

TEĀTRIS:
TEORIJA
PIEREDZE
PRAKSE

Metodiskais materiāls

**TEĀTRIS:
TEORIJA, PRAKSE, PIEREDZE**

2. krājums

AKTIERMĀKSLAS PAMATI

Latvijas Kultūras akadēmija
2021

Metodiskais materiāls "Teātris: teorija, prakse, pieredze"
2. krājums "Aktiermākslas pamati"

Autori: Anna Eižvertiņa, Mihails Gruzdovs, Pēteris Krilovs, Kārlis Krūmiņš,
Indra Roga, Elmārs Seņkovs, Anita Sproģe

Sastādītājs un redaktors: Kārlis Krūmiņš
Zinātniskā un literārā redaktore: Līga Ulberte
Dizains un makets: Kaiva Dreika
Foto: Jānis Deīnats, Pēteris Krilovs, Aija Melbārde, Edgars Pohevičs, Valters
Sīlis, Dzintars Tilaks
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.



ISSN 2592-9011



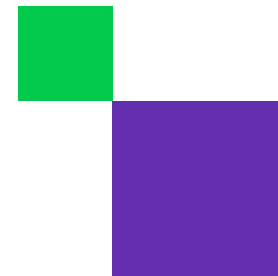
Valsts izglītības
saturs centrs



VALSTS
KULTŪRKAPITĀLA FONDS

SATURA RĀDĪTĀJS

Kārlis Krūmiņš. Ievads	6
Indra Roga. Ansamblis... ideālu filozofija	8
Anita Sproģe. Iztēles, sajūtu un fantāzijas vingrinājumi	24
Kārlis Krūmiņš. Ticamība un aktieris pats. Emocionālā atmiņa	32
Anna Eižvertiņa. Pirmā semestra etīžu sistēma	40
Pēteris Krilovs. Iekšējais monologs uz skatuves un kino. Kontinuitāte	50
Mihails Gruzdovs. Iekšējais monologs	60
Elmārs Seņkovs. Rakstura (tēla) novērojuma prakse aktiermeistarības apmācībā	74
Informācija par rakstu autoriem	86



Izdevums "Aktiermākslas pamati" ir Latvijas Kultūras akadēmijas veidoto metodisko materiālu cikla "Teātris: teorija, prakse, pieredze" otrais izdevums.

Tā centrā aktiermeistarības pamati jeb aktiera apmācības procesa sākumposms. Līdz šī izdevuma tapšanas dienai Latvijas Kultūras akadēmija ir vienīgā augstākās izglītības iestāde Latvijā, kas regulāri apmāca studentus, kas nolēmuši kļūt par teātra aktieriem un režisoriem. Mūsu absolventi veido nopietnu īpatsvaru vietējo teātra profesionāļu vidū, un Akadēmija ir vērā ņemams spēlētājs Latvijas teātra kopainas veidošanā.

Visi šī rakstu krājuma autori ir nozīmīgi teātra režisori, kuri pārstāv dažādas paaudzes un pieredzes. Vienlaikus tie ir esošie un bijušie Akadēmijas docētāji, kuri, atļaušos apgalvot, mīl savu pasniedzēja darbu. Man ir bijusi tā laime pavieroties vairākās šo pasniedzēju lekcijās un kādu brīdi strādāt plecu pie pleca ar dažiem no viņiem. Es turpinu apbrīnot un mācos no Indras Rogas, Mihaila Gruzdova, Pētera Krilova arī atdevī, ar kādu šo darbu veic viņi, reizē novērojot, ka šo meistarību un citu aktiermeistarības pasniedzēju vidū reti notiek profesionāla savstarpēja diskusija. Diez vai tas ir trūkums meistariem. Tas drīzāk atstāj iespaidu uz jaunajiem teātra pedagogiem (tādiem kā es), uz LKA teātra apmācības sistēmu, tās ilgtspējību, līdz ar to pastarpināti arī uz Latvijas teātra kopainu. Ņemot vērā visu augstāk minēto, uzņemos šī izdevuma redaktora pienākumus ar lielu izaicinājuma un atbildības sajūtu, reizē apzinādamies, ka izdevums ieskicēto problēmu nerisina, vien identificē.

Pats esmu LKA docents kopš 2020. gada sākuma, kad sāku strādāt pie jaunas aktiermeistarības apmācības programmas veidošanas. Šajā procesā tikos un aptaujāju aktiermeistarības docētājus par viņu mācīšanas metodēm un tehniku, lai apjaustu, vai Akadēmijai ir sava vienota apmācības sistēma, vai katram pasniedzējam tomēr tā ir atšķirīga. Šo interviju bāze ļāva izveidot aptuvenu aktiermeistarības pamatu apmācības skici semestrim vai diviem, kuru izmantoju par pamatu šim izdevumam. Pieņemu, ka strukturāli šādu

skici varētu atzīt par pieņemamu vairākums aptaujāto, tomēr katru no aprakstītajiem elementiem, visticamāk, katrs mācītu citādi.

Šī izdevuma mērķis ir piefiksēt šī brīža LKA aktiermeistarības apmācības veidu, kurā galvenais elements ir pasniedzēja pieredze un personība. Tai pat laikā ar šo ievadu gribēju ieskicēt šī apmācības veida trūkumus tās ilgtspējībā un pieredzes pārmantojamībā. Rezultātā ir tapis šis krājums, kas ir unikāla dāvana – iespēja ielūkoties meistarību praktiskajā laboratorijā, atceroties, ka neviena pieredze nav pārņemama burtiski un ka šis ir tikai sākums profesionāļu neklātienes diskusijai, kas būtu jāturpina.

Iespējams, kādam šī izdevuma lasītājam augstāk minētā problemātika nav aktuāla, tas meklē šajā izdevumā vingrinājumus, uzdevumus un metodes. Viņam varu teikt – nav pamata satraukumam, pieredzējuši pedagogi šajā izdevumā ir dalījušies neskopojoties.

Krājuma sastādītājs un redaktors

Kārlis Krūmiņš

Reiz mēs ar vīru meklējām dzīvokli. Dažādu mājokļu izstaigājām. Visur māklēti priekšrocības. Bet tikai viens no visiem bija tāds, kurā iegājām un **uzreiz** zinājām, ka šis būs mūsu un šeit mēs dzīvosim. Dzīvoklis, māja, istaba, telpa, sienas, grīda, griesti, lietas – tie visi ir pieredzējuši vairāk kā mēs, tie glabā informāciju tāpat kā akmeņi laukumā un koki senā alejā. Ja tu ieklausies, tad sāc dzirdēt, ko tev stāsta lietas. Un, ja tu meklē mājokli **sev**, tad tu ieklausies automātiski, jo tas ir **sev**. Viens no tiem citiem dzīvokļiem – plašs, ar gaišām sienām, lieliem logiem – bija mēms, aizvēris ciet muti uz mūžīgiem laikiem. Pēc ilgākas taujāšanas izrādījās, ka tur reiz notikusi slepkavība. Kāds cits mājoklis tev stāsta, ka jādzīvo pedantiski kārtīgi, cits saka – esi brīvs, dzīvo viegli, dzīvo vienreiz! Pamestām lauku mājām mana tēva bērnības pusē sāpēja ar katru gadu vairāk, sarkano ķieģeļu lepnā saimnieku māja raudāja – no tās visi bija izsūtīti. (Par to māju es savulaik uztaisīju Leldes Stumbres "Smiltāju mantiniekus")². Un ikviens zina mājas, kuras nevar pārdot, kurās nevar dzīvot, jo māja cilvēku vairs negrib redzēt – tik ļoti tas reiz ir apgrēkojies.

Arī skatuvēs un teātros, studijās un klasēs jāieklausās – bet vairs ne **sevis pašā** dēļ vien, arī **visu citu** labā. Jo mums būs jārada sava māksla **kopā**. Teātris nav institūcija, nams, iestāde, nav darba vieta – tas ir **dzīvs** organisms, bet tikai tad, ja **dzīvs esi pats**. Ikdienā tas notiek pats no sevis, teātri par to jāpiedomā, to viegli aizmirst, viegli pazaudēt – jo ir taču lielākas lietas, par ko turēt rūpi, vai ne? Bet diemžēl viss sākas ar sīkumiem. Tu ienāc pa durvīm un...

Reiz es taisīju savādu izrādi teātri. Tā bija izrāde, kurā aktiera **gramatikai** (skolai) bija galvenā loma. Es nācu uz teātri daudz agrāk kā ierasts. Ienāku

zālē – vakar tur bijusi izrāde, apkopēja nožļaukstina slapju lupatu pret grīdu un steigšus braukā pa to ar slotu. Telpa saviebās. Saviebās kā piesmieta. Apvainojās. Apkopējai nav ko pārnest, viņa dara savu darbu, viņai jābaro ģimene, aldziņa maza, un viņai tas ir **tikai** darbs. Bet telpa saviebās. Un tā atriebsies – vienkārši būs slikts mēģinājums, varēsi cīnīties tā un šitā, bet nekas nesanāks. Jo telpa ir apvainojusies un nepalīdz, bet par to, lai tā palīdz, atbildīgs esi tikai tu pats – mākslinieks, režisors, aktieris, students. Tādēļ studentiem pašiem ir jāmazgā grīda! Par spīti tam, ka ir algota apkopēja un tas ir viņas darbs. Varbūt tādēļ teātri, kad aktieris vai aktrise taīsa prīmas vai premjeru gājienus, gribas viņiem likt izmazgāt grīdu. Lai atceras, kā darbs darāms. Realitātē tas būtu skandāls, bet es vienalga ticu, ka liels aktieris, īsts aktieris nekad neaizmirst, kā ir mazgāt grīdu un **kāpēc** tā jāmazgā pašam, un tādēļ nekad netaisa zvaigznes izlēcienus. Jo viņš zina, ka telpa būs pateicīga, tā nāks pretī, sienas palīdzēs, jo tu būsi bijis pret to uzmanīgs un **tādējādi pats sevi mobilizējis un noskaņojis darbam** – kā mūziķis, kas noskaņo savu instrumentu.

Protams, teātri aktieri paši nemazgā grīdu. Tomēr viņi pirms izrādes nez kāpēc vienmēr uznāk uz skatuves – lai to sajustu, lai pielāgotos tai, lai pastaigātu pa dēļiem, nodibinātu kontaktu ar to zāli un skatuvi, kāda tā ir **tieši šodien**. Pieļauju, ka daudzi to dara neapzināti – tā ir intuitīva nepieciešamība, un viņi to dara! Izstaigā tās vietiņas telpā, kurās viņiem būs šovakar jāspēlē, jāraud, jāsmējas, jāklīdz vai jāiemīlas. Spēju telpu dzirdēt, sajust tās enerģētiku sevī ir jāattīsta ikvienam, kas vēlas nodarboties ar teātri. Tā ir pirmā lieta, kas palīdz vai traucē.

Mani kaitina bezpersoniskas, neiemīlētas telpas. Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra mājā "Zirgu pasts" pirms rekonstrukcijas mēs ar Mihailu Gruzdovu divus topošo aktieru kursus izskolojām vienā no trim mums atvēlētajām kādreizējām vecās koka mājas istabām. Paši taisījām remontu, krāsojām sienas, iekārtojām savu Klasī. Savu Māju. Tajā **gadu gaitā krājās** mūsu kārtība, mūsu enerģija, mūsu sviedri un asaras, pūliņi, veiksmes un neveiksmes, tāpat kā baznīcā uzkrājas lūgšanu enerģija. Vēl pirms tam es atceros seno "Zirgu pastu" un veco Karamazovu zāli, kurā Pētera Krilova sešu stundu garā "Brāļu Karamazovu" izrādē³ saspēlējās ar saules gaismu un nakts melnumu aiz vecajiem koka logiem... telpa, kurā drīkstēja iedzīt sienā vai grīdā naglu, ieskriet sienā, nebīstoties uzlauzt rīgpīsi. Es nesaku, ka nevajag remontēt vecas ēkas! Protams, ka vajag! Taču ideālā teātra klases telpa (mēģinājumu telpa) ir ar vienkāršām koka dēļu grīdām, jo tā ir dabiska (kāda lepnība, vai ne!). To var pārklāt ar paklāju, kad vajag; šajā telpā ir logi, lai vienmēr būtu svaigs gaiss un saules gaisma, bet tos var aizklāt, radot tumsu; tā ir mobila un

¹Fragments no Indras Rogas un Mihaila Gruzdova topošās grāmatas "Profesionāli par teātri. Aktiermāksla. Režija. Pedagoģija" (pagaidu nosaukums).

²Nacionālā teātra izrāde "Smiltāju mantinieki" 2008. gadā.

³LKA apvienotā aktieru un režisoru kursa diplomdarbs "Brāļi Karamazovi" 1997. gadā.

apdzīvojama no visām debespusēm. Tajā drīkst iesist sienā vai grīdā naglu. Tajā nav jābaidās nosmērēt sienas vai izliet uz grīdas ūdeni. Tajā noteikti ir pāris prožektorī, pāris krēsli, galds pedagogiem un ķebļi studenti (pie ķebļiem vēl atgriezīsimies). Bet dzīvē gandrīz nekad tā nav, vai ne? Mēģinājumi bieži notiek pielāgotās telpās – bijušajā foajē, kafejnīcā, skolas zālē, pagrabā, klasē ar eiroremontu un dienasgaismas lampām. Bieži tās ir tādas kā "caurstaigājamās" telpas, kurās mainās iemītnieki – no rīta vieni, pēcpusdienā citi. Tāpēc par telpu vajag piedomāt sevišķi, pirms sākt tajā darbu.

Atkāpe. Ziniet, Maskavā skatījos Dmitrija Krimova (*Дмитрий Кривов*) "Oņeginu"⁴ – un tur, aiz skatītāju sēdvietām es pamanīju mazu, mazītiņu ikoniņu, kas raudzījās uz spēles laukumu – uz aktieriem. Tas ir kā spēlēt gandrīz vai Dieva priekšā...

Vēl, pirms ķerties pie mākslas, ir jāapgūst elementāra kārtības mīlestība. Teātrī tas ir sen ierasts mehānisms – labi organizētā teātrī. Tur ir skatuves strādnieki, ir režisora palīgs, ir norādījumi, visi zina, kas jāsagatavo, kā ir jābūt, cik un **kāpēc** tā jābūt. (**Kāpēc** – to zina patiesi labā teātrī...) Nav nekas jauns, vai ne?

Konstantīns Staņislavskis (*Константин Станиславский*):

1. Būt teātrī pusstundu pirms mēģinājuma.
2. Pārbaudīt, vai skatuve, ģērbtuves, skatītāju zāle ir tīras.
3. Pārbaudīt apkuri [*mūsdienās arī kondicionierus* – I. R.].
4. Pārbaudīt, vai visi ir savās vietās.
5. Režisora palīgs ar mašīnistu un dekoratoru ierodas pusstundu pirms mēģinājuma.
6. Sekot skatuves sagatavošanai un atbilstošo dekorāciju uzbūvei.
7. Sagatavot uz skatuves vietas aktieriem.
8. Sagatavot aktieriem vietas zālē.
9. Galdu un divus krēslus režisoram.
10. Viņiem [*režisoriem* – I.R.] arī karafi ar ūdeni un glāzi; režisora piezīmju grāmatu; čeku grāmatiņu, zvaniņu, divus zīmuļus. Žurnālu-dienasgrāmatu, kurā ierakstīt visus kavējumus, piezīmes un režisoru rīkojumus, lūgumus administrācijai, aktieru kungiem un kalpotājiem.
11. Sekot, lai aktieri un kalpotāji ierastos laikus.
12. Sagatavot vietu, ūdeni un zīmulu suflierim.
13. Sekot līdzī kārtībai un klusumam mēģinājuma laikā.
14. Sagatavot aktieriem tēju.

⁴Izrāde "Saviem vārdiem. A. Puškins "Jevgeņijs Oņegins"" ("Своими словами. А. Пушкин "Евгений Онегин") Dmitrija Krimova teātrī *Школа Драматического Искусства* 2015. gadā.

Ieraksts attiecas uz 1898. gada vasaru – Maskavas Dailes teātra pirmās sezonas sagatavošanas periodu [Станиславский 2001: 28].

Skolā tas viss jāapgūst pašiem. Un visu **vajag** darīt pašiem. Un tas ir tik labi, ka jādara pašiem! Jo jāmācās **kolektīvās radišanas** pamatu pamati. Nav iespējams radīt (mācīt un mācīties) bardakā, nav iespējams sākt darbu netīrā, piegruzotā telpā, kurā aizmirstas vakardienas tējas krūzes, mētājas studentu somas un kedas vai kurā tikko bijuši kādi citi, kas atstājuši savu "asti", ko sagrūž stūrī, lai steigšus nodarbotos ar Savu Lielo Mākslu.

Tāpēc tādā teātra skolā kā mūsējā vēl pirms pedagogu ierašanās studentu uzdevums ir sakopt telpu darbam. Samīļot. Lai mīlestība pret darbu vidi ieguļas asinīs. Izvēdināt telpu, izmazgāt grīdu, sagatavot galdu pedagogiem, krēslus, sagatavot ķebļus, pirmās etīdes mizanscēnu vai telpu treniņam, atnest ūdeni vai tēju pedagogiem, uz galda nolikt lapu ar sastādītu šodienas darbu sarakstu un aizdedzināt sveci – kā atgādinājumu tam, ka mēs meklējam dzīvo – sevī, apkārtņē, mākslā.

Var sašutumā teikt: "Ak, kādi viņi kaprīzi un izlepuši! Pazemo studentus! Sveci, tēju vēl pienes! Staņislavskis aktieriem tēju gādāja, bet te – viņi prasa sev! Kur demokrātija?!?" Nē un vēlreiz nē! Tās nav izlepušu pedagogu kaprīzes – tā ir elementāra higiēna, kas nepieciešama, lai **sevi** organizētu darbam, noskaņotu **savu** uztveri un, galu galā, lai "izspiestu" no pedagogiem visu, ko viņi spēj dot – jo, ko var gaidīt no neapmierināta, noguruša vai sakaitināta pedagoga, kurš nāk no mēģinājuma teātrī vai citas nodarbības un tad ienāk nekoptā telpā, kurā viņu neviens negaida? Tādēļ tās nav kaprīzes, bet abpusēji izdevīgs darījums, tā ir viltība! Mēs nesākam nodarbību, ja telpa nav kārtībā – nekad! Jo tas ir likums! Un nekādas demokrātijas! Jo ir patīkami strādāt, ja mēs satiekamies **tā!** Vai ne? – un tad gribas dot pretī visu to labāko! Un tas **cieņu padara par ieradumu**, pamazām!

