

Zane Kreicberga,
Latvijas Kultūras akadēmijas lektore

PĒTERIS KRILOVS

Pēteris Krilovs (1949) ir Latvijas Kultūras akadēmijas (LKA) profesors, bakalauro un maģistra programmu “Audiovizuālā māksla” vadītājs, kino un teātra režisors.

Ieguvis izglītību Maskavā, Vissavienības valsts kinematogrāfijas institūta aktierfilmu režijas fakultātē Igora Talankina meistardarbnīcā (1969—1975). Kopš 1984. gada Pēteris Krilovs ir strādājis arī kā aktiera meistarības pasniedzējs — vispirms Tautas kinoaktieru studijā, tad kopā ar režisori Annu Eižvertiņu, uzņemoties vadīt divus Daugavpils teātra aktieru kursus (1988—1992; 1989—1993) Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā (tagad — Latvijas Mūzikas akadēmija). Kopš 1993. gada Krilovs strādā Latvijas Kultūras akadēmijā (profesors kopš 1998. gada), kur vadījis vairākus teātra aktieru kursus — apvienoto aktieru un režisoru kursu (1993—1997), t.s. Valmieras teātra aktieru kursu (1999—2003) un aktieru kursu, kas mācījās no 2003. līdz 2007. gadam —, kā arī veidojis diplomdarba izrādes citu profesoru vadītiem aktieru kursiem. Vairākas studentu diplomdarbu izrādes kļuvušas par leģendāriem un neaizmirstamiem notikumiem Latvijas teātra vēsturē — “Vājprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa” pēc Viljama Folknera romāna (1991) un Fjodora Dostojevska “Vēlni”

Daugavpils teātri, Fjodora Dostojevska "Brāļi Karamazovi" (1997) LKA Zirgu pastā. 1992. gadā Pēteris Krilovs ir saņēmis Latvijas Teātra darbinieku savienības balvu par darbu teātra pedagoģijā.

No 1994. līdz 1996. gadam Krilovs bija Daugavpils teātra mākslinieciskais vadītājs. 1995. gadā kopā ar domubiedriem nodibināja Starptautisko Jaunā teātra festivālu "Homo Novus", līdz 2004. gadam bija festivāla direktors. Krilovs ir arī viens no Latvijas Jaunā teātra institūta (1998) dibinātājiem.

Ievadam: Zane Kreicberga

Arī man savulaik krietni paveicās būt režisora Pētera Krilova studentei. No 1993. līdz 1997. gadam mācījos Latvijas Kultūras akadēmijas apvienotajā aktieru un režisoru kursā, no kura nākuši Baiba Broka un Kaspars Znotiņš, Andris Keišs un Anita Sproģe, Regnārs Vaivars un Artūrs Skrastiņš, Viesturs Kairiņš, Gatis Šmits, Dž. Dž. Džilindžers un citi aktieri un režisori. Toreiz man likās, ka mums — tiem, kas gribēja kļūt par režisoriem, — pārāk maz māca režijas teoriju un pārāk daudz "lien dvēselē". Palūkojoties uz to ar laika distanci, esmu sapratusi, ka tā ir Pētera Krilova metode: arī tālāk intervijā viņš apgalvo, ka "aktieris kļūst par pedagoga novērojuma objektu, kas pedagogam jāapgūst no iekšpuses, lai aktieris savukārt to varētu darīt ar citiem". Šo metodi Krilovs nemāca kā teoriju, bet praktizē, tā demonstrēdams studentiem tās efektivitāti. Krilova metodes lielais pluss ir tas, ka nodarbošanās ar teātri katram studentam neizbēgami kļūst par "personīgu darišanu", proti, Pēteris padara neiespējamu formālu un tehnisku attieksmi pret profesiju. Ja tu gribi būt teātri, tad jābūt gatavam iepazīt sevi no visām, arī ne tām patīkamākajām pusēm, kā arī jāpieņem, ka aktiera instruments ir ne tikai ķermenis, bet arī dvēsele. Šīs koordinātu sistēmas negatīvā puse tomēr ir tāda, ka vājākas personības aktieri kļūst atkarīgi tieši no Krilova caururbjošā skatiena, proti, strādājot ar savu pedagogu, aktieri uzrāda labus



Pēteris Krilovs filmā “Rīgas sargi”

rezultātus, bet pie citiem režisoriem apjūk, saskaroties ar cita veida prasībām un attiecībām. Viņiem nepieciešams ilgāks laiks, lai pār-rautu “nabas saiti” un adaptētos reālajā teātra vidē. Tādējādi dziļās personīgās attiecības, kas Pēterim izveidojas ar topošajiem aktieriem mācību procesā un kuras viņš pamato ar “krievu skolas” iespaidu, jo “krieviem ir raksturīga *bezpardonnost* jeb iejaukšanās cita dzīvē, robežu pazaudēšana attiecībās, kas izpaužas arī, mācot aktiermeis-tarību”, vienlaikus gan palīdz, gan traucē.

Krilovs intervijā vairākkārt uzsver, ka konkrētajiem vingrināju-miem vai darbībām nav lielas nozīmes, svarīgs ir pareizi izvēlēts un izprasts virziens. Arī šo principu uztveru duāli. No vienas puses, jā, visu nosaka “orientēšana pareizajā gultnē” un ir svarīgi aktierim trenēt “tēla intuitīvo apjēgšanu”. Taču, no otras puses, intuitīvi apjēg-tajam tēlam ir adekvāti jāiemiesojas aktiera ķermenī, un tas lielā mērā ir aktiera tehnikas jautājums, kam reizēm mācību procesā nav pievērsta vajadzīgā uzmanība.

Lai kādi būtu Pētera Krilova metodikas plusi un mīnusi, šodienas Latvijas teātra aina bez viņa studentiem nav iedomājama. Protams, jāatzīmē arī citu pedagogu ieguldījums, jo Krilovs vienmēr strādājis ciešā sadarbībā ar citiem aktiera meistarības pasniedzējiem, piemēram, Annu Eižvertiņu un Edmundu Freibergu. 1997. gadā Alvis Hermanis izveidoja Jaunā Rīgas teātra (JRT) trupu uz bijušo Daugavpils teātra aktieru un tobrīd Latvijas Kultūras akadēmiju tikko pabeigušo jauno aktieru bāzes, arī tagadējā trupas sastāvā gandrīz puse JRT aktieru ir Krilova studenti. Valmieras teātra un Nacionālā teātra jaunākās paaudzes aktieru trupās “Krilova skolu” izgājušie arī ieņem nozīmīgu vietu. Ar topošajiem aktieriem un kino režisoriem LKA strādā Pētera bijušie studenti Anita Sproģe, Gatis Šmits un šo rindu autore. Stablu vietu Latvijas teātra režijā ieņēmuši Dž. Dž. Džilindžers, Viesturs Kairišs (šobrīd vairāk operu un filmu režisors), Regnārs Vaivars, Viesturs Meikšāns un Indra Roga (režiju apguvusi Sanktpēterburgā).

