–1955), scenogrāfs un teātra režisors.

jaunā režisora Henrija Arāja izrādi "Mans tēvs – Pīters Pens"¹⁷ Valmieras drāmas teātrī, kurā aktieris Aigars Apinis pusstundu karājās ar galvu uz leju. Apvaicājos aktierim, vai nav par traku? Viņš atbildēja, ka nekas, varot. Lai veidotu dinamisku skatuves kustību, režisoram kārtējo reizi ir jāsaprot, kādam mērķim tā kalpos. Nepietiek tikai ar režisora vēlēšanos būt efektīgam. Būtu naivi iedomāties, ka, pasakot aktieriem: "Tagad skrieniet!", taps iespaidīga skatuves kustība. Tā ir jārada, precīzi formulējot motivāciju. Kādēļ jāskrien? Uz kurieni? Pie kā? Ko es gribu panākt? Ilustratīva kustība, izņemot, ja režisors tādu izvēlas apzināti absurda žanrā vai komiska efekta radīšanai, būs muļķīga.

Ir aktieri ar spēcīgi izteiktu **individuālu plastiku**. Tā ir jāpamana un jāliek lietā. Tas režisoram dod iespēju veidot īpašu, neatkārtojamu kustību, ko rada konkrētais aktieris savienojumā ar tēlu. Manā praksē tāda neatkārtojama un iedarbīga plastika ir aktrisei ir Dacei Eversai. Jebkurā lomā viņas kustības ir līdzīgas mūzikai. Barbas lomā "Pūt, vējiņos"¹⁸ Dacei nebija problēmu lidot pāri nožogojumiem, kur pārējiem nācās iet apkārt. Tā nav tikai dinamika, tā ir arī jēga. Aktīva, dinamiska aktieru pārvietošanās spēles laukumā ir modernā teātra pienesums, Pīnas Baušas¹⁹ ģēnija spēcīgi inspirēts. Būtu interesanti izsekot, kā cauri laikiem teātrī mijās vārda un darbības prioritātes. Tiešām žēl, ka tas neinteresē nevienu teātra teorētiķi. Doktorantūras darba cienīga tēma.

Teātris sevī ietilpina visas mākslas. Jo biežāks ir režisora kultūrslānis, jo lielāks ir iespējamais citu mākslu atbalsts izrādei. Visi pasaules mākslinieki ir mūsu sabiedrotie, iedvesmotāji, draugi.

Septītais noteikums. Apzinies jēgu! Tad bez mokām radīsies precīzā forma.

Profesionālā teātrī radošajā komandā ir vēl viens svarīgs spēlētājs — **režisora palīgs**. Viņš ir darba ritma organizētājs un starpnieks starp režisoru un aktieriem, un tehnisko daļu. Tam vajadzētu būt ieinteresētam cilvēkam, kura darbu nav jāpārbauda un uz ko režisors var paļauties. Bezatbildīgs režisora palīgs ir liels posts! To ir vērts atcerēties.

Režisors vienmēr var atteikties no kāda vai pat no visiem radošās komandas dalībniekiem, izņemot aktierus. Protams, teātri var spēlēt arī ar priekšmetiem un lellēm. Tādā gadījumā lelles un priekšmeti kļūst par aktieriem, bet tos tik un tā darbina aktieri.

Aktieri

Visatbildīgākais moments radošās komandas veidošanā ir aktieru izvēle. Par to ir grūti runāt abstrakti, jo, gluži tāpat kā lugas izvēlē, nepietiek ar to vien, ka luga ir laba. Nepietiek arī ar to, ka aktieris ir labs. Pirms lomu sadales notiek darbs režisora iekšējā laboratorijā. Ja pēc trīsreizējas izlasīšanas esam lugā sataustījuši savu tēmu un ir radusies nepārvarama vēlme to iestudēt, atkal jāatgriežas pie lugas. Ir viegli kļūdīties aktieru izvēlē, kamēr nav izpratnes par kopīgo saturisko kompozīciju un tēlu savstarpējām attiecībām. Tādēļ izvēlēšos konkrētu piemēru. Pamēģināsim sadalīt lomas Blaumaņa "Pazudušajam dēlam"²⁰.

Kurai aktrisei jūs piešķirtu Roplainietes lomu? Gunai Zariņai, Baibai Brokai vai Sandrai Kļaviņai? Trīs vienlīdz spēcīgas aktrises, katra ar savām priekšrocībām. Klasiskās dramaturģijas personāžus pavada priekšstati, kas radušies, skatoties izrādes. Lugu gandrīz neviens nelasa. Tātad tas jau ir pastarpināts viedoklis. Režisoram noteikti ir jāizvairās no domāšanas *štampi*em un no izplatītiem priekšstatiem gan par lugu, gan par personāžiem. Atbildes ir jāmeklē lugā. Kā parasti, uzdodam jautājumu, uz ko režisoram pašam jāatbild: "Kā māti raksturo autors?" Kamēr nav pieredzes, bez kautrēšanās vajag izrakstīt visu, ko personāžs dara, ko saka pats par sevi un ko par viņu saka citi.

Mātes lomai visnozīmīgākā un visspēcīgākā aina ir izskaidrošanās ar Krustiņu, kas beidzas ar dēla nolādēšanu. Apzinoties Gunas Zariņas spēcīgo enerģētiku un traģēdijas "nervu", būtu loģiski piešķirt lomu viņai. Kāds ieguldījums tēlam būtu Baibas Brokas izpildījumā? Jā, Roplainiņu saimniecei pietāvētu klasisks skaistums un Blaumaņa sievietēm raksturīgais cēlums. Un tomēr es izvēlētos Sandru Kļaviņu viņas atbrūņojošās sievišķības dēļ. Roplainis saka: „Vai es nezināju, kāda tu esi...”, ar to domādams viņas mīksto dabu un nespēju dēlam neko atteikt. "Krustiņu žēlodama, tu man uz priekšu neslēp ne mazāko nieciņu..." Roplainietes lāsts ir nevis viņas spēka, bet gan vājuma izpausme. Protams, ka abas pieminētās aktrises nospēlētu jebkuras nepieciešamās īpašības, bet tā precizitāte, kas rodas, kad aktiera paša būtība nāk talkā lomai, ir tik liels kārdinājums, ka man kā režisorei būtu grūti to pārvarēt. Ja Roplainiete ir Sandra Kļaviņa, kuram jābūt Roplainim? Vai viņi ir līdzīgi? Vai pretēji? Lasot lugu, atbilde nāk nepārprotama – pretēji! Vajadzīgs aktieris ar skaudru, vīrišķu enerģiju. Keišs? Āboliņš? Daudziņš? Znotiņš? Es izvēlos

¹⁷ Izrāde "Mans tēvs – Pīters Pens", režisors Henrijs Arājs, Valmieras drāmas teātris, pirmizrāde – 2022. gada 7. janvārī.

¹⁸ Izrāde "Pūt, vējiņi!", režisore Māra Ķimele, Valmieras drāmas teātris, pirmizrāde – 1985. gada 10. maijā.

¹⁹ Pīna Bauša (*Pina Bausch*), vācu dejotāja un horeogrāfe (1940–2009).

²⁰ Rūdolfa Blaumaņa bēdu luga "Pazudušais dēls" (1893).

²¹ Rūdolfa Blaumaņa luga "Pazudušais dēls" iestudēta 2002. gadā Valmieras drāmas teātrī kā Pētera Krilova vadītā Latvijas Kultūras akadēmijas aktieru kursa (1999–2003) diplomdarbs; izrāde ieguvusi "Spēlmaņu nakts" balvu kategorijās "Labākā režija" (Māra Ķimele), "Labākais aktieris" (Aigars Vilims) un "Labākā aktrise otrā plāna lomā" (Inese Ramute).

Daudziņu. Manuprāt, salikums Sandra Kļaviņa un Vilis Daudziņš jau pats par sevi liecina par Krustiņa dzīvi Roplainos. Klāt vēl nāk abu aktieru talants un profesionālā varēšana.

Esmu iestudējusi Blaumaņa "Pazudušo dēlu" Valmieras drāmas teātrī²¹. Kaspars Zvīgulis saņēma Krustiņa lomu pateicoties ne vien savai lomai atbilstošajai personībai, bet arī pateicoties teicamajai fiziskajai formai. Pajautāju, vai viņš spēs, turoties pie griestu spraišļiem, aizrāpties līdz telpas vidum, nolaisties ar galvu uz leju un pēc tēva traģiskā šāviena nokrist uz galda. Kaspars nopietni apsvēra uzdevuma grūtības pakāpi un atbildēja, ka varēs. Reti kurš to spētu. Roplainu pāris – Ramute²² un Vilims²³ – un visi pārējie aktieri radīja pilnībā saskaņotu ansambļa spēli, kas ne vienmēr izdodas. Man joprojām šķiet, ka tā bija teicama lomu sadale. Izrāde pacēlās līdz traģiskam vispārinājumam.

Teātra māksla ir bagāta ar daudziem žanriem un spēles veidiem. Arī "Pazudušā dēla" lomu sadale ir iespējama pavisam citāda. Tikko izrunātais variants ir diezgan organiski atbilstošs lugai. Jaunam režisoram parasti gribas visu spēlēt ja ne otrādi, tad vismaz citādi. Tādā gadījumā jāņem vērā, ka, krasi mainot personāžu ierasto traktējumu, ir jāmaina arī spēles stils vai jaspēlē citā žanrā. Būtu vēlams izmaiņas veikt pēc, nevis pirms lugas un autora izprašanas. Veidojot neierastu klasiskas lugas interpretāciju, nākas rēķināties ne vien ar skatītāju un kritiķu sašutumu, bet arī ar lugas pretestību. Mēdz gadīties, ka dramaturgs ir ģeniālāks par režisoru, un jauninājumi nevainagojas ar uzvaru. Iestudējot dramaturģijas klasiku, mēs piedrojamies ar izciliem cilvēkiem, kas dzīvojoši sen. Taču savu lugu dēļ, kad mēs tās lasām un spēlējam, šie cilvēki joprojām ir mūsu vidū. Ja izdodas saslēgties ar autoru, tad paveras laika vārti, un ieplūst vējš no citurienes.

Astotais noteikums. Pirms maini tradīcijas, kārtīgi iepazīsti materiālu!

Lomu sadalē ir nopietni jādomā par **partnerību**. Pieredzējuši aktieri spēj sadarboties ar jebkuru kolēģi, bet pašdarbības teātrī tā var būt nopietna problēma. Arī studējošā jaunatne brīžiem nespēj nošķirt privātās attiecības no profesionālām. Tas ir jāiemācās. Tomēr reālpsiholoģiskajā žanrā lomās, kas prasa emocionālu pieslēgšanos un dziļu atvērtības pakāpi, partneru psiholoģiskā saderība ir nepieciešama. Būtu skaisti, ja režisors šādos gadījumos būtu jūtīgs un delikāts. Protams, arī Latvijas teātros ir ienākušas kapitālismam raksturīgās darba attiecības, izsakāmas vienā teikumā: "Ja nespēj, tad tinies!" Profesionālā teātrī ienākušam jaunam režisoram un aktierim ir jābūt "jau

²² Aktrise Inese Ramute.

²³ Aktieris Aigars Vilims.

gatavam". Iespēja veidoties pamazām netiek dota. Tā ir katra paša problēma. Laiks ir nauda. Izrāde ir nauda.

Jaunajam režisoram ir jāmeklē iespēja iestudēt izrādes mazāk prestižās vietās. Jāuzaudzē muskuļi. Ja mērķis ir strādāt profesionālā teātrī, izrāžu gatavošanā neiesaku trenēties pašdarbības kolektīvos. Nevis tādēļ, ka viņi nav profesionāli, bet tādēļ, ka šai darbībai ir citi uzdevumi. Pašdarbības aktieriem ir ļoti spēcīga pārliecība par to, kā pareizi jaspēlē teātris. To ir grūti izmainīt. Jauns, godkārigs, nepacietīgs, uz rezultātu orientēts censonis visu tikai sapostīs, arī pats neko neiegūstot. Lai strādātu pašdarbībā, nepieciešama pacietība un liela labvēlība pret kolektīva dalībniekiem. Tā, protams, būtu nepieciešama arī profesionālā teātrī, bet, kā jau noskaidrojām, kapitālisms ļauj bez tā iztikt.

Padoms:

Brīnišķīga teritorija ir skolu teātri. Darbošanās ar neprofesionāliem, bet dzīviem, ar *štampainiem* priekšstatiem par teātri nesamaitātiem bērniem iemāca:

- 1) pašam būt dzīvam;
- 2) saprast, ko tu runā;
- 3) precīzi formulēt uzdevumu;
- 4) atbrīvoties no kompleksiem un bailēm;
- 5) koncentrēti strādāt.

Tas noteikti vēl nav viss. Bīstamība ir tā, ka to, kā pareizi jaspēlē teātris, var zināt skolas direktore.

Devītais noteikums. Gribi būt režisors? Izmanto jebkuru iespēju taisīt izrādes!

Aktieris ir atkarīga profesija. Viņš pats nenosaka lomu sadali, to dara režisori vai direktori, kuri ir atbildīgi gan par izrādes mākslinieciskajiem, gan finansiālajiem panākumiem. Jaunais režisors, kurš teātrī ir ienācis, lai iestudētu vienu izrādi, ir spiests par katru cenu panākt iespaidīgu, labi novērtētu rezultātu, tādēļ izvēlas aktierus, kuri bez riska to garantē. Parasti tiek nodarbināti vieni un tie paši aktieri. Pārējie piespēlē masu skatos vai epizodēs. Ārpus radoša darba paliek liela daļa trupas. Es kā režisore, kura ir ilgstoši strādājusi vienā teātrī, esmu pieradusi, ka ir jā rūpējas par katra aktiera izaugsmi. Dīkstāvē aktieris iet bojā. Attīstība var notikt tikai spēlējot.

Šodienas teātrī dominē sociālā tematika, lielā pasaules klasika tiek iestudēta reti. Tomēr tieši tā aktieriem dod iespēju visaugstākajam profesionālajam lidojumam. Tā ir zona, kurā vistiešāk izpaužas teātra maģija, iespēja, iemiesojoties citā personāžā, pārvarēt matērijas robežas, izbaudīt dažādu

laiku vienlaicīgumu. Šķiet, ka jaunie aktieri, kuri pēdējos gados beiguši aktiermākslas studijas, tā arī nekad nevarēs izjust šo, tikai aktieriem pieejamo brīnumu. Es augstu vērtēju Latvijas teātru dokumentālās izrādes, īpaši Valtera Sīļa veidotās. Aktieri tajās ieguldās kaismīgi, jo apzinās vēstījuma nozīmīgumu. Tomēr man šķiet, ka paralēli dokumentālajām un sociālajām izrādēm, kuras sacer paši aktieri vai režisors kopā ar aktieriem un dramaturgu, jaunam režisoram noteikti vajadzētu rast iespēju iestudēt dramaturģijas klasisku. Tā tikai šķiet, ka tas nav aktuāli! Lugas, kuras ir izturējušas laika pārbaudi, ir izcilu personību koncentrēta liecība par dzīvi, izpausta augsti mākslinieciskā kvalitātē. Tādi darbi baro ne vien aktieru un režisora profesionalitāti, bet arī viņu cilvēciskās īpašības. Tās dod iespēju "būt uz tu" ar ģēniju. Lai cik katrs no mums arī nebūtu pašpārliecināts un iedomīgs, tas ir noderīgi.

Desmitais noteikums. Iestudē klasiku!

3. Lugas iestudēšana

Pirmais posms darbā ar lugu notiek režisora galvā. Man šis periods ļoti patīk.

Piemērs:

Būdam jauna režisore, saņēmu uzaicinājumu iestudēt izrādi Jaunatnes teātrī²⁴. Manā iztēlē rūga vairākas lugas. Vienojāmies par Raiņa "Krauklīti"²⁵, kas mani urdīja ar man svarīgo vardarbības tēmu. Magoni ar visu viņas pūru nolaupa Svešzemnieks, brālis gan dzenas pakaļ, bet neko neiespēj, jo Magone jau ir apprecēta. Kad Magone vēlāk aptver savu kalpones statusu, ir jau par vēlu, atpakaļceļš ir slēgts. Mēģinājums otrreiz atkarot māsu ir veiksmīgāks, bet beidzas ar Magones nāvi – viltus apskāvienā Svešzemnieks viņu nogalina.

Parasti, izlasot lugu, notikumu ķēde ir skaidra, tomēr arī šajā jomā, virspusēji lasot, režisors var nepamanīt būtiskas lietas. Tad fantāzijā radītā interpretācija viņam par kaunu sabrūk mēģinājumu periodā. Šādā gadījumā bez kavēšanās ir jāatzīst kļūdišanās. Tas nav nekāds noziegums, lai arī liecina par paviršu pieeju. Atzīstos, ka es nekad īpaši necenšos teorētiski izsvērt, kurš ir galvenais sižetiskais notikums lugā, jo, manuprāt, galvenais notikums notiek jēdzieniskajā plānā. Lai to noskaidrotu, ir vērts nopietnāk pievērsties autoram.

Lai arī jau biju iestudējusi Raiņa "Mušu ķēniņu" Valmieras drāmas teātrī²⁶ un diezgan labi pārzināju citas Raiņa lugas, kā arī viņa biogrāfiju, pētot detalizēti, notika atklāsmes. Rezultātā izrāde par nevainīgas meitenes ciešanām pārvērtās par simbolos ietērptu, bet ļoti kaismīgu protestu pret Svešzemnieku – padomiju, kas ir paverdzinājusi Magoni – Latviju. Tagad šķiet, tas taču lugā ir acīmredzami, tomēr man toreiz šis traktējums radās, padziļināti pieslēdzoties Rainim. Tas deva milzīgu iedvesmu, kas pārņēma visu ansambli, lai arī atklāti par to runāt nebija iespējams. Uzreiz kļuva skaidra lomu sadale. Magone vairs nešķita tradicionālā blondā skaistule, nedz Svešzemnieks – iespaidīgs vācu bruņinieks, kā līdz šim bija pieņemts to iestudēt. Aktieru duets Anda Zaice un Edgars Liepiņš bija īsti vietā. Andra Freiberga dekorācija sastāvēja no milzu ozola, kura zaros kā Brīvības pieminekļa cilņos bija sastinguši Latvijas brīvības cīnītāji, starp kuriem bija arī Krauklītis kā senču brīdinošā balss. Rakstu tik detalizēti, lai apliecinātu pētniecības un nopietnas iedziļināšanās lietderīgumu. Tas nav tikai interesanti. Tā tiek iegūtas ne vien sausas, teorētiskas zināšanas, bet nodibināti sakari pāri laikiem, kas paplašina apziņu un sniedz varenu impulsu radīšanai. Tā ir saskarsme ar konkrētu cilvēku ar vārdu un uzvārdu un ar viņa pieredzi, kas ir fiksēta lugā.

Otrais posms, kas parasti notiek vienlaicīgi ar pirmo, ir sadarbība ar scenogrāfu. Ja ir iecerēta muzikālā izrāde, tad, protams, arī ar komponistu. Teicamu spēles telpu ir neiespējami radīt atrauti no režisora saturiskās ieceres. Joprojām kā piemēru minēšu "Krauklīti". Pateicoties tam, ka vienojāmies izrādi iestudēt par Latvijas likteni, scenogrāfam varēja rasties dekorācijas ideja: ozols kā Brīvības pieminekļis. Viena atklāsmes radīja nākamās. Sasteigto kāzu ainā lietojām dažādus karogus, kuros pārējās kalpones ietina Magoni, noslēpjot no panāksniekiem. Radās simbols – padomju republiku it kā draudzīgā saime. Visas izrādes atsevišķās daļas apvienojas vienotā mākslas darbā, pateicoties skaidri definētai idejai, kura izkristalizējas intensīvos meklējumos. Tā tas ir, veidojot jebkuru izrādi. Izrādes koptēls un spēles stils veidojas, pirmkārt, sadarbībā ar scenogrāfu.

Vienpadsmitais noteikums. Sāc darbu pie izrādes ilgi pirms mēģinājumu sākuma.

Trešais posms – mēģinājumi.

Luga ir izvēlēta, lomas sadalītas. Klāt pirmais mēģinājums. Ko darīt?

Tas būs atšķirīgi režisoram, kurš šajā teātrī strādā, labi pazīst aktierus, un ienācējam; atšķirīgi – brīvmāksliniekam ar pieredzi un iesācējam. Jau sevi apliecinājis režisors darīs tā, kā viņš grib un var. Runāsim par iesācējiem, lai

²⁴ Latvijas PSR Valsts Jaunatnes teātris pastāvēja Rīgā no 1941. gada līdz 1992. gadam, kad tas tika reorganizēts, bet tā vietā Lāčplēša ielā 25 tika izveidots Jaunais Rīgas teātris.

²⁵ Raiņa luga "Krauklītis" (1920) iestudēta 1971. gadā Jaunatnes teātrī.

²⁶ Raiņa bērnu pasaka piecos cēlienos "Mušu ķēniņš" iestudēta 1972. gadā Valmieras drāmas teātrī.

mazliet pasargātu no muļķīgām kļūdām.

Ja ir uztraukums, bailes un nedrošība, tad ir vērts saprast, ka arī aktieri grib, lai lomas un izrāde izdotos. Gandrīz neiespējami, ka aktieri tīšām vēlētos jauno režisoru izsmiet vai pazemot. Ja tā notiek, tad spogulis ir jāpavērš pret sevi un, protams, jāuzdod jautājumi. ***Ko esmu izdarījis tādu, kas ir izraisījis pretestību (skepsi, nepieņemšanu, agresiju)? Vai pārāk daudz runāju (muldu)? Vai skaidroju lietas, kas ir pašsaprotamas? Vai iztuos pret pieredzējušiem aktieriem kā pret pirmklasniekiem? Vai uzvedos tā, it kā būtu viņu priekšnieks? Vai esmu juceklīgs? Vai nespēju noformulēt uzdevumu?*** Un tamlīdzīgi. Tā kā pareizi uzdots jautājums nes pareizu atbildi, var gadīties, ka nemaz negribas uzdot pareizos jautājumus, lai pasargātu sevi no nepatīkamām atbildēm. Tomēr tas ir jādara, lai nesabojātu darba prieku sev un citiem.

Man tieši otrādi ir gadījies redzēt, kā jauns režisors plosās kā traks, bet aktieri nekurnēdami pilda viņa nesaprātīgos uzdevumus, no kuriem nākas atteikties pēc mēneša ilga darba. Tās ir augšanas grūtības. Jaunie režisori, pieraduši pie studentu darba stila, mēdz neieklāties grafikā, mēģina ilgāk par noteikto laiku, kas, bez šaubām, aktieros izraisa nepatiku. Tas nebūt neliecina par aktieru neieinteresētību, bet gan par režisora neprofesionalitāti. Tomēr tā nav liecība par viņa netalantīgumu. Režisora profesiju var apgūt tikai praksē. Tādēļ ir tik svarīgs sagatavošanās darbs pirms mēģinājumiem.

Padoms:

Nevajag kā teicamniekam pašam izdomāt katru mizanscēnu un visas aktieru izpausmes. Lai arī tā ir ierasta amerikāņu teātra prakse, tas aktieri pārvērš par lelli. Aktieris ir mākslinieks. Mēs kopā radām izrādi. Mums ir atšķirīgi pienākumi, bet kopīgs mērķis.

Pirmajā mēģinājumā tradicionāli tiek izlasīta iestudējamā luga. To dara vai nu pats režisors vai arī aktieri, lasot katrs savas lomas tekstu. Tomēr šāda pieeja nav obligāta. Režisoram atkarībā no materiāla, aktieru ansambļa un tēmas var būt ļoti atšķirīgi piedāvājumi. Galvenais, lai tie dotu impulsu ieinteresētai kopdarbībai. Ļoti svarīgi, lai tā nebūtu muļķīga jaunā režisora pašizrādīšanās.

Nākamajā dienā pēc lugas izlasīšanas var iepazīstināt aktierus ar izrādes ieceri, dekorāciju skicēm, maketu. Ir vērts uzzināt, ko aktieri domā par lugu. Tā ir pakāpeniska attīstības shēma, kas dod zināmu drošību. Pirmajā posmā ir pēc iespējas jāiepazīst aktieri, jāapzinās problēmas, ar kurām būs jātiekas galā. Var strādāt arī dinamiskāk – uzreiz mesties spēlē, dodot konkrētus, ar lugas situācijām saistītus uzdevumus. Jācenšas atraisīties pašam un atraisīt

aktierus. Jāatrod kopīga valoda. Joprojām runa ir par režisoru-iesācēju, kurš strādā ar viņam nepazīstamiem aktieriem un kad tiek iestudēta luga.

Vienu reizi manā režisores mūžā, neraugoties uz to, ka ar teātri bija noslēgts strikts autorlīgums ar konkrētu izpildes datumu, pirmajā mēģinājumā luga vēl nebija uzrakstīta. Arī desmitajā nē. Tā kā tēma bija izcilas personības dzīvesstāsts, kopīgi ar aktieriem vācām materiālus, iedziļinājāmies detaļās. Luga tapa pamazām. Es šādā situācijā jaunam režisoram ieteiktu pieprasīt lauzt līgumu ar autoru. Tas būtu juridisks pamats pārcelt pirmizrādes datumu. Citādi par izrādes nenodošanu laikā vainīgs būs pats režisors, nevis dramaturgs. Savādāk ir tad, kad izrādes dramaturģija jau iecerē tiek veidota kā kopdarbs no režisora idejas un aktieru etiķiem. Šāda izcila izrāde bija "Garā dzīve"²⁷, tās autors bija visi dalībnieki. Šodienas praksē izplatīta parādība ir dramaturģiskā materiāla un teksta radīšana mēģinājumu gaitā. Piemēram, tā tas notika izrādē "Desmit iemeslu apciemot Kauci"²⁸. Man pašai patīk iestudēt jau gatavas lugas, īpaši dramaturģijas klasiku. Iespējams, tas nāk mantojumā no mana skolotāja Efrosa²⁹. Man ir prieks līdzdarboties lugas autoram un lugai. Katru reizi, atgriežoties pie Čehova, Ibsena, Raiņa vai Šekspīra, ir atkalredzēšanās saviļņojums. Tie ir mani draugi. Man nemaz netraucē tas, ka viņi itinās citā dimensijā. Garam nepastāv robežas.

4. Mēģinājumu periods

Nav nekādu recepsu. Režisoram ir reāli jānovērtē situācija, kā visproduktīvāk virzīsies darbs. Tas ir ļoti ir atkarīgs gan no iestudējamā materiāla, gan no aktieru sastāva. Vecākās paaudzes aktieri ļoti nelabprāt taisa etiķes un nevēlas jau pirmajā mēģinājumu posmā mesties spēles laukumā. Lai viņus iekustinātu, režisoram jādod ļoti precīzi uzdevumi, saistīti ar lomu un konkrētu ainu. Es neieteiktu viņus nodarbināt ar "kustību vispār". Jauniešiem gluži otrādi – viņiem nepatīk ilgi sēdēt pie galda, lasīt un teorētiski analizēt. Tādēļ ir labi miksēt abus veidus. Arī atšķirīgas lugas prasa atšķirīgu pieeju. Mūsdienu sadzīves lugas ļoti veiksmīgi var veidot ar etiķu palīdzību. Dažreiz pliekani teksti atdzīvojas un padara notikumu atpazīstamu, jo aktieri taisa savas etiķes, balstoties personiskā pieredzē. Toties, iestudējot klasiskās lugas, īpaši tās, kas rakstītas saistītā valodā, es neiesaku steigties ar kustību. Ir vērts, sēžot pie galda, pilnībā apgūt tekstu un tikai pēc tam nodarboties ar pārvietošanos

²⁷ Izrāde "Garā dzīve", režisors Alvis Hermanis, Jaunais Rīgas teātris, pirmizrāde – 2003. gada 9. decembrī.

²⁸ Izrāde "Desmit iemeslu apciemot Kauci", režisors Gatis Šmits, Jaunais Rīgas teātris, pirmizrāde – 2022. gada 3. martā.

²⁹ Anatolijs Efross (Анатолий Эфрос), teātra un kino režisors (1925–1987).

telpā. Kamēr aktieris nezina tekstu, viņš negribot ir sasaistīts un nekustīgs. Iekustināt tekstu nezinošu aktieru grupu ir neiespējami. Tā var netīšām izveidoties "iestāvētas" mizanscēnas, kuras nebūt nav nedz izteiksmīgākās, nedz arī jēdzīgākās. Mizanscēna ir viens no visspēcīgākajiem režijas izteiksmes līdzekļiem. Kā jau minēju, ir statiskas un kustīgas mizanscēnas. Statiskās var "uzmargot" diezgan ātri, bet kustīgās – prasa īpašu režijas tehniku.

Divpadsmitais noteikums. Nesasteidz! Katram uzdevumam ir jāsagaida īstais brīdis.

Parasti teātrī mēģinājumu periods dalās divos posmos. No sākuma tie notiek mēģinājumu telpā, bet vēlāk uz skatuves vai spēles laukumā, kurā notiks izrāde. Jaunam režisoram noteikti pirms darba sākšanas ir jāuzzina, cik mēģinājumu dienas ir atvēlētas īstajai spēles vietai, lai vēlāk nebūtu pārsteigums, ka skatuve būs pieejama, piemēram, tikai vienu nedēļu, no kuras divas dienas aizņems dekorāciju uzbūve un gaismošana. Šis ir vissarežģītākais posms. Laika vienmēr ir par maz, tādēļ jācenšas jau mēģinājumu zālē apjaust iespējamo kustību telpā un galvā rēķināties ar skatuves izmēriem. Gan pāreja no galda perioda uz kustīgo periodu, gan pāreja no mēģinājuma zāles uz skatuvi aktieros rada sasprindzinājumu, taču saprātīgs režisors atradīs veidu, kā to atvieglot.

Padoms:

Nevajag aktieriem teikt priekšā intonācijas, apturēt un labot katru, viņaprāt, nepareizību. Tas neļauj aktierim sajust ainas dabīgo plūdumu, padara viņu nervozu un neapmierinātu. Īpaši to nedrīkst darīt "caurlaidēs". Tās ir domātas, lai aktieris un arī režisors sajustu kopumu. Katra apturēšana attālina no šī mērķa. Es zinu, ka arī man piemīt šī kaite. Tas ir līdzīgi kā dirigentam, kad viņš dzird netīru skaņu. Nedrīkst sev ļaut impulsīvi reaģēt. Kļūmes jāpieraksta un jāpasaka tad, kad aina beigusies.

Pirmie skatuves mēģinājumi bieži vien ir šoks tieši režisoram. Izrādās, ka viss, par ko tik gudri tika runāts, sēžot pie galda, un pat tas, kas jau sastrādāts kustībā, ir pazudis. Nekā nav! Režisoram šai periodā var uzdot nervi, viņu var pārņemt panika, kas izpaužas agresijā pret kolēģiem.

Padoms:

Nevainot šai situācijā aktierus! Un par visu vairāk – nekliegt uz viņiem! Un vispār – ne uz vienu nekliegt. Ja citādi nevar, aizej kādā kaktā aiz kulisēm un izkļedzies tur.

Režisoram sevi ir jāaudzina pašam – vēlams to paspēt izdarīt līdz pirmajam iestudējumam teātrī. Ja ne, to darīs aktieri, atsakoties ar tevi strādāt, un tas būs daudz sāpīgāk. Protams, pēc veiksmīgas pirmizrādes aktieri režisoram piedod neiecietību un rupjības, pat pazemojumus un agresiju, jo arī paši par vissvarīgāko uzskata izrādi. Bet mēdz būt arī neveiksmīgas izrādes...