Kas par to atbild? Dienas Saimnieks! Katru dienu Saimnieks ir cits. Tas nav skolas dežurants, kas nosodīts viens visas miskastes iznest. Saimniekam ir vara! Ko viņš saka, tas citiem jādara! Viņš arī saraksta sastādītājs, viņš nosaka dienas gaitu, no viņa ir atkarīgs, vai tava etīde būs pirmā, trešā vai pēdējā (bet pēdējai var nepietikt laika!). Saimnieks zina, kas kuram kaiš, kādas nepatīkšanas notikušas. Un nav iespējams šo varu izmantot nejauki, jo citā dienā saimnieks būs cits – dots devējam atdosies! Tādējādi iznāk, ka iesaistīti ir visi – un tas ir pirmais kolektīvais darbiņš, kas māca radīt kolektīvā un sākt veidot ja ne vēl ansambli, tad kompāniju gan. Tu ienāc pa durvīm un... Par to nabaga demokrātiju – teātrī līdz demokrātijai ir jāzaug! Ja pirmā kursā grib iztikt bez diktatūras, tad trešajā vairs nevienu nevar savākt. Tad ikviens jau jutīsies liels mākslinieks un pats par sevi – gribēs nāks, negribēs nenāks.

Par ansambli šāda grupa vairs nekad nekļūs. Tāpēc jāsakož zobi un jābūt diktatoram (tikai nezaudējiet humora sajūtu!) – lai iemācītos **kopīgu** brīvību. Radošu brīvību, cieņas pilnu brīvību, radot kopā. Jo brīvībai ar anarhiju nav itin nekāda sakara, bet cienīt citam citu – tā tomēr ir bauda! Tu ienāc pa durvīm un... studenti pieceļas!!! Un mēs visi kopā apsēžamies, pirms sākt darbu. Pirmais kopīgais **rituāls** – piecelties, ienākot pedagogam. Tūlīt būs nodarbība-kauja – pašiem ar sevi, savu nevarēšanu, citam ar citu, nāksies izturēt "sitienus" no pedagogiem, no kursa biedriem, varbūt būs uzvaras, varbūt – zaudējumi. Piecelšanās ir kā vienošanās, ka kauja būs godīga. Kā austrumu kultūrās pirms cīņas viens otram paklanās. Kā sportā sasveicinās pretinieki. Vai – "Piecelties! Tiesa nāk!" Kāpēc? Jo no tiesas būs liktenis atkarīgs – vai tev būs dzīvot vai sēdēt cietumā! Beigu galā, velns parāvis, – tā ir pieklājība un cieņa! Krievijā bija tāda fantastiska aktrise Faina Raņevska (*Фаина Раневская*). Reiz, ienākot mēģinājumu telpā, jaunieši-jaunie aktieri sēdēja kā sēdējuši. Faina Raņevska noteica: "Nolādētā 19. gadsimta audzināšana, nevaru stāvēt, kad jaunekļi sēž." [Раневская 1999: 62]

Teātris bez rituāliem nav iedomājams. Pati iešana uz teātri jau ir rituāls. Vieni pērk biļeti, sapucējas, sasēžas zālē, dziest gaismas – sākas izrāde, viņi skatās. Otri mēnešiem gatavojas, trenējas, mācās, tad sapucējas, dziest gaismas, viņi nāk uz skatuves – sākas izrāde, viņi "rāda". Ir vajadzīgi rituāli vai rituāli elementi, lai tie kļūtu par ieradumu, jo darbība, kas tiek regulāri atkārtota, kļūst par ieradumu un **organizē** tevi, savu **ķermeni, uztveri un domāšanu**. Turklāt visas šīs mazās rituālu viltības organizē ne tikai studentus, bet arī pašus pedagogus – un tas nebūt nav mazsvarīgi!

Mums pastāv divu veidu mizanscēnas. Pusaplis ar ķebļiem pret pedagogu galdu, kas kopā veido apli – ja studenti pirms nodarbības izveidojuši šādu mizanscēnu, tad ir skaidrs, ka ir jāparunājas – kaut kādi jautājumi sasāpējuši, kaut kādas organizatoriskas lietas jāpārrunā, vai arī ir radoša krīze un vajag analizēt-runāt. Šādi mēs sēžam arī pirmajās nodarbībās pēc pauzes – vasaras, sesijas vai kāda brauciena. Jo ir jāparunājas par dzīvi – kā ir gājis, kādi iespaidi, kas ar mums ir noticis laikā, kad nebijām kopā, un arī tad, kad pabeigts kāds darba posms, – lai apdomātu, kas tad īsti bija vērtīgs, kas ne, kur bija kļūdas. Šādi mēs bieži arī nobeidzam nodarbību. Aplis – visharmoniskākā ģeometriskā forma. Un visi redz visus – var ieskatīties acīs.

Un ir otra mizanscēna – kad ķebļi pusaplis ir atvērts telpai un kopā ar pedagogu galdu veido atvērtu pusapli pret spēles laukumu. Tas nozīmē, ka mēs sāksim ar etīdi, Skatu vai treniņu un mūsu uzmanība ir pievērsta "darba laukumam". Un nodarbība var sākties...

Pirmā grāmatiņa, ko būtu jāizlasa ikvienam, kas sāk nodarboties ar teātra

mākslu, ir Konstantīna Staņislavska "Ētika" (*"Этика"*). Tā ir pamatu pamats. Lai radītu, ir nepieciešama **radoša** un **tīra** atmosfēra – es pat teiktu, **līksma**. Jo visam, pat pūlēm un mokām cīņā ar sevi, ir jānotiek ar prieku. Ja nav prieka, nav mākslas. Nav prieka – nav izaugsmes. Nav prieka – nav iespējams pārvarēt neveiksmes. Ja nodarbībā laiku pa laikam neuzsprāgst smieklu bumbas, tad kaut ko mēs darām nepareizi. Ja nav humora attieksmē pret sevi, tad visi pūliņi nebūs ne nieka vērti.

Staņislavskim rūpēja aktiera talants, viņš daudz domāja, kā to sargāt, kā saudzēt aktiera radošo organismu, kā radīt "labvēlīgu atmosfēru brīvai talanta attīstībai": "Pareiza ētika vai tikumiskais pamats palīdz aktierim: 1) nosargāt gribasspēku un talantu no samaitāšanās; 2) noturēt tos veselīgā atmosfērā." [Станиславский 1958b: 422] Veselīgu atmosfēru var radīt tikai radošā ētika. Cieņa pret kursabiedra darbu, pret savu, citam pret citu. Sava egoisma savaldīšana. "Godkāre, aprēķins un citi kompromisi nevar radīt atmosfēru, kas ir labvēlīga talantam." [Станиславский 1958b: 424]

Attieksme pret darba vidi + ētika = pozitīva Telpa (telpa šī vārda plašākajā nozīmē). Un tikai tādā var dzīvot pozitīva Brīvība. Mums ir jārada brīvības telpa.

Ir daudz un dažādu treniņu, kas veicina elementāru savstarpēju uzticēšanos – domāju, ka tie ir visiem plaši zināmi un tos varētu dēvēt par "klasiku": tie ir skrējieni pāri, kad viens vada, bet otrs ar acīm ciet uzticas vadītājam, tie ir "kritieni", "lidojumi" – viss, ko vien varat vēl izdomāt, lai piespiestu organismu uzticēties un vienlaikus būt atbildīgam. Bet ar to būs par maz, lai radītu šo atmosfēru, jo dzīvē gadās visādi – ir šķiršanās, apvainojumi, sāpes, bēdas, ikdienas un sadzīves problēmas, kādam nav kur dzīvot, citam nav naudas, kāds ir iemīlējis, cits ir spiests strādāt, lai varētu mācīties. Kā sabalansēt dzīvi ar to, ko prasa Skola? Radiet savus iekšējos likumus! Savu **filozofiju** (ja ne ticību)!

Mūsu baušļi ir šādi:

1. **Nekad nemelo.** Ja nokavēji nodarbību, jo iemīlējis – saki, kā ir, bet nemelo. Ja biji ballītē, nepaspēji sagatavoties – nemelo, saņem drosmi un saki, kā ir. Ārstam taču neviens nemelo! Bet skola kaut kādā ziņā ir ārstēšanās – no stereotīpiem, no virspusējas domāšanas, no blokiem – "tā nedrīkst, tā nav pieklājīgi" (bet teātrī drīkst! Un vajag! Jo mēs pētām cilvēku). Mākslā svarīgs ir individuālais, un to ir jāmācās izpaust. Tādēļ savstarpēja atklātība ir būtisks faktors ne tikai ētiski, bet arī profesionāli. Un teātris ir vienīgā vieta, kur vari būt tiešām atklāts... Un galu galā – kā iemācīsies nemelot uz skatuves, ja melosi dzīvē? Labi... – dzīvē dariet kā gribat, bet teātra skolā nē.

2. **Neko** no tā, kas notiek nodarbībā – kas tiek runāts, rādīts, atklāts – **nenes ārpus studijas** telpas; neaprunā, nestāsti citiem, neizmanto ļauni. Kaut kādā mērā mēs tomēr esam kā sekta, kuras iekšienē svarīgi sargāt brīvību un uzticēšanos. Bez šī noteikuma pirmais punkts nav sasniedzams.
3. **Nenes nodarbībā savu sadzīves "asti"**, ja tā kaitēs kopējai atmosfērai. Noslauki kājas, pirms ienāc, un atstāj savu ķibeli un sliktu garastāvokli uz paklājiņa pie durvīm – iesi mājās, varēsi paņemt līdzi, ja vēl vēlēšies. Tāds vai citāds rituāls atkal var nākt talkā, lai nesaindētu kopīgo darba atmosfēru. Staņislavskis par šo tēmu ir izteicies pat ļoti skarbi: "Ļaudis šai ziņā ir tik glupi un bezgaumīgi, ka uzskata par labu esam radīšanai un mākslai atvēlētajā telpā izgāzt visas sadzīves dražas, tenkas un intrigas. Viņi nespēj izkrēpot visu draņķīgo tur, aiz teātra sliekšņa, un nāk spļaudīties tīrā vietā. Neaptverami!" [Станиславский 1958a: 346], kā arī: "Aktiera privātajai dzīvei jābūt harmonijā ar viņa mākslu. Pretējā gadījumā viņš ar vienu roku radīs, bet ar otru graus." [Станиславский 2001: 66] Protams ideālā tā būtu jābūt, bet dzīve ir dzīve, ir arī reizes, kad to grūti izpildīt, nekas nelīdz...

Atkāpe. Mūsu pēdējam Valmieras teātra kursam⁵ dabiskā ceļā izveidojās savs iekšējais rituāls – ar aplausiem mēs sveicām katru nelaimīgo, kas piedzīvojis šķiršanos no drauga vai draudzenes. Un paliek vieglāk, jo atgriežas humora sajūta, jo tu vairs neesi viens ar savu sāpi. Un tā notiek gandrīz vai ar visiem. Tā ir smaga tēma – jaunieši pie mums atnāk ar savu jau iesākto dzīvi, bet pirmā gada laikā tik šokējoši mainās dzīvesveids un domāšana, ka šķiršanās no vecajiem draugiem ir gandrīz vai neizbēgama. Slodze ir tik liela, darba ir tik daudz, ka draugiem neatliek laika, pat mammām un tētiem vairs neatliek laika. Tādēļ ir tik svarīgi, lai mēs saglabātu humoru un mīlestību cits pret citu.

4. **Radošā atvainošana.** Ja nu tomēr reiz ir gadījies kādam nodarīt pāri, aizskart, nesavaldīties, neapdomīgi izteikties – gadās visādi – tad ar vārdiem mūsu skolā būs par maz. Nāksies atvainoties radoši – iepriecināt sava niknuma vai nesavaldības upuri radoši un nosacīti publiski – studijā. Nolīdzināt vainu. Pat, ja šis pāridarījums gadījies ārpus nodarbību laika.
5. Ja esi bijis "cūka", **sodi sevi pats.** Nepaveici uzdevumu, noslinkoju – nu, tad piecelies un sodi sevi pats, ieplaukā sevi un pasaki: "Esmu cūka!" Publiski. Jo gluži tāpat kā līderi var pavilkt līdzi pārējos, tā viens slaists var vilkt uz leju visus citus. Bet šo eksekūciju nav patīkami veikt, tādēļ pat patoloģisks slīņķis tomēr centīsies kaut kā tos uzdevumus izpildīt.
6. **Tavs raksturs ir tavs ienaidnieks!** Visiem mums ir raksturs – raksturiņš,

ohoho! Mākslas cilvēkiem, kam egoisms ir asinīs, patmīlības pārpārēm, vēlme būt centrā neļauj gulēt un atzinība maizes vietā, ir tik ļoti svarīgi apzināties rakstura kaitniecību. Ir tik ļoti būtiski nekoncentrēties uz sevi, bet uz apkārtējiem, uz dzīvi, meklēt dzīvo sevī un apkārtņē. Jo aktieris tikai tad ir labs aktieris, kad viņu aizrauj dzīve, citi cilvēki, likteņi, notikumi, kad viņu satrauc pasaule, nevis viņš pats. Te palīdz individuāli treniņi – katram savi. Var izdomāt daudz un dažādus treniņus ikdienā, sadzīvē, lai savaldītu savus dēmonus. Staņislavskis, starp citu, pat iesaka **izbaudīt** dūrienus savai patmīlībai, lai pārciestu tos vīrišķīgi un saprātīgi [Станиславский 1958a: 477]. Reiz, piemēram, es apņēmos, ka vairs nelamāšos pie stūres ar citiem šoferiem. Pamēģiniet, tas nebūt nav viegli – cīnīties ar ieradumu, kas līdž apņemšanās brīdī audzējis muskuļus nepamanīts! Bet – vienkārši dari, un jo biežāk darīsi, jo vairāk padarīsi labo par savu ieradumu. Cita ceļa nav! Cik daudz spējīgu aktieru ir sava rakstura vergi! Cik daudz ir tādu, ko paša raksturs ir "izēdis" no teātra! Jo teātris ir kolektīva māksla. Jo ar tādiem nevienam negribas strādāt. Gleznotājs var saplēst savu neizdevušos audeklu. Aktieris nē. Nav tiesību. Jo teātra "audekls" nepieder tev vienam. Un kāpēc viena aktiera spēlei mēs ticam, bet cita – nē, lai gan viņš visu dara labi, sirsnīgi un pareizi? Jo raksturu grūti noslēpt. Un ar gadiem īpaši – viss uz sejas rakstīts. Ja esi ar sevi pārņemta būtne – to uz skatuves var redzēt, to nevar noslēpt pat "pareiza" spēle. Bet ansamblis ir kā medus pods – viens darvas piliens, un visa muca beigta.

Atkāpe – par to "pareizo" spēli. Es neticu pareizībai aktiera mākslā. Reiz kāda kritiķe par kādu mūsu studentu man teica: "Klau, viņa spēlē tikpat nepareizi kā tu!" Es to uztvēru kā komplimentu. Jo man liekas, ka mākslā nekas nav pareizi vai nepareizi – ir pārliecinoši, jaudīgi vai paredzami un garlaicīgi. Pareizība ir garlaicīga...

Vēl viena atkāpe. Reiz kāda aktrise inteligenta konflikta laikā man teica: "Un vai tu domā, ka neviens tev neliekuļo, ka visi te tā tiešām alkst strādāt?" Es teicu: "Nav svarīgi. Manis pēc, lai izliekas, bet tā ir vieglāk strādāt..." Un regulāra izlikšanās viltotās alkas pēc darba lēnām padara par patiesām... Aktrise bija gudra, pēc mūsu sarunas izcili strādāja. Es neprasu domāt visiem vienādi – nē, es prasu nepārkāpt robežas.

7. **Neuztver sevi pārāk nopietni.** Teātrī nevar izbēgt no kritikas, un tāpēc ir vajadzīga paškritika. Sarežģīta tēma. Kā komentēt sava kursabiedra darbu? Pēc etīdēm – kādreiz pēc katras, kādreiz nodarbības beigās – mēs kopīgi apspriežam paveikto. "Pastāvīgi savstarpēji aizrādījumi iemāca audzēkņus kopš jaunības dienām attiekties pret kritiku un paškritiku mierīgi un apzināti. (...) Pareiza attieksme pret kritiku mūsu

⁵LKA Dramatiskā teātra aktiermākslas bakalaura studiju programmas 2021. gada absolventi.

lietā ir īpaši vērtīga. (...) Kritikai mūsu acīs jābūt vērtīgākai par parastu komplimentu, pie kā tik ātri un viegli pierod aktieris." [Станиславский 1958a: 433] Kā mēs apspriežam etīdes? Mums nepastāv vārdi "patika, nepatika", ja tādi tiek lietoti, tad jāatbild uz jautājumu – kāpēc? Mācāties analizēt, redzēt profesionāli – ir svarīgi, kā tiek izpausti aizrādījumi un kā tie tiek uztverti. Te katrā skolas posmā ir savi kritēriji, atkarībā no tā, ko apgūstam. Un tie ir vienīgi, pēc kuriem mēs vadāmies. Aktiera pašsajūta spēles laikā ir ļoti neuzticams rādītājs, tādēļ šajā subjektīvajā profesijā svarīgi izstrādāt **mūsu** iekšējos, kopīgos, objektīvos **kritērijus**. Staņislavskis teica: "Attīstīt sevi paškritiku, kas netraucē garastāvoklim!" [Станиславский 2001: 29] Bet kā? Ja man jau desmito reizi nekas nesanāk? Mēs domājam tā – cilvēks ir viena lieta, bet viņa paveiktais darbs – pavisam cita. Ir svarīgi dabūt savā galvā, ka nekritizē mani, bet tikai manu veikumu. Reizēm palīdz... bet, ja es sevi neuztveru pārāk nopietni, tas palīdz vienmēr. Un, ja strādā, tad agrāk vai vēlāk – sanāks!