Kad Pēteris stāsta par savu mācību pieredzi Vissavienības Valsts kinematogrāfijas institūtā, es atceros mūsu aktieru un režisoru apvienotā kursa mācību procesu. Šķiet, vismaz divi principi pie mums bija pārceļojuši no Maskavas — tas, ka režisoriem pašiem daudz jāspēlē, un “procesa blīvums” —, mēs tiešām strādājām no rīta līdz vakaram, reizēm pat nakšņojot Zirgu pastā, kurā tolaik mūsu rīcībā bija tikai trīs nelielas telpas. Pirmajā mācību gadā vingrinājāmos meistarībā kopā ar aktieriem un gandrīz katru mēnesi saņēmām jaunu režijas uzdevumu. Regulārās darbu skates pieradināja pie radošā procesa nepārtrauktības, iemācīja pašorganizēties un sadarboties. Aktieriem jau no paša sākuma bija ne tikai jādarbojas pedagogu drošajā vadībā, bet arī jāspēlē topošo režisoru etidēs un fragmentos, kas varbūt bija metodoloģiski riskanti, taču paātrināja mūsu izpratni par iespējamo aktiermeistarības un režijas metožu daudzveidību (un nepieciešamību) un trenēja gan elastību un pielāgošanos, gan kritisku attieksmi un analītisku pieeju.



LKA apvienotais aktieru un režisoru kurss 1993—1997

Attiecībā uz mūsu kursu “Krilova skolas” esence reprezentējās divās izrādēs. 1995. gada pavasarī (4. semestrī) mēs iestudējām Mihaila Bulgakova romānu “Meistars un Margarita”, kuru aizvedām uz studentu festivālu Bezansonā (Francijā). Šajā izrādē bija daudz kas no Krilova intervijā minētās ekscentrikas. Diemžēl no šā iestudējuma saglabājušās vien atmiņas un daži fotoattēli. Otra izrāde — pēc Fjodora Dostojevskas romāna 1997. gada pavasarī tapušie “Brāļi Karamazovi” — bija aktiera meistarības diplomdarbs, kura trīs daļas kopumā ilga septiņas stundas un par kuru krievu teātra zinātnieks Nikolajs Pesočinskis izteicies: “Tas ir brīnums — ar tik jauniem, nepieredzējušiem aktieriem kamerstila izrādē, psiholoģiskā teātra nežēlīgajā tuvplānā sasniegt tik dziļu, gudru rezultātu!”

Turpinājumā ieskats Pētera Krilova veidotajā LKA aktieru un režisoru apvienotā kursa (1993—1997) pirmo divu mācību gadu plānā, kas oriģinālā aizņem septiņas lappuses mašīnrakstā.

LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJAS
TEĀTRA MĀKSLAS NODAĻAS
AKTIERU UN REŽISORU APVIENOTĀ KURSA
MĀCĪBU PLĀNS

I MĀCĪBU GADS

I SEMESTRIS

A) Kopīgās nodarbības. Režisori un aktieri.

- levads. Teorētiskais pamatojums. Vēsturiskais apskats.
- Darbība uz skatuves kā aktiera mākslas un režijas pamata izteiksmes līdzekļu galvenais elements.

– Etīde kā darbības pamatelements. Etīžu princips teorijā. Etīde no uzdevuma ar improvizācijas palīdzību līdz rezultātam. Etīdes nenobeigtība un neatkārtojamība.

– Vingrinājumu cikls:

- atbrīvošanās vingrinājumi, atbrīvotība — gatavība darboties;
- ritms, ritma maiņa, darbība vairākos ritmos paralēli;
- uzmanības vingrinājumi, koncentrēšanās spējas, traucējumi;
- dažādu fizisku pašsajūtu atmiņas treniņš, precizitātes izjūta, paškontrolē;
- novērošanas spēju attīstība, kontroles uzdevums ar nosaukumu “Novērojums dabā, dzīvē” (šādus vingrinājumus, ja ir nepieciešamība, atkārtot vairākas reizes);
- vingrinājumi, kuros ātri jāpielāgojas dotiem apstākļiem, spēle, partnera sajūta, savas darbības atkarība no impulsa, kas nāk no partnera, partneriskās saites izjūta.

B) Etīdes, uzdevumi ar izvērstu apstākļu aprakstu, uzdevumi, kuri jāsapatavo, nedaudz jāsamēģina vai arī jāsacer pieturas punkti improvizāciju ķēdei:

- motivācija un skatuviskā darbība,

- skatuviskā vientulība,
- darbības pamatojums, cēloņi, apstākļi, mērķa skaidrība un piemērošanās apstākļu izmaiņām,

- uzmanība, novērtējums, reakcija. Sadalītā uzmanība.

C) Uzdevumi skatuviskās telpas un darbības paplašināšanai. Darbības pārnēsumi aiz skatuves telpas. Saikne ar darbību "aiz skatuves". Darbība saistībā ar skaņu aiz skatuves. Skatuves telpa — kā fragments no visaptverošas telpas.

D) Dzīvnieku etiķes.

Etiķes ar priekšmetiem, etiķes ar priekšmetiem, kuriem piešķirtas citas funkcijas.

Etiķes ar iedomātiem priekšmetiem.

E) UZDEVUMI TIKAI REŽISORIEM

REŽISORU PATSTĀVĪGIE DARBI

- Teātra mākslas izteiksmes līdzekļi, "valodas" pamatelementi. Teorija. Ieskats XX gs. teātra problēmās.

(teorētiskās nodarbības)

Par šiem jautājumiem semestra beigās studenti iesniedz rakstisku darbu sacerējuma veidā.

- K. Staņislavska teorijas studijas.

- M. Čehova viedoklis, teorija, vingrinājumu cikls.

- Novērojumi dabā, reālajā dzīvē, pārnēsumi uz skatuves.

F) Patstāvīgo darbu cikls I semestrī.

"Pašportrets" (Kāds cits vienotā pabeigtā etiķē attēlo "pašportreta" autoru. Piedalās arī citi režisori).

"Dzejolis" — izvēlētam dzejolim adekvāta forma un inscenējums. Poētika. Poētiskā valoda.

"Pasaka" — teātra tēlainība.

"Mans sapnis" — tēlainība, kas saistīta ar autora individualitāti. Sapņa "notikuma" precīzs pārnēsums.

II SEMESTRIS

Kopīgie uzdevumi un vingrinājumi gan režisoriem, gan aktieriem.

A) I semestrī apgūto vingrinājumu pārzināšana un spēja sastādīt pašiem vienu—divas stundas garu vingrinājumu bloku no atbrīvošanās līdz maksimālai koncentrētībai, saasinātai uzmanībai un ķermeņa pārvaldīšanai:

- eīdes, kurās situācija, spēles noteikumi raisa darbību līdz “pirmajam” vārdam, kurš tomēr netiek pateikts;

- eīdes pēc kādas noteiktas situācijas, arī pēc pateikta vārda, darbība, paturot prātā neizrunātu vārdu;

- darbība — eīde, kas balstās uz kontrapunkta. Kontrapunkts var būt gan kāda situācija, gan skaņa;

- vingrinājumi, kuri izraisa emocionālo atmiņu, dažādu atmiņas situāciju izmantošana.