Režisoram vajadzētu iemācīties nepazemot kolēģus. Tas, ka viņš ir galvenais atbildīgais par šo darbu, nenožīmē, ka pārējie ir viņa kalpi vai kaut kas zemāks. Visnožēlojamākais, ko var darīt režisors, ir komandēt un izrīkot pārējos. Mūsu uzdevums ir rosināt, iedvesmot, motivēt, aizraut, provocēt, bet nepavēlēt. Teātrī visi ir iesaistīti mākslas darba radīšanā, katrs veic savu svarīgo uzdevumu, bez kura darbs nebūs pilnīgs, katram ir sava atbildība. Augstprātība, kundziskums un "šefošana" liecina par zemu apziņas līmeni.

Ģenerālmēģinājumi ir domāti tam, lai pārbaudītu, vai viss darbojas savstarpējā saskaņā. Es to saucu par lielo kompozīciju, jo teātra mākslā vienā veselumā ir jāapvieno daudzas kompozīcijas – saturiskā ar aktierisko, vizuālo, skanisko, ritmisko un citām. Tā režisoram ir pēdējā iespēja kaut ko uzlabot. Piemēram, pārbaudīt, vai gaismas palīdz izrādei. Esmu redzējusi sāpīgus piemērus, kad brīnišķīgi aktierdarbi kļūst nepamanāmi neatbilstošu gaismu vai mizanscēnu dēļ, un tad darbs, kas mēģinājumu periodā veidojās jūtīgs un interesants, rezultātā parādās neizteiksmīgs un garlaicīgs. Režisoram ir jāspēj noteikt, kur slēpjas kļūda. Teātros ir pieņemts, ka ir trīs vai četri ģenerālmēģinājumi. Ideālā variantā visam jau ir jābūt gatavam. Praksē, diemžēl, mēdz gadīties, ka tikai tad rodas visefektīvākās idejas.

Uz pēdējo ģenerālmēģinājumu nāk skatītāji – kolēģi, tuvinieki. Katrs no viņiem, sākot ar iekšā laidēju un beidzot ar direktoru (vai otrādi), dalās ar aktieriem savos iespaidos un dod padomus. Te ir darbs režisoram – atgādināt aktieriem, ka mainīt kaut ko lomas zīmējumā vai spēles stilā var tikai abpusēji vienojoties, pat ja režisors ir jauns un nepieredzējis. Mēdz būt, ka padoms tiešām ir saprātīgs! Tomēr tas ir jāapzinās arī režisoram. Tikai viņš ir tas, kurš akceptē izmaiņas. Arī teātra direktors to nedrīkst darīt bez režisora ziņas. To prasa amata prestižs.

Padoms:

Aktieri ir jāuzmana.

Režisoru tipi

Nav šaubu, ka katrs režisors ir īpašs, atsevišķs tips, tomēr lielos vilcienos viņus var sagrupēt pēc darba stila. Jaunais režisors varētu izvēlēties savam raksturam atbilstošāko. Tālāk sekojošo vajadzētu uztvert ar smaidu:

Režisors – lugu apkalpotājs. Godīgi izpilda autora norādījumus, ir inteligents, bet neizceļas ar originalitāti, tādēļ reti vai nekad netiek apbalvots, parasti ir labvēlīgs pret kolēģiem, viņa darbi nav agresīvi, tie iepriecina cilvēkus, ko vērtētāji nekad neieskaita nopelnos.

Režisors – idejas nesējs. Kādas partijas biedrs, reliģijas vai mācības sekotājs. Ļoti enerģisks. Savās izrādēs viņš sludina ideoloģiju, kuru pats pārstāv, bez kautrēšanās izmainot lugu, pat ja autors tajā pauž pavisam citus, dažreiz pat pretējus uzskatus. Šim nolūkam parasti tiek izmantoti klasiķi, jo ir miruši, tos neaizstāv autortiesības. No aktieriem tiek prasīta nepārtraukta maksimāla atdeve, viņu viedoklis režisoru neinteresē. Šiem režisoriem ir raksturīga augstprātība.

Autoritārais režisors. Parasti ir spēcīga personība, līderis, spējīgs vest sev līdz kolektīvu. Pārlicināts par sevi, panākumu un apbalvojumu bagāts. Tāds necentīsies nevienam izdabāt, bet, diemžēl, arī nedalīsies ar radošo personālu savos nolūkos un plānos. Aktieri dzīvos neziņā par savu likteni cerībā, ka kādreiz paveiksies ņemt dalību meistara darbos, ja tādi būs.

Režisors – pedagogs. Aktieru mīlēts, viņa mēģinājumos ir patīkami pavadīt laiku, notiek savstarpēja bagātināšanās un izpratne, svarīgākais ir process, nevis rezultāts. Izrādes netiek novestas līdz kādai galējai formai, bet risinās savā dabīgajā gaitā, nereti kritiķu labvēlības apstarotas.

Režisors – mākslinieks. Jaudīgs, jaunu ideju pārņemts, strādā ātri un koncentrēti, aizrauj aktierus ar savu enerģiju, metas riskantos meklējumos, sajūsmina nestandarta aktierus, bet ir stabils aktieru aktīvi nemīlēts. Viņa izrādēs dažs labs aktieris atklājas negaidītā gaismā. Izrādes ir oriģinālas – emocijas un domas izraisošas.

Režisors – klusais darbarūķis. Jauks cilvēks, nomocījies zem smagās režisora atbildības nastas, viņam nav kompozīcijas izjūtas, tādēļ izrādes netiek sakārtotas tā, lai būtu iespējams uztvert to jēgu, bet luga tiek spēlēta, teksts izrunāts un režisors pats arī ir apmierināts. No viņa dzīlēm var izlauzties tur rūpīgi noglabātais talants, kaut kas saslēdzas īstajā laikā un vietā, rodas izcila izrāde.

Režisors – pašpārliecinātais. Labvēlīgi pāri stāvošs. Strādā pārlietu nespārdzinoties, bet ar vērienu. Par sevi ir ļoti augstās domās. Nav muļķis. Kolēģu izrādes parasti neskatās, jo tur nav ko redzēt. Mēdz iestudēt labi ejošas, izklaidējošas izrādes, ar kurām pats labi pelna, bet neļauj nopelnīt citiem. Ja sagribas, var uztaisīt interesantu, saturīgu darbu, bet to negribas bieži.

Režisors – vienpersonīgais autors. Var izrādīties savā nozarē ģeniāls. Tāpat kā ir autorkino, ir arī autorteatris. Tādas izrādes mēdz būt izcilas, īpaši tad, ja režisors ir ļoti zinošs daudzās jomās. Piemēram, Krimovs³⁰. Rodas jauna pasaule, cieši saistīta gan ar kādu vispārpazīstamu lugu, gan ar režisora atmiņām, gan ar šodien. Krimova izrādēs bieži notiek maģiskā laiku savienošana. Piemēram, izrādē "Visi te"³¹ Vaildera³² luga "Mūsu pilsētiņa" tika spēlēta kā amerikāņu teātra viesizrādes Maskavā, kur klātesoši bija režisora Krimova vecāki, viņš pats pusaudža vecumā un Maskava kā paša izrādes autora "pilsētiņa" tagadnē. Latvijā spilgtākais autorteatra režisors, šķiet, ir Nastavševs ar refleksijām par savu dzīvi "ezeru" izrāžu sērijā³³. Pēdējā laikā krāšņās autorizrādes Liepājas teātrī veido Elmārs Senkovs. Jau ilgi pirms visiem šiem minētajiem piemēriem izcila autorizrāde bija Hermana "Tālāk"³⁴ – dzīves kopskats, reflektējot par Gorkija lugu "Dibenā". Gandrīz visiem režisoriem ir bijusi kāda autorizrāde. No manis iestudētām pie tādām var pieskaitīt izrādes "Rutes grāmata"³⁵ un "Mani mīl Šekspīrs. Soneti"³⁶.

Šeit nosauktie tipi nav ņemami īsti nopietni, jo režisors tomēr ir dzīvs cilvēks (!), kurš nemitīgi mainās, lēnāk vai ātrāk, tādējādi mūža garumā izstaigājot visus tipus.

³⁰ Dmitrijs Krimovs (Дмитрий Кримов), krievu režisors un scenogrāfs, arī mākslinieks.

³¹ Izrāde "Visi te" ("Все тут"), režisors Dmitrijs Krimovs, teātris "Mūsdienu drāmas skola" (Театр "Школа современной пьесы"), pirmizrāde – 2020. gada 10. oktobrī.

³² Thornton Wilders (Thornton Wilder), amerikāņu dramaturgs un rakstnieks (1897–1975).

³³ Režisors Vladislavs Nastavševs Jaunajā Rīgas teātrī iestudēja izrādi "Cerību ezers" 2015. gadā un "Cerību ezers aizsalis" 2018. gadā; tās abas vēstīja par režisora personisko pieredzi.

³⁴ Izrāde "Tālāk", režisors Alvis Hermanis, pēc Maksima Gorkija (Максим Горький) lugas "Dibenā" (1902), Jaunais Rīgas teātris, pirmizrāde – 2004. gada 2. janvārī.

³⁵ Izrāde "Rutes grāmata" (1994), režisore Māra Ķimele, Jaunais Rīgas teātris.

³⁶ Izrāde "Mani mīl Šekspīrs. Soneti" (1996), režisore Māra Ķimele, Jaunais Rīgas teātris.

ATZIŅAS:

Režija ir apzināšanās māksla.

Skaistais nosaukums "personības starojums" nav nekādas muļķības.

Ar savu ieceri pārņemtie režisori un ar sevi pārņemtie režisori nav viens un tas pats!

Režisors nav priekšnieks, un aktieri nav viņa padotie.

Nemelo ne sev, ne aktieriem. Tas neatmaksājas.

Brīnišķīgs režisora ierocis ir teikt patiesību.

Aktiera augstākā mēraukla ir iekšējās brīvības pakāpe un enerģētika.

Režisors, tāpat kā jebkurš mākslinieks, ir robežcilvēks, vienlaicīgi dzīvojošs gan materiālajā, gan nemateriālajā zonā.

Teātris pēc būtības ir kolektīva māksla, bet režisoram jebkurā gadījumā jābūt šī kolektīva virzītājspēkam un vadītājam. Vienmēr jāatceras, ka neatkarīgi no panākumiem bez izņēmuma visi režisori grib uztaisīt labu izrādi un visi aktieri – labi nospēlēt savu lomu.

Ceru, ka šis režisora pienākumu apraksts palīdzēs kādam jaunam censonim atteikties no pievēršanās režisora profesijai, bet tādām, kurš jau ir "iekritis", sniegs kaut nelielu atbalstu.



** Rakstā lietoju apzīmējumu "režisors" vīriešu dzimtē nevis aiz necieņas pret sievietēm, bet tādēļ, ka mana stila izjūta nepieļauj neskaitāmas reizes rakstīt "režisors/režisore", un arī tādēļ, ka talants, darbaspējas un tīri nolūki man šķiet svarīgāki par dzimumu aprakstu. Karojošās feministes, lūdzu mani atvainot.*

MĒĢINĀJUMA PRŌCESS DARBĀ AR AKTIERI

Elmārs Senkovs

Veidojot izrādi, viena no būtiskām režisora prasmēm ir mācēt strādāt ar aktieri. Šī tēma ir ļoti ietilpīga, jo tā ietver arī pedagoģisko aspektu. Tomēr es vairāk padalīšos ar savu pieredzi, kuru esmu guvis strādājot profesionālajā vidē. Kas ir būtiskie aspekti darbā ar aktieri? Kam būtu jāpievērš uzmanība? Katru reizi, uzsākot darbu, es satiekos ar citu kolektīvu. Aktieri man nav sveši, bet katru reizi kombinācija, kas veido manu tā brīža kolektīvu, ir cita, līdz ar to nav identisku darba procesu. Viena maza izmaiņa kolektīvā var būtiski mainīt darba virzību un iekšējo noskaņu. Ir svarīgi prast izvēlēties un veidot šo kolektīvu, ņemot vērā literāro materiālu, idejas vai līdzīgas intereses. Ar izveidoto kolektīvu divu līdz trīs mēnešu garumā man katru reizi jāpārvar dažādi uzdevumi, jāatbild uz neskaitāmiem jautājumiem, jādod pareizie mērķi utt. Varbūt banāls piemērs, bet es esmu šī "kuģa" kapteinis, lai cik demokrātiskos apstākļos mēs nestrādātu. Es atbildu par gala rezultātu. Un mana vienīgā vēlme (kā jebkuram režisoram) ir tā, lai manā izrādē visi aktieri spēlētu izcili un lai viņi kalpotu manai izrādes iecerei un idejai.

Es darba procesā ar aktieri vienmēr cenšos būt lietišķs un profesionāls (lai ko šis vārds nozīmētu), tomēr es nevaru noliegt, ka vienmēr tam ir arī personiska pieskaņa. Strādājot ar jauniem režijas studentiem, man bieži nākas dzirdēt jautājumu par to, kā strādāt ar aktieri? Kā uzsākt darba procesu? Kā izvēlēties aktierus savai izrādes iecerei? Tāpēc šeit centīšos secīgi aprakstīt savu pieredzi un uzdot pareizos jautājumus, uz kuriem pareizās atbildes var arī neseķot. Tomēr pacentīšos.

Savu rakstīto sadalīšu vairākos improvizētos posmos:

1. darbs pirms mēģinājuma;
2. uzsākot darbu/mēģinājuma procesa sākums;
3. mēģinājuma process;
4. tuvojoties pirmizrādei;
5. darbs pēc pirmizrādes.

Darbs pirms mēģinājuma

Daudzi man uzdod jautājumu, kā es izvēlos aktierus savai izrādei? Patiesībā tas ir būtisks jautājums. Sākšu ar to, ka darbā ar aktieri nevar atdalīt no saskarsmes ar cilvēku, t.i., **aktieris kā cilvēks un aktieris kā profesija**. Jā, aktieris ir arī cilvēks – ar savu pieredzi, problēmām un apziņas līmeni. Katrs ir individualitāte. Tev jāaptver aktiera cilvēcīgās, kā arī profesionālās īpašības. Piemēram, tu nevari viņam dot garīgi sarežģītu uzdevumu, ja viņa apziņas līmenis ir zems. Vai otrādāk – tu nevari viņam dot vieglu uzdevumu, ja aktieris

ir ļoti augstā profesionalitātes līmenī. Kā režisoram ir jāapzinās, ar kādu cilvēku un profesionāli tev turpmāk būs kopīgs darbs. Daudzi man varētu oponentēt un teikt, ka režisoram aktieris ir jāvērtē tikai kā profesionālis. Es nemāku atdalīt šīs lietas. Man liela nozīme ir tam, kā es šo aktieri vērtēju arī kā personību. Man jānovērtē viņa apziņas līmenis, domāšana, viņa vērtības, zināšanas, izpratne par teātri un tā estētiku un pat politiskie uzskati (lai cik tas dīvaini neizklausītos). Kāpēc? Tādā veidā es izprotu viņa vērtības un attieksmi pret apkārtējo pasauli. Jo situācijā, kad man darba tēma vai uzdevumi skar aktieri kādā viņam personīgi būtiskā ziņā, es to varu izmantot, vai arī otrādi – tas var arī traucēt darba procesam. Piemēram, var gadīties, ka tu nejauši vari aizskart kāda aktiera reliģiskās jūtas. Reizēm sadursme var notikt arī politiskos uzskatos. Tāpēc: jo vairāk tu pirms mēģinājuma pazīsti aktierus, jo vieglāk būs veidot arī lomu sadalījumu. Šeit svarīgi piebilst, ka režisors nedrīkst pārkāpt ētikas robežas un manipulēt ar sensitīvu informāciju, kura skar aktiera privāto dzīvi. Bet šis aspekts paliek uz katra režisora sirdsapziņas, cik apzināti vai neapzināti mēģinājuma procesā tas tiek izmantots.

Aktieris kā profesionālis ir jānovērtē pēc konkrētām profesionālām kvalitātēm – pēc skatuves runas prasmes, plastikas, emocionālas amplitūdas utt. Ja tev kā režisoram ir zināms materiāls un režijas vīzija, tu varēsi atbildēt, kādas kvalitātes nepieciešams konkrētai lomai (to savā rakstā precīzi apraksta Māra Ķimele). Režisoram nemitīgi ir jāspēj novērtēt reālā situācija. **Vai izvēlētie aktieri spēs izpildīt tavus dotos uzdevumus? Vai tu tieši šos aktierus redzi savā iztēlotā izrādē? Vai tev kā režisoram būs interesanti strādāt ar viņiem? Vai tev būs iespēja viņiem dot pietiekami izaicinošus uzdevumus? Vai tu viņus spēsī aizraut un motivēt?** Man katra izrāde ir izaicinājums, un es vēlētos, lai tā ir arī aktieriem. Es mudinu aktierim domāt, kādi būs viņa šķēršļi, grūtības un izaicinājumi? Kāds būs viņa stāsts, spēlējot konkrētu tēlu? Kādi saskarsmes punkti veidojas starp viņu un tēlu? Jebkurai lomai jābūt personiskai, tā bieži ir puse no uzvaras.

Tāpēc topošiem režisoriem silti iesaku lasīt intervijas ar aktieriem (gudri izvērtējot, cik tajās ir patiesības), iet skatīties izrādes, kurās viņi spēlē. Jo vairāk, jo labāk. Tādā veidā tu iegūsti informāciju, lai spētu tālāk prasmīgi izmantot gan aktiera personību, gan viņa profesionalitāti. Ir bijušas situācijas, kad teātra kolektīvā nav neviena, kurš būtu gatavs nospēlēt Šekspīra Hamletu³⁷ vai Arkadinu no Čehova "Kajjas"³⁸. Tad labāk šai lugai nekerties klāt. Svarīgi izvēlēties tādu dramaturģisko materiālu, kas ir piemērots aktieru sastāvam, jo

no tā ir atkarīga tava darba kvalitāte. Piemēram, skolu teātrī es nekad neesmu izvēlējis sarežģītas lugas vai bērnu vecumam neatbilstošu literatūru. Es ļāvu viņiem spēlēt to, ko viņi saprot un jūt. Kaut vai improvizētas ainas no viņu ikdienas. Tad izpildītāji spēj saslēgties ar saturu. Jebkuru aktieri ir jānudina domāt par saturu. Spēlēt **ko?**, nevis **kā?**.

Uzsākot darbu

Sākas mēģinājuma process. Pirmā diena. Ja aktieri nav pazīstami, protams, ir svarīgi iepazīties. Sākumā iepazīstini ar sevi. Tad atrodi sev piemērotu veidu, kā tu iepazīsies ar pārējiem. Svarīgi, lai tas nav pārāk formāli. Vēlams radīt nepiespiestu atmosfēru. Ja aktieru kolektīvs ir pazīstams, tad parasti cenšos neformāli ar visiem aprunāties, radīt brīvu noskaņu. Ja pat esmu uztraucies, to vajag godīgi atzīt. Jebkura atklātība emocionāli atbrūno. Jo paši aktieri arī mazliet satraucas – jauns darba sākums, jauna loma, nezināms darba process utt. Tomēr jārada sajūta, ka pirmais mēģinājums ir svētki. Visi ir saviļņoti, gatavi sākt jaunu darbu un gaida no režisora uzdevumus, reizēm pat lomu sadalījumu. Tāpēc cenšos nesasteigt šo mēģinājumu.

Māra Ķimele mācīja, ka pirmajā mēģinājumā nevajag aktierus pārslogot ar informāciju. Vienkārši sākam lasīt lugu. Un tas tiešām darbojas. Izlasām materiālu, tad turpinām neformāli pārrunāt, piemēram, kādas sajūtas radīja šis stāsts, vai nāca prātā kādas pārdomas, vai bija kaut kas neskaidrs stāstā utt. Un, līdzās aktieru pārdomām, arī tu sāc dalīties savā vīzijā, fantāzijā par izrādi. Un ļoti labi, ja tu spēj formulēt aktieriem savu topošās izrādes vēstījumu. Tas nekas, ja tas mēģinājuma procesa laikā mainās. Bet tas būs pietiekami, lai pēc pirmā mēģinājumā aktieri pārdomātu izlasīto, t.i., pasniegt autora darba virstēmu un režisora teikto par izrādes vīziju. Mana pieredze rāda, ka **nevajag censties izstāstīt visu pirmajā mēģinājumā**. Aktierus nevajag apgrūtināt ar lielu informācijas apjomu. Jāsaprot, ka režisors ar šo materiālu jau ir dzīvojis vairākus mēnešus, toties aktieris pirmajā mēģinājumā ar to saskaras pirmo reizi. Centies pasaudzēt aktierus un dot iespēju fantāzijai. Jo viņu fantāzijas un idejas turpmākos mēģinājumos var ļoti noderēt tev kā režisoram.

Var aktierus iepazīstināt un kairināt viņu iztēli ar vizualizācijām – kostīmu skicēm, scenogrāfiju. Parasti aktierus tas ļoti interesē: "Kā izskatīsies mūsu izrāde?" Bet tas nav obligāti. Kā jau minēju, svarīgāk tomēr, ka aktieri sākotnēji koncentrējas nevis uz kā?, bet uz ko?. Tāpēc svarīgi ir just kolektīvu, cik daudz pirmajos mēģinājumos var dot viņiem informāciju. Pieredze rāda, ka daudzas lietas viņiem aizmirstas un nākas atkārtot vēl pēc mēneša. Pirmajos mēģinājumos viņi vēl koncentrējas katrs uz savu uzdevumu. Kāda man būs

³⁷ Angļu dramaturga Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) traģēdija "Hamlets".

³⁸ Krievu dramaturga Antona Čehova (*Антон Чехов*) komēdija "Kaija" ("Чайка").

loma? Kāds man būs kostīms? Kāda ir režisora vīzija? Kāds ir autora vēstījums? Cik daudz ainas man paredzēts spēlēt? Ar kuriem kolēģiem man būs kopīgas ainas? Utt. Re, cik daudz jau jautājumu! Un tos vienā vai pat pāris dienās nevar atbildēt. **Dodiet aktieriem laiku!**

Mēģinājuma process

Pats mēģinājuma process ne vienmēr norāda, cik veiksmīga būs izrāde. Toties mums, kā režisoriem, ir jādomā, kāda ir mēģinājuma procesa kvalitāte. Mēģinājuma process ir atkarīgs no izvēlēta materiāla. Bet svarīgi vienmēr sekot līdzi tam, vai mēģinājuma procesā aktieri ir sapratuši savu vīziju, virstēmu un uzdevumus, kas ir jāpanāk. Es bieži domāju, vai aktieri dotie uzdevumi aizrauj un vai viņš ir nemitīgā domāšanas procesā. Režisoram ir jānodrošina, lai aktieris būtu aizrāvēs ar savu darbu. Arī iedvesmotāja funkcija režisoram nav izbēgama. Lai arī tas paņem daudz enerģijas, nākas aktieri turēt *aktīvā nomodā*. Ir kolektīvi, kur aktieri nav jāmotivē. Profesionāls aktieris vienmēr būs aktīvs un ieinteresēts it visā. Bet realitātē ne vienmēr mums nākas strādāt ar izciliem aktieriem. Nākas atrast pareizo pieeju katram. Jo aktieri ir dažādi savā teātra estētikas izpratnē, arī darba metodē. Jāsaprot, ka mums bieži ir jāstrādā ar dažādas paaudzes aktieriem. Un to pārstāvētās aktieru skolas atšķiras. Ja mēs atskatāmies tikai Latvijas kontekstā, redzam, ka aktieru darba metodoloģija atšķiras, jo viņi ir mācījušies pie dažādiem meistariem. Neformāli mēs teātrī mēdzam atsaukties šādi: Krilova³⁹ skola, Freiberga⁴⁰ skola, Gruzdova⁴¹ skola, Ķimeles⁴² skola utt. Un darba procesā šīs atšķirības tiešām ir jūtamas. Bet par to citreiz.

Man patīk kā ukraiņu režisors Andrejs Žoldaks (*Андрей Жолдак*) kādā no savām intervijām ir teicis, ka nākotnes aktieris ir tāds, kurš saprot sapīšanās teoriju. A un B aktieris satiekas, un viņiem jāprot savienoties. Tā sapīties, lai veidotos lielāks kontakts. Sapīties ar neredzamām saitēm – seksuāli, intelektuāli, emocionāli utt. Jāprot spēlēt otrs. Tev jāaizraujas ar otru. Līdzīgi kā elektroni: A un B satiekas, apmainās ar informāciju un šķiras, vairs nekad nesatiekas viens ar otru. A kļūst par B. Un B kļūst par A. Sapīties jāprot ar domas ātrumu, jo tas ir ātrāks par gaismas ātrumu. Šodienas aktieris ir kvanta aktieris. Viņam nevajag laiku, lai pārtaptu. Viņš spēj ātri pārtapt. Bet, lai to izdarītu, **režisoram jāpiešķir konkrēti apstākļi, jānodod konkrēti uzdevumi un jāpalīdz saslēgties ar autoru**. Un tie arī ir tie grūtākie uzdevumi. Bet tos var precīzi uzdot, ja pats

esi pirms tam veicis sarežģītu ceļu darbā pie dramaturģiskā materiāla, idejām, pārdomām un risinājumiem. Pirms tam režisoram jāveic nopietna analīze. Bet tā jau ir cita tēma un nodaļa apjomīgai grāmatai.

Ja aktieris ir pasīvs savā darbā, man parasti palīdz rotaļas jeb spēles. Par spēlēm var pārvērsties arī ainas, improvizētas etīdes vai fragmenti no lugas. Spēles parasti aizrauj. Ja es ielieku aktierim domāšanas procesā to, ka teātris ir spēle, tad mēs kļūstam kā bērni, kuri vēlas visu pamēģināt un visu izzināt. Tad arī process kļūst dzīvāks. Svarīgi sajust, cik ilgs nepieciešams *galda periods* jeb literārā materiāla analīze kopā ar aktieriem. Parasti tas aizņem vidēji divas līdz četras nedēļas. Bet bieži tiek pieļauta kļūda, reizēm darbs, kā teātrī mēdz teikt, *uz kājām*, kad aktieri praktiski sāk spēlēt uz skatuves, sākas pārāk ātri vai otrādāk – laiks pārāk ilgi tiek nelietderīgi pavadīts pie galda. Nevis tāpēc, ka analīzei nav jāatvēl tik ilgs process, bet tāpēc, ka analīzes laikā sākas *nemērķtiecīga plāpāšana*. Ja ir nepieciešamība darba procesā atgriezties atpakaļ pie *galda perioda*, tad tas ir jādara. Jo viss, kas ir izrunāts, uzreiz praktiski jāpārbauda. Citreiz izrādās – tas, kas izrunāts, nedarbojas, kad praktiski to izspēlē. Tad sanāk, ka kļūda slēpjas nepareizā materiāla analīzē.

Mēģinājuma process ir sarežģīts, jo tam katru reizi ir cits raksturs. Ir svarīgi būt nemitīgā dialogā ar aktieri. Tev viņam ir jānorāda veiksmes, bet nevajag koncentrēties tik daudz uz aktiera neveiksmēm. Tās aktieri paši jūt. Jānorāda, kas viņam padodas, kādas ir viņa stiprās puses. Nav nepieciešamības lieki pārspīlēt ar uzslavām, bet ir jācenšas būt pēc iespējas objektīvam. Tas palīdz arī citiem aktieriem uztvert, kuras ir tās kvalitātes, kuras režisors novērtē. Kā Māra Ķimele savā rakstā min: "Nekad nemelo!" Aktieri ļoti labi jūt melus.

Jāsaprot, ka aktieris veido un spēlē izrādes pie dažādiem režisoriem, līdz ar to katru reizi aktieris ir spiests pielāgoties tavai estētikai, domāšanas procesam, metodei un gaumei. Tāpēc nedusmojies, ja tevi uzreiz nesaprot. Uzgaidi. Reizēm jābūt ļoti jūtīgam un uzmanīgam. Ieklausies aktieros. Jo aktieri ir tie, kas būvē savu vīziju un kuri būs medijs tavai iecerei. Tāpēc mēģinājuma procesā ir svarīgi runāt un dot tādus uzdevumus, kurus aktieris spēj uztvert un izpildīt. Ja arī aktieris saprot uzdevumu, bet nespēj izpildīt, tad jāmeklē cita pieeja. Bet vienmēr atceries, ka ir iespēja izrādes vārdā nomainīt aktieri. Jo, kā jau minēju, izrādes autors esi tu pats – tu paraksties ar savu vārdu par šī darba kvalitāti. Tāpēc mēģinājuma procesā būs bieži jāpieņem nepatīkami lēmumi, toties tas viss būs izrādes labā.

³⁹ Pēteris Krilovs, kino un teātra režisors, skatuves mākslas pedagogs.

⁴⁰ Edmunds Freibergs, teātra režisors, skatuves mākslas pedagogs.

⁴¹ Mihails Gruzdovs, teātra režisors, skatuves mākslas pedagogs.

⁴² Māra Ķimele, teātra režisore, skatuves mākslas pedagoģe.

Tuvojoties pirmizrādei

Tuvojoties pirmizrādei, ir saprotams, ka aktieru kolektīvā palielinās stresa līmenis. Kad aktieris saņem savu kostīmu un ieiet uzbūvētā scenogrāfijā, tad ir vajadzīgs laiks, lai viņš pierastu pie jauniem apstākļiem. Protams, viss bija labi, kad jūs mēģinājāt mēģinājumu telpā. Kad izrāde tuvojas finišam, arī režisoram process nav viegls, jo notiek gaismošana, aktieru izkārtošana mizanscēnās, telpas apspēlēšana utt. Režisoram nākas risināt daudz problēmu, lai visi izteiksmes līdzekļi savienotos vienā vēlamā kompozīcijā. Jāsaprot, ka aktieri pēdējās mēģinājuma dienās saņem tikpat daudz jaunas informācijas. Tāpēc **svarīgi nesteigties, bet dot aktieriem apjēgt jaunus apstākļus.** Es mēdzu pirmajā uzbūvētās scenogrāfijas dienā ļoti lēnām izstaigāt izrādes ainas. Galvenais aktieriem nepieprasīt rezultātu, bet dot iespēju paturēt rokās jaunus rekvizītus, izstaigāt telpu. Tas ļauj apzināties attālumam, telpas akustiku, atmosfēru utt. Dodiet iespēju aktieriem apskatīties mēģinājuma procesu no malas – lai viņam pašam nav jābūt uz skatuves. Lai aktieri redz, kā topošā izrāde izskatās no skatītāju vietām.

Otrkārt, **neļauties emocijām un panikai.** Pirms pirmizrādēm bieži nākas dzirdēt no kāda aktiera, ka nekas vairs nav skaidrs, viņš ir apmaldījies. Tad tādos brīžos ir vērts atkal visiem sanākt kopā un izrunāt iepriekšējos uzdevumus, mērķus, gribas darbības, ideju, vēstījumu utt. Tas bieži palīdz sakopot visam kolektīvam domas vienā virzienā un atbrīvoties no liekiem jautājumiem.