Atkāpe par analīzes nozīmi no grāmatiņām. "Analīze apbruņo aktieri ar visiem nepieciešamajiem līdzekļiem cīņai **par savu neatkarību** [izcēlums mans – I.R.] (...). Analīze piespiež aktieri izzināt visus savu radošo jūtu un pašsajūtas smalkumus. Tā viņam sniedz iespēju kombinēt un pārliecinošāk izvēlēties tās savas radošās dvēseles jūtas, no kurām viņš **lipinās** [(kā tēlnieks) – izcēlums mans – I. R.] (vai harmonizēs) lomas dvēseli." [Станиславский 2001: 177] Tas ir par līdzautorību... Neatkarība ir līdzautorības pamatā.

8. **Disciplīna un pašdisciplīna.** Ja no rīta nespēji piecelties uz dejas vai kustības nodarbību – uz meistarību vari nenākt, durvis tev būs slēgtas. Atkal bez demokrātijas. Kāpēc? Ja mūziķis savām klavierēm noskaņos tikai daļu stīgu, bet pārējās atstās novārtā – tad kā skanēs klavieres? Kāpēc lai aktiera mākslā būtu citādāk? Ja tavs instruments esi tu pats? Disciplīnai ir būtiska nozīme visa aktiera mūža garumā. Izrāde sākas tad, kad tā sākas, un nekādas atrunas par transporta korķiem vai sniega kupenām nelīdz! Šai ziņā gan ir daudz kuriozu gadījumu teātros – jo ne visi aktieri ir šos armijas likumus padarījuši par saviem – uz izrādi viņi nez kāpēc var paspēt laikus, bet uz mēģinājumu mēdz kavēt. Bet tevi taču gaida – vesels ansamblis to, kuri varēja atnākt laikus. Pašdisciplīna ir cieši saistīta ar gribasspēku, kas mūsu profesijā ir būtiska īpašība. Aktieris bez gribasspēka nekad neklūs par līdzautoru, nekad nespēlēs galvenās lomas, jo uz viņu nevar paļauties. Audzini sevī pašdisciplīnu, un attīstīsies gribasspēks. Nosaki pats sev likumus – kā Kārlis Arnolds Avots⁶ to darīja – uzlika sev par pienākumu katrā nodarbībā parādīt piecas etīdes. Un vai jūs domājat, ka viņam katru dienu bija iedvesma?

Ne-e, jo tā nenotiek. Bet dari, dari, dari, un viss būs... kamēr kvantitāte nepārvēršas kvalitātē.

9. **Esi pateicīgs.** Par visu un no sirds – par uzslavām un par rūgtajiem puniem īpaši! Jo nekas nemāca labāk par kļūdām! Tās mūs skolo, tās mūs dara stiprākus – un bez tām, paldies Dievam, neviens par mākslinieku nav kļuvis. Mīliet kļūdas! Ja tava izgāšanās ir liela un jaudīga, tā ir nesalīdzināmi vērtīgāka par – piedodiet, bet mēs tā sakām – par "siltu čuriņu". Jo otrais nozīmē, ka tu turies pie labi zināmā, ērtā, paredzamā, bet tas atkal ir pareizi un garlaicīgi. Tāpēc skola ir laimīga vieta, kurā nav jābaidās kļūdities. Aktierim jābūt drosmīgam.

Un nodarbība var sākties...

Kas ir šie vairākkārt pieminētie ķebļi? **Kāpēc** ķebļi, nevis normāli krēsli? Bet kāpēc mazās virtuvēs bieži ir ķebļi? Jo tos var pastumt zem galda, tie neaizņem tik daudz vietas kā krēsli. Tos var salikt citu uz cita, tos ir daudz ērtāk pārvietot. Un, ja jūsu darba grupā ir kādi piecpadsmit cilvēki, tad ķebļi jau ir laika un telpas ekonomija. Bet tas nav galvenais. Galvenais un vērtīgākais – uz ķebļa nevar sēdēt kā uz krēsla! Vēl viena viltība efektivitātes vārdā. Uz krēsla var aizmigt – uz ķebļa nē! Jo uz ķebļa nav tik ērti, nevar atlaisties, ieslīdēt krēslā, izstiept kājas. Ķeblītis māca disciplīnu un palīdz noturēt uztveres asumu. Kad mūsu studenti sakņup uz ķebļiem ar līkām mugurām, mēs ar zīmulīti piesitam pie ūdens glāzes – un visas muguras iztaisnojas taisni. Ir jāmacās sēdēt ar taisnu muguru. Staņislavskis pieprasīja nesēdēt, kāju pār kāju pārmetot [Станиславский 1958a: 427]. Jo atvērtā ķermeņa pozīcija, disciplinēta pozīcija disciplinē uztveri.

Uz un ar ķebļiem var veikt neskaitāmus treniņus, tie labi noder etīdēs, eksāmenos un pat izrādēs. Tiem jābūt stabiliem, lai uz tiem var kāpt, lai tie var krist – lai tie neizļogās un nesaplīst jau pirmajā pusgadā. Tādus gan veikalā neesmu redzējusi, tādēļ mums tos gatavoja teātri – ar metāla kājām un apaļu stingru virsmu – Dailes 9. studijai Dailes teātra darbnīcas, Valmieras kursam – Valmieras drāmas teātris. Tie pāriet mantojumā no viena kursa nākamajam. Otrais mūsu aktieru-režisoru kurss pat rakstīja ķebļiem odas – tik ļoti tie ir būtiski visu četru teātra skolas gadu garumā.

Arī pirmais treniņš pirmajā aktieru meistarības nodarbībā ir saistīts ar ķebļiem. Pirmais ansambļa treniņš. Jo pēc staigāšanas pa telpu Brauna kustībā⁷ visiem jānoliek ķebļi vienlaikus ideālā pusaplī – jānoliek klusām, ar perfektām atstarpēm, prefektā pusaplī, jānoliek reizē. Pamēģiniet! Tas nebūt nav tik viegli kā izklausās. Būtiski ir nolikt klusām! Iedomājieties izrādi, kurā aktieri grūsta krēslus, staigā skaļi, uzgrūžas mēbelēm, viens runā, otrs cērt durvis.

⁶LKA Dramatiskā teātra aktiermākslas bakalaura studiju programmas 2021. gada absolvents.

⁷Brauna kustība – grupas dalībnieki piepilda telpu, kustoties (ejot, skrienot, dejojot – kā gribat) dažādos virzienos un rūpējoties, lai telpa būtu piepildīta vienmērīgi visu laiku, tas ir, neatstājot tukšus laukumus, nesabīvējoties vienā vietā, vienmēr ieņemot tukšās telpas vietas.

Kas tas būtu? Nē, starp citu – varbūt ekselenti, tehniski precīzi nostrādātā izrādē (lai troksnis vārdu neapēd) no tā varētu sanākt kāda komēdija par neveikļiem un lempjiem, kāds farss! Nolikot klusām – tas skolo arī attieksmi pret teātra rekvizītu – saudzēt, lolot un izturēties ne mazāk uzmanīgi kā pret telpu – it kā sākums, bet svarīgi!

Šim treniņam var būt neskaitāmas variācijas – jānoliek ķebļi uz skaitu 10, tad uz 5 vai uz 1, dažādos ritmos! Nāksies noorientēties telpā un atkarībā no atrašanās vietas izvēlēties kustības ātrumu, nāksies just savus kursa biedrus, just, kāda vieta jāieņem puslokā un kādā tempā. Varat būt radoši! Varat pievienot šim treniņam apstākļus, kustības raksturu, atmosfēru. Panāciet, lai viņi visi vienlaikus nonāk šajā puslokā pirms ķebļu nolikšanas un nepārbīdās, "nelabo" kļūdas...

Darīt **reizē!** Reizē kaut ko sākt un reizē pārtraukt – nesarunājot, nepiemiedzot ar aci, nedodot zīmes, bet **sajūtot** – visu grupu reizē – sajūtot citam citu un to sekundi, kurā visi ir gatavi sākt kustēties, sākt darīt un beigt. Reizē apsēsties, piecelties, mainot ritmus, – lēni, tad ātri. Reizē mainīt kustības virzienu, reizē spert soli uz priekšu, bet sarežģītākā formā – reizē **izvēlēties**, vai soli spersim uz priekšu vai atpakaļ. Reizē sākt runāt, bet vēl grūtāk – reizē beigt utt., utt. Tā būs jau kolektīvā uzmanība, ko attīstīs šāda veida treniņi. Lai saprastu efektu, sākumā pedagogs var dot zīmi – sasist plaukstu vai dot signālu ar svilpi, bet pēc tam noteikti tas jāvar paveikt pašu spēkiem. Sekojiet, lai tas notiktu kvalitatīvi. Ar prieku. Perfekti! Tad tas sniegs baudu... Sākums? Bet no sākumiem sastāv viss lielais. Nevajag novērtēt par zemu elementārās un visvienkāršākās lietas.

Starp citu, Staņislavskis savam teātrim pats zīmēja krēslus – prasīja, lai tie būtu gana cieti, ar taisnu muguras atzveltni un ne pārāk lieli. Ja jūs esat bijuši Maskavas Dailes teātrī, kur 13. un 14. numura sēdvietas zālē piederēja Staņislavskim un Vladimiram Ļemirovičam-Dančenko (*Владимир Лемирович-Данченко*), tad zināsi, ka šie krēsli tādi ir. (Es tur reiz biju un atļāvos apsēsties gan vienā, gan otrā. Varbūt kaut kas "pielips" no viņu enerģijas...) Starp citu arī Sergeja Ženovača (*Сергей Женовач*)⁸ teātra zālē ir koka krēsli, pavisam nedaudz mīkstināti un mazliet lielāki, platāki. Kāpēc? Lai skatītāji izrādē **piegalītos**, nevis to patērētu. Pavērojiet paši pie sevis, kā mainās jūsu uztvere atkarībā no ķermeņa stāvokļa. Kinoteātrī ar popkorna tūtu rokās mainās jūsu iekšējā pozīcija – jūs gaidāt, lai jūs izklaidē. Sak', nu, ko tad rādīsiet? Bet mākslas teātri tomēr veido divas puses – tie, kas skatās, un tie, kas spēlē. Jo tie, kas skatās, veido izrādi paši savā iztēlē. Ja skatītājs

ir pasīvās pozīcijās, kā tas ir mīkstajos kinoteātru zvilņos, tad arī viņa iztēle snauž. Pavērojiet, kā jūsu ķermenis mainās, kad jūs skatāties kaut ko, kas jūs patiesi aizrauj. Jūs nevilus izsleجاتies, pat paliecaties uz priekšu, jo jūs negribat neko palaist garām, jūsu uzmanība visa ir pievērsta objektam.

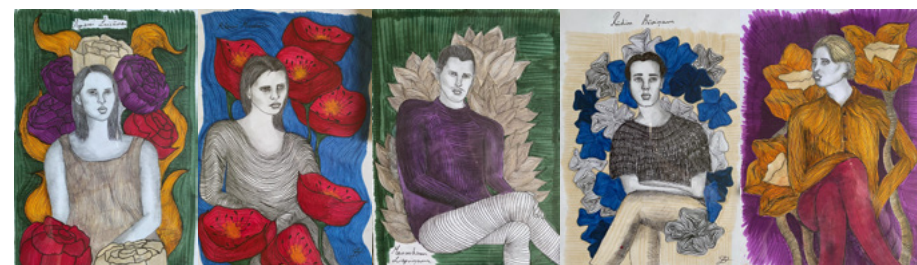
Un pēc tā, kā studenti sēž uz saviem ķebļiem, jūs varat pateikt, vai viņi ir pasīvi vai aktīvi, varbūt paguruši, nomākti vai gluži otrādi – uzlādēti. Un ir iespēja veikt kādu manevru – mesties treniņā, mainīt tēmu, virzienu – kaut vai par 180 grādiem. Jo arī nodarbība ir dzīvs organisms, un pat slikti, ja tā notiek kā pēc grāmatas, jo tad tā draud zaudēt dzīvo enerģiju, šeit un tagad dzimušo interesi un aizrautību arī priekš jums kā pedagoga. Reizēm der būt nesakemmētam un nepareizam, lai nav garlaicīgi. Tāpēc jūs esat Pedagogs, nevis dogmatisks dresētājs, vai ne? Pedagogam jābīstas pārvērsties par papagaiļu, kas neskaitāmas reizes nedomājot atkārtos vienus un tos pašus treniņus, maļ uz riņķi vienas un tās pašas domāšanas...

Skatījos reiz dokumentālu filmu par Somijas izglītības sistēmu, kurā Skolotāja statuss sabiedrībā ir līdzvērtīgs Ķirurga statusam. Jo Pedagogs ir radoša profesija, jo Pedagogs izvēlas metodes, programmu, atbilstoši saviem skolniekiem, saviem mērķiem un konkrētajai situācijai, nevis pēc ministriju un politikas direktīvām. Protams, arī iegūt šo statusu ir daudz grūtāk. Jo pedagogam ir jābūt Personībai. Jo – tikai personība var izskolot personības. Un nodarbība turpinās...

Mums bija jārunā par ansambli...

Kā saka skaidrojošās vārdnīcas: ansamblis – tas ir māksliniecisks atsevišķu daļu saskaņojums, **harmonisks** apvienojums. Vienots, saskaņots kopums (mūzikā, tēlniecībā, arhitektūrā). Teātrī – atsevišķu spilgtu individualitāšu harmonisks apvienojums vienā veselumā.

Lauras Bondares gleznas (Valmieras kursa studentu portreti, kursa fanu kluba dāvana 2021. gada izlaidumā)



⁸Sergejs Ženovačs ir Krievijas režisors, kura teātrim *Студия театрального искусства* mecenāts 2008. gadā uzbūvēja ēku bijušajā Konstantīna Staņislavska (dzimtajā uzvārdā – Aleksejevs) ģimenei piederējušajā fabrikā.



Uzskatāms piemērs – katrs citādāks, bet ansamblis vienots. Jo viens rokraksts, **viena mākslas valoda, viena domāšana.**

Ansamblis – tas nozīmē strādāt vienā līmenī, būt līdzvērtīgiem. Līdzvērtīgiem pat tad, ja kādam loma lielāka, kādam mazāka. Jo aktieris, kas prot dzīvot ansamblī, zina, ka viņa mazā loma ir kā trīsstūrīša zvaniņš mūzikā – tas varbūt iedziedas reti un īsi, tomēr tas ir akcents, bez kura skaņdarbs nebūtu pilnvērtīgs veselums. Mēs taču sakām – neviens "neizkrīt", tas nozīmē – neizlec, nekrīt acīs, jo visiem šajā izrādes ansamblī ir vienots eksistences veids un viens profesionālais līmenis. Ansamblis veido domubiedri. Repertuāru teātros bieži pāiet ilgs laiks, kamēr līdz tam tiek, jo aktieriem jāmaina sava "mākslas ticība" atbilstoši katra nākamā režisora, katra nākamā materiāla vajadzībām vairākas reizes sezonā. Mēs, režisori, arī esam dažādi un meklējam "savus" aktierus. Izrādēs ir ansamblis, kad nevar just, kurš ko ir radījis, kad nevar redzēt atsevišķu ieguldījumu – jo ir bijusi komanda, jo visiem, ikvienam ir rūpējis.

Ilgtermiņā (skolā četrus gadus) ansamblis ir kā dārzs, kurā katram augam ir cits ziedēšanas laiks. Tā ir ilgtermiņa domāšana. Tā veidošana un kopšana prasa stratēģiju. Un tā sākas jau uzmēģināšanas brīdī. Brīdī, kad jūs atverat durvis uz savu studiju kādam jaunam cilvēkam. Jānotver, jāsaņem ne vien talants un pievilcības mērogs, bet arī asinsgrupa. Kursam, grupai, ko jūs uzņemat, kaut kādā metafiziskā veidā ir jābūt dažādiem, bet radniecīgiem, tikai tad var cerēt no viņiem izveidot ansamblī. Jums vienkārši jābūt, kuram dārza augam līdzās cits novītis...

Un tādēļ, man liekas, ir svarīgi, ka kursu uzņem konkrēts meistars – dārznieks. Kursa (ansambļa) vadītājs, kurš **uzņemas atbildību** par šiem cilvēkiem veselu mūžību – četrus gadus (laiks, kā zināms, ir relatīvs, tieši proporcionāls intensitātei)! Kurš arī izvēlas pedagoģisko komandu, kas strādās – varbūt katrs atšķirīgi, tomēr vienā virzienā un **pēc vienas filozofijas**. Kad mēs izvēlamies, ar ko kopā dzīvot, mēs taču meklējam "savējos"! Un šie "savējie" ir dažādi – jo dažādāki, jo labāk, bet ar vienu asinsgrupu, potenciālie gara radinieki. Jo būt aktierim, režisoram – tas ir liktenis, tā ir noteikta pasaules izjūta. Un kurss, no kura negribas izveidot jaunu teātri, liecina, ka ansamblis jums nav izdevies radīt.

Nekopts ansamblis, precīzāk, tā ir tikai trupa – ir kā padomju laika viesnīca. Padomju gados, kad kāda darbavietas grupa brauca ekskursijā, viesizrādēs – vienalga, kaut kādā braucienā ar nakšņošanu viesnīcā – tad grupas administrators noteica, kurš ar kuru kopā dzīvos. Kas tos laikus ir piedzīvojis, tas tur atgriezies negrib.

Teātra skolā ansamblis veidot ir vieglāk nekā teātrī. Jo te mēs visi **sākam no nulles** – neviens nezina, kā jābūt, un kopā mēs augam un izstrādājam **savus kritērijus**. Izveidojas, es uzsveru – izveidojas, nevis ir jau gatava, "no augšas" uzspiesta filozofija. Katram nākamam kursam mazliet cita. Jo pieredze maina ne vien studentus, bet arī mūs pašus. Un arī katra nākamā kursa "materiāls" ir cits – jo cita paaudze, cita domāšana. Jūs kā pedagogi dalāties ar savu pieredzi, savu pasaules redzējumu, **jūtot savu studentu individualitātes dabu**, palīdzot attīstīties tieši **viņu** personībām, nevis uzspiežot savas, klonējot sevi. Ir taču prieks, ja līdzās ir cilvēki, kas domā paši ar savu galvu. Jo tikai tad viņi kļūs par teātra nākotni un spēs tam sniegt kaut ko jaunu, attīstīt paaudžu paaudzēs iesāktu.