B) II semestrī studenti sāk strādāt ar lielākām eīdēm, kurām jāsaņem scenārijs un jāmēģina, lai panāktu zināmu mērķa skaidrību, līdzekļu lakoniskumu, nobeigtību:

- “Gleznas”. Kādas patstāvīgi izvēlētas gleznas pārvēršana nelielā stāstā — eīdē ar minimālu vārdu pielietojumu tā, lai pati glezna ir pēdējais “kadrs” eīdē;

- “Rituāls”. Kāda rituāla sacerēšana, darbība, kurā sacerētais rituāls orientēts kaut ko panākt, izraisīt vai radīt ceremoniju;

- komiskas situācijas apspēlēšana, sakāpinot, līdz rodas “gegs”;

- eīdes, kas veido veselu novērojumu ciklu vienā darbības vietā (stacija, kafejnīca, slimnīca, iela).

C) Eīžu cikls, kurās drikst lietot vārdu — pirmais vārds, gaidītais vārds, teikums, paziņojums.

UZDEVUMI REŽISORIEM, IZMANTOJOT AKTIERUS

1) “Veltījums Čāplinam” — gegs, komisks notikums, situācija, stāstiņš Čāplina stilistikā;

2) "Balāde" — etiķe, scenārijs, kurā modelēta balādes forma un elēģiskā poētika;

3) "Ieraksts manā dienasgrāmatā" — etiķe, stāsts, kurā ietverts notikums no personīgās pieredzes, kuram ir "intīms" moments, spēle, kurā citi (aktieri) mēģina iemiesot personīgās pieredzes tēlus, emocionālās "afektīvās" atmiņas restaurēšana ar aktieru palīdzību;

4) Teorētiskais darbs, kurā apkopota pirmā kursa pieredze, galvenās problēmas un pamatjautājumi. Darbs brīvā formā, var būt jautājumi — atbildes, dialogi ar "Teoriju".

Mācību darbs tiek plānots tā, lai katrs no trim meistarības pasniedzējiem strādā ar studentiem vienu vai divas nodarbības nedēļā (10—12 stundas), tad kopīgās nodarbības — skates, kurās tiek apkopoti rezultāti, vērtēti darbi, ieskaites, eksāmeni.

Daudzus vingrinājumus, etiķes studenti mēģina paši, atrādot reizi mēnesī pedagogiem.

Režisori mēģina savus patstāvīgos darbus paši, norunātos datumos atrādot pedagogiem mēģinājumu stadijā un gatavus darbus.

Katrs semestris noslēdzas ar divu dienu eksāmenu. Eksāmenos studenti (visi) saņem atzīmi aktiermeistarībā. Režisori saņem atzīmi "Režijas pamati".

II MĀCĪBU DARBA GADS

III SEMESTRIS

Kopīgie uzdevumi:

- vingrinājumu cikla atkārtošana,
- vingrinājumu etiķes,
- novērojumi, etiķes ar precīzu novērojumu izmantošanu.

Aktieri:

– pedagogu vadībā izvēlas vienu vai divas lomas lielos fragmentos no antīkajām traģēdijām. Semestra laikā katrs no pedagogiem mēģina un sagatavo semestra eksāmenam izvēlētos fragmentus (pedagogi — Eižvertiņa un Krilovs).

– pedagoga (E. Freibergs) vadībā iestudē vienu no XIX gadsimta komēdiju žanrā uzrakstītiem viencēļiem (piem., A. Čehovs, N. Gogolis, A. Puškins, O. Vailds).

Piezīme: tādā veidā aktieru mācību darbi liek aktieriem darboties pēc žanra, stila, izteiksmes līdzekļiem pilnīgi pretējos virzienos.

Režisori:

– Semestra laikā izvēlas XX gs. prozas sev tuvu rakstnieku un inscenē uz skatuves kādu no šī rakstnieka īsajiem stāstiem. Režisoram pašam jādramatizē proza skatuves prasībām, jāsadala lomas, jāatrod prozā ietvertās poētikas ekvivalents uz skatuves.

– Režisors vairākas reizes atrāda kādam no meistarības pedagogiem darbu mēģinājumu periodā. Uzklusot pedagoga ieteikumus, režisors maina, labo, precizē un pilnveido savu inscenējumu.

– Rezultātā jātop nelielam, pabeigta, formā pārdomātam un adekvātam izvēlētai prozai uzvedumam.

Piezīme: Pats galvenais šajā uzdevumā ir palīdzēt jaunam režisoram sakārtot skatuves izteiksmes līdzekļus un strādāt ar aktieriem vienotā atslēgā, stilā.

IV SEMESTRIS

Uzdevums aktieriem:

- pedagogu vadībā izvēlēties un semestra laikā iestudēt fragmentu:
- no kādas klasiskas komēdijas (Goldoni, Goci, Lope de Vega);
- no krievu klasiskās satīriskās prozas (Gogolis, Saltikovs-Ščedrins, Dostojevskijs);
- no krievu klasikas, kurā būtu spēcīgs dramatisks ētiski filozofisks konflikts (Dostojevskijs, Tolstojs, Gorkijs).

Uzdevums režisoriem:

- semestra laikā uzvest divus fragmentus no vienas vai divām XX gs. lugām;
- uzrakstīt teorētisko režisora eksplikāciju izvēlētam lugām, pamatot

savu interesi, lugas virszuddevumu režisora interpretācijā, sadalīt un nopamatot lomu sadali;

- vairākas reizes mēģinājumu periodā parādīt kādam no pedagogiem, kā virzās darbs;

- atrast izvēlētam darbam adekvātu aktieru darbošanās stilu, izteiksmes līdzekļus, skatuves mākslas valodu;

- strādāt ar aktieriem pēc etiķu sistēmas, lietojot kādu no vingrinājumu virzieniem, kuri apgūti pirmajā mācību gadā.

Ceturtajā semestrī pedagogu un studentu — režisoru laiki tiek sadalīti pa dienām tā, lai viena no meistarības nodarbību dienām būtu pilnīgi viena no meistariem rīcībā (6—8 st.). Sestdiena ir rezerves diena, kurā viens no meistariem var nozīmēt papildu mēģinājumus (4—6 st.).

Režisoru grupas studenti mēģina savus patstāvīgos darbus vakaros pēc mēģinājumiem vai citām nodarbībām. Kāds no meistarības pedagogiem katras divas nedēļas piedalās topošo režisoru mēģinājumos (3—4 st.).

Katru mēnesi notiek darbu atrādišana meistariem. Šajās skatēs tiek nosprausti jauni uzdevumi, vērtēts padarītais, apspriesti teorētiski jautājumi un darba organizācija.