Režisoram ir svarīgi pievērst vairāk uzmanības tiem aktieriem, kuri izspēlē centrālās lomas – tiem, kuri spēlē izrādes galveno notikumu un vēstījumu. Vai tie nav novirzījušies no uzstādītā mērķa un vektora jeb no virstēmas, kas ir jāraida skatītājiem? Ja galvenie izrādes spēlētāji saprot savu uzdevumu, tad arī pārējais aktieru kolektīvs spēs pieslēgties izrādes *oderei*. Atrodiet laiku, lai **vēlreiz definētu katram aktierim viņa uzdevumus, gribas darbības, tēla nozīmi izrādes kompozīcijā. Dodiet laiku, nesteidziniet aktieri.**

Dažas dienas pirms pirmizrādes dodiet aktieriem iespēju izspēlēt visu izrādi bez apstājas, lai viņš sajūt izrādes ritmu un spēj sadalīt pareizi savu enerģiju visam izrādes laikam. Jo vairāk *caurlaižu* jeb izrāžu bez režisora iejaukšanās vai to apstādināšanas, jo labāk. Lai nav tā, ka aktierim izrādes beigām nepietiek enerģijas. Dodiet iespēju izrādē **ieplūst gaisam un enerģijai.**

Pēc pirmizrādes

Bieži vien režisori vairs neturpina darbu ar aktieriem pēc pirmizrādes. Izrādē dzīvo savu dzīvi. Tomēr es ieteiktu saglabāt kontaktu ar savu izrādi un aktieru

kolektīvu. Jo aktieriem ir patīkami zināt, ka par viņiem režisors vēl aizvien rūpējas. Pēc izrādēm ir vērts satīties ar aktieriem un norādīt vēl kādas detaļas. Izrādei attīstoties, nāk klāt jaunas aktieriskas krāsas. Aktieriem vajag apstiprinājumu no režisora, ka viņi joprojām iet pa pareizo ceļu. Ja arī nav nekādu komentāru, tad ir vērts vienkārši pateikt: **"PALDIES!"** Jo aktieri ir tie, kas turpina rūpēties par šīs izrādes dzīvi un attīstību. Un vēl viens **PALDIES**, nekad nav par lieku.

Pabeidzot šo rakstu, sapratu, cik daudz vēl nav pateikts. Jo mēģinājuma process ir patiesi sarežģīts un ietilpīgs. Bet ceru, ka mana aprakstītā pieredze un ieteikumi kādam var atgādināt jau zināmas lietas vai arī vienkārši nomierināt. Jo pats vienmēr ar lielu interesi lasu citu režisoru piezīmes un dienasgrāmatas un saprotu, ka problēmas darbā ar aktieri paliek vienas un tās pašas. Un tas, lai cik dīvaini nebūtu, tiešām nomierina.

IDEJA TEĀTRA IZRĀDEI

Valters Sīlis

Pirms teātra režisors sāk darbu pie jaunas izrādes, viņam ir jāatbild uz trim jautājumiem. Ko? Kā? Kāpēc? Izstāstīt stāstu, kuru teātra skatītāji iepriekš nav dzirdējuši, ir bijis mans darba vadmotīvs no brīža, kad sāku profesionāli strādāt teātrī. Man vienmēr ir bijusi sajūta, ka, iestudējot labi zināmu materiālu, atbildei uz jautājumu "Kā?" ir jābūt tik pārliecinošai, ka tas dod iespēju automātiski atbildēt arī uz jautājumu "Kāpēc?". Es neesmu spējis sajust to, ka mans skatījums, piemēram, uz Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) traģēdiju "Romeo un Džuljeta" (*Romeo and Juliet*) būtu tik unikāls, ka skatītājiem obligāti būtu jāredz šīs lugas iestudējums manā versijā. Es neizslēdzu iespēju, ka tāda diena var pienākt, bet līdz šim man primāri ir bijis svarīgi atbildēt uz jautājumu, **ko tieši es vēlos iestudēt**. Man ir vēlme atrast jaunu stāstu, kuru es gribētu izstāstīt. Ja es šo stāstu vēlos izstāstīt, tam var būt kāds racionāls vai iracionāls pamatojums, kādēļ man konkrētais stāsts ir kļuvis svarīgs. Bet atbildi uz jautājumu "Kā?" man dod pats stāsts. Ja stāstā ir kaut kas īpašs, tad tas pieprasa unikālu formu, kas saskanētu ar konkrēto saturu. Šādā pieejā ir ļoti plašas iespējas kļūdīties. Iespējams, stāsts nav padziļināti izpētīts vai stāstā ierakstītais konflikts nav pietiekošs, lai dotu gana daudz enerģijas iestudējumam. Var gadīties, ka izvēlētā dramaturģijas forma nav atbilstoša, jo tā ir pārāk vienkārša vai pārāk sarežģīta konkrētajam stāstam, kuru vēlies izstāstīt. Izrādes tapšanas procesā ir iespējams apmaldīties un palaist garām to, kas sākotnēji idejā ir bijis visinteresantākais. Gandrīz katru reizi, neatkarīgi no tā, vai ideja ir laba vai nē, pienāk brīdis, kad pārņem izmisums, jo jādodas nezināmā virzienā. Atmiņā parādās visas iespējamās idejas, kuras būtu daudz drošāk iestudēt, nekā to, pie kuras strādā pašlaik. Taču nekas nevar līdzināties sajūtai, kādu rada brīdis, kad atklājas, ka tev svarīgais stāsts ir svarīgs vēl ļoti daudziem cilvēkiem. Tad, kad tu esi atradis gan pareizo dramaturģijas, gan spēles formu, lai tava ideja nonāktu pie skatītājiem un lai tā būtu viņiem pārsteidzoša. Šie ir brīži, kad savā režijas darbā esmu sajutis vislielāko gandarījumu. Šie īpašie brīži dod spēku turpināt un meklēt atkal jaunus, pašam svarīgus stāstus, kuri būtu tā vērti, lai veltītu savu laiku to iestudēšanai.

Šajā rakstā es mēģināšu raksturot procesu, kā strādāju pie izrādes pašā tās sākumposmā. Man patīk, ja mēģinājumu process ir radošs, ja tas sagādā prieku un ja visi sarežģījumi, kādi mēdz būt ceļā gandrīz katram iestudējumam, šķiet pārvarami, jo uzdevums ir pietiekami svarīgs, lai nepadotos un turpinātu darbu pie izrādes. Tas ir iespējams tikai tad, ja ir bijis pietiekami daudz laika idejas izstrādei un ja tā no vēlmes veidot darbu par kādu tēmu ir kļuvusi par ideju, kurā ir konkrētība tam, ko vēlos redzēt uz skatuves. Pirms sāku stāstīt par piemēriem tam, kā radās ieceres dažādām manis režisētajām izrādēm, šķiet svarīgi uzdot jautājumu, kā rodas idejas. Kuri ir tie priekšnoteikumi,

lai rastos konkrētas idejas? Atbilde, visticamāk, ir meklējama tematu lokā, kas interesē pašu. Noteiktā dzīves posmā mums ir dažādas intereses. Ir vecuma posms, kad pirmā mīlestība būs tas, kas aizņems gandrīz visu laiku, kas atvēlēts domāšanai. Mēs katrs privāti savā dzīvē izdzīvojam daudz un atšķirīgus pārdzīvojumus. Mūsu dzīvēs piedzīvotais ir galvenais motīvs kaut ko izstāstīt. Taču mūsu interešu lokā ietilpst vēl daudz kas cits. Man jau no skolas laika ir bijis interesanti sekot norisēm vietējā un starptautiskā politikā. Esmu domājis, ka kļušu par biologu, pēc tam jau — par vēsturnieku. Esmu aizrāvēs ar mūziķu biogrāfijām un ar sporta spēļu vērošanu. Man ir ļoti patīcis dokumentālais kino. Visas šīs interešu sfēras ir iedvesmojušas manis veidoto izrāžu tapšanu. Taču manas intereses noteikti nav vienīgās, par kurām veidot teātra izrādes. Gandrīz katrā sfērā, kurā cilvēks var darboties, ir atrodami stāsti ar ļoti sarežģītās vai negaidītās situācijās nonākušiem varoņiem. **Ar vēlmi radīt izrādi par kādu sev interesējošu jomu vien nepietiek. Ir jāierauga konkrēts stāsts. Turklāt tam ir jābūt stāstam, kas vēsta par cilvēkiem robežsituācijās.** Ko nozīmē pieaugt? Kā sadzīvot ar savu vecumu? Kā ir sasniegt lielas uzvaras, un ko nozīmē pēc tādām dzīvot tālāk? Kā ir pavadīt visu savu mūžu bailēs? Kāda ir dzīve, kad ir tikai viens uzdevums – izdzīvot? Ko nozīmē iegūt īstu draugu? Un ko nozīmē to pazaudēt? Ko nozīmē veltīt visu savu dzīvi otram cilvēkam? Ko nozīmē visu mūžu sadzīvot ar vienu liktenīgu kļūdu? Kamēr es neieraugu šāda mēroga jautājumu, es vēl neesmu atradis stāstu. Līdz tam brīdim tas ir tikai interesants atgadījums, kurš vēl nav tā vērts, lai veidotu izrādi. Bet, ja stāsts rosina uzdot sev svarīgus jautājumus, vēl ir jāatrod teatrāls veids, kādā konkrēto stāstu ietērpt, lai ar to būtu interesanti strādāt. Un tikai tad var apgalvot, ka ir iespējams sākt darbu pie izrādes veidošanas. Teātra tapšanas process ir kolektīvs, un tāds tas ir jau no izrādes ieceres paša sākuma. Tā vienmēr ir satikšanās, kur viens otram uztic kādu ideju un kur otram šī ideja šķiet pietiekoši interesanta, lai sāktu pie tās darbu. Režisors uztic ideju teātra direktoram. Direktoru interesē kāds temats, kas rosina idejas režisorā. Dramaturgam ir ideja, kura režisoram šķiet interesanta, un otrādi. Iespējams, ka var strādāt atšķirīgi, bet man vienmēr ir bijis svarīgi, ka darbs pie izrādes sākas tad, kad tas ir vajadzīgs vismaz diviem cilvēkiem, jo tad pastāv iespēja, ka atradīsies vēl citi cilvēki, kurus tas varētu interesēt.

Laiks no pirmās domas par to, ka kādā notikumā vai biogrāfijā ir materiāls izrādei, līdz darba sākumam mēdz atšķirties. Izrādes "Leģionāri" un "Visi mani prezidenti", kuras tapa 2011. gadā kā ne līdz galam noformulētas ieceres, dzīvoja manā prātā ilgāku laiku, pirms kādam vispār izstāstīju domu par šiem darbiem. Izrādes "Visi mani prezidenti" (*Dirty Deal Teatro*, 2011) ieceres pamatā bija divi motīvi. Noskatoties kinorežisora Olivera Stouna

(*Oliver Stone*) biogrāfisko filmu "W" (2008) par prezidentu Džordžu V. Bušu, kinorežisora Rona Hauarda (*Ron Howard*) filmu "Frosts pret Niksonu" (2008) vai kinorežisora Stīvena Frīra (*Stephen Frears*) filmu "Karaliene" (2006) par britu karaļnamu, man radās jautājums, kāpēc mēs neradām izrādes par neseniem politiskiem notikumiem mūsu teātros. Kā atbilde uz šo jautājumu (bet varbūt mana atmiņa mani viļ) radās vēlme veidot izrādi par kādreizējo Latvijas Valsts prezidenti Vairu Vīķi-Freibergu. Sākotnējā ideja bija radīt izrādi par cilvēkiem, kuri kādā brīdī ir uzņēmušies tautas garīgā līdera lomu, un kas ar šiem cilvēkiem notiek pēc tam. Jau no paša sākuma bija doma veidot trīs cilvēku portretus vienā izrādē. Tad prezidentei Vairai Vīķei-Freibergai izrādē pievienotos Latvijas Tautas frontes pirmais priekšsēdētājs Dainis Iļvāns un tajā laikā nozīmīgs politisko sabiedrisko attiecību speciālists Ēriks Stendzenieks. Toreiz, 2010. gadā, izstāstot savu ideju tā brīža Latvijas Nacionālā teātra direktoram Ojāram Rubenim, es saņēmu no viņa pretjautājumu: "Vai nebūtu labāk, ja šī izrāde būtu par visiem trim Latvijas prezidentiem, kuri bijuši šajā amatā kopš Latvijas neatkarības atjaunošanas?" Ojārs Rubenis man ierosināja daudz labāku idejas versiju, jo šajā gadījumā tā bija iespēja runāt par cilvēkiem, kuri kļūst par Latvijas valsts augstākajām amatpersonām, bet viņu varas izpausmes ir ierobežotas. Ko nozīmē reprezentēt valsti? Kādu valsti savā laikā katrs no šiem cilvēkiem reprezentēja? Man šajā darbā bija iespēja pētīt tos pašus jautājumus, kuri bija sākotnējā iecerē, tikai tagad bija iespēja atbildēm kļūt neviennozīmīgākām. Uzreiz arī sākās darbs pie šīs idejas. Es uzaicināju strādāt kopā dramaturgu Jāni Balodi, kura iepriekšējie darbi man bija patikuši, un sākās aktīvs sagatavošanās darbs. Sākumā bija iecerēts, ka šāda izrāde varētu tapt tālākā nākotnē Latvijas Nacionālajā teātrī, bet tad *Dirty Deal Teatro* un Latvijas Nacionālajam teātrim radās ideja par sadarbības projektu "Tests"⁴³. Tā 2011. gada martā sākās mēģinājumi izrādei "Visi mani prezidenti". Tas tik un tā bija mazs neatkarīgā teātra projekts, radīts ar domu, ka izrādē piedalīsies divi aktieri un viena aktrise, kuri spēlēs Gunti Ulmani, Valdi Zatleru un Vairu Vīķi-Freibergu, kā arī citus tēlus, kas piedalīsies katram prezidentam veltītajās ainās.

Man ir grūti atcerēties izrādes "Leģionāri" (Ģertrūdes ielas teātris, 2012) idejas sākumu, bet man ir aizdomas, ka tās aizsākums ir meklējams kādā ģimenes viesību sarunā par politiku. Šai sarunā kā pierādījums, ka Krievijas uzbrukuma gadījumā ar vai bez NATO mūs neviens neaizstāvēs, tika pieminēts tas, kā Zviedrija izdeva latviešu leģionārus Padomju Savienībai. Šī sajūta par to, ka

⁴³ "Tests" ir *Dirty Deal Teatro* un Latvijas Nacionālā teātra sadarbības projekts, kura īstenošanas laikā – 2011. un 2012. gadā – *Dirty Deal Teatro* telpās izrādes veidoja jaunie režisori un kurās spēlēja Latvijas Nacionālā teātra aktieri.

mūsu vēsturē ir gadījums, kurā skaidri ir redzama Rietumvalstu nodevība, turpināja dzīvot manā prātā. Es atceros, ka par šo jautājumu man bija vēlme veidot izrādi, kad 2009. gadā saņēmu uzaicinājumu gatavot izrādi Somijas Teātra akadēmijā. Taču konkrētās akadēmijas programmas iecere bija veidot izrādes no pēdējo divdesmit gadu mūsdienu klasikas darbiem. Es vēlējos iestudēt skotu dramaturga Gregorija Bērka (*Gregory Burke*) 2001. gadā uzrakstīto lugu "Gagarina ceļš" (*Gagarin Way*), līdz ar to doma par leģionāriem tika atlikta uz vēlāku laiku. Bet, strādājot Somijā, es iepazinās ar zviedriski runājošo somu Karlu Almu (*Carl Alm*), kurš bija viens no izrādes aktieriem. Pēc iestudējuma "Gagarina ceļš" tapšanas saglabājās vēlme rast iespēju veidot jaunu darbu kopā ar Karlu. Iespējams, tādēļ, ka tajā brīdī es neredzēju atšķirību starp zviedru un zviedriski runājošu somu, man radās ideja, ka Karls varētu spēlēt izrādē par to, kā un kādēļ notika baltiešu leģionāru izdošana Padomju Savienībai. Ģertrūdes ielas teātrim bija pieredze, kā veidot starptautiskus sadarbības projektus, un es piedāvāju veidot izrādi, kurā piedalītos latviešu aktieris Kārlis Krūmiņš un zviedriski runājošais soms Karls Alms. Man bija arī versija liela mēroga izrādei par šo notikumu, kur pirmajā cēlienā aktieru grupa spēlētu baltiešu leģionārus no brīža, kad viņi ieradās Zviedrijā, līdz brīdim, kad viņi tika izdoti, bet otrajā cēlienā šie paši aktieri spēlētu Zviedrijas politiķus šajā pašā laika posmā. Taču, domājot par to, kā to spēlētu divu iesaistīto nacionalitāšu aktieri, radās ideja par izrādes apakšnosaukumu, kurš būtu "Diskusija ar kaušanos". Tajā katrs no aktieriem aizstāvētu savas valsts pozīciju, līdz brīdim, kad tas vairs nebūtu iespējams un kad sāktos ne tikai mentāla, bet arī fiziska savstarpēja cīņa. "Diskusija ar kaušanos" kļuva par izrādes "Leģionāri" apakšvirsrakstu, bet, ņemot vērā, ka Karls Alms ir somis, nevis zviedrs, Karla pozīcija nevarēja būt Zviedrijas neaizstāvamā pozīciju aizstāvoša. Debašu ainā Kārlis Krūmiņš spēlēja Zviedrijas parlamenta deputātu, kurš aizstāvēja izdošanu, bet Karls spēlēja deputātu, kurš iestājās pret izdošanu. Strādājot pie idejas, tā izkāpa no sākotnējās ieceres, kur nacionalitāte būtu vienādojama ar politisko pārliecību. Tā kļuva par saspēli starp diviem aktieriem, kur vienam no viņiem šie vēstures notikumi ir personīgi sāpīgi, bet otrs uz šiem notikumiem skatās no malas. Karls varēja iejusties notikumos un tēlos, kuri bija jāspēlē šajā izrādē, bet kā aktieris varēja paskatīties no malas uz to mītu, kurš par Latvijas vēsturi bija ieaudzināts pārējā izrādes radošajā komandā, kuru veidoja latvieši.

No pēdējo gadu izrādēm "Uzvara ir mirklis" (Valmieras vasaras teātra festivāls, 2020) ir darbs, kurš no vēlmes veidot izrādi par sportu līdz konkrētai idejai prasīja vairākus gadus. Ar sportistu biogrāfijām es sāku aizrauties 2016. gadā, kad pastiprināti lasīju intervijas un skatījos dokumentālās filmas par dažādu sporta veidu sportistiem, kuri nodarbojas ar sportu atšķirīgos līmeņos. Viņu

stāstos es saskatīju daudz līdzību ar mākslinieku darbu, tikai, manuprāt, sportisti nevar aizslēpties aiz savu darbu saturu. Viņiem ir jārunā par savu darbu, par tiem fiziskajiem un, galvenokārt, garīgajiem izaicinājumiem, ar kuriem nākas tikt galā ikdienā. Man bija vairāki virzieni, kuros bija vēlme doties, attīstot šo tēmu. Viena ideja, kas nonāca līdz apspriešanai ar kādu teātri Igaunijā, bija veidot dokumentālu darbu par bijušajiem un esošajiem sportistiem Igaunijā. Tas būtu bijis stāsts par to, kas cilvēkus mudina nodarboties ar konkrētu sporta veidu un kāda ir viņu dzīve pēc tam, kad aktīvās sporta gaitas ir jānoslēdz. Tajā brīdī, iespējams, skaidra forma nebija vēl ieraudzīta un mēs izvēlējamies strādāt pie citas idejas. Daloties vēlmē strādāt šajā tematiskajā virzienā, dramaturgam Jānim Balodim radās ideja veidot dokumentālu darbu par kādu sieviešu regbija komandu. Šī ideja man ļoti patika, jo tā būtu iespēja stāstīt par cilvēkiem, kuri ir gatavi ik dienu veltīt sporta veidam, kas ir diezgan nežēlīgs un traumatisks, un tomēr ir kāds lielāks dzinulis, kas liek ar to nodarboties, pat ja šis sporta veids nenes ne naudu, ne slavu. Pētīt šo dzinuli man šķita ļoti interesanti, bet šādu izrādi veidot neradām iespēju. Par latviešu basketbolisti Uljanu Semjonovu ir uzrakstīta grāmata, un viņa bija izbaudījusi savā dzīvē gan ļoti spožu karjeru, gan to, kā sports atstāj paliekošas sekas uz veselību. Ar visām šīm iespējām es spēlējos prātā, taču līdz tam, lai patiešām sāktos darbs pie izrādes, neviens no ideju variantiem nebija nonācis. Iespējams, es tā arī būtu turpinājis sapņot par šīm versijām izrādēm par sportu, taču es biju uzaicināts veidot izrādi 2020. gada Valmieras vasaras teātra festivālam.

Pats devos apmeklēt festivālu 2019. gadā. Skatoties festivāla izrādes, es sapratu, ka idejas, kuras līdz tam biju apsvēris, īsti neatbilda vasaras teātra formātam, kurš ir ierasts Somijā un Igaunijā un ko Latvijā cenšas iedzīvināt Valmieras vasaras teātra festivāls. Vasaras festivāla izrādei ļoti svarīga ir vieta, kurā notiks izrāde. Šai vietai ir jādarbojas saskaņā ar izrādi. Savā ziņā izrādes idejai ir jānāk kopā ar vietu. Atbildi, kādu izrādi es gatavošu nākamajā festivālā, es guvu jau tās pašas dienas vakarā, kad atpakaļceļā no festivāla piestāju degvielas uzpildes stacijā pie Valmieras Olimpiskā centra futbola laukuma. Iedomājos, ka futbola laukums varētu būt manas izrādes spēles laukums. Izrāde būs par 2002. gadā notikušo Latvijas vīriešu futbola izlases spēli ar Turciju, pēc kuras Latvija iekļuva Eiropas čempionāta finālturnīrā. Dejojāji spēlēs futbolistus, bet aktieri stāstīs par šo spēli. Izrāde ilgs tieši tikpat minūšu, cik ilga šī spēle. Visi izrādes pamatelementi man bija skaidri vienā mirklī. Protams, līdz tam mirklim bija jāgaida četrus gadus, bet tad bija sajūta, ka ideja vienkārši rodas. Es šo ideju izstāstīju festivāla direktoram Reinim Suhanovam, kuru ļoti aizrāva iespēja radīt šādu izrādi festivālam, un pie tās sākās darbs. Man bija iespēja pieskarties tiem jautājumiem, kas, veidojot šādu

izrādi, mani interesēja. Stāsts ir par kādu lielu uzvaru, taču tā bija notikusi 2002. gadā, un visiem šīs spēles varoņiem dzīve turpinājās arī pēc šīs uzvaras. Bija atrasts stāsts un forma, kādā šo darbu veidot, un vēlme runāt par šo tematu bija pārtapusi par ideju, ar kuru varēja sākt strādāt pie izrādes.

Ir bijuši darbi, kuru idejas izrādei rodas kā noapaļots veselums: visi izrādes pamatelementi ir skaidri jau no pirmā mirkļa un atliek tikai izpildīt precīzi to uzdevumu, kuru darba pašā sākumā esi sev uzdevis. Tomēr, lai sākotnējās vēlmes izvēlētos tēmas, stāsta vai formas ziņā kļūtu par izrādēm, lielākoties ir nepieciešams laiks. Ja ir zināma tēma, ko gribas pētīt, tad ir jāatrod atbilstošs stāsts un teatrālā forma. Ja ir noteikta forma, kas interesē, tad ir jāatrod stāsts, kas būtu tematiski svarīgs personīgi, lai būtu pietiekami liela motivācija izrādi realizēt. **Ja man uzdotu jautājumu, kā atrast ideju izrādei, tad, visticamāk, es varētu tikai piedāvāt uzdot jautājumu pašam sev. Kādi jautājumi tev ikdienā neliek mieru? Kas ir tie jautājumi, kuri ikdienā visvairāk nodarbina domas? Atbilde uz šo jautājumu, iespējams, ir jau sākums kādai izrādei, jo pavisam neapzināti, tu jau esi gatavojies radīt šo izrādi.** Nav ierobežojumu tam, kāda ir atbilde uz šo jautājumu. Tie var būt dziļi privāti jautājumi, tie var būt jautājumi par sabiedrību, politiku, vēsturi, kodolfiziku un vēl daudz ko citu. Svarīgi ir tas, lai šis jautājums patiesi tev neliktu mieru, un atbildi uz šo jautājumu tik viegli nemaz nav iespējams atrast. Tad ir potenciāls izrādei, kuras uzdotie jautājumi būtu pietiekami svarīgi arī izrādes skatītājiem. Var veidot izrādes, kuras ir kā saruna par kādu sev svarīgu jautājumu. Taču man patīk izrādē izstāstīt stāstus. Stāsti ir mums visapkārt. Tos var ieraudzīt ikkatrā avīzes rakstā, ikkatrā ziņu sižetā, bet ne visus stāstus mēs esam gatavi izstāstīt teatrālā formā. Manuprāt, vērtīgu izrādi ir iespējams uztaisīt tikai tad, kad esi kādā stāstā ieraudzījis sev kaut ko tuvu un gana sāpīgu, un tev būs iespēja pieslēgties darbam ne tikai profesionāli, bet arī personīgi. **Nevajag aizmirst, ka arī māksliniecišķie jautājumi ir tikpat svarīgi. Kādu tieši mākslu tu vēlies radīt? Kādu mākslu tu vēlies redzēt? Kas tev pietrūkst mākslas laukā, kurā tu strādā?** Ļoti spēcīgu emocionālo pārdzīvojumu es guvu no dokumentālā kino. Man pietrūka teātra izrāžu, kuras izmantotu tādus stāsta stāstīšanas un estētiskos paņēmienus, kas ir pierasti dokumentālajā kino. Man bija ļoti interesanti uzdot sev jautājumu, kā šīs tehnikas ir izmantojamas teātrī. Man ir bijušas kādas divas vai trīs brīnišķīgas pieredzes, kad mani kā skatītāju iesaista izrādes darbībā, izrādei izvērsoties par ļoti īpašu piedzīvojumu. Un, ja man kāds stāsts to ļauj, tad es vēlos šādu piedzīvojumu sagādāt savu izrāžu apmeklētājiem. Ja tev būs interesants stāsts par pašam svarīgu tematu, bet izrādes formā tu nebūsi atradis sev pietiekami nopietnu izaicinājumu, iespējams, izrāde arī skatītājiem nebūs pietiekami interesants izaicinājums.

Kā atrast sev šādu izaicinājumu? Uzdod sev jautājumu! Kāda būtu tava sapņu teātra izrāde? Kāda būtu izrāde, kuru tu par katru cenu gribētu redzēt? Izrādes tapšanas sākuma posmā ir ļoti svarīgi būt nepraktiskam un sapņot par teātri, kādu tu vēlies redzēt. Ir svarīgi iztēloties izrādi, kuru tev šķistu neiespējami iestudēt. Realitāte pēc tam noteikti ieviesīs savus labojumus. Pat ja tev būs jāiet uz kompromisiem, kas ir un nav iespējams konkrētajā iestudējumā, tā tik un tā būs samērošanās ar daudz lielākām ambīcijām, nekā tad, ja veidosi vienkāršu izrādi, kas atbilst apzīmējumam "normāls teātris".

Teātra režisors savā darbā ar jaunu materiālu nav ierobežots tikai savu interešu lokā, mēģinot atrast, kā realizēt kādu sev svarīgu ideju. **Ar savām ļoti personīgām idejām dzīvo teātra ļaudis tev blakus, kuri arī mēģina atrast trūkstošos elementus idejai, kuru vēlas realizēt. Režisora darbs ir ieraudzīt citu cilvēku vēlmēs to, pie kā viņš pats varētu strādāt un kas viņam būtu interesanti.** Būs labas idejas, kuras tev kāds izstāsta, bet tu nespēj tajās saskatīt neko sev tuvu. Pēc tam kāds cits režisors pārvērs šo ideju lieliskā izrādē. Tas nekas. Ja tu piekristu īstenot kāda cita cilvēka ideju, bet tev nebūtu patiesa vajadzība to realizēt, tad pastāv liela iespēja, ka tu šo ideju tikai sabojāsi. Bet tie ir brīnišķīgi brīži, kad tev kāds uztic kādu ideju, un tā negaidīti trāpa kādā tev sāpīgā jautājumā. Turpinājumā minēšu dažus no darbiem, kuri tapa, jo man savas idejas uzticēja kolēģi.

2012. gadā izrādi "Nacionālais attīstības plāns" (*Dirty Deal Teatro, 2012*) Jānis Balodis gribēja veidot, kā savu monologu par to, vai mūsu valstī ir iespējas veidot citu ekonomisko modeli, ņemot vērā, ka līdzšinējais modelis lielu daļu pasaules bija novedis līdz ekonomiskajai krīzei. Taču Latvijas Nacionālais attīstības plāns 2014.–2020. gadam, bija veidots tā, it kā tikko notikusi ekonomiskā krīze nebūtu devusi nekādas mācības, un klimata krīze uz mums neattiektos. Man šajā darbā ieinteresēja iespēja domāt par to, kāda attīstība mums ir patiesi nepieciešama. Ko nozīmē būt laimīgiem valsts mērogā? Uz skatuves būs tikai Jānis Balodis, kurš ir apguvis dramaturģiju, nevis aktiermākslu, un šis viņam būtu pirmais uzvedums, kur viņš viens pats būtu uz skatuves. Toreiz man bija interesanti radīt izrādi, kur viņa aktiermākslas izglītības neesamība būtu ieguvums, nevis trūkums.

2015. gadā tapa izrāde "Andrievs Niedra" (*Dirty Deal Teatro, 2015*), kuras ideja mani uzrunāja, jo Kārlis Krūmiņš izstāstīja par savu skolas biedru Andrievu Niedru. Puisim ir šāds vārds un uzvārds, jo viņa vecvecvectēvs bija Andrievs Niedra. Cilvēks, kuru notiesāja par Latvijas valsts nodevību. Mani ļoti aizrāva ideja par ģimeni Latvijā, kura vienkārši nespēj pakļauties valdošajai vēstures versijai un nekaunas par savu pagātni. Izrāde tomēr vairāk bija par cilvēku,

kurš savas pārlicības dēļ, mēģinot palīdzēt risināt valstī esošo krīzes situāciju, nokļūst pie varas grožiem bez īstas varas ietekmēt visu, kas kara haosa apstākļos notika Latvijas teritorijā. Šis stāsts deva iespēju izstāstīt to vēsturi, kuru nebija rakstījuši uzvarētāji un kuras izzināšana man bija svarīga.

2018. gada izrādē "Liepāja – Latvijas galvaspilsēta" tapa Liepājas teātrī, jo teātra direktors Herberts Laukšteins, sagaidot Latvijas simtgadi, piedāvāja veidot izrādī par laiku, kad Latvijas pagaidu valdība atradās Liepājā. Izrādē "Andrievs Niedra" es jau biju apspēlējis šī perioda politiskās intrigas. Strādājot pie izrādes "Liepāja – Latvijas galvaspilsēta" kopā ar dramaturģi Rasu Bugavičuti-Pēci, mūs šajā darbā ieinteresēja tas, kāda bija šīs pilsētas iedzīvotāju dzīve kara un tā izraisītā haosa apstākļos, kādi valdīja tobrīd Liepājā. Šajā izrādē uzmanības centrā bija tā laika Liepājas vienkāršie iedzīvotāji, bet politiķi un sabiedrībā zināmas personas parādījās tikai no publiskās dzīves skatupunkta.

Pēc sadarbības izrādē "Liepāja – Latvijas galvaspilsēta" Rasa man izstāstīja divas idejas, un abas šīs idejas es gribēju realizēt pēc iespējas ātrāk.

Rasa izstāstīja par redzīgu puiku, kas audzis ģimenē, kurā abi vecāki ir neredzīgi. Viņa stāstīja dažādus atgadījumus no laika, kad viņš dzīvoja ar saviem vecākiem neredzīgo kopmītnēs. Piemēram, par mammas draudzenes dzimšanas dienas svinībām, kas risinājās pilnīgā tumsā, jo visi bija piemirsuši, ka viens no svinētājiem ir redzīgs. Viņa stāstīja par to, kā puika pavisam mazs slepus dzēris kafiju, kā tētis fotografējis un kā ierakstījis balsi ierakstu lentās. Viņa stāstīja arī par mammas depresiju, kas sāka kļūt pamanāmāka, kad puika sāka iet skolā. Stāsts, kurš vēstīja par to, ka pieaugšana ir sarežģīts process ne tikai bērnam, bet arī viņa vecākiem, man uzrunāja ļoti personīgi. Tikai šajā stāstā bērna pieaugšana un attālināšanās no vecākiem ir daudzskārt sāpīgāks process. No Rasas īsā idejas pārstāsta varēja sajūst, kas būs izrādes emocionālais centrs. Jau nākamajā dienā es sāku strādāt pie tā, lai 2019. gadā būtu izrādē "Puika, kurš redzēja tumsā" (Latvijas Nacionālais teātris, 2019).