Mums ir tāds uzdevums – **Skats**. Skats kā redzējums, kā skata punkts, rakurss. Katra nodarbība sākas ar vienu Skatu. Katrā nodarbībā to rāda kāds cits. Tā ir mana sajūta par kādu faktu no dzīves, medijiem, novērojumiem (vai lugas materiālu). Un man ir svarīgi, lai šī mana sajūta pie kolēģiem nonāktu tieši tāda, kāda tā ir man. Skatam nav itin nekādu ierobežojumu nedz formā, nedz saturā. Skats ietver visu – viedokli, pretrunu, atmosfēru un emocionālo sajūtu, prokurora un advokāta pozīciju vienlaikus. Skats nedublē faktu (notikumu), tas neatstāsta manis izvēlēta fakta sižetu, tas nav gabaliņš no dzīves – etiķe. Tas ir kā radošs sprādziens – varbūt ar pavisam citu sižetu un tēliem, nekā bija faktā. Skati ir kā mazas 10-15 minūšu izrādes, kurās ir atļauts izmantot jebkurus izteiksmes līdzekļus, smeloties no visas pasaules kultūras un mākslas. Lai to paveiktu, nākas pamatīgi padomāt – saprast, kāpēc mani satrauc tieši šis fakts – un nav svarīgi, vai fakts ir globāls, sociāls vai dziļi intīms. Skatā ir brīvība taisīt tādu teātri, kāds katram patīk, radīt savu

saturu un formu – un dalīties ar savu individuālo redzējumu. Un, ja kursā ir 15 studenti, tad katram divreiz mēnesī nākas domāt pašam ar savu galvu – un domāt pamatīgi, aktīvi. Tā briest personība, izgaist stereotipi, virspusēja, standartizēta pasaules uztvere, spēja sīkā ikdienišķā faktā saskatīt globālo, tā tiek izkopta sava, neatkārtojamā mākslas intonācija. Un nodarbība turpinās...

Teātrī, kam jau ir sava vēsture... ansamblis...

Ir tik svarīgi domāt, kādu likteni no jauna piesaistītajiem piedāvāt! Kā saradot? Kā panākt, lai laulība būtu produktīva? Lai jaunie domā **citādi, bet radniecīgi!** Turpinot esošo! Lai radītu **sintēzi**. Tā ir smalka lieta – vecajā, stabilajā iepludināt kaut ko jaunu, kā to dara arhitektūrā ar vecajām guļbūvēm. Starp citu, varbūt tāpēc teātros vēl ir dzīva krustmāšu un krusttēvu tradīcija – lai atvieglotu šiem jaunajiem robežpārkāpējiem ienākšanu svešā teritorijā. Rituāls un savstarpēja vienošanās, ar kuru vecie (jau esošie) aktieri apliecina, ka apzinās nepieciešamību pēc jaunas enerģijas.

Arī skolā bez iepriekšminētajiem rituāliem mums ir vēl citas – svētku tradīcijas. Svētku Skola, kas māca radoši svinēt. Un mēs dzeram šampanieti no viena kopīga kausa – aplī. Un ikviens saka kādu domu, domiņu – gan semestru beigās, gan citos svētku gadījumos. Kauss ir kā punkts kaut kam – beigu punkts kādam kopā noietam posmam. Pieliekam punktu. Bet... pie punkta pieliekot vēl divus, sanāk daudzpunkte... Jo, sākuši kā diktatori, mēs beidzam skolu kā draugi.

Es domāju, ka ansamblī rada kopīga filozofija. Tā ir ansambļa saistviela, kas satur visu kopā kā cements krāsns akmeņus – gan skolā, gan teātra aktieru trupā, gan izrādē – izrādes ansamblī. Ar ko tad atšķiras teātri cits no cita? Ar savu Garu, savu Filozofiju, ko lolo teātra vadītājs. Skumji, ja tādas nav... Un nodarbība ir beigusies...

Mēs atgriežamies noslēgtajā pusaplī uz ķeblišiem. Pārrunājam nodarbību, plānus rītdienai, uzdevumus. "Jautājumi ir? Jautājumu nav!"

Kad nodarbība ir beigusies, mēs cits citam aplaudējam. Un tagad telpa izskatās gandarīta, silta, nogurusi – tagad telpā **ir** bardaks. Bet bardaks no bardaka atšķiras – šis ir mūsējais radošais bardaks. Etīdēs izmantotie rekvizīti, mantas, drēbes, mēbeles, treniņu bumbiņas, ūdens pudeles, tējas krūzes – kur nu kas palicis šodienas "kaujā". Līdz rītam! Mēs aizveram durvis un...

Mārtiņa Meiera foto



Studenti sakārtos telpu. Atstās sakoptu. Lai atpūšas!

Literatūra

Раневская, Ф. (1999). *Случаи. Шутки. Афоризмы*. Москва: Захаров
Станиславский, К. (2001). *Записные книжки*. Москва: Вагриус
Станиславский, К. (1958a) *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3*. Москва: Искусство
Станиславский, К. (1958b) *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5*. Москва: Искусство

IZTĒLES, SAJŪTU UN FANTĀZIJAS VINGRINĀJUMI

Sajūtu vingrinājumu mērķis ir atmodināt visas pirmatnējās sensitīvās dziņas, atgriezties pie savas pirmatnējās būtības. Redzēt, dzirdēt, saost, sataustīt pasauli ar pilnīgi nevainīgu, svaīgu sajūtu kā dzīvniekam vai mazam bērnam, kura pasaules uztvere ir atvērta. Neļaut klajām sociuma pieņemtām normām, piesavinātiem vai ieaudzinātiem uzvedības modeļiem dominēt. Atvērt savu uztveri un prātu jaunam, svaigam redzējumam, sublimēt to sevī un kā jaunrades procesu nodot atpakaļ uz skatuves. Atbrīvoties no priekšstatiem, šabloniskām zīmēm, neīstiem atdarinājumiem. Nemelot, neslēpties aiz neīstiem kanoniem un didaktiskas moralizēšanas.

Fantāzijas vingrinājumu mērķis ir ļauties spēles priekam, brīnīties, spēlēties. Izgudrot neeksistējošas tēlus, situācijas, pasaules. Nebaidīties labā nozīmē būt "trakiem". Ļauties domas lidojumam. Būt sirreāliem, nereāliem. Fantāzijas treniņš palīdz sacerēt jebkuru etīdi. Tās nebalstās tikai uz novērotiem, pieredzētiem vai daiļliteratūrā smeltiem piemēriem, tās ir arī sacerētas-izfantazētas. Bieži vien šie jēdzieni ir neatdalāmi, lai izspēlētu kādu situāciju, iemiesotos konkrētajā tēlā. Piemēram, ja aktierim ir jāspēlē karavīrs, kuram amputē kāju. Šo situāciju nav iespējams patiesi, organiski, emocionāli piepildīti radīt, ja intensīvi netiek darbināta aktiera iztēle, sajūtu pasaule un fantāzija.

Dažu konkrētu vingrinājumu piemēri

Ceļojums ar basām kājām

Pilda visi kopā, bet bez savstarpējas komunikācijas. Publiskā vientulība. Tā kā visi darbojas reizē, nerodas bailu sajūta, ka esi viens un visi uz tevi skatās. Kolektīvā publiskā vientulība. Ļoti svarīgi uzsvērt, ka uzdevums nevar būt izpildīts pareizi vai nepareizi. Viss ir tikai iekšējās iztēles, sajūtu un ticības jautājums. Noticēt dotajiem apstākļiem!

Katram ir jāiztēlojas sev zināma plaviņa. Iztēlē jāierauga, kāda tā ir. Kāda zāle, ziedi utt. Jāsajūt, kā viss smaržo, kā silda saule, rāpo un lido kukaiņi, dzied putni, jāsamana vējiņa plūsma utt. Viss sajūtu spektrs. Un tad jāsāk iet, paturot prātā, ka kājas ir basas. Trajektorija – haotiska, pa visu telpu. Ceļojumu jasadala vairākos, pieaugošā secībā aizvien grūtāk pārvaramos posmos. *Zāle izaug lielāka, līdz viduklim, pieņemams spēkā vējiņš, nokļūstam līdz mežmalai, ejam mežam cauri, iznākam kāpās, sasniedzam jūru, iebrienam, izpriecājamies. Tad apmācas debesis, pērkons, zibens, brāzmais vējš, lietus plūdi, izmirstam līdz vilītei.* Visu laiku ar norādēm jāpalīdz labāk redzēt, sajūst iztēles radīto ceļojumu. *Rāpo skudras, kož odi, traucē zirnekļu tīkli, skujas, saknes, noliecies zars, atskan putnu balsis, paskrien garām stirna, smaržo ziedi, ieraugām ēdamas ogas, smiltis saulē sakarsušas, jūras īpašā smarža, šalkas* utt. Katrā vietā cita smaržu un skaņu palete.

Uzdevums ir psihofiziski izdzīvot šīs situācijas. Jānudina domāt un sajūst atšķirības, kā kurā vietā liekam pēdas: uz pēdu ārējām malām, uz papēžiem, kāds visu spēj izciest ar pilnu pēdu.... Ejam, skrienam, pārlecām?!... Patīkami, nepatīkami, sāpīgi utt.? Katram sava iztēles pasaule, savs sāpju un rūdījuma sliekšnis. Kāds lietus laikā trīc, dreb, baidās no zibens. Cits stāv ar izplestām rokām un izbauda stihiju vai apsēžas jūrā un mierīgi vēro. Viss ir iespējams. Galvenais, lai tas ir patiesi izdzīvots! Vingrinājumu nedrīkst sasteigt, lai īsti var iedzīvoties dotajos apstākļos. Ceļojums ir ilgš.

Uz burvju mājiena viss norimst, ir iekurts ugunskurs. Visi sildās. Atnāk tuvs cilvēks (labākais draugs, mīļotais cilvēks, mamma, brālis utt.) un atnes šobrīd kārojamāko dzērienu, ēdienu. Jānudina visu izjust. Kā ķermenis sildās, žūst drēbes, mati. Trīcēšana rimst, drebuļi aizdzīti. Pēdas pēc pārciestā ceļojuma patīkami īd ugunscura radītajā siltumā. Svīst vaigi utt. Kaijas apklusušas. Jūras smaržas sajaucas ar ugunscura dūmiem, gardo aveņu tēju (kas nu kuram ir gards). Jāpajautā: "Ko tu dzer?" Lai izbauda, norij, sajūt garšu un siltumu vēderā, labsajūtas vilni visā ķermenī. Ļoti svarīgi, lai pēc uzdevuma veikšanas kādam nebūtu samocīts ķermenis vai palikušas mentālas mieles! Tādēļ ir svarīgas fiziskas kustības: lēkāšana, izstaipīšanās. Gaismas izslēgšana un relaksējoša gulēšana, ieklausīšanās apkārtējās telpas skaņās vairākas minūtes. Šī atbrīvošanās ir ļoti svarīga, lai atgrieztos realitātē, atgūtu spēkus, jo vingrinājums ir ilgstošs. Ja to pilda ar pilnu psihofizikas atdevi, tas prasa spēkus. Studenti ir teikuši, ka nogurums ir tik milzīgs kā pēc pamatīga sporta treniņa.

Akla is un pavadonis

Studenti sadalās pāros un sadodas rokās. Viens, kurš vada, ir *redzīgais*. Otrs – aizver acis un ir *neredzīgais*. Vēlāk partneri mainās lomām. Nedrīkst

sarunāties, partneris jāvada pa visu telpu tikai ar rokas spiediena, virzības palīdzību. Sākumā lēnas kustības, lai *neredzīgais* pierod un sāk uzticēties savam partnerim. Pēc tam kustības kļūst ātrākas: skriešana, rāpošana, lēcieni. Pārvietošanās no vienas telpas citā. Dažādu priekšmetu aptaustīšana. Mainīt vidi. Gaišā, tumšā telpā. Iziet ārā, kāpnes, apsēsties uz krēsla, pieskarties klavierēm, sajūst tekošu ūdeni. Pievest pie atvērta loga, lai ir jūtamas pasaules apkārtējās vibrācijas. Pienest pie deguna dažādas smaržojošas lietas: ziedus, līmi, ābolu, citronu, kafiju, etiķi utt. Jāliek arī aptaustīt, iedot rokās kādu priekšmetu. Gan mīkstus, mīlīgus objektus, gan mazliet biedējošākus, piemēram, rotaļlietas, putna spalvu, ziedus, bumbu, dakšīnu, gludekli utt. Iedot padzerties ūdeni, iekosties dažādos pārtikas produktos.

Svarīgi! Vadītājs ir atbildīgs par otra drošību, lai *neredzīgais* nesavainojas, nepakļūp. Visas fiziskās kustības ir jāveic paralēli, lai ir maksimāli skaidri un droši. Pilda gan *redzīgais*, gan *neredzīgais*: kāpšana, lēkšana, apsēšanās, rāpošana utt. Kā vienots organisms. Uzmanīgi jāseko, lai partneris ļaujas un uzticas.

Vingrinājuma galvenais mērķis - savu maņu saasināta apjausma un partnerības, savstarpējas uzticēšanās veicināšana.

Kermeņa tēlainā deformācija

Pilda visi kopā. Sākumā bez savstarpējas komunikācijas. Kolektīva publiskā vientulība.

Pedagogs ar norādēm vada visu vingrinājuma procesu. Dalībnieki izvietojas brīvi, haotiski pa visu telpu. Aizver acis un iztēlojas, ka viņiem ir izaudzis metru garš deguns. Lai labāk sajūtu un noticētu dotajiem apstākļiem, dalībnieki savu iedomu degunu aptausta. Jāsaprot, cik garš tas ir. Pamatīgi jāizpēta, kāds tas ir: smails, apaļš, uzrauts, ar vasaras raibumiem vai ar kādu dzimumzīmīti utt. Tad izjūt, apjauš klāt nākušo smagumu (svaru). Kā mainās galvas kustības, slodze uz kaklu, mugurkaulu? Kādas izmaiņas izjūt viss ķermenis? Kā mainās stāja? Kad ir atrasts ķermeņa līdzsvars, lēnām jāatver acis un jāsāk kustēties dotajā telpā. Sākumā uzmanīgi, meklējot līdzsvaru, pieskaņojot gaitu. Jāatrod kustību ritms. Kā šo visu bagātību nest?! Un arvien pārliecinošāk jāatrod ierastā ikdienas gaita. Radīsies pilnīgi atšķirīga stāja un gaita. Kad visi ir atraduši savu harmonisko soli un ritmu, jālūdz sasmaržot pasauli visapkārt: blakus telpā, citā stāvā, aiz loga, uz ielas... Kā smaržo ziedi, koki, zāle, putekļi, ēdiens, mašīnas u.c. Ja kāds saož nepatīkamas smakas, rodas galvas sāpes vai alerģiskas iesnas – aizbāžam degunu, uzliekam deguna *knaģus*.

Kad ikdienas gaita ir atrasta, jālūdz sākt savā nodabā dungot, bubināt, runāt, burkšķēt, izdvest jebkādas skaņas, kādas tieši šajā mirklī atrastais psihofiziskais stāvoklis diktē. Brīvi jāļaujas šīm sajūtām, garastāvoklim. Neļaut domāt racionāli.

Visa šī procesa rezultātā būs radies kāds tēls. Jāaicina iztēloties un atbildēt uz jautājumiem: "KĀDS cilvēks esi?! Uz kurieni, no kurienes ej? Cik tev ir gadu? Ar ko nodarbojies? Kāds ģimenes stāvoklis? Kādi hobijs? Kas garšo, kas negaršo? No kā bail? Kāds sapnis, kāds dzīves mērķis?" utt. Beigās obligāti atbrīvošanās vingrinājumi!

Šķēršļa pārvarēšana jeb Ekstremāls ceļa posms

Vingrinājumu pilda individuāli. Laipa pāri kraujai. Jāparāda, kur uz grīdas šī laipa sākas un beidzas. Abās pusēs šai nosacītajai laipai ir dziļš bezdibenis, kurā krāc un mutuļo strauja, akmeņaina upe. Pārējie ar skaņām palīdz radīt šo biedējošo atmosfēru. Vējš, ūdens burbuļi, maitu lijas klaigā...

Uzdevums: iztēloties un, noticot dotajiem apstākļiem, noieta pa laipu. Jāseko, cik koncentrējies un uzmanīgs, psihofiziski pieslēdzies ir katrs, liekot soļus. Kā balansē ķermenis, cik droši vai nedroši katrs pārvar šo šķērslī. Iespējams, kādam ir tik milzīga baiļu sajūta, ka ķermenis pārakmeņojas. Tad ir jāapstājas, jāatbrīvojas un jāiedrošina.

Pāriet pāri cirka arēnai pa virvi, kas nostiepta pie paša kupola. Jau citāda gaita, cita ķermeņa balansēšana. Rokās iedomu vādekli vai stienis, kas palīdz noturēt līdzsvaru. Atmosfērai – satraukts skatītāju pūlis, ko imitē pārējie dalībnieki. Svīpieni, uzmundrinājumi, pie bīstamas ķermeņa svārstības – baiļu izsaukieni. Kad ceļš ir noieta – aplausi! Gaviles! Pēc uzdevuma izpildes atkal palēkāt, visu nopurināt.

Pāriet pāri aizsalušai upei. Atkal mainās ķermeņa pielāgošanās, līdzsvara balanss, gaita. Grūti nostāvēt kājās, spert soli. Slīd. Salts gaiss. Grūti elpot. Jāpielāgojas. Iespējams, kustība notiek, lēnām virzoties, rāpojot, lienot utt. Bet ledus ir trausls, viss jādara ļoti uzmanīgi. Klupšana, slīdēšana. Atmosfērai – vēja šņācieni, putenis, vilku gaudošana utt.

Var turpināt ar vēl daudziem piemēriem, kuri balstās uz psihofizisku šķēršļa pārvarēšanu.

Milzis un liliputs

Viens no dalībniekiem ir *milzis*, tātad – kustības plašas, lēnas, apgrūtinātas. Arī runa, ja tiek izmantota, – lēna (kā *rapidā* – palēninātas kustības kadros filmās), pastiprināta, pazemināta, smaga. Otrs dalībnieks ir *liliputs* – kustības smalkas, straujas, sīkas, drebelīgas. Runa – smalkā, mazā, saspiestā un ātrā balstiņā. Šiem diviem *radījumiem* ir jātiekas kopējā kaujā. Jābrīdina, ka kustības vēlamas bez cieša kontakta, lai izvairītos no traumatisma, kas ir iespējams, ļaujoties saspēles azartam. Finālā ir fantastiski atraktīvs un studentus atbrīvojošs piedzīvojums, rezultāts ir negaidīti tēlainis, ātri atbrīvojošs kopējs piedzīvojums, pie kura, izejot no reālpsiholoģiskajiem piemēriem, būtu ilgstošāk, grūtāk nonākt.