Nodaļas pedagogi sagādā iespēju mēģinājumu perioda beigās ar saviem darbiem strādāt uz profesionālo teātru skatuvēm. Dažas skates (ja ir tāda iespēja) notiek profesionālākos teātros.

- Visi studenti gada beigās (pēc ceturta semestra) saņem atzīmi aktiera meistarībā, bet režisori — papildu atzīmi režijas pamatu apgūšanā.

Piezīme: Režisori pedagogu vadībā mēģina fragmentus, kuros viņi darbojas kā aktieri. Šie darbi vēlāk kļūst par atsevišķu eksāmenu režisoriem aktiera meistarībā.

Kursa vadītājs
Pēteris Krilovs

Saruna ar Pēteri Krilovu

Intervē Zane Kreicberga, sarunā piedalās Inga Pērkone

Zane Kreicberga: Kas veidojis tavu izpratni par aktiera meistarības metodiku?

Pēteris Krilovs: Es esmu ļoti pateicīgs par izglītības līmeni, kādu saņēmu Vissavienības Valsts kinematogrāfijas institūtā (VVKI), studējot kino režiju. Toreiz man nevarēja ienākt prātā, ka kādreiz pasniegšu aktiermeistarību. Arī šodien tie, kas vēlas mācīties kino režiju, sākotnēji maz interesējas par darbu ar aktieri un nenojauš, ka viņiem nāksies daudz strādāt aktiermeistarības sfērā. Mums bija ļoti daudz stundu aktiermeistarībā, un lielā mērā nāca par labu tas, ka paralēlajā kursā pie mūsu meistara Igora Talankina tika gatavoti baltkrievu kino aktieri. Mēs kā režisori bijām “piestiprināti” tam aktieru kursam, un mūs trīs gadus izmantoja kā melno darbaspēku. Tajā pašā laikā mēs arī ļoti daudz paši spēlējām. Skolai bija fundamentāla bāze, un liela nozīme bija tieši procesa blīvumam, kā arī institūta tradīcijai, ka mūsu darbus nāca skatīties un vērtēt ne tikai mūsu pedagogi, bet arī citi pasniedzēji — augstas raudzes profesionāļi.

Sākumā man “negāja”, pirmajā kursā man bija ļoti sliktas atzīmes aktiera meistarībā, un pasniedzēji droši vien domāja, ka es kā aktieris nekam nederu. Bet es zinu to brīdi otrajā kursā, kad sapratu, kas man kā aktierim ir jādara ar sevi, un līdz ar to — kas jādara ar citiem. Tas notika pie runas pedagogošes Allas Jegorovas. Man galvā pēkšņi notika klikšķis, un es sapratu, kā jāpiesavinās teksts, kā jāpakārto domāšana, izjūta, emocija. Es sāku runāt tekstu savā balsī un atradu savu valodu. Turklāt apjautu, ka nav jābūt loģiskam, izskaitļotam un “sattamborētam” ar kaut kādiem prāta diktētiem likumiem un mazām etiķitēm, bet jāpanāk, lai tu kā haizivs — haps! — paņem medījumu vienā mirklī. Vēlāk, kopā ar Baibu Tjarvi pētot Mihailu Čehovu, es sapratu to čehovisko intuitīvo apjēgu, ka nevajag ilgi analizēt un



Pēteris Krilovs studiju laikā Maskavā

būvēt, un no savas sīkās un banālās pieredzītes kaut ko kairināt ārā, bet jāpanāk tāda intuitīva apjēgsme, ka tu pēkšņi saproti būtisko, kas ir jāspēlē.

Z. K.: Precizēsim, ko VVKI nozīmēja kino aktieru apmācība? Vai jūs filmējāt savas etīdes, vai tomēr tā bija vairāk līdzīga teātra aktieru apmācībai?

P. K.: Mēs filmējām salīdzinoši maz. Mēs spēlējām cits pie cita filmu etīdēs, bet tā bija aptuveni viena desmitā daļa no apmācības. Mēs ļoti daudz spēlējām uz skatuves “pa tukšo”. Tā pat nebija skatuve, bet vienkārša telpa, un tā arī tika teikts, ka mēs strādājam laukumā jeb telpā, turklāt visnotaļ spartiāniskos apstākļos. Lielākoties mēs spēlējām “miskastei” — nospēlē un aizmirsti, nospēlē un aizmirsti. Visu Gogoli un visu krievu klasiku izņēmām cauri. Šī skola atšķīrās no Valsts Teātra mākslas institūta skolas, jo kinematogrāfiskums bija kā elks, kas jāpielūdz. Ar mums no rīta līdz vakaram strādāja peda-

gogu asistenti (meistars nāca labi ja vienu reizi nedēļā, bieži vien tikai reizi mēnesī), un viņi visu laiku deva savu vērtējumu — tas ir labi, tas nav labi, tas ir slikti. Tagad es novērtēju, ka viņiem bija kolo-sāla gaume un stingra testēšanas principu sistēma. Turklāt tas attiecās ne tikai uz to, ko mēs paši darījām, bet arī uz to, kā vērtējām filmas. Šī pastāvīgā vērtēšana pieradināja pie noteiktas vērtību sistēmas un kritērijiem. Kad es atbraucu no Maskavas uz Rīgu, man tā laika Rīgas Kinostudijas mākslas padomes sēdes likās pat ne katastrofa, bet kaut kas ārpus jebkādiem kritērijiem, jo nevarēja saprast, kāpēc vienu aktieri kritizē, bet citu, kurš, skaidri redzams, spēlē briesmīgi, nē. Tā testēšanas kultūra, ko mūsos ielika, ir nenovērtējama.

Z. K.: Vai nav tā, ka tos kritērijus nemaz nav iespējams pilnīgi precīzi definēt, tomēr tie pastāv un izkristalizējas pieredzes ceļā?

P. K.: Jā, protams, jo to nevar matemātiski pierādīt. Tā ir tāda tūlītēja izpratnes aptvere: tu paskaties un uzreiz vari novērtēt — ir labi vai nē. Slikta skola varētu apzīmogot ar klišejisku domāšanu, taču Maskavas skola bija labā līmenī. Turklāt, neraugoties uz tā laika Brežņeva apoteozi, mēs bijām ļoti kritiski un mums nemaz tik viegli nevarēja visu ko iestāstīt. Mani visvairāk pārsteidza tas, ka kopējā izpratne un vērtēšana, kā arī tehnika un metodoloģija bija ārkārtīgi augstā līmenī.

Z. K.: Mēs lietojam apzīmējumu “krievu skola”, taču aiz šā termina var slēpties ļoti dažādas pieejas, kas lielā mērā atkarīgas no katra konkrētā pedagoga, ņemot vērā, uz ko tiek likts uzsvars. Pamatā ir Staņislavska izstrādātā metodika, taču tās dažādās adaptācijas var novest pie visai atšķirīgiem rezultātiem.

Inga Pērkone: Vai Maskavas institūtā tika apskatītas arī tādas tehnikas kā, piemēram, “Ekscentriskā aktiera fabrika” vai līdzīgas? Vai tomēr dominēja Staņislavskis?