Rasas otra ideja tika realizēta gadu vēlāk Igaunijā ar nosaukumu "Man bija brālēns" (*Vaba Lava*, 2020). Tā stāstīja par viņas brālēnu, kurš bija Kauņas mafijas dalībnieks un kuru nošāva 2015. gadā. Es jau vairākus gadus biju domājis par iespēju radīt darbu par Kauņas organizēto noziedzību, jo laikā, kad strādāju Kauņas Nacionālajā drāmas teātrī, dzirdēju daudz stāstu par noziedzību deviņdesmito gadu Kauņā. Līdzīgi tam, kā bija ar sporta tēmu, es prātā izspēlēju dažādus variantus, kā šādu izrādī veidot. Tad pēkšņi Rasa man izstāstīja savu ļoti personīgo stāstu, kurš nekādi neiederējās manās iepriekš iedomātajās klišējās par to, kāds iestudējamais stāsts varētu būt, bet tādēļ bija

jo interesantāks. Stāsts nebija vairs par deviņdesmitajiem gadiem, bet gan par mūsdienām. Tas kļuva par pieaugšanas stāstu: par divu ļoti tuvu cilvēku ļoti atšķirīgajiem dzīves gājumiem.

Abas šīs idejas Rasa bija izstāstījusi arī citiem režisoriem, bet nebija guvusi atsaucību. Taču man viena Rasas ideja bija trāpījusi personīgā jautājumā, par kuru nemaz nebiju domājis veidot darbu, bet otra ideja beidzot deva iespēju radīt izrādī, kuru jau biju sapņojis reiz iestudēt. Rasa noteikti arī bez manis būtu īstenojusi šīs savas idejas, bet man izdevās būt viņas ceļā un piedalīties to tapšanā ar savu personīgo pamatojumu.

Radīt izrādī tikai tāpēc, ka esi izlasījis lugu, kura šķiet labi uzrakstīta, vai realizēt kāda kolēģa ideju, jo tā izklausās pēc labas idejas, ir ļoti bīstami. Visticamāk tev pat var izdoties un ar profesionāliem līdzekļiem iepriekš uzrakstītu lugu ir iespējams uztaisīt pieņemami. Turpretī radīt jaundarbu no idejas, kas nešķiet patiesi aizraujoša vai svarīga, ir gandrīz neiespējami. Šādas situācijas padara mokošu izrādes iestudēšanas procesu, un skatītājiem pēc tam ir tikpat mokoši to skatīties. **Savas lielākās kļūdas, veidojot jaundarbus, esmu pieļāvis tad, kad veidot izrādī ir bijis svarīgāk par konkrēto ideju, kuru būtu jārealizē.** Kā atpazīt situāciju, kurā ideja vēl nav gana stipra? Visticamāk, ka to savā dzīvē nav tik vienkārši saprast. Ir idejas, kas pat var labi izklausīties kā projekta pieteikums, bet vai jau ir iespējams ieraudzīt prātā, kādas būs dažas no izrādes ainām? Vai tevī ir degsme stāstīt šo stāstu? Vai tu pieķer sevi mirklī, kurā atkal kādam no paziņām stāsti par epizodēm, kas varētu būt šajā darbā? Tā ne vienmēr ir liela sajūsma, ka būs iespēja veidot izrādī par kādu konkrētu ideju. Dažreiz tā var arī būt pienākuma sajūta, var būt izjūta, ka kādai izrādei noteikti tagad ir jātop un jādara viss iespējamais, lai tā realizētos. **Režisora galvenajai atbildībai ir jābūt par saturu, un šī atbildība ir personīga.** Veidojot izrādes, ļoti liela darba daļa ir saistīta ar amata prasmēm, bet materiāla izvēles motivācija nedrīkst būt tikai profesionāli motivēta. Tam ir jābūt kaut kam tādam, ko ļoti gribas izstāstīt, vai arī kam tādam, kas ir tik personīgs, ka ir ļoti lielas grūtības to atklāti publiski izstāstīt. Mūsu profesijā dažreiz ir pierasts, ka jāizpilda uzdevumi, jo labs režisors jebko varot pārvērst par labu izrādī. Es domāju, ka labs režisors tu vari būt tad, ja tieši tādu pašu uzmanību, kādu veltīsi mēģinājumos aktieriem, tu piešķir tam, ko tieši tu vēlies skatītājiem pavēstīt. Ja konkrētā ideja tev būs svarīga, tikai tad izrādei, kuru tu kopā ar citiem māksliniekiem kopā radīsi, ir iespēja kļūt par mākslas darbu. Tavs atskaite punkts vairs neļodzīsies, mēģinot saprast, vai aina ir vai nav laba. Tavs atskaite punkts būs daudz dziļāks un personīgāks, un līdz ar to, iespējams, oriģinālāks.

Bet tas ir tikai sākums. **Tas, kā taps izrādes dramaturģija, ir nākamais jautājums, uz kuru ir jāatbild izrādes tapšanas procesā. Veids, kā izrādes dramaturģija taps, ir tieši saistīts ar to, kādu izrādi ir vēlme radīt.** Man ļoti patīk strādāt pie izrādes dramaturģiskā materiāla kopā ar aktieriem. Tas sākas ar kopīgu laika pavadīšanu, pētot visu pieejamo materiālu, tad tiek izspēlētas etīdes. Aktieri izspēlē etīdi vairākas reizes, jo tā daudz ātrāk notiek lugas pārrakstīšanas process. Ainas radīšanas sākums ir nevis balstīts literatūrā, bet teatralitātē. Kad tiek atrasti teatrāli vai tekstuāli interesanti elementi, tad pēc tam tiek rakstīta aina, izmantojot atrastos elementus. Nav ieteicams etīdes ierakstīto tekstu vienkārši pārrakstīt, jo diez vai etīdē, kurā būs atrasti visinteresantākie elementi, būs arī iekļauta visa informācija, ko konkrētajai aintai ir jādod izrādes dramaturģijā. Etīdes ir iespējams veidot tad, ja ir iespējams aktieriem uzdot iztēli rosinošus uzdevumus. Veidojot izrādes par nozīmīgiem vēstures pagrieziena punktiem, ir salīdzinoši viegli iztēloties, kā es reaģētu kādā konkrētā vēstures periodā. Kā ir būt mātei ar bērnu, kuri 1919. gada ziemā nakts vidū tiek izdzīti no bēgļu patversmes, un doties meklēt pilsētā, kādu kurš varētu iedot malku, lai varētu sasildīties? Kā ir būt situācijā, kur kareivis pēc diviem gadiem pirmo reizi satiek savu sievu, un atklāj, ka viņa ir stāvoklī? Kā ir būt sievietei, kurai sākas dzemdības, bet viņa ir viena dzīvoklī un nevar sazināties ne ātro palīdzību, ne tuvākos draugu un radus, jo ir 1991. gada 13. janvāris Viļņā? Tās ir ekstrēmas situācijas, bet, iepazīstoties ar pieejamo materiālu, ir iespējams iztēloties to, kas ir palicis ārpus īsa ieraksta avīzē vai vēstures grāmatā. Ir gana viegli iztēloties sarežģītas situācijas, kurās nonāk vienkārši cilvēki, jo ir iespējams sev uzdot jautājumu, kā es šādā situācijā rīkotos. Sarežģītāk ir veidot etīdes, kurās piedalās konkrētas vēsturiskas personas. Tas prasīs samērā ilgu sagatavošanās laiku, lai būtu iespēja iepazīt konkrētā tēla psiholoģiju. Tās var arī nebūt tikai ekstrēmas vēsturiskas epizodes. Šādi var veidot ainas no mūsu dzīves, kuras saistās ar spilgtiem notikumiem tajās. Ja darbs tiek veidots no epizodēm, kas nav savstarpēji sižetiski cieši saistītas, tad man tā ir iespēja veidot izrādes dramaturģiju no mēģinājumos attīstītajām etīdēm. Aktieri darba procesā iedos daudz vairāk skatpunktu uz konkrēto notikumu, nekā viens dramaturgs spēs iztēloties.

Taču ir izrādes, kur šāda pieeja īsti nestrādās. Ja tiek veidota vēsturiska izrāde, kur ļoti svarīgi ir saprast visas politiskās intrigas, vai detektīvs, kur dramaturģijā precīzi jāzina, kāda ir konkrētā informācija, kuru skatītājs saņem noteiktā brīdī, tad aktieriem nav iespējams sākt spēlēt etīdes. Aktieri varēs brīvi strādāt tikai tad, kad būs gatavs teksts. Ja izrādē piedalās tikai viens aktieris, arī tad sākt spēlēt etīdes bez iepriekš sagatavota teksta materiāla man nav izdevies. Ja izrāde balstās uz stāstu, kura vērtība ir tieši stāsta atšķirīgumā no citu cilvēku

pieredzes, vai ja izrāde ir veidota par pamatu ņemot specifiskas atmiņas, tad citu cilvēku skatpunkti dramaturģijas tapšanas procesā var tikai traucēt. Šajos gadījumos dramaturgam ir jādod telpa izstāstīt savu stāstu. Dažreiz režisoram var būt ideja par konkrētu teatrālu formu, kādā risināsies izrāde, un tas var palīdzēt dramaturģijas veidošanā. Ja šāda forma vēl nav atrasta, tad ir bijušas reizes, kad esmu ieteicis vispirms darbu uzrakstīt prozā. Pēc tam, iedvesmojoties no teksta, tiek atrasta izrādes forma, un tad teksts tiek atbilstoši dramatizēts. Ir ļoti dažādas dramaturga un režisora sadarbības formas, kurās ir svarīgi atrast atbilstošāko tam, lai notiktu abpusēji radoši interesants darbs.

Dažreiz ir idejas, kuras ir tik personīgas, ka ir jāapzinās, ka neviens tavās korpēs iekāpt nespēs, un, ja savu ideju uzticēsi kādam citam, diez vai šis cilvēks spēs realizēt tavu ideju tieši tā, kā tu to esi iecerējis. Ja tev pašam ir skaidrs, kādai ir jābūt šī darba formai un kādam – saturam, tad iespējams ir jāuzņemas ne tikai režisora, bet arī dramaturga loma izrādes tapšanā. Dramaturgs vienmēr iesaistīsies darbā ar saviem personīgajiem jautājumiem un interesēm, un ļoti bieži tas nāk darbam tikai par labu. Bet ir reizes, kad režisors grib, lai dramaturgs rada lugu, kura ir viņa galvā. Tad dramaturgs kļūst par režisora apkalpojošo personālu, jo režisoram pašam nav bijis laika pierakstīt uz lapas to, kas ir viņa galvā. Šādos gadījumos ir labāk rakstīt pašam un mēģinājumu procesā redzēt un dzirdēt, kā konkrētas ainas var padarīt dramaturģiski labākas.

Ir darbi, kur teksta rakstīšanas procesā piedalās visi izrādes dalībnieki, un režisoram ir jāuzņemas teksta redaktora funkcijas. Ir izrādes, kuras top savstarpējā sadarbībā. Mēdz būt arī situācijas, kad visas šīs metodes var tikt izmantotas, lai veidotu vienu izrādi. Bet biežākas būs situācijas, kad izvēli, kā norisināsies tālākais darbs, ir iespējams izdarīt savlaicīgi, lai mēģinājumu laiks tiktu izmantots iespējami pilnvērtīgi. Izrādes tapšanas pašā sākumā ir iespējams pilnīgi viss. Ar šādu sajūtu ir svarīgi sākt darbu pie izrādes. **Izrādes ideja ir sava veida noteikumu "komplekts", kas kalpos tālākajā darbā pie izrādes.** Šajā "komplektā" ir jāatstāj noteikta daļa nezināmā, ko atklāt izrādes tapšanas procesā. Jāapzinās, kuras būs tās zonas, kur tu atļausi pārējai radošajai komandai tevi pārsteigt, un kuri ir tie izrādes elementi, kuriem jāpaliek nemainīgiem, jo uz tiem balstās visa izrādes iecere.

AKMENAINAIS CELŠ UZ PRÓZU TEĀTRĪ: DRAMATIZĒJUMS, REŽISORA REDZĒJUMS UN DARBS AR PROZAS TEKSTU

Indra Roga

SATURS ↑

Kāpēc mēs teātrī vispār pievēršamies prozai? Jo tā ir brīva teritorija, satriecoši brīva. Tā nav domāta teātrim, nav tam rakstīta. Sastopas divas neatkarīgas un katra savā teritorijā brīvas mākslas. Starp tām nepastāv nekādi sākotnējie nosacījumi. Jo prozas autors neraksta teātrim, ne mazākā mērā par teātri nedomā. Dramaturģija teātrim tomēr diktē kaut kādus noteikumus, tā pārstāv dramaturga pasaules redzējumu un viņš – dramaturgs – raksta, sapņodams par savu teātri. Raksta, lai ieraudzītu savu lugu uz skatuves. Viņš ir pirmais, kas to savā iztēlē redz realizētu. Šādā nozīmē teātris, pievēršdamies prozai (lai man piedod dramaturģi šī raksta tēmas ietvarus), it kā atbrīvojas no nosacītas "priekšniecības" diktāta. Protams, izcili dramaturģi, kam ir sava "sistēma" un kuru darbos īsteni mitinās teātris, "ievelk" – gribas tos uzminēt, iedziļināties, atrast veidu, kā īstenot neiespējamo. "levelk" tieši teātra potenciāls, kas slēpjas šajās lugās. Taču proza liek radīt atkal un atkal jaunu teātra valodu. Radīt teātri tieši šim vienīgajam un unikālajam prozas darbam – šis radītais teātris nekādi nebūs tirāžējams vai piemērojams citam prozas darbam. Proza spēj bagātināt teātri, bagātināt režijas mākslu, uzdot cita rakstura uzdevumus aktieriem. Gabriels Garsija Markess (*Gabriel García Márquez*), Stefans Cveigs (*Stefan Zweig*) vai Inga Ābele vienā sitienā iedzen režisoru (dramatizētāju) stūrī, no kura nākas meklēt izeju. Jo pirmais, kas nāk prātā ir doma, ka tas teātrī nav iespējams! Un nāksies pamocīt iztēli, meklējot vienīgo pārliecinošo risinājumu, kā šis teksts, tā saturs un tēlainība, nezaudējot savu oriģinālo iedarbības spēku uz lasītāja iztēli, dzīvos teātrī un iedarbosies uz skatītāja iztēli tā, lai teātra materialitāte to nenoplicinātu. Kā teksts, kurš atver bezgalīgus apvārsņus iztēlē, iegūs savu formu teātrī. Proza atver iespējas meklēt jaunas formas (Ak, šis Treplevs⁴⁴). Atklāt jēgu, satura dzīles un atrast tam visam formu. Jo jēga un saturs bez teātra valodas un formas paliek vien racionālā prāta līmenī. Jāuzdrīkstas **radīt** pasauli, kas saskan ar konkrētā prozas darba mērogu, nevis apkalpo to.

Izplatītākais klupšanas akmens, aiz kura aizķeras kāja sākumā gandrīz vai ikvienam, kas ļaujas šim prozas piedzīvojumam, ir censties "pa taisno" pārnest prozu (romānu, stāstu) uz skatuves. Kā mēdz teikt, pārvērst to teātrī. Bet kā saka režisors Dmitrijs Krimovs (*Дмитрий Кривов*): "Ir jāattīsta teātra valoda, nevis jātulko literatūra teātrī. Teātris nav tulkotājs." [Кривов 2018: 97] Viņa izrādes tiešām elpo apbrīnojami brīvi, tās rada teātrī jaunu, ārkārtīgi tēlainu un siltu (vienlaikus arī asu) teātri. Viss viens, vai tas būtu Nikolajs Gogolis (*Николай*

⁴⁴ Konstantīns Treplevs ir viens no krievu dramaturga Antona Čehova (*Антон Чехов*) lugas "Kaija" (1896) tēliem, ar kura iestudētu uzvedumu iesākas Čehova lugas darbība.

Гоголь), Ernests Hemingvejs (*Ernest Hemingway*) vai Aleksandrs Puškins (*Александр Пушкин*) bērniem. Viņam literārais materiāls ir tikai ierosme, iemesls radīt teātri. Secinājums: mums ir jādomā par teātri, ja vēlamies nodarboties ar prozu teātrī.

Man personīgi, sākot darbu ar prozu, ir ārkārtīgi svarīgi ieraudzīt telpu. Sajust to telpu, kurā viss prozā iekļautais organiski spēs dzīvot, sadzīvot un elpot ar pilnu krūti. Telpu, kura ļaus man būt brīvai, nevis ieslodzīs literatūru, aktierus un mani pašas radīto likumu rāmjos. Jo atšķirībā no teātra, kam piemīt uzskatāma un taustāma materialitāte, prozai piemīt spēja **teleportēties** laikā un telpā bez jebkādiem ierobežojumiem. Un tu atduries pret neskaitāmām darbības vietām un laikiem, pasakās, turklāt vēl ar dažādām pārdabiskām būtnēm un brīnumiem. Nedod dies', to visu censties apkalpot! Tātad tā ir viena no pirmajām būtiski risināmajām problēmām, kad ķeris pie romāna vai stāsta inscenējuma. Kas padara dramatizējuma radīšanu par visai sarežģītu procesu? Tas, ka ir jāatrod rakursi, jāierauga vai, mazākais, jānojaus **jau** režijas redzējums, skata punkts, intonācija. Jāuztausta sava, patstāvīga un no prozas darba **neatkarīga** ideja. Jā, es dramatizējumu uzskatu par režijas jautājumu, inscenētāja jautājumu. Protams, var gadīties lieliskas sakritības, kad dramatizē dramaturgs, bet iestudē režisors, un viņiem abiem sakrīt jušana, redzējums par prozas saturu un teātra formu, tā valodu. Bet tas nebūt nenotiek bieži. Tā nu man ilgu laiku ir patīcis strādāt ar prozu solo, jo dramatizējumu redzu cieši saistītu ar inscenējumu un režijas ieceri.

Reiz biju Maskavā radošās izpētes braucienā. Maskavā bez politikas un kara, precīzāk, Maskavas teātra mākslas pasaulē. Atšķirībā no groteskā dzīves uz ielas teātra mākslas pasaule ir iedvesmojoša. Braucu lūkot, kā ar prozu strādā mani interesējošie teātra meistari. Rast iedvesmu un definēt priekš sevis vismaz kaut kādus principus. Un tieši tur, Latvijas vēstniecības dārzā es "nosapņoju" telpu Ingas Ābeles "Klūgu mūkam"⁴⁵. Saslēdzās redzētais Gogoļa muzejā (*Дом Гоголя*) – mājā, kurā interaktīvā veidā muzeja darbinieces mani komandēja, uz ko jāskatās un kā jāskatās, kurā pat viņa nāve tiek inscenēta, – ar Ingas grandiozo romānu. No manas radošās dienasgrāmatas pierakstiem:

Sapnis par telpu: Vajag tādu juteklisku bibliotēku kā Gogoļa mājā. Uz plāksnītes rakstīts "Poētiskā telpa". Un šeit sadzīvo pagātne ar tagadni, poēzija ar prozu, interjers ar eksterjeru, Pēterburga un lauki uz palodzēm, atstājam balkonam un arī dārzs var ienākt interjerā. Un

⁴⁵ I. Ābeles "Klūgu mūks" I. Rogas dramatizējumā, Latvijas Nacionālais teātris, pirmizrāde notikusi 2017. gada 14. septembrī.

klusums telpā. Klabina tikai pianiste ar austiņām. Un tur ir kondicionieris, kas pārvēršas lidmašīnas propellerā un lidmašīna iebruc telpā. Bijušās kultūras telpā... Un bibliotēkas skapīši sāk dzīvot savu dzīvi... Un Francis meklē savu sutanu, savu vēsturi. Francis neieklaujas, Francis ir nepaklausīgs... Brīvības gars... Vieta, kur sadzīvo proza, dialogs un dzeja... Savāda tantiņa zīmē krustiņus... Lai cilvēkam viss uzgāžas virsū uzreiz – kā blāķis, aktīvs, katrs savu taisnību pierādoši ļaudis, kā plūdi – pateicībā, ka par viņiem interesējas, ka viņi ir atdzīvināti... Viss kopā, visi laiki... Atvēri skapīti un uzgāzās virsū sākumā nesaprotamu ļaužu bars... Un pagriežas telpa, un aiz logiem snieg... Cilvēks ir aizgājis, bet klavieres turpina klabināt... Tāds, lūk, iztēles sprādziens.

2016. gada aprīlī, Maskavā

Tajā braucienā šo to par darbu ar prozu priekš sevis definēju, vērojot režisoru Dmitrija Krimova, Sergeja Ženovača (*Сергей Женовач*) un Kirila Serebreņņikova (*Кирил Серебренников*) darbu prozas teritorijā. Un arī te svarīgākais izrādījās režisora redzējums un viņa teātra ticības koordinātas. Secināju, ka veidojot kontaktu ar publiku: Krimovs **spēlējas** ar to, Ženovačs **sarunājas**, bet Serebreņņikovs **sit** – tieši un bez izpatikšanas problēmas serdē. Tātad, ja nav šo divu elementu – telpas un redzējuma, kas ietver sevī teātra ticības koordinātas un vēlamo kontaktu ar publiku, sēsties pie rakstāmgalda ir pārāgri. Sākotnēji ir jāatrod savs stāsta (romāna) saturs un tā intonācija – savs redzējums.

Citēšu pierakstīto formulējumu, ko 2016. gadā mūsu sarunā izteica Ženovačs: "Režisora redzējums ir plašs jēdziens, kas "izkāpj" ārā un ir pat ārpus materiāla – romāna, stāsta – režisora redzējums neapkalpo materiālu, tas ir patstāvīgs". Tas ir otrs izplatītākais klupšanas akmens – iestrēgšana literārā materiāla iekšienē. Tad, kad esi literārā materiāla sagūstīts un nespēj no tā tikt ārā, paskatīties uz to no malas, no ārpuses. Īpaši uzmanīgi šis "akmens" uz ceļa jāidentificē, kad darīšana ir ar ģenialitātei tuviem autoriem. Tikai atrodoties ārpus romāna, raugoties uz to no malas kā uz kādu dārgu apskates objektu, ko saudzīgi turi divos pirkstos un grozi, aplūkodams no visām pusēm, var ienākt prātā Ābeli "ielikt" bibliotēkā – re, kāda divdabīga frāzīte paspruka, piedodiet man šo huligānismu.

Laikā, kad 2016. gadā notika mūsu saruna, Ženovačs gatavojās iestudēt Mihaila Bulgakova (*Михаил Булгаков*) romānu "Meistars un Margarita" (*"Мастер и Маргарита"*) (mana izrāde tai laikā jau bija notikusi). Un viņa iecere, lasi – dramatizējuma pamats – grozās ap faktu, ka romāns nav pabeigts. Šis fakts

stāv ārpus paša romāna lappusēm. Tātad viņa izrādē, iespējams, darbosies gan romāna personāži, gan pats Bulgakovs, gan Jeļena Sergejevna, varbūt vēl citi ļaudis, kas ir šī romāna gūstā līdz pat šodienai. Es mazliet apskaudu šo ideju, jo man tāda nebija ienākusi prātā, lai gan nekas, par ko mēs Bulgakova sakarā runājam, man nebija jaunums. Izrādi pēc gada vai diviem redzēju – iecere pa šo laiku bija mainījusi kursu un atradusi pavisam citu teātra formu – nepabeigtā romāna tēma izrādē neparādījās. Kādam nākamajam režisoram ir iespēja savienot šo kulta romānu ciešā saiknē ar paša Bulgakova dzīvi... Rosinoši.

Citu Bulgakova darbu "Teātra romāns" ("Театральный роман") izrādē "Nelaiķa piezīmes. Jauna literāta sapņi un murgi" ("Записки покойника. Сны и кошмары начинающего литератора") Ženovačs "sakrustoja" ar Konstantīna Staņislavska (Константин Станиславский) grāmatas "Aktiera darbs" ("Работа актера над собой") tekstu, it kā savijot kopā Bulgakova un Staņislavska radošās dzīves plūdumus, kā tas bija viņu dzīvē un arī romānā. Iespējams, tieši tādēļ Ženovača izrādē "Meistars un Margarita" Bulgakovs tiešā veidā nepiedalījās – jo šis ceļš bija jau noiets, tas bija citas izrādes PIN kods.

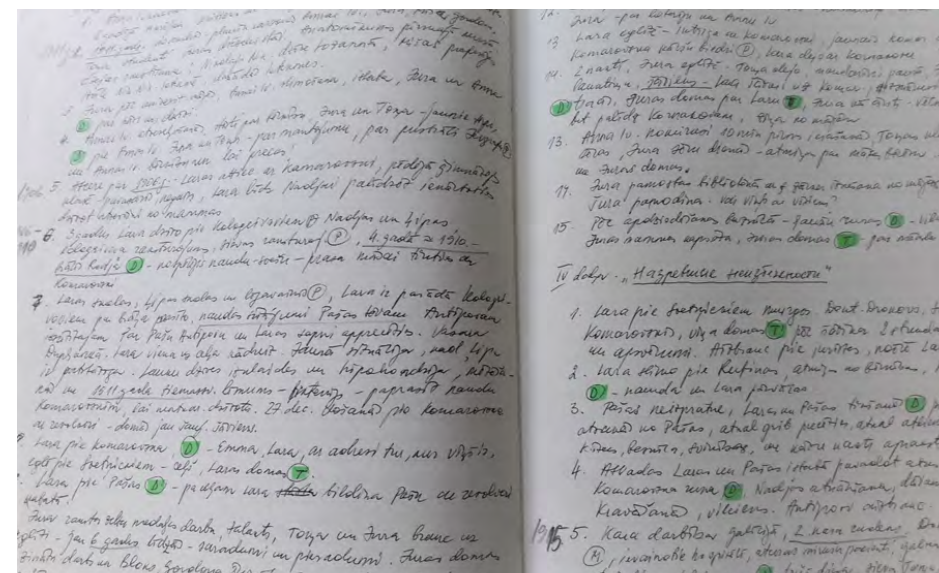
Bet, ļaujoties iztēles rotaļām, jāatceras par trešo klupšanas akmeni. Aiz tā kājai liek aizķerties slinkumiņš, kas mēdz attaisnot sevi ar laika trūkumu. Jo kā saka Federiko Garsija Lorka (Federico García Lorca): "Vienmēr, vienmēr, vienmēr iztēle operē ar precīzas, pilnībā konkrētas īstenības faktiem." [Lorka 1971: 137] Lai rastos dzīvotspējīga iecere – ideja, redzējums – to pamatā ir jābūt izpētes darbam – sagatavotai intuīcijai.

Redzat, sanāk, ka mūsu priekšā ir milzu informācijas lauks, kurā vienu informācijas kaudzi veido pats prozas darbs, otru – pieejamās ziņas par autoru, viņa dzīves peripetijām, trešo – zināmais par izvēlēta prozas darba radīšanas apstākļiem un to raksturu, ceturtajā – samesta informācija par laikmetu, tā stilu, paražām un sociālpolitisko iekārtu, notikumiem autora mītnes zemē un pasaulē, piekto – rada šodiena, pati šobrīd dzīvojamā dzīve. Un tu izej šajā laukā ar savu intuīciju un meklē sienu kaudzē adatu. Jo, kā redzam, reizēm šī "adata" ir pavisam sīka, šķietami maznozīmīga – kā domīņa par to, ka romāns nav pabeigts. Tai Ženovačs uzdūrās trešajā "kaudzē". Starp citu, no adatas siena kaudzē iztēle aizveda mani pie citas "adatas": arī to mirkli, kad piedzimst maldīšanās enerģija, kas baros visu darba radīšanas laiku – no ieceres dzimšanas un dramatizējuma radīšanas līdz pat pirmizrādei –, var nodēvēt par "uzsēšanos uz adatas".

Tātad, ja ir atrasta adata siena kaudzē, var doties tālāk un sākt darbu pie

prozas kompozīcijas.

Režisora domāšana ietver sevī spēju redzēt struktūru – visu kopumu, redzēt, no kā sastāv kopums, no kādiem blokiem, no kādām sastāvdaļām sastāv proza, kas ietver sevī stāstu, tiešo dialogu, autora vai varoņa komentāru, atmiņas, ainavu un vides aprakstus utt. Ne tikai prozas darba saturs (jēga, kādu to redz režisors), bet arī prozas darba struktūra + režisora redzējums, kas varbūt ir pat ārpus materiāla, + ne mazāk svarīgā šodienas dzīves struktūra = pamats dramatizējuma radīšanai. Vienotas laiktelpas atrašana (ideja, risinājums) ļauj tālāk brīvi rīkoties ar prozas tekstu un materiālu. Ja laiktelpa ir, tad var saplūdināt prozas tekstu pa lappusēm un montēt jaunu – savu – teātra stāstu. Veidot jaunu teātra kompozīciju. Šajā procesa posmā es veidoju pārskatāmu, konspektīvu izvēlēta prozas darba struktūru, kurā, kā tādā sekcijā, "kaulus" atdalīju no "miesas" – fiksēju kailus faktus, un tieši ar šiem, no literatūras atdalītajiem faktiem, sāku operēt. Tāds struktūras kopskats ļauj atsijāt teātra dabai atbilstošos dārgakmeņus no tiem, kas likumīgi ir tikai literatūras īpašums. Es to daru datora tabulā vai rokraksta pierakstā – atkarībā no noskaņojuma. Jo apjomīgāks prozas darbs, jo svarīgāk saskatīt esenci.



1. attēls. Viena no prozas struktūras faktu pieraksta lapām pirms Borisa Pasternaka (Борис Пастернак) romāna "Doktors Živago" ("Доктор Живого") dramatizējuma veidošanas Valmieras drāmas teātra izrādē "Doktors Živago" (2013).

bija". Un tieši te slēpjas teātra potenciāls, atminamās motivācijas. Migela de Unamuno (*Miguel de Unamuno*) romāna "Migla"⁴⁸ (*"Niebla"*) dramatisējumā laiktelpai bija jābūt filozofiskai – tā bija kā autora-radītāja prāta konstrukcija, kā viņa paša iztēle, kurā rosās, dzīvo, cieš un ilgojas viņa paša radītie personāži, kas brīžam klausā, bet brīžam pretojas autora gribai un nemūžam nevēlas, lai šis autors savam romānam reiz pieliktu punktu. Knuta Hamsuna (*Knut Hamsun*) stāsta "Viktorija"⁴⁹ (*"Victoria"*) dramatisējums tapa pavisam no otra gala – no lejas, caur pedagogiskajiem uzdevumiem. Jaunie aktieri "klasē" (mēģinājumu telpā), stāstot gadījumus no savas pieredzes, provēja to iztēlē izdzīvot vēlreiz – vēlreiz saslēgties ar savām personiskajām pirmās mīlestības izjūtām, lai no tām rastos juteklisks tiltiņš uz Juhanesa un Viktorijas sarežģīto mīlestības dabu. Sākotnēji tas bija kā treniņa uzdevums, taču atvēra mums tik īstu pirmās mīlestības teritoriju, ka, ķeroties pie Hamsuna teksta, jaunie aktieri paši vēlējās, lai šie personiskie stāsti ievītos izrādes audumā. Tā Hamsuns atrada savu skanējumu šodien, koncentrējot skatienu nevis uz sižetu, bet uz šo pirmās mīlestības nesaprotamo, neaptveramo, reibonim līdzīgo apvērsumu, ko tā rada cilvēka dvēselē. Protams, lai varētu izvilkt no sirds un citiem "izplāt uz galda" tik personiskus pārdzīvojumus, ir jābūt pagājušam laikam, un šim notikumam ir jābūt jau izdzīvotam un sadzijušam, tāpat kā šādai atklātbai jābalstās izcili organizētā darba atmosfērā un ētikā. Bet tāds nu iznāca "Viktorijas" dramatisējums, darbu pie kura mēs sākām vien tad, kad materiāls bija jau "izmīcīts". Studijā ko tādu darīt ir vienkāršāk nekā teātrī arī organizatoriski. Bet Pasternaka "Doktora Živago"⁵⁰ dramatisējuma pamatā bija ne vien saturiskais "gredzens", kas no beigām Juru atved pie visu likumsakarīgo sakritību ķēdes sākuma punkta, bet arī pati Pasternaka romāna un viņa dzejas struktūra – viņa fascinējošā "kvantu fizika". Tas, ka izvēle vienā pasaules malā ietekmē notikumus citā. Šī viņa filozofija, ideja un dzīves struktūras vērojums vienlaikus – notikumu paralelītes un polifonijas princips. Te vietām prozu atļāvos pārveidot organiskos dialogos ar Pasternaka tekstu, bet vietām plūda Pasternaka monologi par revolūcijām, karu, mīlestību un metafiziku. Te paralēli eksistēja atmiņas un tiešā laika notikums – Živago saruna ar Streļņikovu Varikinā. Te nosacītā "ceturtā siena" pastāvēja starp skatītāju zāli un skatuvi, bet nepastāvēja starp paralēli un vienlaikus eksistējošām dažādām telpām izrādes iekšienē. Fiziskā telpa pamazām tika

⁴⁸ M. de Unamuno "Migla" I. Rogas dramatisējumā, Latvijas Nacionālais teātris, pirmizrāde 2014. gada 5. novembrī.