Šo vingrinājumu kopums ir ārkārtīgi svarīgs aktiera profesijas apmācības sākumposmā. Ar iztēles palīdzību mēs akceptējam spēles noteikumus. Mēs noticam dotajiem apstākļiem, kuros mēs eksistējam, darbojamies. Katrā vingrinājumā, etīdē vai lugas ietvaros mēs ļausimies savai iztēlei, iedarbināsim to un noticēsim dotajiem spēles apstākļiem, aktīvi, dzīvi reaģēsim uz tiem. Ja aktieris nespēj to izdarīt, tad viņa tēlojums ir virspusējs, aptuvenš, paviršs un melīgs. Bez precīzi, labi funkcionējoša iztēles mehānisma aktiera darbs ir neiespējams.

TICAMĪBA UN AKTIERIS PATS. EMOCIONĀLĀ ATMIŅĀ

Aktiermeistarības kontekstā aktuāls ir jautājums, vai aktieris savā darbā uz skatuves drīkst "aizņemties" emocijas no savas personīgās pieredzes, ja tās sakrīt ar to, ko aktierim tobrīd vajag nospēlēt. Šeit vajadzētu kļūt uzmanīgam, jo iepriekšējā teikumā aiz vārda "emocija", visticamāk, slēpjas ne tikai pati emocija, bet kāda ļoti konkrēta personīga pieredze, kuras apstākļus atceroties un iztēlojoties aktieris nonāk līdzīgā emocionālā stāvoklī, kā tas vajadzīgs lomas tēlojumā. Neļaujoties garam šīs problēmas iztirzājumam, atļaušos rezumēt savu nostāju – viena vakara izrādes kontekstā tas var kļūt par glābiņu, bet ilgtermiņā šāda prakse (piemēram, katru izrādes vakaru aktierim apraudot savu traģiskā negadījumā bojā gājušo māti) ir izsmēloša un var atstāt nopietnas negatīvas psiholoģiskas sekas.

Vienlaikus no aktiera tiek prasīts, lai emocijas, ko viņš uz skatuves piedzīvo, ir īstas, jo citādi neradīsies ticamības ilūzija. Izveidojas nosacīta pretruna. Emocijām jābūt īstām, bet īstu pieredzi uz skatuves lietot nevajag. Tad kā darīt? Atbilde kaut vienkārša, tomēr brīžiem grūti izpildāma – iztēloties! Konstantīns Staņislavskis (*Константи́н Станисла́вский*), kura paša nostāja jautājumā par personīgo pieredzi un tās lietojumu uz skatuves nav bijusi viennozīmīga, raksta: "Manas jūtas neatņemami pieder man, bet jūšējās – jums. Var izprast, iejusties lomā, nostādīt sevi tās vietā un uzsākt darboties tāpat, kā rīkojas attēlojamā persona. Šī radošā darbība izsauks arī aktierī pārdzīvojumus, analogus lomai. Bet šīs jūtas nepieder attēlojamai, dzejnieka radītai personai, bet gan pašam aktierim. Ko jūs arī nesapņotu, ko jūs nepārdzīvotu īstenībā vai iztēlē, — jūs vienmēr paliksiet jūs pats." [Staņislavskis 1951: 233] Ja tā, tad, noticot visiem lomai nepieciešamajiem apstākļiem un notikumiem, aktieris piedzīvos īstas emocijas, turklāt tēlojums būs savā ziņā unikāls, jo katrs aktieris vienmēr paliks viņš pats. Te arī smēļos pamatu savam darbam ar jaunu grupu, priekšplānā izvirzot divus pētāmus jēdzienus – "ticamība" un aktieris "pats".

Iesākt runāt par ticamību ir sarežģīti, tāpēc ka jaunas grupas ietvaros izpratne par to allaž atšķiras. Turklāt ir vismaz divas "ticamības". Viena, ko piedzīvo vai nepiedzīvo aktieris, otra – skatītājs/režisors/pedagogs. Un vēl – ticamība ir stiepjams jēdziens. Piemēram, pēc salīdzinoši vienkāršas etīdes nospēlēšanas es jautāju pārējiem studentiem – skatītājiem: "Vai noticējāt tam, kā spēlēja kolēģi?" "Jā", viņi atbild. Pēc detalizētas analīzes es lūdzu studentiem-aktieriem ņemt vērā runāto un etīdi nospēlēt vēlreiz. Bet pēc etīdes no jauna uzdodu jautājumu skatītājiem: "Vai noticējāt?" "Šoreiz vairāk," daži atbild. Iepriekš ticēja, bet šoreiz vairāk. Tas nozīmē, ka nepieciešams izpratni par "ticamību" praktiski kalibrēt līdz savstarpēji līdzvērtīgam un adekvātam līmenim.

Ticamību kā problemātisku jēdzienu savā praktiskajā darbā ieskicēju ar uzdevumu "Staņislavska rublis". Konstantīns Staņislavskis savas grāmatas "Aktiera darbs ar sevi"⁹ pirmā sējuma nodaļā "Darbība. "Ja būtu". "Dotie apstākļi" apraksta uzdevumu, kur kādai studentei liek no sākuma nospēlēt etīdi, kur tai pazudusi ar dārgakmeņiem rotāta adata, bet pēc tās liek meklēt aizkaros iespraustu īstu adatu. Es adatas vietā izmantoju 10 eiro naudas zīmi. Grupu sadalu trijās daļās. Divas pa kārtai meklēs, trešie vēros. Pirmās divas grupas izsūtu ārā no telpas, lai paslēptu 10 eiro banknoti. Tad aicinu iekšā pirmo grupu un dodu tai vienkāršu uzdevumu – ja kāds no grupas piecu minūšu laikā spēs atrast paslēpto naudas zīmi, tā paliks atradējam par balvu. Piecas minūtes paiet, un banknoti neviens neatrod, jo tā visu laiku ir bijusi man kabatā. Pēc tam es aicinu iekšā otru grupu un dodu viņiem līdzīgu, tomēr fundamentāli atšķirīgu uzdevumu. Es parādu viņiem banknoti un, visiem redzot, ielieku to savā kabatā. Es saku, ka viņiem ir jānospēlē etīde tā, it kā šajā telpā būtu paslēpta šī banknote, kas patiesībā atrodas man kabatā; tā, it kā tās atradējs varēs naudas zīmi paturēt sev. Trešā grupa salīdzina abu grupu sniegumu, un parasti atšķirība ir uzskatāma. Pirmie vairāk vai mazāk meklē pa īstam (viņu noticēšana apstākļiem šajā uzdevumā ir atkarīga no tā, kā pasniedzējs uzdevumu novada), bet otrās grupas sniegumā gadu gaitā ir piedzīvots daudz kas, sākot ar dziesmām, dejām, kautiņiem, beidzot ar (citās) banknotes atrašanu, – dažādu savu priekšstatu par teātri atrādīšana. Šo uzdevumu analizējot kopā ar visiem dalībniekiem, mēģinu aizvirzīt sarunu līdz galvenajai atšķirībai, kas izmainīja aktieru sniegumu, proti, – pirmā grupa ticēja dotajiem apstākļiem, bet otrā nē. Pirmajā katrs no viņiem gribēja atrast desmit eiro banknoti, otrajā – katrs gribēja pēc iespējas labāk nospēlēt šo ainu.

"Tas nozīmē, ka pirmā grupa spēlēja labāk?" kāds jautā. "Nē, viņi vispār nespēlēja. Viņi meklēja pa īstam, jo ticēja, ka banknote ir paslēpta. Es viņus

⁹Krievu režisora, aktiera un pedagoga Konstantīna Staņislavska nozīmīgākais teorētiskais darbs "Aktiera darbs ar sevi" (*Работа актера над собой*) pirmo reizi izdots 1938. gadā.

piemānīju. Bet otrajā grupā katram pašam sevi bija "jāpiemāna", un tas, kā izrādās, ir grūti."

Skaidrs, ka ne šis, ne kāds cits uzdevums nevar spēji iemācīt aktierim noticēt dotajiem apstākļiem. Šis uzdevums kalpo tikai kā virzienrādītājs.

Ticamības jēdziena pētīšanu turpinu nākamajā uzdevumā, ko saucu par "Emocionālās atmiņas etīdēm". Šis uzdevums ir veicams ilgākā laika posmā, jo sastāv no neskaitāmiem etīžu piedāvājumiem. Šīs etīdes dod iespēju aktierim salīdzināt savu personīgās dzīves pieredzi ar uz skatuves atveidoto, jo pārdzīvotā emociju gamma aktierim ir ļoti labi zināma, un, godīgi atskatoties uz savu darbību etīdē, aktieris var noteikt, vai viņam izdevās pa īstam nonākt reiz notikušajā situācijā, vai nē. Vienlaikus šo etīžu veidošanas process palīdz aktierim iepazīt sevi pašu.

Jēdziena aktieris "pats" pētīšana manā praksē aizņem visai nozīmīgu vietu. Iespējams, tas saistīts ar to, ka vairāk kā desmit gadus strādāju ar bērniem un jauniešiem teātra pulciņā. Viņiem savas personības apjaušana, spēlējot teātri, ir galvenais ieguvums. Akadēmijas aktiermākslas studentu mācību procesa sākumposmā es redzu līdzīgu nepieciešamību. Aktiera instruments ir viņš pats – ķermenis, balss, prāts, jūtas. Šis instruments ir jātrenē un jāattīsta, bet, lai to trenētu, tas ir jā(ie)pazīst. Uzdevuma gaita ir salīdzinoši vienkārša: es nosaucu kādu konkrētu emociju un aicinu aktierus atcerēties reālu savas dzīves situāciju, kad konkrētā emocija ir spilgti piedzīvota un labi palikusi atmiņā.

"Bet, ja situāciju ir daudz, kuru izvēlēties?" studenti jautā. "Ja, atceroties kādu priecīgu gadījumu, jums nevilus iznāk pasmaidīt, vai, domājot par skumju, jums sašļūk garastāvoklis un jūs paliekat sērīgs, varbūt sariešas asaras. Ja tā, tad es minētu, ka šie gadījumi ir derīgi mūsu uzdevumā."

No atrastās situācijas aktierim uz skatuves ir jāizveido etīde – piedzīvotās dzīves ainas atmiņas iespējami precīza restaurācija. Nolūks šim ir nevis skatītāja, bet paša aktiera interesēs – cerot, ka izveidotie pietuvinātie apstākļi kopā ar emocionālā atmiņā rezonējošu gadījumu ļaus aktierim šīs abas realitātes sapludināt kopā, tādējādi ļaujot reālajā dzīvē sajusto emociju gammu piedzīvot vēlreiz nodarbībā uz skatuves. Es uzdodu katram aktieriem izveidot vismaz divas etīdes, par kurām varētu teikt, ka viņš ticami darbojas un piedzīvotā emociju gamma ir gana intensīva, lai radītu apjomīgu pētāmo darba lauku. Uzdevuma noslēgumā katram būs ap divdesmit sagatavotām etīdēm, bet uzdevuma norises laikā viņi būs piedāvājuši daudz vairāk, meklējot un atrodot savā personīgajā pieredzē neskaitāmas situācijas, kurās ir piedzīvots prieks, skumjas, bailes, mīlestība, bauda, riebums, pārsteigums,

kauns, drosme, niknums.

Tas ir gana ietilpīgs un sarežģīts uzdevums – atrast divdesmit intensīvas dzīves ainiņas, kurās pārdzīvotais rezonē mūsos vēl šodien, un vēl mēģināt saprast, kas ar mani tai brīdī notika. Ne vienmēr atrastā un piedāvātā etīde satur to emociju gammu, ko aktieris tur iedomājas esam. Piemēram, uzdevumā, kurā vajadzēja meklēt atmiņas par izjustu niknumu, kāda studente piedāvāja etīdi, kur viņas māte dusmās no viņas mutiski atsakās. Nodarbībā uz skatuves, kad meitenes mātes tēls viņu bāra, no meitenes staroja mīlestība un skumjas – no niknuma tur nebija ne miņas. Kad ar studenti etīdi pārrunājām, viņa atskārta, ka ir par šo situāciju nikna, uz to atskatoties, bet toreiz, iespējams, dominēja citas emocijas. Šī rakņāšanās savā emocionālajā atmiņā ir sava emocionālā instrumenta iepazīšana, turklāt palīdz pedagogam atklāt jaunos studentus un saprast viņu pieredzes kontekstu – kas viņus satrauc, no kā baidās, par ko skumst, par ko priecājas. Kāds iebildīs, ka šāda prakse var būt bīstama. Protams, pedagogam jābūt jūtīgam un jāpievērš uzmanība katra studenta attīstībai un psiholoģiskajam stāvoklim. Mācību procesā agri vai vēl studentu izmantos etīžu piedāvājumā savu reālo dzīves pieredzi, man patīk ar to iesākt, nostiprinot skaidrus noteikumus – personīgā pieredze un no tās izrietošā emocionālās atmiņas bagāža ir aktiera instrumenta sastāvdaļa, bet tās tieša izmantošana atļauta tikai īslaicīgi – sevi un aktierspēles "ticamības" fenomenu iepazīstot/meklējot.

Ir vēl kāds risks, kas agri vai vēl kādā etīdē tiks realizēts. Aktieris pārprātis uzdevumu, to vienkāršojot un iztiekot bez situācijas restaurācijas (bez apstākļiem, konkrētības, precizitātes), uz skatuves mēģinās sevi "iespiest" kādā emocionālā stāvoklī, mēģinās no sevis "izspiest" kādu emociju, bieži skumjas. Citiem vārdiem sakot, mēģinās spēlēt emociju, ne apstākļus/notikumu. Šo kļūdu nevajadzētu atstāt bez ievēribas, bet jāizmanto, no tās mācoties. Emocija rodas konkrētu apstākļu iespaidā. Šajā uzdevumā un teātrī vispār emociju ir vērts uztvert novērtējuma teorijas¹⁰ kontekstā, kura emocionālos un kognitīvos procesus redz kā savstarpēji saistītus un nenošķiramus. Emocijas pauž cilvēka vērtējumu, attieksmi un uzskatus par kaut ko konkrētu. Tās ir intencionālas un atkarīgas no mūsu vēlmēm, gaumes, audzināšanas un citiem faktoriem.

Pēdējais, bet ne mazāk svarīgs šī uzdevuma aspekts ir uzdrīkstēšanās. Šo uzdevuma sadaļu uzdodu tikai uz profesionālo izglītību vērstiem jauniešiem, piemēram, jaunajam aktieru kursam. Lai to sagaidītu, pedagogam ir jāiegūst vismaz daļēja studentu uzticība un grupai jāsāk izjust sevi kā kopienu

¹⁰Angļu valodā *appraisal theory* – psiholoģijas teoriju grupa, kas apgalvo, ka situācijas novērtējumi nosaka emocijas, ko cilvēks izjūt, reaģējot uz situāciju.

(ansambli), citādi atklāties savās etīdēs ir grūti. Turklāt pedagogam ir jāizvirza skaidri noteikumi, ka viss, kas tiek rādīts šajās etīdēs, paliek šajā telpā, šajā grupā un nav izmantojams ārpus nodarbības, lai kādu kolēģi, piemēram, pavilkto uz zoba. Pieprasīt uzdrošināties nevar, tā būtu vardarbība. Var tikai aicināt uzdrīkstēties. Šajā gadā pirmā kursa studentu etīdes, kuras varētu klasificēt kā uzdrīkstēšanos, sāka pa vienai parādīties pirmā semestra otrajā pusē, drīzāk uz semestra beigām. Savu robežu pārkāpšana un emocionāla atkailināšanās būs šo cilvēku turpmākā ikdiena, tāpēc vislabāk pie tā pieradināt jau no paša sākuma. Iesēt to apziņu, ka atklāties, uzdrošināties, pārkāpt sava kūtuma, baiļu, kauna robežas ir normāla un vajadzīga prakse viņu turpmākā izaugsmē. Turklāt uzdrošināšanās un kādas intīmas pieredzes atklāšanai etīdē nereti ir subjektīvi pozitīvs blakus efekts – students caur to var atbrīvoties no bailēm, kauna, sadziedēt kādu emocionālu brūci vai vismaz apjaust, ka tā tur ir. Tas var dot drosmi un celt pašapziņu – klau, es varu par to runāt, tas nebija nekas traks, viss ir kārtībā! Un, kas vēl būtiski, paralēli šim uzdrošināšanās procesam norit vēl kāds – studenti mācās cits no cita dažādību, iecietību un empātiju. Mācās mīlēt cilvēku tādu, kāds viņš ir.

Šī uzdevuma galvenā problēma ir fakts, ka studentiem, piedaloties citu etīdēs, ir jāspēlē situācijas ārpus viņu personīgās pieredzes, tātad kaut kas, ko viņi nezina, turklāt bieži arī jārunā svešs teksts. Tas ir pretrunā ar uzdevuma uzstādījumu un ideju par apmācību gaitu, kurā labi iesākt ar etīdēm bez vai ar iespējami maz teksta. Šo problēmu nedrīkst ignorēt, koncentrējoties tikai uz "atmiņas" īpašnieku, lai neviļus nepieradinātu pārējos pie aptuvenības, paviršības un savu priekšstatu par teātra spēlēšanu nostiprināšanas. Riskus apzinos, tomēr uzskatu, ka ieguvumi ir tā vērti, un šīs problēmas iespaidu mēģinu mazināt, aktieriem, kas spēlē citu etīdēs, dodot pamatzdevumu – mēģināt saprast, ko viņš (kā tēls) etīdes situācijā dara, kāpēc to dara, ko viņš pasaka un kāpēc. Neko nespēlēt, mēģināt saprast.