P. K.: Jā, Staņislavska sistēma dominēja, un lielākoties mēs strādājām reālpsiholoģiskā teātra tradīcijā — apstākļi, apstākļu ana-

lize utt. Taču mums bija arī vesels uzdevumu cikls, kurā mēs apzināti lietojām ekscentriku. Veselu gadu mēs strādājām ar Gogoļa “Revidentu”, taču nevis ar lugas tekstu, bet gan ar etižu veidā sacerētām epizodēm. Man, piemēram, bija jāiestudē lugā tikai atstāstīta epizode par vēstures skolotāju, kurš, runājot par Maķedonijas Aleksandru, lauž krēslus. Mēs izdomājām, ka viņš ir stosteklis, kuram, runājot par patētiskām tēmām, stostīšanās kāpinās tādā mērā, ka viņš vairs nevar parunāt. Un tad viņš dusmojas. Arī režijā mums bija daudz uzdevumu, ārpus reālistiskās pieejas robežām.

Z. K.: Kā tu nonāci līdz tam, ka pats kļuvi par aktieru pedagogu?

P. K.: Pirmkārt, man patīk strādāt ar aktieriem. Man vajadzēja aktierus manai pirmajai filmai “Un rāsas lāses rītausmā” (1977), un es tos nolūkoju Tautas kinoaktieru studijas uzņemšanā. Tā es iepazinās ar Ainu Matisu un Arnoldu Liniņu, kas vadīja šo studiju, un sāku iet pie viņiem. No 1984. līdz 1986. gadam mums ar Annu Eižvertiņu piedāvāja vienu studiju vadīt gandrīz pilnīgi no A līdz Z, jo Liniņš bija ļoti aizņemts teātrī un viņi pašu spēkiem nevarēja tikt galā. Tajā studijā mācījās vēlākie Daugavpils teātra aktieri Indra Roga, Andris Makovskis, Ģirts Krūmiņš, Atis Jaksis. Ar viņiem es Kinoaktieru studijā nostrādāju pilnu divu gadu ciklu, un drīz vien 1988. gadā viņi turpināja studijas pie manis un Annas Eižvertiņas Latvijas Valsts konservatorijas, tagad Mūzikas akadēmijas, Daugavpils teātra aktieru kursā. Ar Annu mēs iepazināmies Maskavā, kur viņa studēja teātra režiju Valsts Teātra mākslas institūtā. Es jau Maskavā sapratu, ka man padošas darbs ar aktieriem.

I. P.: Viens ir tas, ka tu pats saproti, kā veidot tēlu, bet pavisam cits — kā to otram iestāstīt. Vai to var iemācīties, vai tas ir Dieva dots talants?

P. K.: Tās ir iemaņas. Jāsaprot, kas jāizdara ar aktiera domāšanu un psihi, lai viņa emocionālo dabu ieregulētu pareizajā virzienā. Piemēram, izraisīt cilvēkam slāpju sajūtu, lai viņš savukārt rada kus-

tību pēc ūdens. Aktieri jārada sajūta kaut kā trūkumam, nepieciešamībai pēc kaut kā, tad viņš atrod veidu, kā rīkoties attiecīgajā situācijā. Vai arī, pilnīgi otrādi, jāliek koncentrēties uz kādu konkrētu darbību, kas pat var nebūt saistīta ar runājamo tekstu un ir šķietami nelietderīga un absurda, taču tā koncentrē uzmanību un neļauj aktierim kļūt abstraktam. Loģiski to formulēt ir ļoti grūti. Konkrētajai darbībai pašai par sevi nav gandrīz nekādas nozīmes, galvenais ir to orientēt pareizajā gultnē.

I. P.: Kādus uzdevumus tu dod aktieriem? Lasot literatūru par aktiera mākslu, izkristalizējas divas pamatpieejas. Vienai raksturīgi meklēt impulsus zemapziņā un tad skatīties, kā tas izpaužas uz āru, bet otra nonāk pie tēla, sākot ar ārējo raksturojumu.

P. K.: Es izmantoju abus ceļus. Man pēdējā laikā patiek uzdot kopēšanas uzdevumus. Mihails Čehovs uzskatīja, ka ārējā kopēšana ir ļoti produktīva. Ja aktieris skrupulozi un precīzi kādu kopē, tad viņš it kā "iebrauc" tā cilvēka psihē. Es to daru pats un mācu arī aktieriem, tā ir viena no manas metodes sastāvdaļām. Ja tu ieraugi interesantu, neparastu cilvēku un mēģini pēc iespējas precīzi izšķobīt savas grimases, lai viņam maksimāli līdzinātos, tu vari uz dažām sekundēm noķert viņa domāšanu un emocionālo konstrukciju, to, kā viņš izprot un reaģē. Protams, var teikt, ka tas ir pakalparinājums vai fantāzija, un kāds varbūt, tā darot, neko nenokers. Bet novērojumi un absolūta sinhronizācija ir viens no paņēmieniem, kā ietiekties cilvēka būtībā. Turklāt sinhronizācija ir jātaisa nedomājot, tai nevajag meklēt nekādu racionālu attaisnojumu, vienkārši jākopē. Ja tu ilgi seko kādam cilvēkam viņa gaitā un pēkšņi pakļūpi, tad arī tas cilvēks, kuru tu kopē, tajā brīdī pakļups. Loģiskā domāšana, civilizācijas blāzētā puse pieradina pie tā, ka mēs visu noformulējam. Bet formulējums nav nekas. Ilgi studējot uzvedību un precīzi to atkārtojot, tu visu saproti — tu vari noķert domāšanas ritmu, temperatūru, tā cilvēka mentālo "krāsu". Tas ir viens no Staņislavska mācības stūrakmeņiem, ko

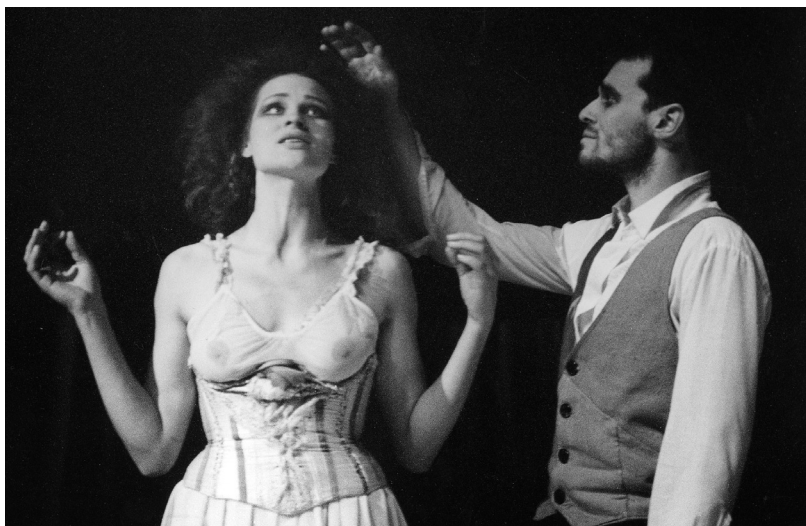


“Vājprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa”.