⁴⁹ K. Hamsuna "Viktorija", Latvijas Kultūras akadēmijas Dramatiskā teātra aktiermākslas bakalaura studiju programmas 2021. gada absolventu jeb Valmieras teātra kursa izrāde, Valmieras drāmas teātris, pirmizrāde 2019. gada 7. septembrī.

⁵⁰ B. Pasternaka "Doktors Živago" I. Rogas dramatisējumā, Valmieras drāmas teātris, pirmizrāde 2013. gada 22. septembrī.

dekonstruēta burtiski – sākotnējā 20. gadsimta tipiskā pilsētas nomales māja zaudēja sienas, dēli pa dēlītim, atklājot kailu konstrukciju, kurā vēl trīs dzīvība un pastāv šīs kvantu līmeņa saiknes starp cilvēkiem – vāras vai ciešas, kā nu kura. Un ļoti liela nozīme bija tam, ka šo romānu ir sarakstījis dzejnieks. Tas noteica izrādes poētisko raksturu un, kas nav mazsvarīgi, arī veidu, kā strādāt ar tekstu aktieriem.

Viens no aspektiem, kam jāpieskaras, runājot par prozu teātrī, ir darbs ar tekstu – ne tikai dramaturgiskās režijas kompozīcijas nozīmē, bet arī darbā ar aktieriem. Prozas tekstam ir citāds audums, kas nosaka arī citu kontakta veidu ar šo tekstu un arī ar publiku, nekā to prasa dialogs lugā. Un arī te ir plašs meklējumu lauks, kas var bagātināt teātra valodu. Jūs varat atstāt neskartu arī prozas tekstu, nepārveidot to dramaturģijai tuvos dialogos, atstāt stāstījumu, taču tad nāksies apgūt arī jaunu spēles veida teritoriju, kas būtiski atšķiras no ierastās identificēšanās ar personāžu. Nāksies apgūt zināmu atsvešinājumu, spēju stāstīt "par", nevis no "es" viedokļa. Ženovačs to dēvē par stāstījuma tehniku: "Te nav pārdzīvojuma, izdzīvošanas. Tiem, kas teātrī jūt un saprot, ir skaidrs, cik tas ir grūti... Viegli – lūk, es atrodos apstākļos un sāku spēlēt personāžu, iedarboties uz apkārtējiem kā personāžs... Bet te taču risinās stāsts... Un ir daudz grūtāk iedarboties uz apkārtējiem – no personāža pozīcijām. Es varu parādīt, varu nospēlēt, varu pamest domu... Varu paklusēt... Mēs ar aktieriem deviņus mēnešus trenējamies – nevis identificēt sevi ar personāžu, bet pastāstīt par viņu: es esmu aizrāvis ar šo cilvēku, es gribu par viņu pastāstīt – lūk, tā viņš staigā, tā domā, tā runā. Protams, šo darbu izrādē nevar redzēt, slikti, kad sviedri un darbs ir redzams... Bet, ja cilvēkiem liekas, ka tāds eksistences veids – tas ir elementāri... Nu ko... Tātad mēs esam pareizi pastrādājuši, tieši tādēļ ir radies vieglums. [...] Es pat nosauktu šo veidu par ārkārtīgi tuvu Brehta⁵¹-Strēlera⁵² sistēmai..." [Женовач 2009]

Mūsu aktieru kursam⁵³ līdzīgu izaicinājumu pēkšņi meta dramaturģija, nevis proza. Artūrs Dīcis radīja mums lugu⁵⁴, kas ietvēra sevi prasību pēc šādas tehnikas. Viņa dramaturga amata izaicinājums un patoss bija radīt darbu, kurā teātrim nenāktos sacerēt, izgudrot un censties iemānīt par ticamām norisēm, kas acīmredzami uz skatuves pa īstam nenotiek. Piemēram, nogalināšana, sekss u. tml., kuru attēlošanas risinājumus publika pieklājīgi un saprotoši

⁵¹ Bertolts Brehts (*Bertolt Brecht*), vācu teātra praktiķis un episkā teātra pamatlicējs.

⁵² Džordžo Strēlers (*Giorgio Strehler*), itāļu izcelsmes operas un teātra režisors, kas pievērsies episkajam teātrim un iestudējis B. Brehta lugas.

⁵³ Latvijas Kultūras akadēmijas Dramatiskā teātra aktiermākslas bakalaura studiju programmas 2021. gada absolventi.

⁵⁴ A. Dīča "Meklētāji" I. Rogas režijā, Valmieras drāmas teātris, pirmizrāde 2021. gada 13. martā.

"apēd", zinot teātra nosacītību. Dīcis alka pārvarēt šo mirkli, kas skatītājam liek atrauties no stāsta plūduma, jo it kā iebaksta ar pirkstu acī – jūs esat teātrī. Un mums tas, savukārt, lika meklēt dabisku tehniku, kā strādāt ar tekstu, kurā cieši līdzās sadzīvo dažādi eksistences veidi. Kā lēkāt no tiešā dialoga uz komentāru, no darbības uz tiešu paskaidrojumu bez ceturtās sienas, no monologa uz redzētā parādīšanu u. tml., turklāt vēl visā tajā atrodot teātri. Mēs pavērsām skatu uz dzīvi. Atkal tvērāmies pie pieredzes. Tagad stāstījām viens otram no skatuves savas dzīves negadījumus, vienlaikus meklējot tajos kļūdu – atbildi uz jautājumu: "Kā tas varēja tā notikt?" Viens stāstīja, citi vēroja mehānismu: kā cilvēks pārslēdzas no vienas teritorijas citā, kā tas notiek dzīvē. Un izrādījās, ka dzīvē tā nav problēma – identificēšanās un atsvešinājums mijas sekundes simtdaļā, ja iztēlē ir pilna bilde. Tātad nācās lugas notikumiem iztēlē atrast "pilnu bildi".

Plika informācijas pārraidīšana teātrī (starp citu, vienalga caur prozu vai dramaturģiju) ir krimināla darbība. Tas ir vulgāri, lai gan nereti gadās to redzēt. Jebkurā tekstā jāatrod notikums. Stāstot par jau bijušu notikumu, pašreizējais notikums it kā pārklājas pāri tam notikumam, par ko es stāstu – un tā ir šī kļūdas vai notikuma būtības meklēšana, tādi kā centieni analizēt to, kas toreiz notika. Tas, kāpēc es meklēju atbildi vai analizēju šo pagātnes notikumu un motivācija šim procesam var nebūt uzreiz skatītājam saprotama. Līdzīgi kā gadījumā ar Ženovača "Paputējušo dzimtu" ("*Захудалый род*"), kurā visa nebūt ne īsā izrāde mani veda pretī vienai vienīgai atklāsmei izrādes finālā – bet tādai ir jābūt. Pēc līdzīga principa, bet ne tuvu tāpat, starp citu, Jura Živago visu izrādi gāja pretī fināla atklāsmei – tam, ka, aizlūdzis pie upes bišu sanoņā par māmiņu, viņš nolēma par tētiņu aizlūgt citu reizi, bet tētiņš tieši tai pašā brīdī otrā upes krastā izdarīja pašnāvību, izlecot no vilciena...

Tā ir teksta **iekšējā straume** – un tā neslēpjas vārdos vai tekstā – tā slēpjas notikumos.

Pagriezīsim šo tēmu citā rakursā. Šoreiz minēšu piemēru darbam ar dzejnieka radītu prozas tekstu.

Pasternaka garajos, detalizētajos prozas monologos mēs iepludinājām principu, ko aizņēmāmies no dzejnieka Josifa Brodskā (*Иосиф Бродский*) – kad pauze teksta plūdmā tiek lietota nevis pēc pieturzīmēm, bet pēc iekšējām saiknēm paša teksta struktūrā. Tas atver tekstā citu dziļumu, paver citu dimensiju tieši runātājam un klausītājam, nevis lasītājam.⁵⁵

⁵⁵ Vislabāk gan to būtu pašiem dzirdēt, bet Krievijas iebrukums Ukrainā mums ir liedzis pieeju arī daļai no krievu kultūras bagātībām, un Brodskā lasījumā Živago dzeju mums vairs nav ļauts dzirdēt pašu ausīm, jo Youtube krievu kanāls šobrīd kļuvis nepieejams, tāpēc mēģināšu to darīt

Tas ir Borisa Pasternaka "Doktora Živago" dzejolis "Magdalēna II". Pamēģiniet lasīt šo dzejoli, pauzes (vai cezūras, sauciet, kā gribat) liekot nevis tur, kur tekstā atrodas punkts, bet gan pēc nākamā panta pirmā vārda vai jēdziena. Ļaujiet pauzēm "pakārties gaisā", neliekot runas melodijā punktus, pārskrieniet punktiem pāri – straumē. Apzīmēju šīs pauzes ar simbolu Ω.

У людей пред праздником уборка.	Pirms svētkiem ļaudis savas mājas slauka.
В стороне от этой толчеи	Te, tālu nomalē no burzmas prom,
Обмываю миром из ведерка	Man klusi apslacīt no mirru trauka
Я стопы пречистые твои.	Ir tavas bezgrēcīgās pēdas dots.

Шарю Ω и не нахожу сандалий.	Steidz rokas Ω slepus sandalītes čamdīt,
Ничего не вижу из-за слез.	Ar asarām mans skats ir aizmiglots,
На глаза мне пеленой упали	Kā plūvurs līgavai kriet pāri acīm
Пряди распустившихся волос.	Man atrisušo matu cirtu sods.

Ноги Ω я твои в подол уперла,	Uz svārku malas Ω tavas kājas, Jēzu,
Их слезами облила, Исус,	Es atbalstīju, slakot asarām,
Ниткой бус их обмотала с горла,	Ar savu kreļļu viju krustus viju
В волосы зарыла, как в бурнус.	Un matos ietinu kā kājautā.

Будущее Ω вижу так подробно,	Es nākamību Ω redzu nu tik klaju,
Словно ты его остановил.	It kā tu būtu apturējis to.
Я сейчас предсказывать способна	Nu ieskatīties mūžībā es spēju,
Вещим ясновиденьем сивилл.	Sibillu gaišredzībā pareģot.

Завтра Ω упадет завеса в храме,	Rīt Ω kritīs pārsegs katedrālē tajā,
Мы в кружок собьемся в стороне,	Mēs spiedīsimies stūrī bariņos.
И земля качнется под ногами,	Un zeme sakustēsies mums zem kājām,
Может быть, из жалости ко мне.	Varbūt tā mani mēmi pažēlos.

Перестроятся Ω ряды конвоя,	Tad pārkārtosies Ω sardze tur zem velvēm
И начнется всадников разъезд.	Un jātnieki sāks melnos zirgus triekt,
Словно в бурю смерч, над головою	Kā viesuļvētras virpulis virs galvām
Будет к небу рваться этот крест.	Pret debesīm krusts baisais izsliesies.

Брошусь Ω на землю у ног распятыя, Обомру и закушу уста.	Ar zobiem Ω sakostiem es krusta ēnā Sev pamirumā ļaušu zemē krist.
Слишком многим руки для объятья Ты раскинешь по концам креста.	Pa brusu galiem rokas apskāvienam Tu pārāk daudziem vērsi, krustā sists.
Для кого Ω на свете столько шири, Столько муки и такая мощь? Есть ли столько душ и жизней в мире? Столько поселений, рек и рощ?	Kam vēl Ω šai pasaulē tāds milzu plašums? Un tik daudz moku, un tāds varens spēks? Vai mūžu, dvēseļu zem debesjuma Un ciemu, jūru, mežu būs tāds skaits?
Но пройдут Ω такие трое суток И столкнут в такую пустоту, Что за этот страшный промежуток Я до Воскресенья дорасту.	Bet paies Ω šādas trejas dienas, nakts Un grūdīs mani tādā tukšumā, Ka pa šo baiso, melno laika sprīdi Es izaugšu, nāks Augšāmcelšanās.
[Пастернак 2012: 621]	[atdzejojums mans – I.R.]

Manuprāt, tieši šajās pauzēs starp vārdiem paveras vēl kāda dimensija, kurā es kā klausītājs vai runātājs it kā **iekritu**. Tajās it kā aizcērtas elpa. Katrā ziņā manu iztēli tās it kā pat fiziski pārceļ tur – dzejoļa iekšienē, kur es mazliet kļūstu kā Magdalēna un notiekošo redzu viņas acīm, fiziski sajūtot viņas sajūtas vai atrodoties viņai cieši blakus. Tas ir – šī pavisam paralēlā dzīves plakne un tās šķietami neloģiskā loģika rada tādu kā tuneli, kurā tas, kas atrodas starp vārdiem, kļūst taustāmi dzīvs, jo vārds it kā atgūst savu pirmtēlu. Tas ļauj man ieraudzīt un sajūst to norisi, ko, lasot vārdus un ievērojot pieturzīmes ierastā veidā, es varu palaist garām. Zināms taču, ka vārdi mēdz zaudēt savu iedarbību, kad tiek valkāti bieži, nodeldēti vietā un nevietā, un tādi ar laiku kļūst visi vārdi, tādēļ mums jāmeklē veidi, kā atjaunot to iedarbīgumu. Šis droši vien ir tikai viens no veidiem, kā to var *provēt* darīt.

Atgriezīšos pie sava radošās izpētes brauciena secinājumiem. Vienā izrādē noskatītie principi darbam ar tekstu prozas iestudējumā, ko pēc Nikolaja Ļeskova (*Николай Лесков*) nepabeigtā romāna "Paputējusi dzimta" veidojis Sergejs Ženovačs.

1. Teksts netiek izspēlēts ainās, tas plūst kā dabisks stāsts (prozā) "par" un arī no "es" viedokļa.
2. Aktieri spēlē, kas notiek ar cilvēku, bet teksts plūst reizēm pat neatkarīgi no notiekošā; bieži šis darbojas arī dialogos, kas iekļauti prozas plūdumā.
3. Tas, par ko aktieris stāsta no "es", ietver sevī aktiera attieksmi pret notiekošo.
4. Īpaši uzmanību piesaista paša teksta melodija; veids, kā aktieri izrunā vārdus, rada kaut kādu virsskaņu, melodiju, kas man ļauj saprast notikumu, kādā atrodas personāžs. Brīžam vārdi pat vairs nav tik svarīgi, galvenais ir notikums, kādā aktieris dzīvo – notikums, kas notiek tagad, kas vēl tikai būs vai kas jau ir bijis. Katram tēlam – sava melodija un izpausmes. Teksta melodija un izpausmes pārraida raksturu.

Par šo tēmu iekrita acīs Anatolija Vasiļjeva (*Анатолий Васильев*) formulējums (viņa formulējumi mani vienmēr ir spārhojuši): "Vārdu bez melodijas jūs vispār neuztverat. Galu galā intonācija ir visspēcīgākais ierocis, tā ir komunikācijas pamata transports. Pieņemsim, jūs sāksiet runāt kādā franču (dzimtajai) valodai nezināmā melodijā. Jūs vairs nesapratīs. Pagaidiet, pagaidiet! Tātad – **informācija atrodas melodijā!** Tātad – melodija pārnēsā informāciju *izcēlums mans – I.R.!*" [Васильев 2001: 26]

Turpinām par noskatītajiem principiem.

5. Brīžiem tekstā stāstītais tiek parādīts atraktīvā darbībā kā bildītes, kas sastingst, kā fotokartītes albumā (atbilstoši tēmai – izrāde it kā šķirsta senu fotoalbumu, seko dzimtas vēsturei), brīžiem darbojas kā miksēts variants: stāsts – nospēlēta darbība – komentārs. "Viņi gāja, saķērās rokās." Un aktieri saķeras rokās. Ženovačs nebīstas arī no šādas, it kā ilustratīvas darbības, kur tā ir vietā un organiski "sēž".
6. Lielākos blokos (kas ietver brīžam pat vairākas ainas) nolasāms tāds kā "tonējums", kas man sniedz raksturojumu – "šis posms viņu dzīvē bija laimīgs" – aktieri spēlē līksmi, gaiši, strauji, bet šis periods viņu mūžā bija pavisam citāds – "klusss un trausls".
7. Aktieri spēlē lielos "gabalos" un "iet" uz galveno vārdu, galveno "punktu", piemēram, uz vārdu "mīlu" – strauvē, plūdumā, tādējādi nenogremdējot manu uzmanību prozas auduma neskaitāmajās

detaļās. Reizēm šī straume plūst uz galveno "vārdu" pat vairākas minūtes, nesoties pāri mizanscēnām, kustībai utt. pēc principa "viena aina – viena pauze", tādējādi izceļas galvenais notikums; kā ceļa stabiņi – no viena stabiņa līdz otram – un tieši šie stabiņi man visvairāk iespiežas atmiņā, veidojot manu, skatītāja stāstu.

8. Notiek nesteidzīga un detalizēta teksta iekšējās straumes atklāšana – stāsts plūst uz priekšu, bet viņi paspēj izspēlēt to, kas tekstā nemaz neparādās – savu attieksmi pret toreizējo notikumu, kas šobrīd tiek pārstāstīts, vai to, kas redzams tikai no attāluma, atskatoties. Tā ir cita aktieru lokācija – atskatoties uz jau bijušo, mēs spējam novērtēt, vai tas bija labi vai slikti, mulķīgi vai smieklīgi; un šis savienojums – prozas teksts par atstāstāmo notikumu + šī brīža attieksme pret to –, rada teātri, spēli.

9. Un beigās – visa šī straume, milzu plūdums ar dažām "elpas" pauzēm aiznes mani pie skaidrības, jo tas viss izrādās ir par vecmāmiņu, par vainas sajūtu, par dzīvi, kas nodzīvota "pa tukšo" abstrakta goda jēdziena dēļ, neļaujoties mīlestībai un sirds aicinājumam. Un brīdī, kad aktrise – personāžs nonāca pie šīs atklāsmes, izrāde sasniedza savu kulmināciju – tā bija vienīgā ilgstošā pauze izrādē, kad aktrises varone mētājās pa skatuves laukumu, nezinot, ko darīt ar šo atklāsmi, apjaušot, ka neko nevar pagriezt atpakaļ un labot, jo dzīve nav nekāds melnraksts.

10. Tieši šajās beigās es sapratu, kāpēc šīs vienas aktrises melodija tik spēcīgi atšķīrās no pārējo melodijām, tā bija tāda it kā formāla, vēsa, sākumā pat kaitinoša, mazliet mākslīga, pēcāk šķita, ka tas stāsta man, ka viņa tā nedomā, viņa tikai tā runā, vai, ja pat tā domā, tad tā nav tiesa – un es sapratu, ka viņa dzīvoja izrādes laikā savas varones dzīvi kā dziedot nemīlamu dziesmu.

Dziļa ietiekšanās teksta iekšējā struktūrā, iekšējo notikumu straumē, nevis sižetā. Izrāde kopumā it kā bija vecmodīga, toties tik ārkārtīgi jūtīga, smalkjūtīga, ka aizkustināja un "ievilka". Ilgums ap četrām stundām. Intervijā Pēterburgas teātra žurnālam ("Петербургский театральный журнал") Ženovačs stāstīja, ka nav īsinājis nevienu teksta rindiņu... Un dramaturģiju viņš dēvē par režijas kompozīciju. "Lai organizētu stāstu, ir jājūt veselums. Sākumā es daudz lasu par autoru, cenšos sajust viņu, lai piesavinātos tekstā, iegūtu no viņa tiesības, bet pēc tam sāku visu montēt, komponēt. [...] Kad tu jūti šo veselumu (bet režijas domāšana – tā ir veseluma izjūta), tālāk kaut ko iekšpusē var mainīt

un pārcelt. Tālāk tu jau meklē gājienu, toni un, galvenais, meklē žanra priekšnojautu: kas tas viss var būt [tulkojums mans – I.R.I.] [Женовач 2009] Čārlzam Dikensam (*Charles Dickens*) šo **gājienu** viņš atradis, kad kopā ar aktieriem atmetuši pūliņus viņu spēlēt – apsēdušies pie kamīna un sākuši Dikensu "lasīt". Šo izrādi neesmu redzējusi, bet varu iztēloties, kā Dikensa lasījums korelē ar šodienas cilvēku raksturiem un paralēliem notikumiem, kas piepilda dzīvi cilvēkiem, kuri sanākuši kopā pie kamīna, lai kopīgi lasītu Dikensu. "Pēkšņi radās distance starp personāžiem un aktieriem, radās kaut kas dzīvs, sāka sanākt." [Женовач 2009] Andreju Platonovu (*Андрей Платонов*) viņš definē kā "dārgu sarunu", kurā ienāk istabā dēls, un tēvs saka par dēlu: "Lūk, Ņikita atnācis!", bet dēls stāsta par tēvu. Prozas teksts pārvērsts "es" personā, bet stāsta par otru, ļoti tuvu cilvēku, nevis par sevi. Čehovu viņš sapratis, kad viņi ar aktieru trupu aizbraukuši uz Taganrogu, uz Čehova dzimtajām vietām. Tur esot kapsēta, kurā apglabāti visi Čehova laika pilsētas iedzīvotāji – būtībā Čehova personāži [Женовач 2009]! Arī šo izrādi neesmu redzējusi un nezinu, kāda ideja tai pamatā, bet manu iztēli sāk urdīt šāds **gājiens – sasist** kopā šo personāžu kapsētas sajūtu ar dažādiem Čehova stāstiem. Arī šajā gadījumā atslēdzina uz dramaturģijas (režijas kompozīcijas) ideju, bez kuras nav dramaturģijas, ir vien tiešs pārcēlums – tā atrodas ārpus paša literārā materiāla. Tā ir meklējama kaut kādā savienojumā ar reālo dzīvi – toreiz vai šodien, tas pat nav tik svarīgi. Tā apvieno prozas stāstus vienā veselumā – ieliek tos vienotos apstākļos. Vienā laiktelpā. Un vienotā laiktelpā jau ir brīvība rīkoties, mainīt, komponēt, fantazēt, jo brīvībai ir rāmis kā upei krasti, un tad straumei rodas dramaturģiskais spriegums.

Literatūra

Тиронс, У. (2018). Нужно идти за. С режиссером Дмитрием Крымовым беседует Улдис Тиронс. *Rigas Laiks. Русское издание*, Весна, с. 88–102.

Скороход, Н. (2009). Я прохожу сквозь текст, а поток прозы проходит сквозь меня... Беседу с Сергеем Женовачом ведет Наталья Скороход. *Петербургский театральный журнал*, № 4 (58). Доступный: <https://ptj.spb.ru/archive/58/>

Борген, Ю. (1988). *Слова, живущие во времени*. Москва: Радуга

Васильев, А. (2000). В защиту "Амфитриона". *Теория театра. Сборник статей. Академические тетради*, №7, Москва: Международное агентство A.D.&T.

Пастернак, Б. (2012). *Доктор Живаго*. Москва: Эксмо

Лорка, Ф. Г. (1971). *Об искусстве*. Москва: Искусство

SVĒTKU UN SARĪKOJUMU REŽIJAS PRINCIPI

Jānis Siliņš

Teātra režijas kontekstā šajā rakstā pieskaršos svētku un sarīkojumu režijas principiem, kas pamatā balstās vispārējā skatuves mākslas režijā, bet radošajā darbā – nedaudz atšķirīgā veidolā un niansēs.

Svētki ir diena vai dienas, lai svinētu un atcerētos nozīmīgu valsts, sabiedrības vai cilvēka dzīves notikumu, tautai raksturīgās un tradicionālās gadskārtu ieražas.

Sarīkojums ir sabiedrisks pasākums ar tematisku, informatīvu vai māksliniecisku ievirzi. Bieži vien lieto arī vārdu *pasākums*, kas ir organizēti veikts darbību kopums kāda mērķa sasniegšanai.

Režija ir radošs process, kas noteiktā vidē (telpā), izmantojot noteiktus (raksturīgus) skatuves mākslas izteiksmes līdzekļus, rada pilnvērtīgu publisku mākslas darbu. Režija ir nepieciešama ne tikai skatuves un audiovizuālās mākslas darbu radīšanā, bet arī svētku un sarīkojumu mērķu sasniegšanā.

Visa pamatā ir radošs darbs, kura veikšanai ir nepieciešama māka, iemaņas un zināšanas profesionālu paņēmienu lietošanā. Ikkatru svētku, sarīkojumu galvenā sastāvdaļa ir temats, kas ir izvērsti dramaturģijā un darbībā.

Teorētiskā aspektā liela vērtība ir klasiskajam, senajam Aristoteļa "Poētikas" tekstam, kas nav aplūkojams tikai kā literatūras, dzejas un dramaturģijas teorētiskais teksts. Būtībā tā ir sacerēšanas māksla, kurā liela vieta ierādīta traģēdijai. Ja abstrahējamies no "traģēdijas diženā stāva", tad varam atzīt, ka "Poētikā" ietvertās idejas un domas ir aktuālas līdz pat šim brīdim. Lai arī Aristotelis to attiecina uz traģēdiju, tomēr katram radošam cilvēkam Aristoteļa izvirzītie principi ir nepieciešami:

"Katrai traģēdijai nepieciešamas sešas daļas, kurās izpaužas tās īpatnības. Tas ir sižets, raksturi, domas, valoda, skatuves ietērps un mūzika."

[Aristotelis 2008: 51]

Ja lūkojamies no šī redzējuma, tad svētku un sarīkojumu izveide vienmēr būs pakārtota šiem noteikumiem. Tāpēc jo svarīgi katram, kurš veido, rada sarīkojumus, svētkus citiem cilvēkiem, atrast likumsakarības Aristoteļa piedāvājumā. Jo nekas nav mainījies dažu tūkstošu gadu laikā.

Sižets svētkos, sarīkojumos vienmēr sakņojas noteiktā tematā, kurš vienmēr ir līdzvērtīgi nozīmīgs gan valsts svētkos, gan Dziesmu un Deju svētkos vai kādas institūcijas vēsturisko notikumu atceres pasākumā, vai kāda notikuma atspoguļojumā. Principi pamatā ir vieni un tie paši. Saprotot, kas ir subjekts

(objekts), viss vienmēr tiek vērsts uz to, lai pilnīgāk atklātu pamata būtību!

Vispirms jāatbild uz jautājumu – kāpēc svinam svētkus? Kāpēc aicinām cilvēku kopumu, sabiedrības daļu uz vienu vai otru sarīkojumu? Šajā jautājumā nav ne lielu, ne mazu apstākļu! Ir tikai mērķtiecīgi virzīts process. Radošs, informatīvs, izglītojošs un ar mākslinieciskiem paņēmieniem, izteiksmes līdzekļiem atklāts.

Mēģināšu aplūkot svētku un sarīkojumu, ko varētu apvienot arī ar nosaukumu pasākumi, veidošanas principus, izmantojot Aristoteļa dotos terminus un nosacījumu, ka tiek veidots pasākums, kas veltīts Latvijas valsts dibināšanas atcerei.

Sīžets

Svētkos, sarīkojumos sīžetu veido notikuma būtība. Ideja, mērķis un uzdevumi. Ja teātrī sīžetu, kuru katram konkrētam iestudējumam atšifrē izrādes veidotāji, jau ir ietvēris dramaturgs, tad svētkos un sarīkojumos sīžetu rada ikkatra konkrēta nepieciešamība.

Pamatu pamats ir stāsts, kas ietverts dramaturģiskā darbībā un loģikā. Sīžeta veidošanu var uzņemt gan viens cilvēks, gan vairāki, bet visu kopumu noteiks konkrēto svētku vai sarīkojumu režisors.

Stāstu veidojot, vienmēr jādomā par mērķi un uzdevumu – ko vēlos atklāt? Lai to izdarītu, vispirms ir jābūt idejai vai vīzijai, kura rodas atbilstoši tam pētnieciskajam darbam, ko iegulda sarīkojuma veidotāji.

Piemēram, ja vēlos kādā konkrētā apdzīvotā vietā atzīmēt, svinēt vai godāt Latvijas valsts dibināšanas atceri 18. novembrī, tad ikkatru gadu meklēšu ne tikai jaunus, vispārīgus dokumentārus, bet arī subjektīvi personīgus faktus, kas saistīti ar kādām dzimtām, cilvēkiem. Tādus, kas organiski ietver nozīmīgā notikuma būtību.

Vispārīgie fakti būs saistīti ar valsts proklamēšanas aktu 1918. gada 18. novembrī Rīgas pilsētas Otrajā teātrī, bet konkrētie, subjektīvie fakti dos nepieciešamo, organisko klātbūtnes efektu. Tas gan nenožīmē, ka valsts dibināšanas gadadienas atzīmēšanā būtu jākoncentrējas vienīgi 1918. gada vēsturiskajos faktos un tikai tajos, kas saistīti ar Rīgu. Interesējošie materiāli var būt arī par citu Latvijas vietu, citu laika periodu, arī par padomju okupācijas gadiem, par kādu notikumu un par cilvēku rīcību, attieksmi un, protams, arī par tā atspoguļojumu mākslā, izmantojot dažādus žanrus, kas organiski saskan ar

tematu un mērķi! Noderīgas var būt liecības par Atmodas laika notikumiem, peripetijām, sabiedrības rīcību vienā vai otrā epizodē. Ļoti daudzi dokumenti, dzīvesstāsti, pat anekdotes var noderēt temata atklāsmē.

Svarīgi, lai, veidojot sarīkojumu vai svētkus, tiktu atlasīts katrai reizei piemērotākais, necenšoties visu iegūto informatīvo, dokumentāro vai māksliniecisko materiālu izmantot vienā pasākumā. Iegūtais, bet neizmantotais materiāls noderēs citā reizē.

Konkrētajam pasākumam atlasītais materiāls raisa iztēli un kaut kādu vīziju. Piemēram, ja valsts svētku atzīmēšanai ir pētīta kāda dzimta, cilvēku likteņi, kuri ir saistīti ar konkrēto laiku un ar vietu, kur tiek organizēts pasākums, tad vispārīgās ieceres pamatam var izvēlēties kādu konkrētu lietu, piemēram, fotogrāfijas, vai nozīmīgu notikumu apliecināšus dokumentus, vai kādā dzimtā paaudzēs iecienītu mūziku, dziesmu vai kādu literāru materiālu, vai konkrēti kādu personību, kuras rīcība vienā vai otrā laika posmā varētu būtu interesanta arī plašākam sabiedrības lokam.