Kā trešo šajā nodaļā atļausos aprakstīt aizņemtu uzdevumu no igauņu režisora Tīta Ojaso (*Tiit Ojasoo*) izrādes "NO63 Pedagoģiskā poēma" (*"NO63 Pedagoogiline poeem"*) Tallinas teātrī NO99 2012. gadā, kas bija igauņu aktieru kursa diplomdarbs. Izrāde ir balstīta Antona Makarenko romānā "Pedagoģiskā poēma" (*Антон Макаренко "Педагогическая поэма"*, 1935) un Konstantīna Staņislavska tekstos. Izrādi varētu uzskatīt arī par interesantu praksē balstīta pētījuma rezultātu, kurā izrādes aprises ir ieguvusi līdzīga pieredze un problemātika, kāda tiek teorētiski aprakstīta šajā metodisko materiālu sējumā. Uzdevumu, ko es aizņēmos un reizi pa reizei izmantoju, saucu par "Telefona sarunu". Uzdevums izmanto emocionālo atmiņu kā bāzi, bet jau pārnēstā veidā – tiks izmantoti nevis īsti dzīves notikumi, bet tie tiks izdomāti uz vietas. Tomēr izdomātā notikuma dalībnieki būs pavisam īsti, aktiera personīgajā dzīvē eksistējoši tēli. Tātad šis uzdevums būs hibrīds starp izdomājumu un

patiesību un ļoti praktiski atsauksies uz Staņislavska aktierim piedāvāto jautājumu – ko es darītu, ja būtu šādā situācijā. Šo uzdevumu redzu kā loģisku turpinājumu iepriekš aprakstītajiem, tomēr uzskatu, ka šim nevajadzētu sekot uzreiz pēc "Emocionālās atmiņas" etīdēm un tos nevajadzētu veikt paralēli.

Divi aktieri atradīsies uz skatuves, un starp viņiem noritēs improvizēta telefona saruna. Abi spēlēs paštēlā – "es dotajos apstākļos". Viss, ko teiks partneris, aktierim jāuztver kā neapšaubāma patiesība un atbilstoši dzirdētajam jāreaģē. Aina atgādinās telefona sarunu, jo pamīšus runās un partnerim jaunus apstākļus piedāvās te viens, te otrs aktieris.

- "Tātad viens spēlēs, bet otrs viņam kaut ko stāstīs?"
- "Dos otram apstākļus, jā."
- "Bet kā mēs mainīsimies?"
- "Brīdī, kad tas, kurš spēlē, sajūtīs, ka viņš ir spēlējamo nospēlējis, viņš pārņems vadību."
- "Kā?"
- "Sāks partnerim stāstīt kādu jaunu gadījumu."
- "Bet tas izskatīsies loģiski?"
- "Tas nebūs un tam nav jābūt loģiski, šī uzdevuma mērķis ir ar iztēles palīdzību noticēt fiktīviem apstākļiem, reaģēt emocionāli patiesi, atbilstoši saņemtajiem jaunumiem, nevis izveidot sadzīviski loģisku telefona sarunu."

Paiet kāds laiciņš, kamēr aktieri šajā uzdevumā iemācās palīdzēt viens otram. Viens mācās, kā tas ir – likt partnerim spēlēt, it kā neviļus nonākot nosacītā dramaturga pozīcijā. Likt partnerim spēlēt ir prasme, uz kuru es atsaucos un turpinu attīstīt studentos vēlāk mācību procesā. Otrs students uzdevumā trenē iztēli un mācās ļauties tai. Viens mācās radīt situāciju, otrs – to nospēlēt. Teātra žargonā varētu teikt – viens otru "baro". Jo apstākļi aktierim nepieciešami kā barība. Svarīgi šī uzdevuma aspekti ir spēles princips un provokācija.

- "Provokācija?"
- "Paspēlējieties savā starpā! Un spēlējiet var dažādi – arī kā kaķis ar peli. Aizvediet partneri tālāk par ikdienišķumu. Lieciet viņam brīnīties, lieciet smieties. Un dodiet pretī! Partneris jums lika raudāt? Dodiet pretī – lieciet viņam kaut. Jūs jau ilgāku laiku pazīstat viens otru, jūs jau nojaušat, kur partnerim ir viņa robežas, lieciet viņam tās pārkāpt. Jūsu robežas pārkāpa? Lieliski! Lieciet tās pārkāpt partnerim. Tikai atcerieties – tā ir spēle un, lai kas arī notiktu, jūs uzkāpsiet un nokāpsiet no skatuves kā draugi."

Šo uzdevumu es papildīnu ar vēl kādu apakšuzdevumu – katram nākamajam

"jaunumam" vajadzētu pārtrumpot iepriekšējo, tādējādi aktieriem mācoties ainu attīstīt. Ainas pakāpeniska attīstība arī aktierim ļauj pakāpeniski atvērt savu emocionalitāti (emocionālo atmiņu). Man patīk no mūzikas nozares aizņemties un lietot terminu *krešendo*.¹¹ Visai spējā lēkāsana starp dažādām situācijām un no tām izrietošajām emocionālajām reakcijām šajā uzdevumā māca aktierim veikli "izkāpt" no situācijas un pārkāpt nākamajā, tādējādi kopjot veselīgu aktiermeistarības tehniku. Aktierim tas jāiemācās jau pašā sākumā – ne tikai nenest tiešu savas personīgās dzīves pieredzi, uz skatuves spēlējot kādu tēlu, bet arī no skatuves nenest tēla pārdzīvojumu savā personīgajā dzīvē, jo tā ir un paliek tikai spēle.

Literatūra

Staņislavskis, K. (1951). *Aktiera darbs*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

¹¹Itāļu valodā *crescendo* – pakāpenisks skaņas pastiprinājums.

Profesionālo aktieru apmācības saturā (no darbības teātra skatupunkta) pirmajā mācību gadā ir divi lieli uzdevumi: 1) jāapgūst Konstantīna Staņislavska (*Константин Станиславский*) sistēmas aktiermeistarības elementi, lai sagatavotu aktiera instrumentu – viņa paša psihofizisko organismu lomas radīšanas aktam; 2) iesākt mācīties darbu pie lomas, kas turpināsies sekojošos semestros dažādu žanru un stilu dramaturģijā. Jāsāk arī apgūt galvenos darbības teātra postulātus, profesionālo jēdzienu saturu un terminoloģiju gan praktiski, gan teorētiski (piemēram, "konflikts", "notikums" u.c.). Pirmā un otrā semestra metodoloģija profesionālajā teātra mākslā un viss aktieru apmācības process ir treniņš un praktiska sevis vingrināšana. Vēlams, lai šo praktisko nodarbību process būtu apzināts arī teorētiski.

Darbs sākas ar aktiera meistarības elementu apgūšanu un treniņu. Metodiski ļoti svarīgs ir regulārs treniņš, ko var saukt par aktiermeistarības pamatu ielikšanu. Savā vairāk kā trīsdesmit gadu pedagoģiskajā praksē vingrinājumus pieprasu veikt katru nodarbību divus līdz trīs mēnešus. Esmu gadu gaitā vingrinājumus sakrājusi, meklējama tos dažādu valstu teātra skolās un meistardarbnīcās. Šos vingrinājumus esmu sagrupējusi atbilstoši katram aktiera meistarības elementam. Jāsaka gan, ka ļoti strikta atbilstība vienam elementam neizslēdz iespēju vingrināt vienlaicīgi arī kādu citu elementu. Metodiski pareizi būtu katrā nodarbībā ietilpināt dažādu elementu vingrinājumus, tā nodrošinot harmonisku jaunā profesionāla attīstību.

Pirmo divu semestru aktiera attīstības ceļš ved uz nākamajiem semestriem, kuros būs mācību darbs ar konkrētu dramaturģijas materiālu. Tāpēc svarīgi, ka aktieri jau pirmajā semestrī sāk paši radīt etīdes kā mazu drāmas šūniņu, kurā students organiski izdzīvo pedagoga dotā uzdevuma vai pašu sacerētā dzīves notikuma ietvarā. Patiesums un dabiskums, studentam darbojoties, ir atkarīgs no pedagoga kā personības dotajiem, izvirzītajiem uzdevumiem

un no studenta kā individualitātes attīstības pakāpes un talanta. Ļoti bieži studenti atnāk studēt aktiera mākslu ar kaut kur sagrābstītiem priekšstatiem par šo mākslas veidu, piemēram, par iespēju tā kļūt slavenam. Citreiz topošā studenta domu un emocionālā pasaule ir piesārņota ar amerikāņu vidusmēra kino klišejām, un dažs labs nav aptvēris, ka aktiera profesijas darbs ir liels, grūts un virzīts uz nemītīgu pašattīstību.

Šī raksta uzdevums ir sniegt metodisko materiālu studējošo darbam ar etīdēm. Ļoti reti audzēkņiem ir kādas iepriekš iegūtas zināšanas par to, kas ir etīde un kā to radīt. Faktiski pirmo priekšstatu par to viņi iegūst iestājekāmēnu laikā.

Vingrinājumi-etīdes

Kā aktiera meistarības pasniedzēja darbu pie etīdēm sāku semestra sākumā pēc apmēram divām nedēļām un paralēli aktiera meistarības elementu treniņam: nodarbība dalās divās daļās – vispirms vingrinājumi, pēc tam vai starp vingrinājumiem iepludinu etīdes-vingrinājumus jeb vingrinājumus, kuri var kalpot kā etīžu aizmetņi. Piemēram, psihofizisko pašsajūtu treniņā divi cilvēki sēž uz lāvas karstā lauku pirtī pierobežā un tur kaut kas notiek. Piemēram, ieskrien kāds svešs cilvēks – robežas pārkāpējs vjetnamietis. Tā teikt, pedagogs "piesviež" vingrinājuma laikā kādu apstākli, uz kuru vingrinājuma dalībniekiem ir jāreaģē.

Manā arsenālā ir trīs vingrinājumu-etīžu veidi, kuri netiešā veidā **pasargā un iedrošina studējošo darboties**.

1. **Aizkaru spraugā redzamas divu cilvēku četras rokas, kuras kaut ko dara.** Pārējiem ir jāsaprot, ko tās dara. Vieni spēlē kārtis, puisis saderināšanās laikā uzvelk meitenei pirkstā gredzenu u.c.
2. **Spraugā starp grīdu un aizkaru redzamas tikai cilvēka kājas un tas, ko šīs kājas dara.** Ir kājas, kas cenšas lielā aukstumā sasildīties vai pieceļas pirkstgalos, lai noceltu no augšējā plaukta kādu kasti, vai arī cenšas no vienas kājas korpju zoles ar otru kāju notīrīt dubļu pikučus. Visām darbībām jābūt pašu sacerētām.
3. **Etīdē piedalās 3 līdz 4 cilvēki. Šoreiz ir puspievērtu durvju sprauga, kurā pārējie, ejot garām, redz šos 3-4 kustībā. Jāatmin, kas tur notiek.** Aiz durvju spraugas esošajiem ir jāizvēlas kāda procesa darbības un tās jāpilda, faktiski – viņiem jāizdomā pirmā etīde, tajā ticami jādarbojas, bet aiz durvīm. Šis vingrinājums-etīde it kā pasargā studējošo no citu vērtējuma, kas ne vienmēr ir labvēlīgs. Tiem, kuri darbojas, galvenais uzdevums ir to darīt loģiski, mērķtiecīgi un produktīvi, viņi drīkst darboties pat tā, ka skatītājam ir zināmas grūtības uzminēt, kas notiek.

Manā praksē bijusi Ziemassvētku egles rotāšana, medicīnas studentu nodarbība anatomikumā, mēbeļu salikšanas process u.c. Šis ir viens no ceļiem, kā studējošam neuzcelt sevī kautrības barjeru, baidoties, ka viņa darbošanās var nepatikt, vai apzinoties, ka līdz ideālam vēl tālu. Apziņa, ka viņš ir izlikts, tā teikt, publiskai apskatei, tikai daļēji, noņem lieko uztraukumu par rezultātu un ļauj vairāk koncentrēties uz izdomāto notikumu un darbībām.

Ir ļoti daudz iespēju uzdot topošajiem aktieriem etīdes-vingrinājumus, kas saistīti ar **dažādiem dotajiem apstākļiem**. Piemēram:

- individuāls uzdevums: "Ienāciet telpā tā, lai mēs saprotam, no kurienes Jūs nākat! Var izmantot arī rekvizītus";
- var sadalīt visus nelielās grupās. Katrai grupai ir jāizdomā kopīga fiziskā darbība, pēc kuras var noteikt, kas tā ir par darbības vietu, vai darbību process saistīts ar apstākļiem, kas raksturo laiku, kad notiek darbība.

Metodiskais aspekts – jau pirmajās nedēļās ir jāsāk pieradināt studentu, ka aktiera galvenais izteiksmes līdzeklis ir darbība (gan fiziskā, gan iekšējā). Tam jānotiek, sākot jau ar vingrinājumiem, vingrinājumiem-etīdēm un radot etīdes. Piemēram, jaunai māksliniecei jāiekārto lielveikala skatlogā jauno apģērbu kolekcija. No tā, cik labi viņa to izdarīs, atkarīgs, vai viņu pieņems darbā.

Jāpiezīmē, ka nepraktizēju strauji, t.i., nesteidzinu studējošo nonākt publiskās vientulības esamībā, jo nereti, vēl neizpratis, ko nozīmē **gribas darbība, darboties**, studējošais, zinot, ka uz viņu skatās pedagogs un kursa biedri, var sākt visu **rādīt**.

Pirmā semestra laikā vēlams ieviest un saprast Konstantīna Staņislavska sistēmas terminoloģiju un noskaidrot tās saturisko jēgu. Burvju teiciens **"kā būtu, ja būtu"** paver ceļu iztēlei un palīdz radīt "dotos apstākļus" topošai etīdei. Savukārt, trīsvienība **"prāts – griba – jūtas"** kopā ar darbību māca dzīvot procesā. Pirmajā mācību gadā pedagogam jāseko, lai studējošo dzīvošana spēles laukumā būtu ar devīzi **"es dotajos apstākļos"**. Tas ir tāpēc, lai topošais aktieris būtu maksimāli dabisks un paties.

Etīdes

Ansambļa etīdes

Savā praksē pēc etīdēm-vingrinājumiem vienmēr turpinu ar ansambļa etīdēm. Bet, pirms ķerties pie ansambļa etīžu radīšanas, vēlams atgādināt kolektīvas, kopīgas darbošanās mākslu, kas ir viena no teātra specifiskajām īpašībām. Šeit lieti var noderēt visiem kopā radīt kādu konveijeru, kur katrs dalībnieks izpilda savu funkciju, pievienojot kustībām arī skaņas utt. Var izdomāt un izpildīt kādu rituālu no afrikāņu vai indiāņu dzīves. Arī sacerēt kolektīvu cirka numuru (piemēram, "Pūdeļu baletu").

Viena no pirmajām ansambļa etīdēm manās nodarbībās figurē ar nosaukumu "Aiz stikla". Tajā piedalās ne mazāk kā četri cilvēki. Pirms viņi dodas radīt šo etīdi, pedagogs sniedz norādījumu, kāda ir etīdes **uzbūve (sākums, darbības attīstība, notikums, darbības maiņa, atrisinājums)**. Svarīgi ir studējošos jau pašā sākumā iemācīt un pieradināt pašiem sacerēt etīdes un arī **konfliktus**, kas ir darbības teātra neatņemams jēdziens un ir pārstāvēts jebkurā lugu žanrā. Var teikt: ja nav konflikta, nav arī lugas. **Konflikta, attiecību, attieksmju** apgūšanas mākslai lielā mērā kalpo saskarsmes jeb pāra etīdes, ar kurām būs jāturpina strādāt arī otrajā semestrī. Ansambļa etīde "Aiz stikla" var notikt aiz lielas stikla vitrīnas vai milzīga loga (datorsalons vai kafejnīca, kāda darbnīca, gleznu galerija utt.). Mēs atrodamies "uz ielas vai pagalmā", bet tur iekšā aiz stikla kaut kas notiek un mēs visu saprotam, nedzirdot, ko viņi tur iekšā runā. Kā labā izrādē svešvalodā: valodu nezinu, bet visu saprotu.

Ar etīdēm sākas grūtais atsevišķu meistarības elementu savienošanas darbs. Šeit var palīdzēt pieci jautājumi – kas, kur, kad, kāpēc un kālab – un atbildes uz tiem. Jautājumi attiecas uz visiem etīdes dalībniekiem kopā un katru atsevišķi. Ir arī jautājums "kā?", kas attiecas uz pielāgošanos un nav kontrolējams. Pielāgošanās partnerim, cenšoties panākt, ko vēlaties, attiecas uz improvizācijas spējām. Protams, var mēģināt sastādīt šo "kā?" darbību partitūru, taču tas radīs sadomātības un nepatiesīguma efektu. Šo ansambļa etīžu struktūrā jāseko, lai etīdes dalībnieki, izdomājot etīdes dotos apstākļus, neaizmirstu struktūrā ievietot konfliktu un notikumu. Notikuma rezultātā ir jāmainās visu darbībām.

Nosaukumu etīdes (piemēram, "Aptieka naktī"), **tēmu etīdes** (piemēram, "Tāda ir dzīve"), **novērojumu etīdes** (piemēram, "Autoostas perons"), **profesiju darba procesa etīdes** (piemēram, "Pulksteņmeistars") – visas var noderēt kā ansambļa etīdes. Vēlams iekārtot arī darbības vidi, lai panāktu etīdes dalībnieku ticību apstākļiem un darbošanās konkrētību, ticamību.

Iztēli un doto apstākļu fantazēšanu ļoti labi rosina etīdes ar **trim vārdiem un trim priekšmetiem**. Nosacījums ir sekojošs: etīdē drīkst pateikt tikai trīs vārdus, kuri loģiski iekļaujas izdomātajā situācijā. Piemēram: "Kurš?", "Ārprāts!", "Zīgurds!". Jāpiezīmē, ka pirmajā mācību gadā nav vēlams atļaut etīdes balstīt runas plūdus, kas bieži noved līdz "runājošo galvu" teātrim. Turklāt vārdi vēl nedzimst organiski un ticami, jo iekšējās darbības process vēl ir apgūšanas stadijā.

Arī pedagoga nosauktajiem trim priekšmetiem ir jāiekļaujas etīdes darbībā. Ja kāds no priekšmetiem neiekļaujas, tad uzdevums nav paveikts. Savulaik Nacionālā teātra aktieri Ainārs Ančevskis, Anna Klēvere un Mārcis Maņjakovs, būdami studenti, saņēma trīs priekšmetus: šokolādes tāfelīte, dzeloņstieple žoga rullis un grīdas mazgājamā lupata. Etīde viņiem izdevās ļoti ticama ar visu doto priekšmetu attaisnotu iesaisti. Jo nesavienojamāki šķiet priekšmeti, jo aktīvāk darbojas iztēle un neparastāka tiek izdomāta etīde.