Indra Roga un Andris Makovskis

Mihails Čehovs izmantojis, taču tīrā veidā Čehova paņēmieni, manu-prāt, šodien ir novecojuši un vairs nestrādā. Var sākt ar psiholoģisko žestu vai taisīt visādus vingrinājumus, nav svarīgi, kā pie tā nonāk, būtiska ir tikai pati intuitīvā tēla apjēgšana, kad tas it kā tiek noķerts aiz astes. Lai gan var arī pēc Staņislavska metodes strādāt ar aktiera afektīvo atmiņu. Iespējams, ka šis termins arī ir novecojis, bet šī metode darbojas. Piemēram, ja runā ar aktieri par nepatīkamām lietām, kuras viņš tikai par lielu naudu psihoanalītiķim atļautos atklāt, tad var viņā kaut ko atmodināt. Es esmu izstrādājis savus paņēmienus un daru to kā labs ķirurgs — cieti, asi un precīzi, skaidri juzdams, kurā brīdī varu to iegriezumam izdarīt un kurā brīdī tas nostrādās. Šīs sāpīgās lietas ir vajadzīgas, jo nav jau jēgas strādāt ar cilvēku, kurš ķer tēlus, ja viņš pats nav noķerts. Man kaut kas jāzina par aktieri, lai viņš saprot, ka viņš ir manī kā pedagoga noķerts.

Z. K.: Vai vari nosaukt galvenos principus, kas tev pedagoga darbā ir jāiemāca aktierim?



“Velni”. Ilze Rudzīte un Normunds Bērzs

P. K.: Aktierim ir jāiemācās un viņš ir jāiemāca pārvaldīt sevi, tas ir katras sistēmas pamatā. Viņam jāsaprot, ka viņš pats sev ir instruments ar tādām kājām, tādām rokām, tādu balsi, tādu muguru, tādu gaitu utt. Piemēram, vienam no maniem nesenajiem studentiem bija ļoti sliktas attiecības ar vecākiem, ko, starp citu, varēja redzēt pēc viņa gaitas. Viņš visu laiku bija tāds kā iebaidīts un tipšināja maziem soliņiem. Un es viņam teicu — tu vari spēlēt, ko vien gribi, tu vari runāt Hamleta tekstu, bet, kamēr tipināsi, tu nebūsi nekas. Pamazām mēs viņu izsitām ārā no tās tipināšanas. Tāpēc jau man ir jānoskaidro, no kurienes tas rodas, kas viņu ir nobaidījis. Noskaidrojām. Sākām strādāt ar viņa bailēm, bet paralēli, protams, strādājām ar tēliem un lomām. Un tur sākas tas duālisms, kad aktieris kļūst par pedagoga novērojuma objektu, kas pedagogam jāapgūst no iekšpuses, lai viņš savukārt varētu to darīt ar citiem. Kad aktieris saprot, ka tā ir ķēde, ka viņš tā tiek vērots, tad viņš iemācās to pārnest uz citiem. Tā ir dubultspēle. Ja es pieradinu aktierus pie tā, ka darbā nekas no

viņu instrumentārija man nepaliek apslēpts, viņi saprot, ka tas instrumentārijs ir atklāta lieta, ar kuru var operēt, arī paņemot no citiem instrumentārijiem to, ko tev vajag. Protams, svarīga ir arī atbrīvošanās, koncentrēšanās un smalkuma izpratne, ko man Kinematogrāfijas institūts ir iemācījis. Piemēram, strādāt tikai ar skatieniem, neko nespēlēt, neakcentēt un nerādīt. Jo, tiklīdz sāk rādīt, tas ne tikai vairs nav kino, šodien tas ir arī ļoti slikts teātris. To visu es cenšos panākt ar “pīrādziņiem” un “pātadziņu”. Kad izdodas, dod “pīrādziņu”, kad neizdodas, sit ar “pātadziņu”.

I. P.: Bet kā, piemēram, no aktiera var dabūt dziļdomīgu skatienu?

P. K.: Tikai ar domāšanu. Aktierim jāzina, kas tajā brīdī jādomā. Tas patērē ļoti daudz laika, bet es to prasu arī kā vingrinājumu — aktiera iekšējais monologs attiecīgajā tēlā. Reizēm daru tā — aktieris mēģina tekstu, bet es paralēli dzirdami runāju to, ko, manuprāt, tēls domā. Es aktierim dodu savu režisora izpratni par domāšanas shēmu, un viņš to interpretē tekstā, kas viņam dzimst. Tas ir ekonomisks un kompakts darbs. Es varētu no aktiera prasīt, lai viņš to sacer, bet šādi ir īsāk. Tas ir tā, kā uzkāpt uz viena sērfošanas dēļa, kur es turu to to buru, bet viņš taisa figūras, lai noturētos un nenokristu. Uzskatu, ka iekšējais monologs ir viena no svarīgākajām darba sastāvdaļām, pie kurām aktieris jāpieradina. Protams, svarīga ir arī psihofizika. Lai nesanāk tā, ka aktieris domā, ka viņš domā, bet psihofizika paralēli rāda kaut ko citu.

Z. K.: Kādas ir tavas attiecības ar jēdzienu “aktiera tehnika”? Vai kaut kas tāds eksistē, vai tas ir vairāk intuīcijas darbs un pieredze?

P. K.: Es arvien vairāk piešķiru nozīmi aktiera tehnikai. Agrāk es nedaudz pārspīlēju ar aktiera intuitīvo emocionālo pašatklāsmi, man likās, ka visam jāpiedzimst un, ja nedzimst, tas nav tā vērts. Bet tagad uzskatu, ka diezgan daudz var uztaisīt apzināti. Reizēm es to savā žargonā dēvēju par cirku vai baletu, jo tas ir numurs, kas jāiz-



“Brāļi Karamzovi”. Ģirts Ēcis un Regnārs Vaivars

pilda. Viens vecs, bet ļoti skaidrs piemērs ir aina no Fjodora Dostojevska “Vēlniem”, kurā Liza izskaidrojas ar Stavroginu Pētera Verhovenska klātbūtnē. Mēs izdomājam tā, ka brīdī, kad Liza saskaņā ar Dostojevska rakstīto it kā ģībst, Verhovenskim viņa jānoķer, jāpaceļ, jāizstiepj roka pret Stavroginu un noteikti jānostājas tango pozā. Uz piecām sekundēm jābūt šai tango pozai, it kā viņi tūlīt varētu laisties dejā. Un es viņiem teicu, ka tas ir kā cirka numurs, kas jāizpilda jebkurā izrādē, jebkādā situācijā. Psiholoģiski ainai nekas netiek atņemts, aktieriem jāturpina spēlēt. Skatītāji savukārt visu laiku it kā peld psiholoģiskā dialoga straumē un tad pieņem to tango pozu kā virsvērtību. Uz skatītājiem tā aina nostrādāja vienmēr. Turklāt tā aina bija vēl arī smieklīga, jo es biju viltīgi izrēķinājis, ka Jānis Elsts ir pusgalvastiesu mazāks par Ilzi Rudzīti. Un es tādu “cirku” bieži lietoju. Varbūt Maskavā apgūtās ekscentrikas iespaidā es piešķiru tam ļoti lielu nozīmi. Tas ir tāpat, kā kādam ēdienam pareizajā vietā uzlikt garšvielu.