Piemēram, trīs vienas dzimtas personības dažādos laika posmos (20. gadsimta sākums, sešdesmitie, septiņdesmitie gadi, tad Atmodas laiks vai tagadne) var veidot galveno dramaturģisko stāstu, kura laikā skatītājiem tiktu atklāti gan nezināmi fakti un notikumi, gan radīts ar valsts svētku būtību saistīts emocionāls vispārinājums. Pieņemsim, ka katra no vienas dzimtas trim personībām savā laikā ir saņēmusi tā laika valsts institūcijas atbalvojumu. Tas sīžeta veidotājam dod iespēju pakāpeniski, bet arī kontrastaini parādīt cilvēka godprātīga darba vērtību savas vietas, savas valsts mērogā.

Sīžets prasa zināmu apjomu, jo nevar vienā pasākumā izstāstīt visu. Tāpēc noderīgs ir Aristotelis: "Veselums ir tas, kam ir sākums, vidus un beigas. [...] Tātad katrs labi risināts sīžets nevar kaut kur patvaļīgi sākties vai beigties, bet tas jāveido minēto jēdzienu (sākums, vidus un beigas) ietvaros. Visam skaistajam – dzīvai būtnei vai kādam priekšmetam, kas sastāv no daļām –, ir jābūt ne tikai ar noteiktā kārtībā sakārtotām daļām, bet tādā lielumā, kam nepiemīt gadījuma raksturs, jo skaistums ir lielumā un sakārtojumā." [Aristotelis 2008: 55]

Sīžetam, kas ir notikumu risinājums ar tajā ietvertām epizodēm vai daļām, vienmēr ir robeža. To nosaka pasākuma veidotāji, saprotot un sajūtot apjomu, kāds varētu interesēt un aizraut konkrēto skatītāju.

Raksturi

Dramaturģijā, teātra izrādē ietvertajā tēlu sistēmā raksturi ir darbības virzītāji. Svētkos un sarīkojumos, protams, arī konkrēti tēli, raksturi.

Tie var būt konkrēti cilvēki, kurus esam iekļāvuši sižetā, piemēram, jau minētās trīs vienas dzimtas personības stāstā par Latvijas valsti. Zinot viņu biogrāfijas un rīcību atsevišķās dzīves situācijās, pasākuma režisors iedomājas un nosaka viņu funkciju, viņu uzdevumus. Saprotams, ka ir pietiekami sarežģīti viņus iekļaut darbībā, jo ne jau vienmēr viņi fiziski var paši veikt darbību. Par vienu personību stāstīs kāds tuvinieks, par citu – pasākuma vadītājs, cits būs dokumentēts audiovizuālā materiālā utt.

Tajos gadījumos, kad kāda personība piedalās konkrētajā notikumā, viņš tomēr nav aktieris un neatveidos tēlu. Viņš būs pats – tāds, kāds ir –, un režisoram būs jāatrod veids un forma, lai viņa iekļaušanās svētkos būtu patiesi dabiska, nesamākslota un piemērota pašam cilvēkam, kā arī saprotami uztverama skatītājam. Lai to veiksmīgi izdarītu, pirms tam ir jāiepazīst cilvēks, jāsarunājas ar viņu, jākonkrētizē temati, nepieciešamās detaļas.

Pasākumos rakstura lomu var uzņemties nevis konkrēts cilvēks, bet arī aktieri, to grupas. Bet tas var būt arī muzikāls skaņdarbs, tā izpildītājs vai izpildītāju grupa, piemēram, ansamblis, koris. Raksturs var būt audiovizuāls materiāls, kāda vēsturiska vai mākslinieciska lieta un priekšmets. Raksturs atsevišķos gadījumos var būt arī vieta, vide, kurā svētki un sarīkojumi notiek, un tie ir organiska sižeta sastāvdaļa. Īpaši, ja sižets ir saistīts ar kādu vēsturisku faktu vai notikumu.

Rakstura jautājumi ir būtiski jau sižeta sacerēšanas gaitā. Balstoties tajos, skrupulozi to pārzinot, režisoram ir vieglāk un precīzāk iztēlēt redzēt pašu notikumu, prognozēt tā darbību un gaitu, un paredzēt arī iespējamās atkāpes vai pat spējas improvizācijas, kas rodas konkrētajā situācijā.

Domas

"Domas ir tas viss, ar ko pierāda, ka kaut kas ir vai kaut kā nav, vai arī vispār kaut ko apgalvo." [Aristotelis 2008: 53]

Domas ir viens no vissvarīgākajiem noteikumiem svētku un sarīkojumu radīšanā. Citādi jau nav nozīmes pulcināt cilvēkus, tērēt viņu laiku, neapliecinot kādu ideju, nepārraidot informāciju, neradot emocionālu vai psiholoģisku

pārdzīvojumu.

Tā ir arī pasākumu veidotāju prasme darbībā pateikt pašu būtiskāko, izmantojot visus izteiksmes līdzekļus. Sižets jau primāri to nosaka, raksturi palīdz svarīgāko padarīt par redzamu, dzirdamu, sajūtamu. Vienā pasākumā nav ieteicams iekļaut pārlietu daudz notikumu un stāstu, bet tikai tos, kas šajā konkrētajā situācijā ir paši galvenie. Protams, neaizmirstot arī kādas blakus lietas vai atkāpes, kas tikai palīdz koncentrēties galvenajam. Nesadrumstalot, bet gan radīt no dažādām epizodēm ar tajās ietvertajām domām savu veselumu.

Atgriežoties pie vienas paaudzes trim personībām, kurām ir bijis kāds sava laika valsts apbalvojums, jāzina, ka katra viņiem veltītā epizode būs citādāka, citiem izteiksmes līdzekļiem izteikta, bet saskaņota ar kopējo sižetu un stilistiku. Latvijas valsts vēsturē ir bijušas ļoti krasas, arī traģiskas pārmaiņas. Konkrētās personības tādas pārmaiņas ir piedzīvojušas un katra savā veidā centusies tās pieņemt. Līdz ar to par vienu var būt personiskāks, varbūt intīmāks stāsts, par otru – sabiedriskāks, par trešo – ģimeniskāks. Pasākumā tad arī izmantosiet tos izteiksmes līdzekļus, kas vairāk pieder vienam vai otram stāstam. Par vienu var tikt veidots dokumentāls audiovizuāls stāsts, par citu – saruna ar kādu laikabiedru vai dzimtas pārstāvi, vai tādu cilvēku, kas labi pārzina vēsturisko kontekstu. Trešajam varbūt izmantosiet muzikālus akcentus, jo izrādās, ka viņš spēlē kādu mūzikas instrumentu vai arī ir kāda ansambļa dalībnieks. Šādā veidā notiek domas izklāsts vārdos jeb veidojas valoda.

Valoda

Svētku un sarīkojumu valoda ir daudzveidīga. Pasākumos kopumā tās lietošana ir bagāta, taču ne tikai verbāli, bet arī dažādu māksliniecisko izteiksmes līdzekļu izmantošanā. Primāri, protams, ir teksts. Bet tas var tikt pārraidīts gan ar aktieri, gan ar kādu konkrētu personību, gan ar mūziku, skaņu, gan ar vizuālās vai teātra, skatuves mākslas paņēmieniem. Kādreiz noder arī sporta elementu iekļaušana, kādreiz – cirks vai akrobātika. Tekstam ne vienmēr ir jāskan, tas var būt arī vizualizēts, jo paņēmieni, kā to darīt, ir pietiekami dažādi, īpaši jau mūsdienu tehnoloģiju plašajā pielietojumā, kuram gan ne vienmēr vajadzētu dominēt. Bet var izveidot svētkus par godu Latvijas valstij, kuros tas būs pamata izteiksmes līdzeklis, jo būs mērķtiecīgi un sabalansēti izmantoti. Savukārt jau iepriekš minētās trīs vienas dzimtas personības katrā no epizodēm parādīsies kā zīmīgs un pārliecinošs akcents.

Kā zvaigzne, līdzīgi kā trīs zvaigznes Brīvības pieminekļi, reizē arī plašākas sabiedrības valstiskuma idejas viedokļa paudējs. Variantu ir ļoti daudz. Valsts svētku galvenais uzdevums ir audzināt patriotismu un piederības izjūtu savai valstij, savai zemei.

"Veidojot sižetus un ietērpjot tos valodā, notikumus vajag risināt tā, lai tie būtu it kā acu priekšā. Tikai redzēdams visu pilnīgi skaidri un it kā būdams klāt visos notikumos, dzejnieks prātīs atrast to, kas ir piemērots, un viņam nepaslīdēs garām neviena pretruna." [Aristotelis 2008: 82]

Valodas lietojums pasākumos ir arī tas, kas rada nepieciešamo atmosfēru, jo bez tās jau nav iespējama neviena izrāde, nevieni svētki, neviens sarīkojums. Valodas krāsainība ir viens no elementiem, ja to lietojam ne tikai kā verbāli. Izteismīga svētku un sarīkojumu valoda ir vide un vieta, kurā tie notiek, jo tas rada nepieciešamo atmosfēru.

Skatuves ietērps

Pasākumu veidošanai un organizēšanai ir piemērotas visas vietas, kurās atbilstoši svētku vai sarīkojumu iecerei, idejai un tās sižetam tas ir iespējams un kurās var sapulcināt nepieciešamo skatītāju vai dalībnieku skaitu.

Tradicionāli sarīkojumiem un kādas vienas institūcijas pasākumiem izmanto svinību zāli un tradicionālo skatuvi, bet ir iespējas to darīt arī citās vietās un telpās.

Organizējot valsts svētkus, vienmēr nepieciešams atbilstoši normatīvajiem aktiem izvietot vienu no būtiskākajiem Latvijas valsts simboliem – karogu. Otru simbolu – ģerboni – lieto retāk, bet arī tas ir iespējams. Tas jādara ar cieņu un, izmantojot to, nevajadzētu ignorēt standarta noteikumus, kas atspoguļoti Latvijas valsts karoga likumā. Tajā ir arī noteikts, ka Latvijas valsts karogu var lietot arī dekoratīvos nolūkos, saglabājot karoga krāsu toni un sarkanbalto svītru attiecības, bet nesaglabājot standarta karoga izmērus. Latvijas karoga izmantošana ir iespējama ne tikai valsts svētkos un atceres dienās! To var un faktiski arī vajadzētu cienīgi izmantot arī dažādos citos sarīkojumos, kuros tiek godināti vai sveikti cilvēki, izglītības iestāžu pasākumos, godos, aroda svētkos un daudzos citos sarīkojumos. Latvijā visai kautrīgi cilvēki lieto Latvijas karogu, lai gan, kā liecina citu tautu pieredze, tostarp arī mūsu kaimiņu Igaunijas piemērs, to var izmantot visdažādākajos sarīkojumos un svētkos, vienmēr ar cieņu to lietojot vai novietojot atbilstošās vietās.

Aristotelis ir atzinis, ka "skatuves ietērps, tiesa, iepriecina sirdi, tomēr atrodas pavisam tālu no apceramās mākslas jomas", piebilstot, ka "skatuves ietērps vairāk atkarīgs no skatuves iekārtotāja nekā no dzejnieku mākslas" [Aristotelis 2008: 53]. Tomēr pasākumos tam ir ļoti būtiska nozīme, un dekorators, scenogrāfs nevar veidot tādu vizuālo ietērpu, kas nav visos komponentos saskaņots ar kopējo tematiku, pasākuma sižetu un noteikto darbību. Vizuālās mākslas pārzināšana svētku režisoram ir viena no prioritātēm, un, jau radot ieceri, viņam vizuāli nepieciešamais tēls ir jāierauga kontekstā ar vietu, telpu, kurā pasākums notiks. Ja tā ir tradicionāla skatuve, tad variācijas var izrādīties visai ierobežotas, bet tomēr tai vienmēr jābūt arī ar kādu elementu bagātinātai.

Atgriežoties pie valstiskiem pasākumiem, arī karoga novietošana zālē vai uz skatuves jau tradicionāli pieņemtā vietā kādā pasākumā var izrādīties nepiemērota. Tad jāatrod cienīgs atrisinājums. Valsts simbolu var arī vizualizēt projekcijā, vienīgi ievērojot iepriekš minētos nosacījumus un dodot tam dekoratīvu funkciju.

Latvijas valsts dzimšanas dienas svētkos un sarīkojumos bieži vien izmanto citas telpas vai laukumus ēkas ārpusē vai arī vietas, kurām ir saistība ar kādu vēsturisku notikumu. Tas ir labs risinājums, bet vienmēr vajadzētu ņemt vērā, lai tajā vietā nevajadzētu ieguldīt lielus finansiālus līdzekļus un materiālus, lai to pārveidotu iecerētajam sižetam un darbībai. Faktiski, zinot, ka kāds pasākums jāorganizē netradicionālākā vidē vai telpā, iecere jāveido, balstoties šajos nosacījumos. Ievērojot vides savdabību, tai jāpakārto savi nodomi un uzdevumi.

Piemēram, var izrādīties, ka parks un piekalne ir ideāla vieta, lai veidotu svētkus, bet turpat vienā sāna daļā novietotais elektrosadales skapis bojā skatu, tāpēc izlemj, ka tas ir jānoslēpj ar kādu neitrālu auduma vai finiera gabalu vai vasaras laikā tam priekšā novieto tik tradicionālās meijas. Tas nav risinājums. Režisoram konkrētajā sižetā un darbībā ir šim priekšmetam jāatrod vieta, lai tas darbotos kā pilntiesīgs pasākuma darbības vai nepieciešamās atmosfēras radītājs. Ap to vai pie tā var veidot visdažādākos sižetiskās darbības notikumus vai vizuālos akcentus.

Saprotams, ka kopējā skatuves ietērpā iederas arī skatītājs. Ne tikai kā viens no atmosfēras radītājiem, bet arī kā dalībnieks, kuram viss ir jāredz un jādzird. Līdz ar to vietas izvēlē ar to ir jārēķinās un jāizmanto arī tādi elementi, kas nodrošina pietiekami komfortablu, neapgrūtinātu skatīšanos. Iespējama arī viņu iesaistīšana vēl pirms paša pasākuma, lūdzot ņemt līdzi kādu nelielu, bet kopējās atmosfēras radīšanā nepieciešamu lietu vai priekšmetu. Piemēram,

mazos valsts karodziņus, dažādus gaismu izstarojošus priekšmetus vai daudz ko citu. To nosaka pasākuma veidotāji un režisors.

Mūzika

Aristotelis par mūziku ir teicis, ka tā sniedz vislielāko baudu. Droši vien tam varētu piekrist visi. Muzikālā materiāla bagātība ir neizsmeļama un žanriski un stilistiski daudzpusīga. Tas gan nenozīmē, ka nav iespējams izveidot pasākumu, kurā nebūtu mūzikas tās tradicionālā izpratnē. Noteikti ir. Var izmantot dažādus atbilstošus trokšņus, skaņas, arī dabas elementus, piemēram, pasākumam pie jūras vai ūdenskrituma. Tajā arī radīsies sava melodija un ritms.

Valsts svētku un sarīkojumu būtisks elements vienmēr būs Latvijas valsts himna "Dievs, svētī Latviju", kas pamatā būtu dziedama, bet iespējama arī tās izpildīšana instrumentālā variantā, tikai ievērojot noteikto himnas autora Kārļa Baumaņa ritmu. Var lietot arī ieraksta variantu, bet uzskatu, ka himnu cienīgi var nodziedāt katrs Latvijas iedzīvotājs. To, vai himna jādzied pasākuma sākumā, vidusdaļā vai noslēgumā, nosaka konkrētā pasākuma sižets un mākslinieciskā iecere. Var gadīties, ka to pamatoti saskaņā ar konkrēto darbību atskaņo pat divas reizes. Atceroties iepriekš minēto piemēru par vienas dzimtas trijām personībām, Latvijas himna var kalpot par "aplūveida" kompozīcijas elementu: vienas personības dzīves raksturojums Latvijas valsts sākumā, bet otras personības atklāsme tagadnē.

Mūzika svētkos un sarīkojumos, arī valstiska rakstura pasākumos nav fona mūzika. Tā ir darbības sastāvdaļa, rakstura atklājēja vai pats raksturs. Emocionālās atmosfēras radītāja. Tāpēc tās izvēlei ir jābūt pamatotai, mazāk ilustratīvai, bet vairāk kopējo ideju un domu atspoguļotājai un pasākuma valodas izteicējai.

Žanri un stili varētu būt visdažādākie, bet tiem ir jāsakņojas izvēlētajā pasākuma formā un jārada nepieciešamā atmosfēra. Tikpat labi var saderēt kora dziedājums un poproka dziesma, tautasdziesma, etnogrāfiska mūzika un džezs. Vienīgais noteikums ir tāds, ka tam jāveido kopējs dramaturģisks stāsts, reizē darbojoties gan kā papildinājumam, reizē arī kā raksturam vai tā paspilgtinājumam.

Būtu vēlams, lai viena pasākuma ietvaros nepieciešamais muzikālais materiāls būtu vienā atskaņošanas veidā: dzīvais izpildījums vai fonogramma. Tam ir

lielāks emocionālās iedarbības spēks. Bet ir iespējamas variācijas, īpaši tad, ja kāda epizodē tiek iekļautas arī tautas dejas, kurās bieži vien nevar iztikt bez fonogrammas. Sprotams, ka, izmantojot kādu audiovizuālu dokumentāru vai māksliniecisku materiālu, tajā ietvertā mūzika jau ir ieraksts.

Izmantojot Aristoteļa dotos terminus, ielūkojāties svētku, sarīkojumu vai pasākumu veidošanas principos. Pasākumu režija ir ļoti atbildīga nodarbe, jo tā prasa gan profesionālas pamata zināšanas un prasmes, pamatīgu iztēli un intuīciju, spēju riskēt un uzņemties atbildību par visu kopumu. Pasākumu veidotājs nevar cerēt, ka sagatavošanai būs atvēlēti vairāki kopmēģinājumi, kuros tiks precizēta un noslīpēta visu māksliniecisko izteiksmes līdzekļu kopa. Katra muzikālā vienība, katrs izpildītājs pamatā savus numurus sagatavos pats, tie būs saskaņoti ar kopējo ieceri un uzdevumiem, bet pilnībā atklāsies tikai pašā notikumā – svētkos vai sarīkojumos.

Vēl būtu minamas dažas vispārīgas lietas.

Sižets un darbība ir atklāta literārajā scenārijā, kurā ir atspoguļots viss pasākuma stāsts, ar precīziem tekstiem, kur tas ir iespējams, ar konkrētiem muzikālo un citu māksliniecisko numuru nosaukumiem, izpildītājiem. Papildus jāveido arī pasākuma tehnisko scenāriju, kurā koncentrētā, precīzā veidā tiek atspoguļota visas darbības gaita: laika plānojums; gaismas un skaņas partitūra; dalībnieku uznākšana, aiziešana; tehnisko līdzekļu un rekvizītu novietošana un noņemšana un viss cits, kas nepieciešams, lai tie, kuri nodrošina pasākuma norisi, bet nepārzina visu sižetu un darbības detaļas, iekļautos mākslinieciskos numurus, varētu precīzi nodrošināt notikumu gaitu.

Laika gaitā jau katram izveidojas savs stils un savi paņēmieni, bet ir pilnīga nepieciešamība, lai režisors būtu tas, kurš pārzina visus komponentus līdz vissīkākajai detaļai. Arī tad, ja ir iesaistīta pietiekami liela asistentu un palīgu komanda, vienmēr ir būtiski pašam visu pamata notikumu paturēt prātā un spēt reaģēt, ja kāds no elementiem pēkšņi izkrist vai tiek mainīts. Tā tas var notikt, ja kāda no iesaistītajām personām neierodas vai pasākuma stresā apjūk un nespēj veikt tos uzdevumus, kādi bija iecerēti.

Režisoram vienmēr ir jābūt gatavam rezerves variantiem tām epizodēm vai numuriem, kas jau bija riskanti tehnisku iemeslu vai personību savdabības dēļ. Tas jāspēj prognozēt un atjautīgi atrisināt jau pašā pasākuma laikā.

Būtiska loma ir pasākuma vadītājam (vienam vai vairākiem), kuriem tāpat

visam līdz sīkākajai detaļai ir jābūt zināmam. Primāri ir teksti, kas ir pasākuma vadītāja rīcībā, kuri ir iepriekš pilnvērtīgi analizēti, pārbaudīti un sastrādāti. Bet vienmēr ir jābūt arī kādai rezervei tiem gadījumiem, ja viss nenotiek pēc scenārija. Labs palīgs ir arī pasākuma vadītāja spēja elastīgi improvizēt, pakļaujoties noteiktajam pasākuma žanram un stilam. Režisoram vienmēr ir ļoti svarīgi atrast tādu pasākuma vadītāja personību, kura ir atbilstoša gan idejas izpratnē, gan psiholoģiskajā saderībā.

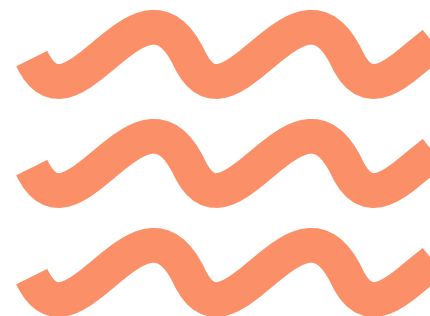
Svētku un sarīkojumu režija ir ļoti atbildīgs, daudzslāņains process, un režisors, kurš tādu pienākumu uzņemas, ir apveltīts ne tikai ar profesionālām zināšanām un prasmēm, bet arī ar visaptverošām zināšanām kultūras un mākslas jomās, psiholoģijā un citās nozarēs. Ikkatri svētki un sarīkojumi ir unikāli, tāpēc arī svētku un sarīkojumu režijā vienmēr ir jāatrod *sarežģījums un atrisinājums* un visprecīzākais izteiksmes veids.

Literatūra

Aristotelis (2008). *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds

Elektroniskie resursi

Latvijas valsts karoga likums. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/200642-latvijas-valsts-karoga-likums>



VINGRINĀJUMI TEĀTRA REŽIJĀ

Elmārs Senkovs
Kārlis Krūmiņš

Māra Ķimele, kura vairākus gadus Latvijas Kultūras akadēmijā vada dramatiskā teātra režijas mākslas apakšprogrammu, saviem studentiem bieži atgādina, ka režiju var iemācīties tikai nodarbojoties ar režiju. Vienīgi veidojot izrādes režisors attīsta savas prasmes, pilnveido sevi darbā ar aktieriem, izkopj stilu un saprot, cik daudzus režijas izteiksmes līdzekļus var izmantot, lai izrāde būtu ne tikai saturīga, bet arī aizraujoša formā un stilā. Parasti režijas studentiem programmā ir iekļauta arī aktiera apmācība, jo daudzi jēdzieni – notikums, konflikts, iztēle, uzmanība utt. – ir jāapgūst pat vairāk un jāpārvalda pat labāk nekā pašam aktierim. Tāpēc es ar Kārli Krūmiņu (režisoru, aktieri un Latvijas Kultūras akadēmijas docētāju) vienojos, ka abi dalīsimies ar tiem uzdevumiem, kurus mēs esam izmantojuši pedagoģiskajā darbā vai arī apguvuši pie saviem pedagogiem. Sarakstot šos uzdevumus, mēs secinājām, ka daudziem uzdevumiem sakrīt mērķis, bet uzdevuma forma vai pasniegšanas veids atšķiras. Tas mūs nomierināja un pat iepriecināja, jo saprotam, ka runājam par vienu un to pašu, tikai citā valodā. Līdzīgi kā teātra mākslā, režisoru rokraksti un paņēmieni ir dažādi, bet abi runājam par vienu – par cilvēka sarežģīto dabu. Tas arī teātra mākslu padara tik dažādu un aizraujošu. Nav pareizas vai nepareizas metodes – ir laba tā metode, kura der tieši tev. Un tāpēc labi, ka pie katra pedagoga var iegūt citu pieredzi, bet mērķis ir viens – pēc iespējas vairāk apgūt teātra mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus, to iespējas un pēc nepieciešamības prast tās izmantot.

Elmārs Senkovs

Kas tad ir **teātra mākslinieciskie izteiksmes līdzekļi** vai vēl konkrētāk – **režijas izteiksmes līdzekļi**? Pirms mēģināt rast atbildi uz šo jautājumu, der atcerēties un apzināties teātra mākslas starpnozaru dabu un dažādību. Piemēram, Dailes teātra mūziklā "Oņegins"⁵⁶ savienojas literatūra, vizuālā māksla un mūzika. Bet citā piemērā – Lienas Šmukstes izrādē "Grāmata zīme"⁵⁷ – skatītāji piedzīvo izrādi ar aizsietām acīm, un izrādē neparādās neviens no trijiem iepriekš piesauktajiem mākslas veidiem (un no tiem izrietošajiem izteiksmes līdzekļiem). Abās izrādēs gan piedalās aktieri. Savukārt reiz Igaunijas festivālā "Baltoscandal"⁵⁸ redzēju izrādi, kurā aktieru nebija nemaz. Tur bija tikai vietu ierādītāja, kas pirms izrādes izstāstīja noteikumus, kā izrāde noritēs, un pēcāk paši skatītāji kļuva par aktieriem. Teātris uz mirkli rada ilūziju – pasaules modeli. Tā ir trīsdimensionāla pieredze laikā un telpā, kas paver visdažādākās izpausmes iespējas, līdz ar to režisora izteiksmes līdzekļi var būt jebkas no tā izrietošs – aktieris, vārds, gaismas skaņa, mūzika, ritms, telpa, smarža, laiks u.c. Tomēr jāņem vērā, ka visos trijos izrāžu piemēros režisors apzināti izvēlējās tos izteiksmes līdzekļus, ar kuriem strādās, un tos, kurus neizmantos. Tā nebija nejaušība. Savā praksē strādāju divos virzienos. Pirmkārt, mēģinu provocēt jaunos cilvēkus uz aktīvu, analītisku procesu gan uzdevumu risināšanas, gan subjektīvās pieredzes (redzējuma) kontekstā. Otrkārt, mēģinu jaunos teātra interesentus iepazīstināt ar dažiem režijas izteiksmes līdzekļiem vai to atzarojumiem, noteikti nepretendējot ne uz visu to apzināšanu (kas nav īsti iespējama), nedz arī uz hierarhizēšanu (kas nav pareiza).

Kārlis Krūmiņš

⁵⁶ Mūzikls pēc Aleksandra Puškina darbu motīviem "Oņegins", rež. Dž. Dž. Džilindžers, pirmizrāde – 2013. gada 22. februārī Dailes teātrī.

⁵⁷ Sajūtu teātra izrāde "Grāmata zīme", rež. Liena Šmukste, pirmizrāde – 2019. gada 12. aprīlī Latvijas Nacionālajā bibliotēkā.

⁵⁸ Starptautisks teātra festivāls "Baltoscandal" ir lielākais un senākais starptautiskais teātra festivāls Igaunijā, kas norisinās kopš 1990. gada ik pēc diviem gadiem.

ELMĀRS SENKOVS

Daudzi uzdevumi, kurus es aprakstīšu, ir ņemti no aktieru apmācības programmas, bet vēl citi uzdevumi ir tie, kurus es novēroju, strādājot kopā ar Māru Ķimeli. Daži uzdevumi ir atvasināti vai papildināti no citu režisoru vai pedagogu izdotām grāmatām vai pierakstiem, vai novērojumiem pedagogiskā praksē. Protams, uzdevumi ir dažādi savā formā, tomēr mērķis ir viens. Tāpēc bieži vien man ir grūti norādīt to, no kura pedagoga šie uzdevumi nākuši, jo, atšķirot savus pierakstus, varbūt savas neuzmanības vai slinkuma dēļ neesmu to atzīmējis. Tāpēc man ir jāatvainojas, ja kādu no pedagogiem neesmu nosaucis. Tāpēc šobrīd izmantošu iespēju un pateikšu paldies Latvijas Kultūras akadēmijas pasniedzējiem, kas mani iedvesmoja teātra pedagogijā – Mārai Ķimelei, Indrai Rogai, Mihailam Gruzdom, Annai Eižvertiņai, Edmundam Freibergam un Pēterim Krilovam.

Turpmāk aprakstītie vingrinājumi nav konkrēti klasificēti. Vingrinājumi, kurus aprakstu, esmu pārbaudījis praksē pats.

Studējot režiju, lielāko darba daļu aizņem strādāšana pie konkrēta literārā materiāla. Kā jau minēju, ar režijas vingrinājumiem neesmu saskāries ļoti daudz. Tāpēc nācās atcerēties tos uzdevumus, kuri man visvairāk šķiet domāti režijas studentiem. Aprakstītie vingrinājumi un uzdevumi pārsvarā tiek doti pirmajā vai otrajā mācību gadā. Tie veicina iepazīšanos ar etīdi, kompozīciju, precīzu informācijas nodošanu no skatuves. Jēdzienu izpratni praksē – to, kas ir konflikts, gribas darbība, iztēle, fantāzija, notikums, vēstījums, apstākļi. Šos jēdzienus svarīgi apgūt, lai vēlāk būtu vieglāk strādāt jau pie nopietnas dramaturģijas.

Viena no režisora profesionālajām kvalitātēm ir prast nodot skatītājam nepieciešamo informāciju – nodot savu vēstījumu. Darbā ar studentiem esmu novērojis, ka students, veidojot etīdi vai fragmentu, pats saprot, ko vēlas redzēt gala rezultātā, bet pašā darbā nepieciešamā informācija nav redzama. Kad studentam tiek jautāts, ko viņš vēlējies parādīt, nākas bieži secināt, kas tas, ko viņš stāsta, nesakrīt ar redzēto. Tāpēc ir pāris uzdevumi, kas trenē un palīdz šīs prasmes attīstīt.

1. Kompozīcija ar notikumu

Uzdevums: no trim neatkarīgiem priekšmetiem salikt kompozīciju, kas vēsta par kādu notikumu, kurš nesen noticis. Jāpievērš uzmanība, kā šie priekšmeti

tiek izvietoti. Cik precīzi šis priekšmets var pastāstīt par cilvēku (priekšmeta īpašnieku)? Vai visi izvietotie priekšmeti papildina viens otru? Vai notikums mainītos, ja kāds priekšmets tiktu noņemts? Kad students ir izveidojis savu kompozīciju, pajautāji citiem studentiem, vai visi var nolasīt vienu un to pašu informāciju? Vai ir nolasāms notikums? Ja šīs atbildes ir dažādas, ir vērts veidot diskusiju, kāpēc katrs nolasa atšķirīgus notikumus? Autors izstāsta savu pareizo versiju. Tad turpiniet sarunu, ko vajadzētu mainīt, lai nolasītu tieši autora izdomāto notikumu?

Šajā uzdevumā ir svarīgi vēlāk iesaistīt citus. Un dot refleksiju. Jo tad pats students (autors) spēj saprast, kāpēc viens priekšmets raida pareizo informāciju, bet cits priekšmets tieši pretēji – novirza mūs no notikuma.

Vēl, papildinot šo uzdevumu, var pievienot ceturto elementu. **Izvietojums telpā.** Piemēram šie priekšmeti tiek izvietoti pie durvīm vai pie loga. Piemēram, ūdens spainis, apgāzta taburete un logu tīrāmā birstīte. Mēs saprotam, ka kāds, tīrot logu, ir izkritis. Un to, ka šis kāds bija nolīcis tabureti uz palodzes, lai aizsniegtu augšējo loga daļu. Protams, jautājums, vai šī kompozīcija kaut ko zaudētu, ja tiktu izņemts ūdens spainis. Iespējams, nē. Tad ir vērts domāt par kādu citu priekšmetu, kas paskaidro precīzāk, kas tieši ir izkritis pa logu. Iespējams, var būt vēl kāds ierosinājums. Viss atkarīgs no autora fantāzijas.