Vēlams studējošiem dot uzdevumus ar **mūzikas iesaistīšanu etīdēs**. Viens no šādiem uzdevumiem manā praksē ir ar nosaukumu "Kontrapunkts". Pedagogs sadala audzēkņus divās grupās, vienai grupai piešķir Friderika Šopēna (*Fryderyk Chopin*) valsi, otrai – kādu Elvisa Preslija (*Elvis Presley*) dziesmu. Abām grupām jāizdomā un procesā jādzīvo etīdē tā, lai viņu darbības būtu kontrapunktā skanošajai mūzikai. Tātad – etīdē notiek kaut kas pilnīgi pretējs mūzikai.

Sava veida izklaide ir **reklāmas** uzdevums, piemēram, reklamēt Latvijas preci, izmantojot darbošanos, nevis daudz tekstu. Esmu pieredzējusi ļoti aizkustinošu sešu studējošo meiteņu reklāmu dažāda izmēra krāsainajiem Siguldas spieķīšiem, kurā visas sešas arī dziedāja.

Darbs ar etīdēm turpināsies arī otrajā semestrī. Pirmajā semestrī pedagogiem iesaku iekārtot burtnīcu, kurā katram audzēknim ir sava lappusīte ar etīdēm, tas ir, uzskaitīt padarītos darbus, no kuriem vēlāk varētu izvēlēties konkrētus semestra eksāmena skatei. Katra etīde ir meistarības apgūšanas prakse, un tādā veidā pedagogam būs iespēja arī kontrolēt programmas apgūšanas gaitu. Pilnīgi iespējams, ka kāda no etīdēm pārcelsies uz nākamo semestri, jo daudz kas atkarīgs no grupas attīstības, apķērības pakāpes un radošās disciplīnas.

Partneriskā saikne. Saskarsmes jeb pāra etīdes

Viena no svarīgākajām prasmēm aktiera meistarībā ir saskarsmes prasme ar partneri. Kāpēc skatītājs nāk uz izrādēm? Klasiskā izpratnē – lai pētītu cilvēku savstarpējās attiecības, lai pats identificētos ar kādu no varoņiem vai lai rastu

vismaz dažas atbildes uz saviem jautājumiem par dzīvi.

Partneriskā saikne, saskarsme ir viena no grūtākajām aktiera meistarības prasmēm, ko sāk apgūt pirmajā semestrī, turpina otrajā. Dzīvē saskarsme notiek dabiski, bet uz skatuves dēļiem, lai tas notiktu organiski, jāapgūst gan piecas saskarsmes stadijas, gan uztveres un vērtējuma process saistībā ar iekšējo un ārējo darbību un konkrētā daiļrades momenta uzdevumu. Kā ierasts, to sāk apgūt ar tam paredzētiem vingrinājumiem.

Es pārus-partnerus pēc vingrinājumiem turpinu ievadīt saskarsmes mākslā ar paplašinātiem vingrinājumiem, ar virzību uz etīdi-dialogu. Piemēram:

- **"Cīņa ar skaņām"**. Divi puīši 1,5-2 metru attālumā viens otram "sit" ar skaņu "UH!". Tas, kurš saņem sitienu, ar ķermeni reaģē, lai kurā vietā viņš to saņemtu. Attiecīgi sitienu saņēmušais ar savu "UH!" sit pretī. "UH!" nedrīkst mainīt uz citu skaņu kombināciju. Kautiņu uzsākt vajadzētu samērā rāmi, lai varētu kontrolēt, vai sitiena uztvērējs reaģē fiziski precīzi. Zināmā iekaršanas stadijā vingrinājumu-etīdi pārtrauc pedagogs. Jāseko, lai kautiņš-sitieni tiek uztverti ar ķermeni, tiek ievērota secība (vienreiz viens, tad otrs) un nepārvēršas haosā.
- **"Nāku palīgā"**. Viens dalībnieks uz spēles laukuma kaut ko dara (bez priekšmeta, katram pašam jāizdomā, ko darīt). Visi pārējie sēž un skatās. Tas, kurš pirmais saprot, ko partneris dara, pieceļas un iet viņam palīgā. Piemēram, pirmais skalda malku, otrs nāk klāt un lasa kopā šķilas un krauj tās grēdā.
- **"Es tev iemācīšu"**. Viens otram māca, kā ieslēgt gāzes apkuri privātmājā, jo pašam jādodas ilgstošā komandējumā. Varbūt kāds izvēlēties mācīt, kā iejūgt zirgu. Šis uzdevums var būt uzdots kā mājas darbs.
- **"Lec!"**. Grupa sēž vai stāv. Pedagogs izvēlas kādu, kuram jāpieiet klāt citam grupas biedram pēc paša izvēles un jālūdz aizdot viņam ko ļoti dārgu, vērtīgu (piemēram, *Rolex* pulksteni vai auto). Izvēlētais partneris pieņem spēles noteikumus – viņam ir tas, ko lūdz, un viņam tas būtu jādod, taču viņš nevar vai negrib to dot. Tātad ir jāatsaka, bet ar noteikumu, ka nedrīkst teikt vārdu "nē". Īsi sakot – viņš drīkst tikai aizbildināties, kāpēc nevar. Notiek dialogs, kas tiek sacerēts tepat, tagad, uz vietas. Rezultātā viens šai cīņā zaudē. Man šis vingrinājums-etīde šķiet ļoti vērtīgs, jo no brīža, kad pedagogs pasaka "Lec!" un viens students sāk lūgt aizdot, bet otrs aizbildinās, viss notiek pēc cilvēka dabas likumiem. Studenti, strādādami pārī "šodien, šeit un tagad", domā un kontaktējas, "nepārlecot" piecām saskarsmes stadijām, kā arī vērtējuma un uztveres procesam."

Vēl daži pāra etižu piemēri:

- **"Attiecību piedzimšana starp diviem svešiem cilvēkiem"**. Kādreizējie kursabiedri Dailes teātra 8. studijā Maija Doveika un Lauris Subatnieks etiđē kā svešinieki brauca trolejbusā no Pārdaugavas līdz Brīvības piemineklim. Abi jaunieši sēdēja viens otram pretī. Viņa, nakti negulējusi, ar uzrakstīto bakalaura darba mapīti klēpī snauduļoja, atspiedusi galvu pret trolejbusa loga stiklu. Viņš ik pa brīdim ar interesi palūkojās uz meiteni. Pēkšņi trolejbuss strauji nobremzēja. Meitene nenokēra no klēpja izslīdējušo mapi. No tās uz trolejbusa grīdas izbīra baltas lapas mašīnrakstā. Puisis metās palīgā lapas uzlasīt. Savstarpēja sasmaidīšanās, pateicības pilns skatiens un attiecības nodibinājās, izmantojot tikai vienu vārdu "Paldies!".
- **"Aiz stikla"**. Ieteicams vingrināties ar vēstījumiem žestu valodā, lai pārietu pie pāra etiđēm ar pašu izdomātām situācijām. Šajā pāru etiđes variantā, lai sazinātos, jāizmanto žestu valoda. Tātad – viens jau sēž vilciena vagonā pie loga, ko nevar atvērt. Vilciens aties pēc trim minūtēm. Uz perona uzskrien otrs, sameklē pie loga sēdošo un ar žestiem aicina viņu izkāpt no vilciena. Sēdošais atsakās, jo brauciens ir ļoti svarīgs. Atnācējam ir jāatskrien ar pamatīgu iemeslu, lai rezultātā panāktu vēlamo: prom braukt gribošajam būtu tomēr jāizkāpj. Saziņa abiem notiek žestu valodā. Vagonā sēdošajam lēmums izkāpt jāpieņem tikai tad, ja viņš saprot vēstījumu. Vēlāk abi mainās vietām un var veidot jaunu variantu. Uzdevumu dod pasniedzējs, iemeslu braukšanai un iemeslu nebraukšanai izdomā studenti. Vietu "aiz stikla" izvēlas pasniedzējs, pārējie pāri nedrīkst atkārtot iepriekšējo pāru iemeslus. Līdz etiđes sākumam partneri nesazinās. Svarīgais iemesls tiek atklāts tikai satikšanās brīdī.
Var žestu valodā sazināties ar draugu, kurš atrodas slimnīcas otrajā stāvā, bet neuzdrošinās atvērt logu. Lejā stāvošā uzdevums – pierunāt iznākt slimnieku ārā, slimnīcas dārza malā, lai parādītu draugam jauno mašīnu aiz slimnīcas žoga.
- **"Detektīvi"**. Divi izmeklētāji no rīta satiekas birojā. Naktī dežurējušais atnākušajam pavēsta jaunumus. Kas tie par jaunumiem, to izdomā visa grupa kopā ar dežūru beigušo. Atnācējs tiek izsūtīts uz brīdi ārpus telpas, lai nedzirdētu, kādus, piemēram, slepkavības apstākļus izdomā grupa. Tiek noteikts: (1) kas ir slepkava, (2) ko noslepkavo, (3) slepkavības ierocis un (4) kur notiek noziegums. Atnākušais var atgriezties nodarbību telpā, un dežūru beigušais žestu valodā visu parāda, pirms katra "žestu teikuma" paceļot vienu, divus, trīs, četrus pirkstus, tā piesakot visus četrus jaunumus "žestu teikumā". Atnācējam parādītais jāatkārto un beigās vienā teikumā jāpasaka, ko viņš ir sapratis: "(1) Balerīna (2) virtuvē (3) ar gaļas cirvīti (4) nosita santehniķi".

Pāru etiđes vislabāk sagatavo studējošos konflikta izpratnei. Lai šo izpratni veicinātu, sākumā var uzdot studējošajiem pašiem izdomāt konflikta situācijas. Šajā konflikta apgūšanas procesā ir būtiski izprast, ka konflikti mēdz būt ļoti dažādi, tie nav tikai skaļa bļautīšanās vai nežēlīgs kautiņš.

Divi **konflikta etižu** piemēri:

- **"No apkampiena līdz pļaukai"**. Nacionālā teātra aktieri, kursabiedri Ainārs Ančevskis un Daiga Kažociņa savā studiju laika konflikta etiđē bija brālis un māsa, bāreņi. Brālis sēž pie klavierēm, un var redzēt, ka viņš plinkšķina tās ar kādu problēmu savā galvā. Tad pieceļas, paceļ vienu klavieru vāka stūri, iebāž tur roku, pagramstās un izvelk divas desmit latu banknotes, kuras žigli iebāž kabatā. Tajā brīdī no darba pārnāk vecākā māsa, garāmiedama apkampj brāli un aiziet gar klavierēm uz otru istabu. Brālis meklē jaku, taisās iet prom. Strauji atgriežas māsa ar tirgus somu un saka: "Iešu uz bodi." Māsa pieiet pie klavierēm, paceļ vāku, nolaiž vāku, tuvojas brālim, iešauj viņam pļauku un saka: "Atkal?" Tad apsēžas un sāk šņukstēt, jo saprot, ka brālis atkal iet uz spēļu automātu zālēm.
- **"Divatā un klusējot"**. Viņš sēž pie televizora, ienāk Viņa, šobrīd ģimenē vienīgā pelnītāja, un klusēdama iemet Viņam klēpī vēstuli. Viņš satrūkstas, atplēš vēstuli, lasa un kļūst ļoti drūms. Neko nesaka. Viņa paķer vēstuli, izlasa to un apsēžas lasīt žurnālu, pirms tam gan atliekot vēstuli atpakaļ Viņam klēpī. (Vēstule var būt no zvērināta tiesu izpildītāja, biznesa kompānija, paziņojums utt.). Tikpat labi "divatā un klusējot" upes krastā klusi konfliktē divi makšķernieki, aizstāvēdami katrs savas tiesības uz šo upes posmu. Etiđes "Divatā un klusējot" mācību procesā var būt kā kontroles etiđes.

Individuālās etiđes

1. Savā praksē vispirms pierādu studentam, ka viņa glābiņš no publiskās vientuļības ir kāda ļoti konkrēta darbība (tiek nosaukta darbība, kura viņam **"šodien, šeit un tagad"** ir jādara. Un tā ļauj viņam aizmirst, ka citi skatās un vērtē).
2. Nākamais uzdevums ir: **attaisnot vienkāršu fizisku darbību** (slēpt naudu, pārvietot klubkrēslu, ieslēgt nakts lampu utt.).
3. **Darbības maiņa pēc ziņas saņemšanas**. Piemēram: meitene priecīga pošas uz randiņu, atskan telefona zvans. Zvana māte no laukiem, jo tēvs nokļuvis slimnīcā un atveseļošanās prognozes ir neskaidras. Meitene maina savu mērķi un strauji kārto somā drēbes, ko ņemt līdzī uz laukiem, meklē internetā autobusa atiešanas laiku utt. Ziņa var būt zīmītes veidā vai pat izskanēt radio. Vēlams, lai tā ir īsa un kodolīga.

Šāda etīde veicina sapratni par uzdevuma un darbības, arī temporitma maiņu.

4. **"Pirmoreiz mūžā".** Etīdes ar šādu nosaukumu ietver emocionālās atmiņas un pārdzīvojuma klātbūtnes treniņu. Aktieris Andris Makovskis ļoti veiksmīgi izdzīvoja to, ko jūta, kad pirmo reizi mūžā, dienēdams "desantniekos", lēca no lidmašīnas ar izpletni. Esmu pieredzējusi arī studentu etīdes par lēcieni ar gumijām, pirmo cigareti... ko nu kurš atceras no savas vēl pavisam negarās dzīves!
5. **"Šķēršļu pārvarēšana".** Valmieras drāmas teātra aktieris Mārtiņš Meiers pirmajā kursā vēl vecajā, neremontētajā Latvijas Kultūras akadēmijas "Zirgu pasta" ēkā Karamazovu zālē iznāca pa vienām durvīm un mēģināja nokļūt līdz otrām (sienas viņā galā). Mārtiņš bija ļoti "uzcirties" – uzvalkā, lakādas korpēs, baltā kreklā ar tauriņu. Vienā rokā viņam bija ziedi un šampanieša pudele, otrā – tortes kārba. Viņš sāka iet. Mēs pieredzējām, kā Karamazovu zāles grīda viņa iztēlē bija pārvērtusies par pilnīgi apledojušu pagalmu. Līdz tām otrām durvīm viņš gāja, virtuozī cenšoties noturēties kājās savās greznajās korpēs. Kad viņš nokļuva galā, mēs pilnībā bijām noticējuši Martiņa šķēršļu pārvarēšanas spējām.
6. **Individuālās novērojumu etīdes** pilnībā varēs turpināt izkopt otrajā semestrī, taču tās iesākt vajadzētu jau pirmajā. Daugavpils teātra kursā topošais aktieris Dainis Sumiškis uz nodarbību "atnesa" savu pirmo novērojumu: gan iekšēji, gan ārēji drebelīgu, salstošu "tipu", kurš telefona būdīnā mēģināja kādu sazvanīt. Cik varēja spriest, viņš mēģināja iejusties atžilbuša narkomāna tēlā, kurš centās sadabūt kārtējo "devu". Novērojumu etīdēs būtu rūpīgi jāseko, lai topošie aktieri neaprobežojas tikai ar ārējās formas atdarināšanu. Šajā gadījumā Dainis Sumiškis bija "pieslēdzis" arī sava novērojamā tēla iekšējo dzīvi.
7. **"Kāda bija diena".** Šāda nosaukuma etīdes palīdz loģiski, mērķtiecīgi un produktīvi darboties. Pakāpeniski pieradina pie tēla biogrāfijas sacerēšanas, kā arī pie absolūtas atbildības sajūtas par savu darbu, kurā ir radoša brīvība un iespēja izmantot savu patieso dzīves pieredzi. Aktrise, režisore, pasniedzēja Indra Roga pirmajā kursā etīdē "Kāda bija diena" atnāca mājās kā sakņu paviljona pārdevēja. Pēc visa, ko viņa darīja, varēja saprast un noticēt, ka aukstā novembra dienā viņa visu dienu svērusi bietes, kartupeļus, burkānus. Šajā etīdē bija gan apdilis mētelītis, netīri pirkstaini bez galiem, kulīte ar dārzeniņiem, "kortelītis" un rublīši. Tas, kas tur, mājās, notika, lai paliek pagātnē, bet šodien varu teikt – viss bija ļoti pārliciecināms un atmiņā paliekoši. Leļļu aktieru kursa students, šobrīd Nacionālā teātra aktieris Mārtiņš Brūveris pirmajā kursā bija grāmatu kolekcionārs, kurš visu dienu bija pavadījis dažādos grāmatu antikvariātos. Mājās pārnācis, viņš ar baudu šķirstīja savus jaunieguvumus. Nacionālā teātra aktieris Egils Melbārdis kā students bija izvēlēties

ārstniecisko zālīšu pārzinātāju, kurš visu dienu bija bridis pa pļavām un mežiem.

Šī tipa etīdes tiešām rosina jauniešus mobilizēties un "atnest" ko ļoti interesantu. Arī mani kā pasniedzēju tās nav pievilkušas, jo lielākā daļa bijušo studentu ir cienijami profesionāļi.

Šī metodiskā materiāla ievadā minēju, ka individuālās etīdes nesteidzos iekļaut programmas apgušanas procesa pašā sākumā. Rakstot un domājot par šo tēmu un vispār par mācību procesu, nonācu pie secinājuma, ka šajā jautājumā pasniedzējam tomēr ir izvēles brīvība, jo viņš iestājekšāmenos un pirmajās nodarbībās ir iepazinis grupas attīstības un varēšanas pakāpi un drīkst pats lemt, kurā brīdī uzsākt strādāt ar individuālajām etīdēm. Katrs kurss vai grupa mēdz atšķirties un pieprasa individuālu pieeju. Ideāli būtu, ja pasniedzēja rīcībā būtu tāds nodarbību laiks, kurā viņš pirmajos mēnešos varētu nodarbību sadalīt tā, lai paspētu novadīt gan aktiera meistarības elementu treniņu, gan atliktu laiks visa veida etīdēm, tajā skaitā arī individuālajām.

Literatūra

Ieteicamās literatūras saraksts ir pieejams Annas Eižvertiņas darbā "Ceļvedis darbības teātrī: profesionālās aktieru un režijas mākslas teorija", Rīga: Neputns, 2021.