“Brāļi Karamzovi”. Ģirts Ēcis un Andris Keiņš

Z. K.: Es tur redzu saistību arī ar Mihaila Čehova psiholoģisko žestu, kas vienā pozā ietver visu tēla būtību.

P. K.: Iestudējot “Brāļus Karamzovus”, mēs diezgan nomocijāmies ar to, kā parādīt, ka Smerdjakovs ir mentāli tādā mērā atkarīgs no Ivana, ka tālāk vairs nav kur. Un mēs atradām to īpašo žestu: Andris Keiņš, kas spēlēja Smerdjakovu, izstiep rokās un, it kā aptverot Ģirta Ēča Ivana galvu, tomēr nepieskaroties tai, prasa: “Nu, tā taču bija?”. Es panācu, lai Keiņš dažas sekundes rokas notur, radot asociāciju ar Jāņa Kristītāja galvu Salomes rokās. Uzfilmētajā izrādē tas ir izkadrēts un atstāj pat vēl lielāku iespaidu nekā izrādē, kur redzams viss kopplāns.

I. P.: Tātad būtībā, pateicoties šādiem žestiem, ir iespējams spēlēt katru vakaru? Man vienmēr šķitis šausmīgi, ka aktieriem ik vakaru jāatkārto spēcīgas emocijas.

P. K.: Aktieris zina, uz ko viņam ir jāiet, bet tas notiek pa citiem “koridoriem”. Psiholoģiskais stāvoklis var iešūpoties vai iegrimt, bet

ši precīzā forma visu saliek pa vietām un pieslēdz aktieri pareizajā intensitātē. Es jau sen esmu sapratis, ka paralēlajai domāšanai un ātrumam ir liela nozīme. Piemēram, izrādē “Lūgšana resnajai tantei”, kad nobeigumā Frenija salīdzina tēlus un stāsta par veco tanti, kurai viņa, tāpat kā Zūijs, bija piedēvējusi vēzi, es lūdzu aktrisei Madarai Saldoverei iesmieties, jo nevis slimība ir svarīga, bet gan tas, ka diviem cilvēkiem ir vienāds redzējums — šī sakritība sajūsmina, tāpēc tā iesmiešanās. Nezinu, cik daudz te ir psiholoģijas, cik daudz — formas, bet svarīgi ir panākt, lai aktieris to vienmēr dara “vienos vārtos”, jo šeit nevar būt interpretācijas brīvības. Bumbai vienmēr jābūt ierīpinātai precīzi vārtos. Un ir paņēmieni, kā to panākt.

I. P.: Bet kā ir ar Brehta atsvešinājuma efektu? Kur ir aktieris pats un kur — viņa tēls?

P. K.: Es par Brehtu varētu stāstīt dienām un nedēļām. Es viņu “pār kodu” aiz nemīlēšanas. Man Bertolds Brehts kā dramaturgs ļoti nepatīk, bet es ar viņu bieži esmu strādājis kā ar mācību piemēru. Viņš ekstraordināras situācijas pakļauj loģikai, it kā sakot: “Es jums pierādīšu, ka cilvēki tā dara!”

Bet, spēlējot Brehtu, ar to vien nepietiek. Tāpēc es no aktieriem prasu psiholoģiski sevi novest līdz tādai emocionālai pakāpei, kurā hiperemocionalitāte pāriet jau tādā kā racionalitātē. Pēc manas saprašanas Brehtu citādi nevar nospēlēt. Piemēram, “Kaukāza krīta aplī” zaldāts pārnāk un stāsta, kā viņš ir izdzīvojis karā. Es saku aktierim, ka nekādu emociju nedrīkst būt, tu stāsti, kādos dubļos esi gulējis, kā uz tevi šāva, kā blakus gulēja kāds ar izlaistām zarnām, tas ir tikai uzskaitījums, bet — tu to visu esi pārdzīvojis. Tu raudāji tur, bet tagad tu tikai atstāsti to visu. Tas iedarbojas ļoti spēcīgi. Domāju, ka Brehts tieši tā arī bija paredzējis. Viņš ņēma sociāli un mentāli līdz galējībai novestas situācijas, tāpēc gribēja, lai tās tikai izzīņo. Jo, ja spēlētu uz izjūtām, tam būtu pretējs efekts, neviens to neuztvertu nopietni. Aktierim jābūt izpratnei par to, kā tas pats stāsts varētu izgāzties uz āru

vienkāršā sadzīviskā līmenī, bet tas jānogremdē un uz tā jāuzliek intelektuālais izziņošanas stils, kas ir nevis emocionāls, bet gan raciōnāls. Bet, ja to sāk no nulles, nekas nesanāk, jo tas neiedarbojas. Brehtu taisot, ir skaidri jāzina, kāda ir izejas situācija, uz kā tas viss ir uzbūvēts. No tehnikas viedokļa tas ir grūti, tāpēc Brehts ir ļoti labs kā mācību viela aktiera tehnikas attīstīšanai un trenēšanai.

Z. K.: Vai latviešiem ir sava “teātra skola”, vai arī pie mums aktiermeistarībā tiek mācīts pēc “krievu skolas” metodes? Vai mēs varam uzskatīt, ka eksistē “Krilova skola”?

P. K.: No aktiera tehnoloģijas viedokļa nekādas īpašas skolas nav. Eksistē ieradums jeb rāmja robežas, kuras nepārkāpj. Šajās robežās mums vispiemērotākā ir “krievu skola”. Latviešu teātrī piegājieni un paņēmieni, ar kuriem aktieris izlīdzas, ja režisors nav devis precīzu uzdevumu, ir ārkārtīgi dzīvi. Ja šos paņēmienus kāds sāk izkustināt, labākajā gadījumā viņš tiek uztverts kā revolucionārs, kas ienes jaunās vēsmas, bet sliktākajā gadījumā kļūst par ienaidnieku. Latvijas teātrī ir ļoti daudz klišeju.

Z. K.: Bet no kurienes klišejas rodas? Mācību procesā taču viss tiek virzīts uz to, lai izvairītos no klišejām.

P. K.: Tas ir atkarīgs no tā, par kuru paaudzi mēs runājam. Jaunākajām paaudzēm klišejas ir daudz mazāk raksturīgas. Taču studenti, ko esmu kādreiz mācījis, aiziet uz teātriem un tur uzsūc “ejošākās” klišejas. Aktieris vienmēr ies pa īsāko un taisnāko ceļu, lai sevi neapgrūtinātu, ja vien tu viņam neprasīsi iet savādāk un pa ceļam vēl kaut ko izdarīt. Tad viņš sāks domāt.