Bieži vien pareizi novietoti priekšmeti uz skatuves jau, atveroties priekšskaram, var izstāstīt notikumu, kuru mēs neesam redzējuši. Piedodiet par banālo piemēru: atveroties priekšskaram, mēs redzam uz grīdas nogrieztu cilpu, ar krītu apvilktu cilvēka siluetu un policijas zīmīti ar nenoteiktu numuru. Mēs varam secināt, ka te ir bijusi pašnāvība, policija to ir fiksējusi un līķis ir aizvākts. Krimināldrāma var sākties! Šis uzdevums attīsta fantāziju, radošumu un prasmi izmantot tos priekšmetus, kas palīdz izstāstīt kādu stāstu vai notikumu. Vēl šis uzdevums arī iemāca saprast, ka nevajag aizkrāmēt skatuvi ar liekiem priekšmetiem. Teātris ir nosacīta māksla un ir jāmāk izmantot tikai tos priekšmetus un rekvizītus, kuri nes kādu informāciju vai palīdz aktieriem. Tātad tādus, kuriem ir funkcionāla nozīme. Bieži nākas režijas studentiem norādīt, ka viņi neko nezaudēs, ja skatuvi attīrīs no liekā. Tāpat stāsts tiks izstāstīts un noņemtais liekais nenovērsīs skatītāja uzmanību no svarīgā. Un pat padarīs skatuves telpu vienkārši gaumīgāku. Jauniem studentiem režijā, tāpat kā jebkurā mākslā, jāiemācās atbrīvoties no liekvārdības. Viss, kas nekalpo būtiskajam, ir jāņem nost.

2. Kompozīcija ar vēstījumu

Uzdevums ir tieši tāds pats, tikai mērķis ir nodot vēstījumu. Šim uzdevumam bieži vien ir metaforiska vai filosofiska nozīme. Atceros, kā viens 7. klases skolnieks man atnesa šādu kompozīciju – *miroņgalva, šļirce un kāda likuma grāmata*. Tajā brīdī tas bija viņa protests pret pastāvošiem ierobežojumiem skolā. Likums kā viņa brīvības apdraudējums. Likums mūs nogalina utt. It kā naivs uzstādījums, toties svarīgi, ka viņš meklē nepieciešamās zīmes un tēlus, kas spēj pateikt viņa attieksmi pret pastāvošo kārtību konkrētā vidē. Viņš vēlas mums pavēstīt ko sev būtisku.

Ja tev ir vēlme kaut ko pavēstīt, tad tas ir sākums, lai uzsāktu ceļu teātra režijā.

Domājot par šiem uzdevumiem, es rosinu režisorus izmantot šī gadsimta privilēģijas un biežāk izmantot savu viedierīci, ar ko var jebkurā brīdī var fotografēt. Es rosinu viņiem visu, ko viņi redz savā apkārtnē, fiksēt. Visu, kur viņi redz kādu objektu, kas piesaista uzmanību, iesaku nobildēt. Šī kolekcija jaunam režisoram ir jāveido arī pēc studijām. Ir svarīgi fiksēt vizuālo un priekšmetisko pasauli. Tās ir kā mazas skices, kuras paliek arhīvā. Un ik pa laikam es rosinu šīs bildes apskatīties, jo tās veicina kompozīcijas izjūtu. Jo pati bilde jau ir maza skice, kas kaut ko vēsta. Ir vērts apsvērt to, vai nākotnē topošajiem režisoriem nevajadzētu ieviest studiju procesā arī fotomākslu, ne tikai zīmēšanu. Fotomāksla attīsta māku ieraudzīt neparastas lietas un detaļas, ko, iespējams, ikdienā citi nepamana. Tāda ir arī mūsu profesija – būt redzīgiem un uzmanīgiem. Ne tikai redzēt, bet arī ieraudzīt.

3. Stāsta stāstīšana

Viena no režisora būtiskām prasmēm ir māka stāstīt stāstu. Ļoti interesanti par to raksta Valters Sīlis savā darbā "Ideja teātra izrādē". It kā sākotnēji tas šķiet viegls uzdevums, bet lielākoties dramatiskā teātrī ar stāsta stāstīšanu ne visiem tik labi veicas. Mums autora stāsts jāizstāsta tā, lai, pirmkārt, tas būtu uztverams, otrkārt, ir jāatrod stāsta galvenais notikums, konflikts, vēstījums, sākums, beigas utt. Parasti, kad studenti ķeras pie kādas lugas vai stāsta analizēšanas, es dodu šādu uzdevumu, ko esmu aizguvis noskatoties britu teātra kompānijas "Forced Entertainment" izrādē "Kopotie raksti: Šekspīrs uz galda"⁵⁹ (*Complete Works: Table Top Shakespeare*), izmantojot priekšmetus

⁵⁹ Britu teātra apvienības "Forced Entertainment" izrāde "Complete Works: Table Top Shakespeare", rež. Tims Etčels (*Tim Etchells*), pirmizrāde notikusi 2015. gadā.

izstāstīt lugas stāstu. Priekšmeti var ieņemt varoņus tēlus. Nav svarīgi, kas tie ir par priekšmetiem, tie vairāk palīdz strukturēt varoņus, kuri darbojas. Protams, var arī šo uzdevumu attīstīt un piešķirt nozīmi izvēlētiem priekšmetiem. Bet ar šiem priekšmetiem nav jāspēlē objektu vai leļļu teātris. Tos izmanto, lai iezīmētu notikumus, stāsta gaitu utt. Svarīgi koncentrēties uz to, kā šis stāsts tiek izstāstīts. Kuri notikumi ir svarīgi, kas ir lieks, kuri ir galvenie varoņi, kuri – otršķirīgi? Kad stāsts ir izstāstīts, tad noteikti jāriko diskusija, vai mēs uztvērām šo stāstu. Parasti studenti pinas notikumu virknē un cenšas paskaidrot to, kas nav būtisks, vai arī steidzas būtiskiem notikumiem pa priekšu. Tāpēc šis vingrinājums ļauj strukturēt studentam notikumu secību. Svarīgi koncentrēties uz to, kā šis stāsts attīstās. Kā aizraut klausītāju? Šis uzdevums jāveic ļoti lietišķi, racionāli un bez liekiem aktieriskiem izteiksmes līdzekļiem. Svarīgi arī nelikt klāt interpretāciju. Būtiska ir tikai fabula.

Ir vēl viens uzdevums, kas veicina režisora prasmi noformulēt būtisko. **Anotācija.** Iedomāsimies, ka šī luga ir filma. Un tev, kā labam kino kritiķim vai žurnālistam, doti tikai seši teikumi un ir nepieciešams formulēt, par ko būs šī filma. Piemēram, Čehova "Kaija"⁶⁰. Vienam studentam anotācija sāksies ar šādu tekstu: "Tas būs stāsts par kādu talantīgu jaunu puisi, kurš...", bet citam tas iesāksies tā: "Tas būs stāsts par kādu talantīgu aktrisi, kura aizsūtījusi uz laukiem savu dēlu, jo..." Te varam jau nojaust, kas viņam šajā lugā būs galvenais varonis. Šajā vingrinājumā var parādīties interpretācijas iespējas. Mēs pēc anotācijas varam arī saprast stilu, žanru, filmas atmosfēru un tēmu. Tomēr režisoriem bieži nākas savas izrādes prezentēt teātra vadībai, mārketinga speciālistiem, sponsoriem, tehniskajiem darbiniekiem. Tāpēc svarīgi ir iemācīties nebūt liekvārdīgiem, bet būt kodolīgiem. Un būtisko pateikt īsi.

4. Pretstati

Man ir svarīgi, ka režijas students spēj ieraudzīt pretstatus. Pretstati veido konfliktu. Pretstati parasti pievērš uzmanību. Un pieredze rāda, ka šī uzdevuma rezultāti sanāk diezgan komiski. Savā režijas pieredzē diezgan bieži izmantoju kontrastus, jo tie lieliski darbojas uz skatītāju uzmanību. Vingrinājums, kur var izpausties brīva fantāzija. Iespējamās tēmas:

1. augsts un zems;

2. karsts un auksts;
3. tievs un resns;
4. garš un īss;
5. skaļš un kluss;
6. plats un šaurs;
7. melns un balts;
8. (sarakstu var papildināt).

5. Etīžu veidošana

Viens no pastāvīgiem treniņiem ir etīžu veidošana. Šos uzdevumus pilda ne tikai aktieri. Topošiem režisoriem arī ir svarīgi saprast, kā veidojas etīde. Jo etīde ir maza kompozīcija. Maza izrāde. Protams, etīžu uzdevumu versijas ir daudz, un katrs pedagogs bieži izdomā savus. Es aprakstīšu, ko man svarīgi ieraudzīt etīdē un par ko būtu jādomā studentam. Šeit noteikti jāmin, ka es tālāk apskatīšu reālpsiholoģiskā eksistēšanas veida etīdi jeb *es dotajos apstākļos*. Es bieži rosīnu studentiem sākumā domāt par notikumiem, ko viņi ir piedzīvojuši paši. Tālāk rosīnu viņus domāt piesakot tēmas, piemēram, *šķērslis, šķiršanās, draudzība, mobings, vilšanās, kļūda* utt. Šīs tēmas katrs var interpretēt līdz bezgalībai.

Tātad, strādājot pie etīdēm, ir svarīgi tālākminētie nosacījumi.

A. Notikums

Es nevaru iedomāties etīdi bez notikuma. Kārlis Krūmiņš šī raksta turpinājumā apraksta ar piemēriem, kurā brīdī notikums kļūst par notikumu. Notikums ir tas, kas virza tālāk darbību. Kā mēs zinām, teātris ir darbības māksla. Notikums ir tad, ja tas maina personāža attieksmi pret dzīvi (notiekošo) un liek rīkoties citādāk nekā tad, ja tas notikums nebūtu noticis. Notikums ir tad, kad mainās personāža gribas darbība un uzdevums. Pēc etīdes es vienmēr studentiem jautāju, kur ir notikums? Un vai šis notikums ietekmē un izmaina iesaistīto tēlu vajadzību. Ja studentiem pēc redzētas etīdes jautā to, kas notiek etīdē, tad viņiem būtu jāmeklē konstatēt etīdes notikumu.

B. Apstākļi

Etīdē ir svarīgi pievērst uzmanību apstākļiem. Lai noskaidrotu apstākļus, ir jāuzdod daudz jautājumu. No kurienes tēls nāk? Kur viņš ierodas? Kāds ir viņa vecums? Ko viņš darīja, pirms ienāca telpā? Kāds ir viņa sociālais statuss?

⁶⁰ Krievu dramaturga Antona Čehova (Антон Чехов) komēdija "Kaija" ("Чайка").

Kāpēc viņam jāienāk konkrētā telpā? Šo jautājumu ir ļoti daudz. Un parasti, ja nav atbildēts uz šiem daudziem jautājumiem, aktierim ir grūti precīzi nospēlēt, savukārt etīde paliek ļoti *plāna*. Tieši **apstākļi ir tie, kas veido iekšējo un ārējo tēla motivāciju**. Apstākļu definēšanu var saīsināt līdz četriem īsiem jautājumiem: **Kas? Kur? Kad? Kāpēc?**

C. Personāžu motivācija/gribas darbība

Režisoram, kurš veido etīdi, ir svarīgi piefiksēt to, **vai aktierim ir ko spēlēt?** Vai aktierim ir šķērslis un **gribas darbība**, kas nepieciešama, lai pārvarētu šo šķērslī? Šķērslis veido apstākļi un notikums. Anna Eižvertiņa savā grāmatā "Ceļvedis darbības teātri: profesionālās aktieru un režijas mākslas teorija" ("Neputns", 2021) min, ka darbībai raksturīgas divas pazīmes:

1. gribas darbība (kāpēc?);
2. mērķa esamība (kālabad?).

Man ļoti uzrunā Māras Ķimeles bieži uzdotais jautājums nodarbībās ar studentiem: "Kāpēc aktieris neiet prom no skatuves?" Tur ir sava daļa ironijas, bet patiesībā uzreiz parādās nākamais jautājums par to, ko šis aktieris, kurš spēlē konkrētu tēlu konkrētos apstākļos, grib vai vēlas. Kāda ir viņa gribas darbība? Kāda ir viņa vajadzība? Ko viņš vēlas panākt? Bet, veidojot ainas, etīdes vai izrādes fragmentus, mans kā režisora uzdevums ir veselīgi atgādināt, kāds tad ir šis iemesls, kurš liek aktierim būt uz skatuves. Tāpēc režisoriem kopā ar aktieriem ir vērts veidot etīdes, lai labāk saprastu, ka aktiera **griba** ir tā, kas virza tālāko ainas attīstību. Ja divi aktieri darbojas uz skatuves, noteikti vismaz vienam no viņiem kaut ko ir jāgrib.

D. Konflikts

Man patīk Kārļa Krūmiņa piedāvātā definīcija: "Konflikts noris tad, kad griba saduras ar apstākļiem (tai skaitā citu gribu), kas traucē sasniegt vēlamu. Tas, savukārt, izraisa emocijas." Teātris sākas tur, kur mēs redzam konfliktu jeb kā Georgijs Tovstonogovs⁶¹ (*Георгий Товстоногов*) saka: "Vienmēr meklē un provocē ceļu uz konfliktiem." Es parasti konfliktus iedalu trīs veidos: konflikts ar kādu, konflikts ar sevi un konflikts ar apkārtējo vidi (apstākļiem). Citējot Tovstonogovu – notikums, ar kuru sākas konflikts, liek tēliem rīkoties.

⁶¹ Georgijs Tovstonogovs (*Георгий Товстоногов*), krievu izcelsmes režisors (1913–1989).

E. Tēma

Konstantīns Staņislavskis⁶² (*Константин Станиславский*) min caurviju darbību un virszdevumu. Varbūt šie lielie jēdzieni studentus mulsina, tāpēc es mazliet vienkāršoju un prasu, lai viņi domā, kāda etīdei ir tēma? Par ko ir šī etīde? Kāda saturiskā vērtība ir izveidotajai etīdei? Staņislavska minētais virszdevuma jēdziens ietver arī tēmu. Režisoram jānācās vienmēr prast noformulēt sava darba tēmu. Vismaz mazās etīdēs to vajag pamanīt. Tad arī režisoram ir vieglāk koncentrēties uz būtisko, un ir skaidrs, kas etīdē kļūst lieks un kas nekalpo tēmai. Valters Sīlis savā rakstā "Ideja teātra izrādei" min, ka etīdes veidošana ir viens no paņēmieniem, kā veidot dramaturģisko materiālu. Un tās var izveidot tad, ja ir skaidra situācija un tēma. Tāpēc ir svarīgi režisoram (studentam) noformulēt tēmu, jo nākotnē tas var palīdzēt izrādes tapšanā.

Vēl Sīlis uzsver: "Etīdes ir iespējams veidot tad, ja ir iespējams aktieriem uzdot iztēli rosinošus uzdevumus." Šai metodisko materiālu krājumā iekļautajā rakstā Sīlis arī min veiksmīgus piemērus, kā tiek veidoti apstākļi, lai rosinātu situācijas izspēli.

F. Dzīves loģikas klātesamība

Šo punktu es nevarēju neielikt, ja tiek strādāts pie reālpsiholoģisko etīžu veidošanas. Bieži nākas studentiem pēc etīdēm atgādināt, ka visā, ko jūs rādāt, ir jābūt dzīves loģikai. Ko es ar to domāju? Reizēm ir redzams, ka etīdē nav skaidra tēla motivācija vai darbība. Tas nozīmē, ka students nav atradis precīzus apstākļus, lai tēls darbotos pamatoti. Skaidrs, ka bieži dzīvē mēs nevaram visu loģiski izskaidrot. Toties visu nesaprotamo un neloģisko mēs spējam attaisnot, ja mēs ieraugām patiesos tēla motīvus. Piemēram, lasot Dostojevskas⁶³ darbus, mēs arī varētu teikt, ka daudzu tēlu rīcība ir neattaisnojama un neloģiska. Toties, veicot padziļinātu analīzi, mēs lēnām sākam attaisnot šos tēlus un pamanām dzelžainu loģiku it visā.

Ja neloģiskā darbība tiek attaisnota ar precīzi definētiem apstākļiem, tad atgriežas dzīves loģikas klātesamība. Vairs nekas neliekas neloģisks, ja tiek atbildēts uz precīziem jautājumiem.

Parasti mans kritērijs labai etīdei ir tas, ka, skatoties etīdi, es neuzdodu nevienu jautājumu, bet aizrautīgi vēroju etīdes norisi. Tas nozīmē, ka esmu iekšā etīdes notikumā. Un nekas mani nemulsina, un neparādās nevajadzīgi jautājumi.

⁶² Konstantīns Staņislavskis (*Константин Станиславский*), krievu izcelsmes aktieris un režisors, kurš īpašu uzmanību pievērsa aktieru profesionālajai izglītībai un aktiermākslas tehnikai (1863–1938).

⁶³ Fjodors Dostojevskis (*Фёдор Достоевский*), krievu izcelsmes rakstnieks, arī žurnālists (1821–1881).

Tieši tāpat notiek ar labām izrādēm.

Vēl Konstantīns Staņislavskis, papildus manis jau minētajiem nosacījumiem, etīdes veidošanā kā svarīgu min **akta novērtēšanu**. Es to tulkoju kā aktiera doto apstākļu un notikumu konstatēšanu un apspēlēšanu. Bieži nākas studentiem atgādināt: "Lūdzu *atreagē*, nepaskrien garām būtiskiem notikumiem un apstākļiem. Ieraugi un izdzirdi!" Ja aktieris ieraudzīs un apspēlēs sev būtiskas lietas, tad to arī pamanīs skatītājs.

Un vēl etīdēs ir svarīgi pievērst uzmanību (ko arī min Staņislavskis) **iekšējam monologam**. Jeb es vēl to saucu par **iekšējo dzīvi, nepārtrauktu iekšējo aktiera domāšanu**. Režisoram vienmēr būtiski fiksēt, vai aktieris uz skatuves domā. Protams, šie jēdzieni vairāk attiecas uz tēmu, kas skar darbu ar aktieri. Tomēr šeit svarīgi minēt, vai etīdē, aktierim saskaroties ar apstākļiem un notikumu, mainās arī viņa iekšējā dzīve, domāšanas process.

6. Žanri

Lai aprakstītu teātra mākslā žanra izmantošanu, baidos, ka tam būtu jāvelta vairākas nodaļas. Bet šis vingrinājums tikai dod ieskatu studentam, lai viņš apzinātos, ka teātra mākslā žanra daudzveidība tikai bagātina teātra kopainu. Es dodu tādu uzdevumu, lai students kaut vai paspēlējas ar klišejām vai savu izpratni par žanru. Un pats nonāk pie secinājumiem – kā vienu un to pašu etīdi var parādīt žanriski atšķirīgā estētikā. Kad students ir izveidojis etīdi, es lūdzu viņam to nospēlēt citā žanrā vai stilistikā, piemēram:

1. komēdiju;
2. šausmu estētiku;
3. vesternu;
4. melodrāmu;
5. utt.

7. Plakāts

Lai veicinātu žanra izpratni, ir vēl viens uzdevums. Ja studenti tai brīdī strādā pie konkrēta dramaturģiskā materiāla, piemēram, pie Čehova "Kaijas", tad uzdevums ir iztēloties, ka tā ir tava izrāde un tu taisi savai izrādei plakātu. Jāiedomājas, kāds tavš plakāts būtu, ja tava izrāde būtu:

1. komēdija;
2. traģēdija;
3. traģikomēdija;
4. absurds;
5. eksistenciālā drāma;
6. utt.

8. Atdzīvojusies glezna

Students izvēlas kādu gleznu un cenšas viņu atdzīvināt. Piešķirt darbību. Uzdevums ir ieraudzīt gleznas atmosfēru, kompozīciju, krāsas, iekšējo un ārējo dinamiku, laikmetu, stāstu, vēstījumu. Šis uzdevums attīsta prasmi ieraudzīt vizualitātē stāstu un pielikt tai darbību. Students var izvēlēties to, vai darbība notiek pirms bīdes fiksācijas vai pēc. Var rosināt studentu saklausīt un pievienot mūziku. Kādu mūziku viņš dzird skatoties uz šo gleznu? Varbūt tās ir tikai skaņas? Izmantojot savus kolēģus vai aktierus, jārada etīde, kura sākas vai beidzas ar gleznā redzēto ainu. Šis uzdevums studentos dod iespēju iepazīties ar glezniecību un dažādiem laikmetiem. Pedagoģs var noteikt arī konkrētu mākslas virzienu vai laikmetu, ko apskatīt. Protams, grūtāks uzdevums būs tad, ja tiks apskatīts kubisms vai abstrakcionisms. To var darīt jau ar vairāk pieredzējušiem studentiem.

9. Īsākā izrāde

Neizmantojot tekstu un aktiermeistarības paņēmienus, ir jāizveido sešas mizanscēnas jeb nesastingušas bīdes. Uzdevums ir izstāstīt stāstu, kuram ir sākums un beigas. Šeit svarīgi pievērst uzmanību, kā students izvieto tēlus telpā, kā izmanto rekvizītus un citus mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus, lai būtu iespējams nolasīt nepieciešamo informāciju.

Kadrs nr. 1, (tumsa), kadrs nr. 2, (tumsa), kadrs nr. 3, (tumsa) .. utt.

Teātris ir nosacīta māksla. Un bieži naturālas vai sadzīviskas ainas nerada tik spēcīgu efektu kā veikls režijas risinājums. Lugā var būt darbība, kuru aktieris ētisku apsvērumu dēļ nevēlas darīt. Var būt tā, ka es kā režisors saprotu, ka ainu nav nepieciešams risināt, bet ir jāparāda tikai tās rezultāts. Tāpēc es studentiem bieži dodu uzdevumus, kā atrisināt notikumus, darbības vai situācijas, kuras pieprasa oriģinālu risinājumu. Tas veicina iztēli un fantāziju.

Jau iepriekš atvainojos par radikāliem piemēriem.

1. Kā atrisināt to, ka šajā telpā kāds ir miris?
2. Kā atrisināt to, ka tikko ir notikusi šķiršanās?
3. Kā atrisināt seksuālu aktu?
4. Kā atrisināt pašnāvību (pakāršanos)?
5. Kā atrisināt cūkas kaušanu?
6. Kā atrisināt masturbēšanu?
7. Kā atrisināt dzemdības?
8. (Sarakstu var turpināt...)

11. Spriedze

Izmantojot piecas vienības (priekšmetus) un aktieri, bet neizmantojot aktierspēles paņēmienus, jāizvieto tos telpā tā, lai veidotos spriedze. Šis uzdevums veicina studentam domāšanu par telpas kompozīciju un priekšmetisko pasauli. Par to, kā priekšmeti palīdz un papildina viens otru, lai radītu pēc iespējas lielāku saasinājumu, spriedzi. Drīkst izmantot arī ritmu. Pēc šī uzdevuma noteikti svarīga ir diskusija un analīze. Izvērtējiet, kuri priekšmeti palīdz radīt vajadzīgo efektu un kādu funkciju tie veic. Un vai nav kāds lieks priekšmets, kurš nekalpo vajadzīgam mērķim?

12. Atceries!

Uzdevums studentam ir uzrakstīt vairākus pagātnes notikumus vai situācijas, kas novērotas un atstājušas spēcīgu iespaidu. Tie var būt skumji, priecīgi, traģiski notikumi. Svarīgi tos atcerēties detaļās un aprakstīt šo notikumu. Kas notika? Kā tas notika? Kādi bija apstākļi? Ko tēli darīja šajā situācijā? Utt. Kad tas ir izdarīts, jāiedomājas, ka šī situācija notiek ar tevi pašu. Lūdziet studentiem to vispirms iztēloties un tad aprakstīt. Tālākais uzdevums ir jau šīs ainas praktiski iestudēt. Un apskatīties, kāda ir atšķirība starp ainu, kurā tu biji tikai novērotājs, un situāciju, kurā tu pats piedalies.

To pašu var darīt pamainot laika vienību. Situācija, kas notika ar mani pagātnē, un tas, kā šī situācija izskatītos šodien. Šis uzdevums trenē studenta iztēli, fantāziju un empātiju. Prasmi reizēm sevi iemest kādā situācijā, kurā nokļūst kāds literārais tēls. Tā vieglāk saprasts tēla motīvus un darbību. Nenoliegšu, ka, iestudējot izrādes, es bieži domās identificējos ar kādu no tēliem un savā

fantāzijā izspēlēju situāciju. Tas man palīdz aktierim izskaidrot tēla motīvus. Bet, lai to darītu, vienmēr precīzi jādefinē un jāapraksta apstākļi.

13. Tēmas etidēm

Kā pedagogam man bieži sagādā grūtības izdomāt tēmas etidēm. Jo tās aizmirstas, ja nepieraksta. Tāpēc esmu sācis tās apkopot. Līdzīgi, kā topošiem aktierim tiek uzdots spēlēt etides, vērtīgi tās uzdot arī režisoriem, kuri var nespēlēt savā etidē, bet tās izveidot ar saviem kolēģiem. Tātad te būs vairāki nosaukumi:

1. pirmā reize;
2. atradums;
3. muzikāls moments;
4. zaudējums;
5. pilnīgi negaidīts notikums;
6. gaidīšana;
7. uz jumta;
8. brīnums;
9. negaidīta iepazīšanās;
10. atvadīšanās;
11. dāvana;
12. medības;
13. nodevība;
14. attaisnotā klusēšana;
15. meli;
16. sods;
17. viesības;
18. izjokošana;
19. atriebība;
20. atklājums;
21. remonts;
22. gatavošanās svētkiem;
23. bīstamība.

Iespējams, šo sarakstu varētu vēl papildināt un no viena vingrinājuma atvasināt vēl vairākus citus. Tāpēc svarīgi, ka mēs sākam šos vingrinājumus pierakstīt, lai citi tos varētu lasīt, izmēģināt, attīstīt un papildināt. Es, mācoties no savām kļūdām, ka, sava slinkumā varā būdams, neesmu tik daudz pierakstījis, studentiem atgādinu – lūdzu, pierakstiet visu, kas jums šobrīd liekas un neliekas svarīgi! Ticiet man, jūs nekad nezināsi, kad tas jums var noderēt. Jo pirms desmit gadiem es nekad nebūtu iedomājies, ka man būs jāpieraksta šie uzdevumi un kāds tos lasīs. Tāpēc lūdz – **pierakstiet!** Tomēr ir tik patīkami lasīt citu režisoru dienasgrāmatas, kur slēpjas īstā prakse, pieredze un metodiskais darba materiāls.

"Nav tādas Staņislavska sistēmas,
ir tikai konkrēta cilvēka (režisora) darba pieraksti, kurus joprojām pārlasām."⁶⁴
(Jurijs Ļubimovs ⁶⁵)

⁶⁴ Citāts, kas pierakstīts Elmāra Senkova personīgajās piezīmēs.

⁶⁵ Jurijs Ļubimovs (*Юрий Любимов*), krievu aktieris un režisors (1917–2014).

KĀRLIS KRŪMIŅŠ

Nule lasot jauno aktieru teorētiskos pamatojumus savam darbam pie lomu veidošanas, vairākkārt uzdūros vārdu savienojumam *teātra maģija*, ar ko jaunie profesionāļi skaidroja savas lomas izdošanas vai neizdošanas faktoru. Cilvēks, pieredzot ko neizskaidrojamu, mēdz to apzīmēt ar vārdu maģisks, bet, manuprāt, teātra profesionālim ar maģiju nodarboties vis nevajadzētu. Ir jāuzmeklē, piemēram, Mihaila Čehova⁶⁶ vai kāda cita meistara *teātra maģijas atslēdziņa* un jāatslēdz instrumenti – apzināta tehnika un paņēmieni. No otras puses, mūsdienu vietējā teātra (un ne tikai) ainā daudz ir tādu, kuri apguvuši tehniku un paņēmienus, izmanto tos, lai pirkto un pārdotu. Kamēr mākslinieki mēģina veidot mākslas darbus, šie otri mēģina veidot, kā paši to arī dēvē, *kultūras produktus*. Tāpēc šo nodaļu rakstu ar dalītām jūtām un nonākot nosacītā pretrunā. Minot, kas būs šīs nodaļas lasītājs un ko es varētu viņam piedāvāt, es nolēmu aprakstīt pavisam vienkāršus uzdevumus, kā es jaunus cilvēkus bez iepriekšējas pieredzes režijā iepazīstinu ar teātra režijas darbu. Tie ir vingrinājumi, kas modina izpratni par to, ka režijas izteiksmes līdzekļi nav kaut kas nejaušs, abstrakts vai maģisks. Šāda izpratne un no tās vēlami izrietošā interese tos pētīt padziļināti ne tikai paplašina topošā mākslinieka izteiksmes iespējas, bet var vairot arī iepriekš piesauktā kultūras produkta ražotāja entuziasmu. Kontekstuāli vēl jāņem vērā, ka aprakstītie uzdevumi ir lielā mērā saistīti ar reālpsiholoģiskā teātra tradīciju.

Dramaturģija

Ar šo bieži saprot autoru rakstītas lugas, bet savā praksē režijas studentus aicinu ar dramaturģiju saprast izrādes struktūru un kompozīciju izrādes tēlu attiecību kontekstā, tādā veidā paplašinot izpratni par dramaturģiju un padarot šo jēdzienu režisoram tuvāku un svarīgāku, jo šādi definēta dramaturģija būs gan dramatiskā teātra, gan dejas, gan jebkurai citai izrādei.

Pirmais uzdevums – dramaturģiska etīde

Ar etīdi definēju nelielu teatrālu ainu, kas pirmām kārtām paredzēta treniņa (režijas, aktiermeistarības) nolūkiem, bet var tikt izmantota arī veidojot izrādi

⁶⁶ Mihails Čehovs (*Мухомов Чехов*), krievu aktieris un režisors, skatuves mākslas pedagogs (1891–1955).

– gan kā līdzeklis, lai labāk izprastu ainu vai tēlu, gan kā izrādi veidojošs elements, piemēram, Elmāra Seņkova izrādē "Gals" (Latvijas Nacionālais teātris, 2011).

Pa pāriem studentiem ir jāizveido etīde, kurā:

- a) tās veidotājiem ir skaidra tēlu griba;
- b) etīdē ir konflikts.

Reāls psiholoģiskā teātra kontekstā aplams ir priekšstats, ka spēlēt nozīmē parādīt emocijas. Spēlēt nozīmē iztēloties neesošus apstākļus par īstiem un darboties saskaņā ar tiem. Viens no svarīgākajiem apstākļiem – **GRIBA**. Katrs no mums kaut ko grib un nepārtraukti. Ēst, gulēt, būt mīlēts, atrast labu režijas uzdevumu utt. Turklāt mums var būt vairākas gribas vienlaicīgi. Reālajā dzīvē bieži nav nekādas vajadzības tās definēt vārdos. Ja gribas ēst, ejam pusdienās. Ja gribas gulēt – ejam gulēt. Tātad griba liek mums kaut ko darīt. Kā teica viens no maniem pasniedzējiem Davide Džovanzanna⁶⁷ (*Davide Giovanzana*): "Darbība ir gribas manifests." Un aktieriem ir jāzina, ko grib tēls, pat tad, ja pats tēls to nezina.

KONFLIKTS noris tad, kad griba saduras ar apstākļiem (tai skaitā ar citu gribu), kas traucē sasniegt vēlamu. Tas, savukārt, izraisa emocijas. Gribu gulēt, bet jāraksta metodiskie materiāli, emocionālā reakcija – rodas nīgrums. Nosacīti runājot – emocionālā reakcija ir blakusprodukts. Emocijām vajadzētu rasties pašām, ja aktieris ir gana labi iztēlojies apstākļus. Konflikta izpausmes veidi ir visdažādākie, verbāls strīds ir tikai viens no tiem. Kontroljautājums – vai uzskatu sadursme ir konflikts šīs definīcijas kontekstā?