Z. K.: Vai, tavuprāt, laika gaitā mainās prasības pret aktieri? Vai ir atšķirība, ko tu dari ar šodienas studentiem un ko dariji, piemēram, ar Daugavpils kursiem, kas bija tavi pirmie aktieri akadēmiskā līmenī?

P. K.: Mainās paaudžu mentalitāte, bet iemaņas — diez vai. Daugavpils aktieri darīja ļoti smalkas lietas un nonāca pie tām pavisam



Diplomdarba izrāde “Kaukāza krīta aplis”.

Ivars Kļavinskis un Ilze Ķuzule

citādi nekā tagadējie aktieri. Mainās paaudžu nostāja pret dzīvi. Un tagad dzīve tiek interpretēta arvien vienkāršāk, tā tiek uztverta caur vienkāršotiem tablo. Audzinot šodienas aktierus, visvairāk ir jāstrādā pie tā, lai parādītu, ka dzīve ir sarežģītāka, nekā viņiem šķiet. Toreiz jaunie aktieri saprata, ka dzīve ir sarežģīta, bet viņi nebija tik brīvi, viņiem bija raksturīga lielāka pašcenzūra, kritiska attieksme, estētiskās prasības un pietāte pret mākslu. Bet galu galā iznāk tas pats — kā tiem trūka, tagadējiem netrūkst, bet viņiem nav tā, kas tiem bija.

Z. K.: Vai tas nozīmē, ka tu piemēroies?

P. K.: Ar katru kursu ir jāstrādā citādāk. Līdz ar to mācību programmu izveidošana ir kārtīgs zinātniskais darbs, jo tev ne no kā ir jāuzzīmē tālredzīga un produktīva shēma. Un te var palīdzēt tikai tas, ka ieraugi cilvēku kopumā un saproti, ar ko tev ir darišana. Domāju, ka “krievu skola” visvairāk no man zināmajām skolām to “dresē”. Varbūt tas ir tāpēc, ka krievi ir raksturīga *bezpardonnost* jeb

iejaukšanās cita dzīvē, robežu pazaudēšana attiecībās, kas izpaužas arī, mācot aktiermeistarību. Citur pasniedz distancētāk. Varbūt tas ir mans defekts, bet es nesaprotu, kā citādi var aktieri iemācīt strādāt, ja to nedara pēc šīs sistēmas.

I. P.: Bet kādas metodes jāizmanto darbā ar kino aktieriem? Tur bieži vien ir situācija, ka nekāda iejušanās tēlā nav iespējama kino ražošanas mašīnērijas dēļ. Tu kā režisors varbūt aktieri redzi tikai divas dienas, bet tev atsevišķā epizodē vajag panākt no viņa jūtu dziļumu. Kā tas iespējams?

P. K.: Ja man būtu jāsagatavo kino aktieri, es daudz ko mainītu apmācību sistēmā. Kino aktierim pat vēl vairāk ir jādod priekšstats par būtni, kas viņam jāspēlē. Tagadējais kino režisoru bakalauru kurss ļoti daudz paši spēlē, lai saprastu, kā veidot personāžu. Itāļu scenārists un režisors Čezāre Dzavatīni attiecībā uz kino scenārijiem ir teicis: ja tu uzraksti, ka otrajā plānā sieviete ieiet veikalā nopirkt kurpes, tev ir jāzina par šo sievieti pilnīgi viss — kāda viņai bijusi dzīve, kāda bērnība, kādi ir viņas kompleksi un kāpēc viņai vajag nopirkt kurpes. Pamatojumam jābūt dzelžainam. Tas ir vislielākais mīnuss kino, ja personāžs parādās ne no kurienes un arī aiziet uz nekurieni. Izlec kā velniņš no kastītes tikai tāpēc, ka tur kaut kam vajag būt kadrā. Filmējoties pie Aigara Graubas “Rīgas sargos” (2007), es kādā epizodē automātiski izdomāju, ka tad, kad kamera vērsīsies uz mani, es nupat būšu ar kādu sarunājies un tajā mirklī pārtraukšu sarunu, griežšos un turpināšu savu darbību. Artūrs Skrastiņš to ievēroja un prasīja, kāpēc es tā daru. Tad es izskaidroju šo principu, jo aktierim tas ir jāzina. Mācot pašreizējos studentus, mēs ar Antru Cilinsku pat esam šo kontinuitātes jēdzienu nostiprinājuši kā terminu.

Z. K.: Kāpēc, tavuprāt, gandrīz katrs Kultūras akadēmiju beigušais aktieru kurss tiek kritizēts par dažādu aktiermeistarības aspektu kvalitāti? Vai problēma ir mācību procesā, vai arī pastāv

nesaskaņa starp to, kas tiek mācīts, ar kādām prasmēm aktieri iznāk no augstskolas un kādas ir prasības teātros?

P. K.: Mūsu jauniešiem, lai kur viņi mācītos, vispār ir vājš priekšstats par to, kāda ir reālā dzīve. Ja gribi pats būvēt savu tālāko karjeru, tad jau mācību procesā vajag kaut nedaudz saprast, kur iesi un ko piedāvāsi, un to pieprasījumu var diezgan labi izskaitļot. Mēs jau mācām gandrīz vai tīru laboratorisku mantu, no piesārņojumiem attīrītu aktiermeistarības substanci. Bet teātros tīrā veidā tā nav vajadzīga. Ja es būtu Kultūras akadēmijas producents, es paņemtu pusi kursa ar sportistiem un otru pusi ar glītām garkājainām meitenītēm. Un beigās es zinātu, kā viņus “pārdot”. Lai tikai viņi vēl pietiekami labi iemācās Tenesiju Viljamsu. Un tad mūs slavētu un teiktu, cik viņi forši strādā. Vai arī kinorežisorus uztaisītu dziļdomīgus, ar tādu skarbu, mazliet postsovjietisku pieskaņu, vēlams bez emocijām, jo emocijas tagad nekotējas. Grūti izskaidrot, kāpēc pēkšņi tirgū kaut kas ir vai nav pieprasīts. Bet no producēšanas viedokļa mēs mācām nepareizi, mēs tomēr cenšamies strādāt tīri. Ja pasaulē būtu labu producentu pārprodukcija un viņi atbrauktu uz Latviju, viņi te uztaisītu zeltu ar mūsu cilvēku spējām un fantāziju, un to, ko viņi sajēdz. Akadēmijai vajadzētu attīstīt kino un teātra producēšanas platformu, kas varētu arī darboties kā konsultāciju centrs un laboratorija absolventiem. Vajadzētu “okupēt cilvēku”, uztaisīt no viņa mantu un turpināt ar viņu strādāt, nevis izlaist kursu, vaimanāt, ka kāds cits viņus nepaņēma, un tikai savākt tos čiekurus, kas uzbirst uz galvas.