Nē. Šāds formulējums nedod nekādu nojausmu par iesaistīto gribām. Nepieciešams zināt (bet var arī minēt), ar kādu vajadzību/mērķi šie uzskati tiek pausti. Piemēram, lai gūtu atzinību, atbalstu, lai pārliecinātu otru u.c.

Šajā etapā aicinu etīdi izdomāt, ne izmēģināt – uz skatuves improvizēt, ievērojot pašu iedomātos apstākļus. Tas tādēļ, lai mudinātu studentus koncentrēties uz gribu, nevis uz etīdes rezultātu. Caur šīm etīdēm studentiem vajadzētu mācīties pamatizpratni par konfliktu, kas ir teātra mākslas pamatā.

Šī uzdevuma nākamais etaps – pievienot (atrast) NOTIKUMU. NOTIKUMS ir darbība, kas izmaina tēla paredzamo darbības trajektoriju. Notikums ierosina

nākamo notikumu.

Arī šo terminu mēs bieži lietojam dzīves ikdienā, bet vispārīgā nozīmē, kas dramaturģijas kontekstā neder. Piemēram, ja es šo tekstu lasītu lekcijā kāda teātra zālē un uz skatuves aiz manis no stiprinājuma nogāzts prožektors, cilvēki izbītos, pēc mirkļa saprastu, kas ir noticis, tad parādītos gaismotājs, ļoti atvainotos, teiktu, ka viņš bija to noskrūvējis noņemšanai, bet nepaspēja noņemt, pirms tas izslīdēja. Gaismotājs savāktu atlūzas, un lekcija turpinātos kā ierasts. Dzīvē, tas būtu notikums, ko, iespējams, dalībnieki atstāstītu mājās kādam pie vakariņu galda. Bet dramaturģiskā kontekstā nekas neizmainījās, lekcija turpinājās tā, kā bija paredzēts.

Un tagad iedomāsimies mazliet citu ainu – lekcija, nogāžas prožektors, visi nobīstas, uznāk gaismotājs, atvainojas, savāc atlūzas, lekcija turpinās, bet viens no klausītājiem ar izbailēm sāk pētīt visus pie griestiem esošos prožektorus un lampas, iečukst ko ausī blakussēdētājam, tagad jau vairāki paniski vēro griestus, līdz vienā brīdī ir skaidrs, ka lekciju turpināt nevar. Šis notikums izmainīja vairākus tēlus. Pirms tam tie jutās droši, tagad – apdraudēti. Mainījās viņu griba – pirmīt gribēja klausīties lekciju, tagad grib, lai viņiem uz galvas neuzgāztos prožektors (grib dzīvot kā iepriekš). Līdz ar to mainījās arī viņu darbība – pirmīt klausījās lekciju, pēc notikuma viņi pēta griestus. Klausītāju reakcija, savukārt, izmaina lektora rīcību, kurš lekciju atceļ.

Vēl jāpiebilst, ka labā dramaturģijā notikumi ir izrietoši, nevis nejauši. Iepriekš aprakstītajā piemērā prožektora nokrišana bija nejaušība, bet tā varētu arī nebūt. Piemēram, iedomāsimies, ka tēls, kurš vada lekciju, ir šī teātra pārbūves vadītājs, kurš šajā projekta realizācijā ir stipri ieeekonomējis uz dažādiem tehniskiem risinājumiem (tai skaitā prožektoru stiprinājumiem), un konkrētā lekcija ir viņa ziņojums par remontā izmantoto līdzekļu efektivitāti teātra vadībai, valsts un investoru pārstāvjiem. Šajā gadījumā prožektora nokrišana ir tiešas pārbūves vadītāja rīcības sekas, nejaušība ir vien tajā, ka prožektors nogāzās lekcijā-prezentācijā, nevis pirms vai pēc tās. Šādos apstākļos prožektora nogāšanās drīzāk ir likumsakarīga, nevis nejauša. Tad nu lūk – dramaturģijā notikumi ir likumsakarīgi, nevis nejauši.

Lai studentiem būtu vieglāk meklēt situācijas, dodu tiem etīdes tēmas. Piemēram, *aiz durvīm, ģimenes vakariņas, pirmā/pēdējā reize, atkalredzēšanās* u.c.

Šos pašus elementus var atpazīt jebkurā klasiskās lugas ainā. **Var uzdot studentiem uzdevumu analizēt kādas konkrētas lugas ainu (vai analizēt kopā) un noteikt tajā tēlu gribas, konfliktu un notikumu, un tad veidot**

⁶⁷ Davide Džovanzanna (*Davide Giovanzana*), itāļu teātra režisors, pedagogs un pētnieks.

etīdi, nevis izmantojot lugā piedāvātos tēlu tekstus, bet analizē noteiktos elementus.

Vēl netiku minējis terminu – atrisinājums. Lai arī tas ir būtisks elements, savā praksē ar to neaizraujos, jo esmu vairākkārt pārliecinājies par studentu pārņemību ar etīžu atrisinājumiem, mazāk uzmanības pievēršot visam pārējam.

Otrais uzdevums – apstākļu etīde

Līdzīgu uzdevumu reiz, 2020. gadā, Indra Roga uzdeva iestājpārbaudījumos Latvijas Kultūras akadēmijas reflektantiem. Es to pārveidoju pēc savām vēlmēm un saprašanas. Izrādes dramaturģija ir zināma struktūra un lietu kārtība iepretī pasaules haosam. Režisora uzdevums ir šīs sakarības pamanīt vai radīt, tieši par to ir šis uzdevums.

Režisoram tiek iedota vārdu/apstākļu virkne, kas jāsapin vienotā ainā, lai dotie apstākļi būtu loģiski un pamatoti (likumsakarīgi), vēl vairāk – būtu labi, ja izveidotā aina būtu neiedomājama bez tiem. **KAS** – tēls, kas parādīsies situācijā, var, protams, parādīties arī citi. **KUR** – vieta, kur norisināsies situācija. **PRIEKŠMETS** fiziski tiks izmantots etīdē/ainā. **APSTĀKLIS** tiks nospēlēts. **DARBĪBA** ainas ietvaros tiks izpildīta. Bet **INTRIGAS** pamatā minētais vārds un no tā izrietošais notikums var norītēt gan situācijas ietvaros (ainā uz skatuves), gan var būt noticis pirms šīs situācijas vai pēc tās (ainā uz skatuves to neredz). Uzreiz jāpiebilst, ka reti izdodas sapīt vienā etīdē visus minētos elementus.

Daži vārdu/apstākļu virkņu piemēri:

1. profesors, viesistaba, slikta dūša, dzied, rotaļu pistole, intrigas pamatā – impotence;
2. spoks, uz platformas, apdullis, spiež, piezīmju bločiņš, intrigas pamatā – slepkavība;
3. māte, ratos, nosis, siksna sprādze, uzbrūk, intrigas pamatā – militārs dienests;
4. tēvs, pirtī, grābstās, pēdējiem spēkiem, skapītis, intrigas pamatā – spriedums.

Šos vārdus, atkarībā no vēlamā rezultāta un turpmākā mācību procesa, var izvēlēties pilnīgi nejauši, var tišām izvēlēties šķietami grūti savienojumus, bet

iepriekš minētajos piemēros izvēlētie vārdi ir atvasināti no jau uzrakstītu lugu ainām:

1. Edvarda Olbija (*Edward Albee*) lugas "Kam bail no Virdžīnijas Vulfas?" 1. cēliena 4. aina;
2. Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) traģēdijas "Hamlets" 1. cēliena 5. aina;
3. Bertolta Brehta (*Bertolt Brecht*) drāmas "Kuražas māte un viņas bērni" 1. cēliena 1. aina;
4. Rūdolfa Blaumaņa lugas "Indrāni" pēdējā aina.

Varbūt kāds modrāks lasītājs ir pamanījis arī dažu doto lielumu korelāciju Konstantīna Staņislavska septiņiem jautājumiem.

Mizanscēna

Ar mizanscēnu teātrī visbiežāk saprot aktieru novietojumu uz skatuves. Tātad mizanscēnas vienmēr būs, jo aktieri vienmēr kaut kur būs novietoti vai paši novietojusies. Jautājums tikai – kā? Parasti cilvēki bez vai ar mazu pieredzi mizanscēnas (ja) kārtoti (tad) no praktiska skatpunkta – kur uznāks, kur noies, kur ir vieglāk gaismot. Šāda izpratne par *mizanscēnu* drīzāk atstāj apgrūtinošu iespaidu, neatklājot mizanscēnas kā režijas izteiksmes līdzekļa potenciālu. Bet, iedomājieties, piemēram, šādu skatu! Kāda vadoņa tēls uz skatuves ir pacelts lielā metāla pacelšanā apmēram trīs metrus virs zemes. Viņš izbļauj uz naida runas robežas balansējošu politisku monologu, bet zem pacelāja viņam pie kājām pūlis klusi, ar slīpi gaisā paceltu taisnu labo roku noklausās vadonī. Un tagad iedomājieties šo pašu monologu, kuru izbļauj tas pats vadoņa tēls, bet šoreiz viņš ir lejā, bet pūlis (cik var satilpt) ir paceltajā tribīnē. Pūlis šoreiz nav slīpi gaisā pacēlis rokas, bet viens no pūļa ir izstiepis labo roku – rāda vadonim vidējo pirkstu. Kāds varētu teikt – tā ir cita aina, ir mainīts sižets. Es atbildētu – nē, par sižetu netiku bildis ne vārda, to kāds izsprieda no mizanscēnas, tāpēc jāapdomā vēlreiz mizanscēnas nozīme. Tika mainīta mizanscēna, un tas mainīja saturu.

Trešais uzdevums – pakļautais un apspiedējs

Šī uzdevuma gadījumā studentus dalu lielākās grupās, lai režisoram būtu pieejams pēc iespējas lielāks aktieru skaits. Ja grupa nav liela, atstāju

studentus vienā grupā. Uzdevums ir katram režisoram izdomāt divas mizanscēnas tā, lai tajās aktieri varētu kādu mirkli uzkavēties (tātad tas nav stopkadrs), un tā, lai vienā no tām būtu nojaušams, kurš ir apspiedējs, bet otrā – kurš ir pakļautais. Uz skatuves drīkst notikt neliela darbība, piemēram, kāds sēž un lasa grāmatu, pārsīksta lapas u.c., bet netiek veidota etīde (griba-konflikts-notikums). Pats mizanscēnas veidotājs mizanscēnā nepiedalās. Kad grupa prezentē savus darbus, mēdzu katru piedāvāto mizanscēnu nofotografēt vai nofilmēt un analizēt darbu, visiem kopā vērojot mizanscēnu bildes vai video (jo tie, kas piedalās mizanscēnā nezina, kā tā izskatās no malas). Pētot piedāvātos darbus un apjaušot, vai mizanscēna izpilda prasības, jautāju studentiem, kā viņi to izmainītu vai pilnveidotu, lai mizanscēna *strādātu* labāk. Piedāvājumu uzreiz arī mēģinām realizēt, nofotografējam, analizējam. Protams, arī es mēdzu piedāvāt, bet mēģinu to darīt tā, lai manis piedāvātā mizanscēna izrietētu no studenta piedāvājuma, nevis nāktu kā risinājums no malas. Šajā uzdevumā ir būtiski atkāpties no sižetiskās realitātes izpratnes un domāt vizuāli. Piemēram, kāds ir palīdis zem krēsla, pieķēries pie krēsla kājām skatās uz augšu, bet uz krēsla ir sarūmējušies trīs vai četri citi (par vienu vairāk nekā var salīst). Tie uz krēsla grauž saulespuķu sēklas un spļauj miziņas zemē. No šī var noprast, ka rekvizītus šajā uzdevumā drīkst izmantot. Pieļauju, ka, vizualizējot mizanscēnu, var nojaust, kurš ir apspiestais, tomēr apspiedējs nav skaidrs, jo uz krēsla tup vairāki.

Būtu labi atrast vairākas uzrunājošas mizanscēnas, lai varētu veikt uzdevuma nākamo daļu, tāpēc, ja ar pirmo reizi nekas uzrunājošs neatrodas, var atkārtot uzdevumu kādu citu dienu.

Ceturtais uzdevums – etīde uz/no mizanscēnas

No iepriekš piedāvātajām mizanscēnām izvēlas vienu, ar kuru strādāt tālāk.

Sadala režisorus divās grupās, katrai ir savs uzdevums. Pirmās grupas režisoriem (katram) jāizveido etīde, kura beigtos ar šo mizanscēnu (tātad jāatrod loģisks un pamatots veids, kā līdz šai mizanscēnai nonākt, kas ir iesaistītie tēli, ko viņi tur dara, ko grib utt.). Otrās grupas režisoriem jāveido etīde, kura sākas ar šo mizanscēnu. Šai grupai būtu svarīgi mācīties nevis uzbāzties atrastajai mizanscēnai ar savu sižetu un apstākļiem, bet mēģināt paspēlēties ar piedāvāto mizanscēnu, vēl nemēģinot to ietērt etīdes formā. Mēģināt atrast, ko mizanscēna piedāvā. Piemēram, tas pūsis, kurš sēž zem krēsla un raugās uz trīs vai četriem citiem, kas spļauj miziņas zemē. Viņš varētu mēģināt līst ārā. Viņš varētu mēģināt ķert izspļautās miziņas. Viņš varētu

mēģināt tikt pie saulespuķu sēklām. Viņš varētu mēģināt uzlīst uz krēsla tiem blakus. Kā uz to reagēs sēdošie? Paspēlēties, paeksperimentēt, bez noteikta mērķa atrast sižetisku ietērtu un skaidrojumu it visam.

Rāda rezultātus, apspriež.

Izvēlas nākamo mizanscēnu, un grupas mainās vietām – tie, kas meklēja sižetu un pamatojumu, tagad spēlējas ar mizanscēnu, un otrādi.

Šis uzdevums māca ne tikai izprātni par mizanscēnu, bet arī režijas būtību – uz skatuves nekas nav neiespējams. Jāprot tikai uzstādīt uzdevums, kas izriet no problēmas, kura jāatrisina. Ja uzdevums ir skaidrs, tad seko daudzi labāki vai sliktāki tā risinājumi. Šajā gadījumā uzdevums iesākās ar skaidri definējamu problēmu – nav saprotams, kurš tēls ir pakļautais/kurš tēls ir apspiedējs. Uzdevums – (kā) likt skatītājiem saprast.

Režijas praktiskā un tehnikas puses sastāv no vismaz divām šīm daļām – no mākas meklēt, bet vispirms no spējas identificēt/definēt problēmu. Cik daudz laika var izniekot meklējot risinājumus, nezinot, kas ir problēma! Vēl jāpiebilst, ka savā dzīvē esmu saskāries ar režisoriem, kuri strādā intuitīvi – tātad kaut kādā veidā sajūt problēmas, nevis tās definē. Kā iemācīt strādāt šādi, man nav ne jausmas, tāpēc to šajā nodaļā neizskatu.

Radoša domāšana

Paturpinot domu par režiju kā par problēmu risināšanas mākslu, piedāvāšu vēl četrus uzdevumus.

Piektais uzdevums – oksimorons jeb kontrastu ainas

Šis uzdevums lielā mērā ir jau Elmāra Senkova aprakstītā uzdevuma "Pretstati" līdzinieks.

Es uzdodu studentiem izveidot etīdi, kas izteiktu kādu oksimoronu jeb pretrunīgas nozīmes vārdu saistījums kāda nojēguma izteikšanai. Tā kā definēju uzdevumu mazliet citādi, tad piedāvātās tēmas nedaudz atšķiras, te daži piemēri:

1. šausmīgi skaisti;
2. ārpātīgi gudrs;

3. skaļais klusums.

Un daži atvasinājumi:

1. klusā diskotēka;
2. sekss nepieskaroties;
3. sastingusi steiga.

Jāpiebilst, ka uzdevums ir ļoti pateicīgs, jo oksimoronā ir iekodēts konflikts.

Sestais uzdevums – SATIKŠANĀS PUNKTS

Šis ir individuāls uzdevums, ko var un vajag veikt ārpus teātra vai skolas telpām.

Studentiem tiek dota ļoti lakoniska norāde – ir jāpārvērš A4 formāta lapa par satikšanās punktu jebkā un jebkur. Vienīgā skaidrojošā piebilde – nevis lapa atrodas satikšanās punktā, bet lapa ir satikšanās punkts. Satikšanās punkts jānofotografē, tātad rezultāts būs fotogrāfija, nevis pati lapa vai etiķe.

Protams, studentiem ir neizpratne, un parasti seko vairāki jautājumi, uz kuriem atbildu ar norādījumu, lai pilda uzdevumu tā, kā paši saprot. Ja es pārlietu aizraušos ar uzdevuma skaidrošanu, es laupīšu tā galveno vērtību – problēmu, ko jārisina studentam pašam.

Iesniegtie darbi ir bijuši ļoti dažādi, aprakstīšu dažus prātā palikušos:

1. uz A4 formāta lapas uztriepts ievārījums, kuru sanākušas ēst ļoti daudz skudru;
2. pie durvīm piesprausts ziņojums no kaimiņiem, kuri (kā var nojaust pēc teksta) dzīvē nav runājuši, un zem ziņojuma – otra kaimiņa atbilde;
3. lapa, uz kuras ar slotu tiek saslaucīti gruži.

Pirmajā piedāvājumā lapa kļūst par skudru satikšanās punktu. Problēma gan tajā, ka pati lapa ir neobligāta – ievārījums varēja būt uz šķīvja, galda vai grīdas.

Otrajā piedāvājumā satiekas kaimiņi, un pie durvīm piespraustā lapa šķiet pavisam normāls komunikācijas veids, tāpēc lapa loģiski iekļaujas struktūrā.

Un trešajā ļoti vienkāršs, bet, manuprāt, elegants risinājums – visi istabas gruži satiekas uz šīs lapas (ne vienmēr ir pieejama liekšķere).

Septītais uzdevums – OBJEKTI ATTIECĪBĀS

Šis uzdevums sasaucas ar Elmāra Senkova aprakstīto uzdevumu "Kompozīcija ar vēstījumu". Tas ir individuāls uzdevums, izpildāms ārpus skolas vai teātra. Studentam tiek iedoti trīs priekšmeti (to nosaukumi), un viņam tie ir jānovieto kompozīcijā tā, lai tiem savā starpā būtu kāda attiecība, tas ir, savstarpējs sakars. Kompozīcija jānofotografē, lai pēc tam klātienē kopīgi ar citiem varētu analizēt atnestās fotogrāfijas. Atšķirībā no Senkova uzdevuma šajā uzsvars ir uz objektu savstarpējo saistību, un, ja tā būs, tad veidosies arī stāsts (vēstījums). Objektus var izvēlēties dažnedažādākos, piemēram, *skrejriteņis, līmlente, pods, kaklasaite, mīkaste, puķu pods* utt.

Astotais uzdevums – KĀ, KĀ, KĀ?

Šis uzdevums pēc pazīmēm atgādina otro manis aprakstīto uzdevumu, kurā studentam tiek doti apstākļi, kuri jāsapin vienotā ainā. Atšķirībā no otrā uzdevuma – šajā katram no dotajiem apstākļiem jāatrod skatuvisks risinājums (veids, kā to padarīt saprotamu skatītājiem, nepasakot to ar vārdiem). Šis uzdevums, savukārt, sasaucas ar Elmāra Senkova aprakstīto uzdevumu "Kā atrisināt".

Uzdevums ir gana sarežģīts un izpildāms dažādos etapos.

Pirmajā etapā es dodu trīs apstākļus, kas raksturo laiku, attiecību un atmosfēru. Piemēram: ziema, mīlnieki, bremzējoša. Studentu uzdevums ir katram izdomāt etiķi, kurā jāatrod vismaz divi veidi, kā nospēlēt (kā atrisināt). Vienu no risinājumiem viņš izmantos etiķē, otru ideju līmenī prezentēs, kad analizēs viņa etiķi. Tātad šajā uzdevumā studentam ir jāatrisina vairākas "problēmas":

1. kā nospēlēt/atrisināt to, ka ir ziema;
2. kā nospēlēt/atrisināt, ka tēli ir mīlnieki;
3. kā radīt/atrisināt bremzējošu atmosfēru.

Lai atvieglotu studentu darbu, piedāvāju arī konkrētu notikumu, piemēram, šajā gadījumā notikums būs līķa atrašana.

Jāsaka, ka, šo uzdevumu pildot, bieži gadās pieredzēt brīnišķīgus piedāvājumus, šis uzdevums mēdz stipri paplašināt studentu domāšanas apvārsņus režijas izteiksmes līdzekļu kontekstā.

Otrajā šī uzdevuma etapā (tikai pēc izpildīta un analizēta pirmā) es katram studentam dodu gleznu, no kuras viņam jāizlopa šie četri lielumi – laiks,

attiecība, atmosfēra, notikums. Kad students to izdarījis, tad no atrastajiem vārdiem veido etīdi kā pirmajā posmā, tas ir, meklējot dažādus veidus, KĀ to nospēlēt/risināt.

Trešajā šī uzdevuma etapā (tikai pēc izpildīta pirmā un otrā) es studentiem dodu tekstuālu fragmentu, no kura atkal studentam *jāizlopa* šie četri lielumi un no tiem jāizveido etīde kā pirmajā posmā.

Trešais posms ir piņķerīgs, jo nereti studenti aizmirst par uzdevumu un pieķeras pie teksta vai tā piedāvātā sižeta, tāpēc svarīgi ir ne tikai iziet šī uzdevuma pirmos posmus, bet arī atgādināt, ka etīde jāveido kā atsevišķs darbs, bet teksta fragments ir tikai četru lielumu noteikšanai.

Ja trešo etapu izpilda neiekrītot teksta lamatās, tad šeit var jau dzimt nelieli teātra mākslas darbi, jo:

1. tie ietver režisora interpretāciju (režisors pats definē spēlējamus lielumus);
2. tajā tiks lietoti režijas izteiksmes līdzekļi.

Devītais uzdevums – SKATS

Šis uzdevums ir aizgūts no Indras Rogas un Mihaila Gruzdova aktiermeistarības lekcijām, neesmu drošs, ka atceros to tieši tādu, kāds tas bija viņu lekcijās, tomēr uzrakstīšu to tā, kā to režijas studentiem uzdodu es.

Studenta uzdevums ir savā ikdienā fiksēt brīdi, kad kāds notikums/situācija viņu emocionāli satrauc. Vai tā būtu kāda ziņa, mamma's pateikts teikums, pieredzēta situācija sabiedriskajā telpā, gadījums sadzīvē vai jebkas cits. Tālāk jāmēģina atbildēt uz jautājumu: "Kas mani šajā situācijā satrauc/kāpēc?" Šie jautājumi jāuzdod atkārtoti un vairākkārt, līdz students nonāk līdz godīgai un ļoti personīgai atbildei. Šī atbilde ir tēma, ko students izmantos savā SKATĀ. Viņš savu skatu var veidot jebkā, vienīgais noteikums – tajā nedrīkst būt izmantota reāli pieredzētā situācija. Jo ne jau situācijā ir tā vērtība, bet cilvēka reakcijā – tā atmodināja kādu tēmu, kas cilvēkam personīgi ir būtiska. Varbūt šī pati situācija citam cilvēkam neradīs tādu pašu emocionālu iespaidu, tāpēc nav vajadzības to atrādīt uz skatuves. Bet, ja teātra mākslinieks par sev svarīgu tēmu *runā* uz skatuves, izmantojot teātra mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus, tad ir izpildīti galvenie priekšnoteikumi, lai rastos teātra mākslas darbs.



PAR RAKSTU AUTORIEM

KĀRLIS KRŪMIŅŠ

Teātra mākslinieks, aktiermeistarības pedagogs, delartiskās komēdijas speciālists. Strādā Latvijas Kultūras akadēmijā kā vieslektors kopš 2018. gada, kā lektors – no 2020. gada. Darbojas kā neatkarīgais aktieris un režisors, veidojis izrādes un spēlējis lomas gan valsts, gan nevalstiskajos teātros. Veiksmīgi iestudējis vairākas bērnu un jauniešu auditorijai paredzētas izrādes, tostarp LKA Dramatiskā teātra aktiera mākslas kursa diplomdarba izrādi "Nelabā roka" (Ģertrūdes ielas teātris, 2019). Vairākkārt nominēts "Spēlmaņu nakts" balvai gan par aktiera, gan režisora, gan dramaturga veikumu, kā arī bijis šīs balvas laureāts.



MĀRA ĶIMELE

Teātra režisore, Latvijas Kultūras akadēmijas dramatiskā teātra režijas un aktiermeistarības profesore kopš 1997. gada. Viņas audzēkņi ir talantīgi režisori un aktieri visos Latvijas teātros. 1969. gadā absolvējusi Maskavas Teātra mākslas institūta (GITIS) Režijas fakultāti (Anatolija Efrosa meistardarbnīca). Kā režisore strādājusi gandrīz visos Latvijas teātros, iestudējot vairāk kā 80 izrādes, no kurām daudzas saņēmušas apbalvojumus. Līdzautore grāmatai "Sarunas ar Māru Ķimeli" ("Jumava", 2007). Veidojusi lomas kino un teātrī. 2014. gadā par viņu uzņemta dokumentālā filma "Māra" (rež. Krista Burāne). Režisore, scenāriju līdzautore deju svētku lieluzvedumiem. Apbalvota ar Kultūras ministrijas balvu par ieguldījumu latviešu kultūrā (1994), Triju Zvaigžņu ordeni (2003), Eduarda Smiļģa balvu (2005), Jēkaba Dubura balvu par teju 50 gadu darbu teātra pedagogijā (2022). Iestudējusi izrādes ASV, Igaunijā, Lietuvā, Armēnijā, Slovēnijā. Vadījusi meistarklases teātra augstskolu studentiem Polijā, Vācijā, Krievijā, Somijā, Lietuvā. Ar iestudējumiem piedalījusies starptautiskos teātra un studentu festivālos Ungārijā, Zviedrijā, Lietuvā, Igaunijā, Ķīnā, Lielbritānijā, Krievijā, Vācijā, Norvēģijā, Marokā. Kā režijas un aktiermeistarības profesore docējusi kursus Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā un Latvijas Mākslas akadēmijas Scenogrāfijas nodaļā.



INDRA ROGA

Teātra režisore un aktrise, dramatiskā teātra režijas un aktiermeistarības pedagoģe Latvijas Kultūras akadēmijā kopš 2004. gada. Kopā ar režisoru un pedagogu Mihailu Gruzдовu vadījusi divus aktieru (2009, 2021) un apvienoto aktieru-režisoru kursu (2013). No 1995. līdz 2014. gadam strādājusi kā aktrise Latvijas Nacionālajā teātrī. Kopā nospēlējusi aptuveni piecdesmit lomas, ieskaitot darbus televīzijā un Latvijas un Zviedrijas filmās. Kopš 2002. gada veidojusi aptuveni četrdesmit izrādes Latvijas Nacionālajā teātrī, Valmieras drāmas teātrī, Latvijas Nacionālajā operā un baletā, tajā skaitā operas un muzikālos iestudējumus. Bijusi Valmieras Drāmas teātra mākslinieciskā vadītāja (2017–2019). Nodarbojas ar tulkošanu un dramatisējumu veidošanu, līdztekus Staņislavska sistēmai pēta spēles teātra tehnikas. Eduarda Smiļģa balvas (2015) un Alfreda Amtmaņa-Briedīša prēmijas (2015) laureāte, "Dienas" Gada balvas kultūrā (2013) un Lielās Mūzikas balvas (2009) laureāte, vairākkārt nominēta "Spēlmaņu nakts" balvai – gan kā aktrise, gan kā režisore –, vairākkārtēja šīs balvas laureāte.



ELMĀRS SEŅKOVS

Teātra režisors, režijas un aktiermeistarības pedagogs Latvijas Kultūras akadēmijā kopš 2014. gada, kopš 2019. gada – Latvijas Kultūras akadēmijas prorektors mākslinieciskās jaunrades darbā. Kopš 2022. gada – Latvijas Nacionālā teātra mākslinieciskais vadītājs. Iestudējis izrādes Latvijas Nacionālajā teātrī, Valmieras Drāmas teātrī, Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī, Dailes teātrī, Liepājas teātrī un nevalstiskajā teātrī *Dirty Deal Teatro*. Aktīvi strādā starptautiski, iestudējis izrādes Lietuvā (Klaipēdas Drāmas teātrī), Igaunijā (Skatuves mākslas centrā *Vaba Lava*), Krievijā (Gogoļa centrā), Ķīnā (Šanhajas Valsts teātrī). 2019. gadā kopā ar LKA Dramatiskā teātra aktiera mākslas (t.s. "leļļu kurss") absolventiem nodibinājis teātra apvienību "esARTE". Daudzkārtējs "Spēlmaņu nakts" balvas nominants, vairākkārtējs balvas ieguvējs, Rūdolfa Blaumaņa teātra festivāla galvenās balvas (2013), "Dienas" Gada balvas kultūrā (2015), Lietuvas Kultūras ministrijas balvas "Zelta krusts" (2019), LTV "Kilograms kultūras" balvas (2019, 2020) un Eduarda Smiļģa balvas (2021) laureāts.



JĀNIS SILIŅŠ

Latvijas Kultūras akadēmijas profesors kopš 1998. gada, LKA Eduarda Smiļģa Teātra muzeja vadītājs kopš 2014. gada, svētku režisors. Docē lekciju kursus "Latviešu teātra vēsture", "Režijas vēsture un teorija", "Publiskā runa un kontaktimprovizācijas laboratorija". Liepājas Universitātē vadījis nodarbības dramatiskā teātra aktieru kursam skatuves runā (2017–2021). No 2006. gada līdz 2014. gadam ir bijis scenārija autors un režisors Latvijas Televīzijas filmām par latviešu teātra vēsturi un Rūdolfa Blaumaņa dramaturģiju. Latvijas Radio vadījis un veidojis 20 raidījumu ciklu par ievērojamākajiem radio aktieriem (2015) un sešu sarunu ciklu "Latvijas laikmetīgais teātris 20. gadsimta 20.–70. gados" un sešu sarunu ciklu "Latvijas laikmetīgais teātris 20. gadsimta otrajā pusē". LKA Eduarda Smiļģa Teātra muzejā regulāri veido cikla "Sarunas Smiļģa kabinetā" pasākumus, kuros skatītājiem ir iespēja klātienē tikties un izzināt ievērojamu skatuves mākslas personību radošo dzīvi.



VALTERS SĪLIS

Teātra režisors, Latvijas Kultūras akadēmijā ieguvis maģistra grādu dramatiskā teātra režijas specialitātē (2010), ERASMUS programmā studējis teātra režiju Varšavas Aleksandra Zelveroviča Teātra akadēmijā (2007). Veidojis izrādes Latvijas Nacionālajā teātrī, Liepājas teātrī, *Dirty Deal Teatro*, neatkarīgajā teātrī "Skatuve", festivālā "Homo Novus", Valmieras vasaras teātra festivālā u.c. Līdz 2022. gadam iestudējis 62 teātra izrādes un kā aktieris piedalījies vismaz 12 izrādēs. Daudzkārtējs "Spēlmaņu nakts" balvas nominants, vairākkārtējs balvas ieguvējs – 2020. gadā ieguva Gada režisora balva par izrādēm "Puika, kurš redzēja tumsā", "Finlandizācija" (Latvijas Nacionālais teātris), "Izskatās, ka tu mirsi" (*Dirty Deal Teatro*, Latvijas Jaunā teātra institūts), "Uzvara ir mirklis" (Valmieras vasaras teātra festivāls). 2022. gadā saņēmis Eduarda Smiļģa balvu par nozīmīgu, drosmīgu un mākslinieciski augstvērtīgu darbu pēdējo sezonu laikā, veidojot sociāli aktīvas un intelektuāli piesātinātas izrādes par būtiskiem šodienas sabiedrības un vēstures jautājumiem.