IEKŠĒJAIS MONOLOGS UZ SKATUVES UN KINO. KONTINUITĀTE

Visi aktiermeistarības apmācības pirmie pamatsoļi galvenokārt atver topošā aktiera iemaņas darboties un izpausties īslaicīgos etižu sižetos vai ierobežotos vingrinājumu noteikumos. Šādu pamatiemaņu ieguvums ir prasme eksistēt spēles laukumā saskaņā ar pedagoga uzdevuma rāmjiem un piepildīt to ar savas fantāzijas diktētām psihofiziskām darbībām. Tas pamazām studentus, mācekļus pieradina pie divu pretrunīgu psihofizisku stāvokļu savienošanas. Etižu vai vingrinājuma literārais stāsts (sižets) atsvešina aktieri no viņa paša psihoemocionālās pieredzes, jo bieži vien uzdevuma dotie apstākļi un nosacījumi ir sveši, ekstremālāki nekā aktiera paša piedzīvotie (ir pedagogi, kuri mīl provocēt studentus ar īpaši dramatiskām etižu vai vingrinājumu situācijām, radinot pie hipertrofētajām teātra un filmu mākslas dramaturģijas kolīzijām). Bet aktiera psihofiziskās izpausmes otra sastāvdaļa saistīta ar viņa paša instrumentāriju, t.i., fiziskā un mentālā ķermeņa precīzu pārzināšanu un spēju vienmēr uztautstāt, atrast, rekonstruēt gandrīz vai neironu līmenī intuitīvu psihi vai racionālu domāšanas procesa impulsu pārņemšanu motoriskā, fiziskajā darbībā, rīcībā vai reakcijā uz citām rīcībām.

Tā ir smalka lieta, ļoti saistīta ar spēju vērot paša darbības un rīcības vai/ un kopēt/ievērot citu cilvēku darbības, rekonstruējot iekšējo motivāciju, psihofiziku, darbību psiholoģisko secību. Tam ir radīts vingrinājumu cikls, kas attīsta novērošanas un kopēšanas iemaņas.

Atmiņas treniņš – precīza rekonstrukcija

1. **Hiperdetalizēts apraksts, atmiņas slēptās, nenojaušamās rezerves.** Pedagoģs studentam piedāvā atcerēties kādu notikumu no viņa bērnības, no pusaudža gadiem, kuri atstājuši dziļu emocionālu nospiedumu apziņā. Vēlams, lai atmiņas "pacelšana" notiktu saprotamā kontekstā

ar šodienas aktuālo darbību. Piemēram, jebkura aktiermeistarības vingrinājumu cikla sākumā, pamazām veidojot arvien sarežģītākas uzdevumu kombinācijas, nepieciešams atgādināt un atsvaidzināt aktiera ķermeņa relaksācijas vingrinājumu. Es to praktizēju, aicinot studentus apgulties uz grīdas, atbrīvojot ķermeņa muskulatūru, atslēgt visas uztveres maņas, izņemot dzirdi, un 2-3 minūtes koncentrēties apziņas pārslēgšanai nākamajiem vingrinājumiem. Kamēr audzēkņi guļ ar aizvērtām acīm, es ar nelieliem rekvizītiem radu klusu, mazliet neizprotamu troksni, zvaniņa skaņu, koka klucīšu ripināšanu utt. Izejot no relaksācijas, apsēžoties vai pieceļoties kājās, piedāvāju studentiem atcerēties šo troksni, aprakstīt to un mēģināt atcerēties, ar ko šī skaņa asociējās bērnībā. Un tad turpināt atmiņas līdz sīkākām detaļām, konkretizējot, kur tas notika, kādā vidē, kas vēl piedalījās, kādas bija izjūtas, to atceroties, un kāda vieta šīm atmiņām ir studenta apziņā. Tas pieradina topošo aktieri izprast, ka arī šāda psihoemocionāla paša atmiņu procesa modināšana var kļūt par aktiera darbību lomā, risinot pārtapšanu lugas vai scenārija tēlā, kas bieži vien ir tālu no paša aktiera būtības.

2. **Telpas mēroga un laika distances apjēgšana gan atmiņā, gan aktuālajā brīdī.** Pedagoģs lūdz studentam rūpīgi atstāstīt ceļu no mājām uz studiju vietu. Ar precīziem, uzvedinošiem jautājumiem, konkretizējot detaļas, secību, gan negaidītas, gan rutinētas ceļa fāzes. Lūdz precīzi aprakstīt satiktos cilvēkus, panākot, lai atmiņa "paceļ" tādas detaļas, kuras šķietami aizmirsušās. Aktieris spiests atmiņās precīzi orientēties laika/telpas koordinātēs, - cik soļu, kurā virzienā, kāds pagrieziena leņķis, cik laika aizņēma katra ceļa fāze.
3. **Primitīvs, bet ļoti auglīgs treniņa veids ir novērtēt un paturēt atmiņā kursabiedra izskatu, frizūru, *make-up'u*, apģērba detaļas, neparastas lietas.** To vajag darīt negaidīti, nesagatavojot studentu grupu, bet palūdzot kādu uz 5 minūtēm iziet no mācību telpas un tad pārējos aicinot vārdiski radīt izgājušā portretu.
4. **Nākamā stadija būtu gaitas vai citu kustību kompleksa kopēšana** – atkārtošana pēc atmiņas vai pēc uzmanīgas novērošanas. Novērojumi pilsētvidē, sabiedriskās vietās vai jaunā cilvēka dzīves telpā ir ļoti nepieciešams un auglīgs uzdevums, kas studentam jāveic patstāvīgi, bet pedagogam jākontrolē un jāvērtē atnestie novērojumi, lai iemaņas iegūtu skaidru meistarības izaugsmi. Filmu mākslas studentiem es ieviesu kaut ko līdzīgu dokumentālai filmēšanai-reportāžai pilsētvidē, iegūstot fiksētu novērojuma attēlu, kuru var neskaitāmas reizes skatīties, iegaumēt un iestudēt ar maksimālu precizitāti.

Kad studenti pieraduši cits citu precīzi novērot un kopēt kustību un gaitu, var strādāt ar **īpaši apgrūtinātu psihofizikas restaurēšanu.**

Pedagogs individuāli paskaidro vienam studentam (lai citi to nedzird) kādu dramaturģisku nosacījumu, piemēram: cilvēks ienāk telpā, kurā viņam bijis sarunāts patīkams, intriģējošs randiņš ar kādu partneri pilnīgi jaunu attiecību dibināšanas sākumā. Pieņemsim, ka students savu jauno partneri vēl slikti pazīst, varbūt šaubās par tā attieksmi un nopietnību. Bet ienākot redz, ka telpā ir citi cilvēki, respektīvi, visa studentu grupa, bet tā īstā tur nav. Un studentam improvizēti jārisina, ko darīt, gaidīt, stāvēt, sadarboties ar citiem, norobežoties kādā stūrī. Kad darbība ir attīstījusies un pedagogs redz, ka "pieviltais" vairs nepapildina savas darbības ar jauniem elementiem, tad etīdi pārtrauc un jautā visai grupai, ko viņi ievērojuši "pieviltā" darbībā, ko sapratuši, secinājuši, varbūt pat uzminējuši cēloni. Pēc tam salīdzina ar "pieviltā" izdomāto sižeta shēmu. Parasti, ja "pieviltais" ir darbojies precīzi iedomātā vides un citu personu esamības kopsakarībā, viņa slēptā darbība kaut nedaudz "izlien uz āru", ir nolasāma no uzvedības niansēm. No šādas salīdzināšanas var labi apjēgt, kuras, kāda veida mikrodarbības un rīcības detaļas izpauž būtību, kā arī kuras tikai maldina un kuras ir grūti izprotamas vai pat aizved prom no patiesības.

Savā praksē ar pieredzi un laiku pirmajos studentu apmācības semestros esmu izkopies proporcionālu sadalījumu starp aktiera meistarības tehnikas **ārējo** (darbība, motorika, ķermeņa pārvaldīšana) un **iekšējo** (mērķtiecīga psihe iedarbināšana, psihofizisko impulsu apjēgšana, iekšējā monologa treniņš, uzspēles kritiska kontrole) izpausmes līdzekļu pielietojumu. Varu droši apgalvot, ka labi trenēts **ārējo** līdzekļu pielietošanā, bet neizprotot iekšējā psiholoģiskā procesa apzinātu "būvēšanu", jaunais aktieris kļūst par samākslotu "izlikšanās vai atrādīšanas" spēlētāju. Tomēr jāseko, lai, ļaujoties uz savu **iekšējā** procesa kultivēšanu, studenti nepazaudē spēles skaidrības un viengabalainības izjūtu.

Šis manu vingrinājumu apraksts nav tā vieta, kur eksponēt mūsdienu skatuves mākslas prasības aktieru spēles tehnikas problemātikā, un jāsaka ka šobrīd daudzi klasiskie Konstantīna Staņislavskas (*Константин Станиславский*), Mihaila Čehova (*Михаил Чехов*), Jevgeņija Vahtangova (*Евгений Вахтангов*), arī Bertolta Brehta (*Bertolt Brecht*) termini un definējumi ir saplūduši vai arī tiek interpretēti pre- , post- un post-postmodernisma mākslas nostādņu gaismā. Tomēr spēkā paliek Staņislavskas sistēmas postulāti: daži aktieri izlīdzas ar pārdzīvojuma atrādīšanu saskaņā ar kanoniem, pieņēmumiem vai pat klišejām, bet tie, kas atmodina savā psihē un tad arī ķermenī izjūtas, atmiņas par spēcīgiem pārdzīvojumiem (afektīvā atmiņa) vai novērotu cilvēku dažreiz negaidītu reakciju stresa brīžos, tie stimulē, rada vai līdz precizitātei kopē **pārdzīvojuma pārņemšanu** cilvēka (šajā gadījumā – aktiera) **ķermeņa dzīvē** (Konstantīna Staņislavskas lietots apzīmējums).

Lai jaunais aktieris saprastu **"izlikšanās vai atrādīšanas"** spēles neatbilstību mūsdienīgām teātra mākslas prasībām, ir lietderīgi pārbaudīt samelošanas mehānismu visvienkāršākajā fizisko darbību kontroles uzdevumu sērijā. Divas studentu grupas kā sacensībās velk lielu, stingru striķi, tauvu, cenšoties atcerēties katru fiziskās piepūles detaļu, muskuļu slodzi, mikrokustības. Tad to pašu atkārtο jau bez striķa vai tauvas, tikai iedomājoties, ka tā tiek vilkta. Katram uzreiz kļūst skaidrs, kurā vietā viņš sāk "melot", izlikties, fiziski neprecīzi piepūlot muskuļu grupas. To pašu var pārbaudīt daudzos citos vingrinājumos: nest smagas somas; īpaši klusi vērt vaļā smagus vārtus; tumsā (testa gadījumā – ar aizsietām acīm) taustīt pazīstamas telpas aprises, ejot pilnīgi nezināmā vidē; mēģināt saglabāt līdzsvaru uz virsmas, kura šūpojas (kuģa klājs, laiva).

Lai palīdzētu apzināti organizēt lomas, personāža vai pat etīdes dalībnieka psiholoģisko motivāciju un darbības rakstura izvēli, labi noder visvienkāršākie etīžu uzdevumi. Vienmēr jāpatur prātā, ka jebkura cilvēka un līdz ar to jebkura izrādes vai filmas tēla, personāža vismazākā darbība ir simts iemeslu radīta, motivēta un psiholoģiski mērķtiecīgi virzīta. Tāpēc jebkuras etīdes, dramaturģiskā fragmenta vai pat lugas un scenārija iztirzāšana kopā ar aktieriem būtu jāsāk ar pašanalīzes kontroli par dotās personas domas gaitu vai izvēles un rīcības prioritāro modeli.

Pirmajos studiju gados iemaņas vērtēt un izskaidrot savu spontāno rīcību vai dramaturģijā ietverto darbību ir dzīvīgi nepieciešamas kā jebkuras mākslas studenta tehnikas treniņi.

Manā praksē ir radušies vairāki vērā ņemami vingrinājumu noteikumi vai etīžu scenāriju matricas. Piemēram, atbildot uz vistradicionālākajiem anketu jautājumiem par sevi, savu biogrāfiju vai nesen piedzīvotiem notikumiem, piedāvāt tišām maldināt anketas aizpildītāju ar konkrētu nolūku, - kaut ko samelot, izcīnīt sev prioritāti darba piedāvājumu aptaujā, noliegt saistību ar noziegumu. Tādos gadījumos var aicināt abus partnerus slēpt motivāciju, t.i., primitīvā, funkcionālā dialogā iepludināt diskrētus mērķus.

Es īpaši lielu uzmanību piešķiru tādām etīdēm un vingrinājumiem, kuros nav pārspīlēta darbības sižetiskā līnija. Tas nozīmē neaizrauties ar tādām dramaturģijas shēmām, kuras parasti ir etīžu shematiskajā aprakstā, piemēram, "Iepazīšanās transportā/Autostopa partneris", "Negaidīts/nepazīstams viesis vai apmeklētājs", "Nepatīkama dāvana vai apsveikums" un simtiem līdzīgu mikrodramu. Šādi uzdevumi veicina aktieru dramaturģisko domāšanu un māca redzēt sižeta, procesa attīstību perspektīvā, bet blakus efekts ir tāds, ka pārāk definēts sižets vedina izspēlēt jau stipri paredzamu izpildījumu. Sevišķi pirmajā un otrajā studiju programmas semestrī ir būtiski pieradināt topošos

aktierus pilnībā izmantot ļoti individuālu un pašam aktierim vien pazīstamo psiholoģisko impulsu diktētu darbību. Tas nozīmē – radīt uzdevumus, kuros aktieris ir spiests izvairīties un nepildīt jau kaut kur redzētu vai nojaušamu drāmas risinājumu, bet gan spontāni, gan apzināti, izmantojot novērojumus vai pašanalīzi, sataustīt precīzu darbību un reakciju ķēdi. Šādi vingrinājumi un daudzu etižu kaskāde pieradina aktiermākslas studentu nemitīgi formulēt sev vai savam partnerim konkrētus jautājumus un vērtējumus.

Svarīgi ir radīt pārlicību, ka nevis vienreizēja un perfekta spēle ir ideālais mērķis un rezultāts, bet gan spēja veikt, pārbaudīt, apšaubīt un atkal veikt doto etižu, fragmenta, lomas interpretāciju. *Vai tu to darītu tā? Vai tu atceries precīzi savu rīcību, domu gaitu, izpausmi, izjūtas šādā situācijā? Paanalizē, kāpēc tu neizdarījī vai nenoreagēji citādāk?* Aktieris tiek trenēts katru visdetalizētāko darbību vai reakciju laist cauri atmiņai par **savu** emocionālās un **savam** psiholoģiskajam tipam raksturīgās izpausmes modeli. Teorētiski tas audzina aktieri arī turpmāk, strādājot pie ekspresīva un pašam aktierim neraksturīga personāža spēlēšanas, censties sākt ar šī personāža domāšanas modeļa "būvēšanu".

Vēl viena no sākuma perioda etižu, ko pielietoju praksē, ir saistīta ar bērnības atmiņām un šī atmiņu fragmenta pārņemšanu aktuālajā iekšējā redzē. Studentam precīzi jāatceras kādu no savas bērnības perioda pagalmiem, savas mājas apkārtni, parasto bērnu spēļu un dzīves telpu un uz skatuves vai mēģinājuma telpā jānodzīvo 5-7 minūšu monoetižu ar nosaukumu "Vizīte savas bērnības pagalmā". Etižu jābūt bez teksta, bet var izmantot kādu neatbildētu saucienu bērnības drauga logā vai kaimiņdārzā.

Šāda etižu ir viegli pārbaudāma no aktiera iekšējās fantāzijas rakursa, jo pēc etižu var intervēt izpildītāju, kāds viņa pagalmā bija, kāds ir tagad, ko viņš atpazīna, kas bija citādāk, kas atmiņās likās jūtīgs, kas smieklīgs. Tajā pašā gadījumā kursabiedri var precīzi pateikt, ko viņi ieraudzīja aktiera izpausmēs un kas tika nepareizi nolasīts. Iekšējais process konfrontējas ar darbības skaidrību un diezgan precīzi var pateikt, kurā brīdī darbību un izpausmi virzīja "tīra" atmiņa, bet kurā brīdī aktieris ar klīšejiskiem līdzekļiem demonstrēja falšu atmiņas izspēlēšanu. Šādu uzdevumu ir vērts uzdot vairākas reizes, lai studenti pierod pie nesasteigtas, pedagogiem nepakalpīgas darbības un sižetiskās skaidrības un sāk cienīt tīru, nepastarpinātu un precīzu sava iekšējā psihofiziskā aparāta darbību, kuru rada (vai diktē) paša emocionālās atmiņas pamodināšana un prasīga kontrole pret sevi.

No teorijas viedokļa ir vērts ieskatīties ASV teātra un filmu mākslas pedagoģijas klasiķa Lī Strasberga (*Lee Strasberg*) teorētiskajos izklāstos, kuros Strasbergs ļoti akcentē tieši emocionālās atmiņas nozīmi aktiermeistarības pamatu

studijās [Hull 1985]. Daudzi viņa ieteikumi un vingrinājumi ir domāti vienam vienīgam mērķim – pieradināt aktierus nevis apzīmēt savu tēlošanu ar standartklīšejiskām, sociumā pieņemtām pseidoemocionālām reakcijām un darbībām, bet meklēt sevī, savā pagātnē, savā pieredzē, savā zemapziņā nogremdētu pārdzīvojumu un emocijas izpausmi, kuru aktieris var atmodināt, bet bieži vien kautrējas un aizvieto ar vispārpieņemtām reakcijām. Strasberga metodiskie ieteikumi ir stipri balstīti Staņislavska sistēmas interpretācijā. Brīžiem viņš runā arī par afektīvās atmiņas jēdzienu, kuras pamodināšana un izmantošana emocionālajā lomas zīmējumā, pēc Strasberga domām, ir mūsdienu kino un teātra aktiera būtisks instruments. Strasbergs īpaši uzsvēra vajadzību aktierim pēc iespējas vairāk savā spēles tehnikā balstīties personīgā pieredzē, par kuru ir jāspēj runāt atklāti un patiesi, nebaudoties no privātuma un pat sāpēm.

Interesanti ir salīdzināt Staņislavska metodiskajā literatūrā pieminētos uzdevumus, vingrinājumus un jautājumus, kurus pedagogs vai režisors mācību procesā uzdod topošam vai jaunam aktierim, ar Strasberga piemēriem un komentāriem. Staņislavska metodikā ir daudz racionālas analīzes paņēmieni, viņš lieto precīzus, tekstuālus un aprakstošus vērtējumus, kuri no aktiera privātās pieredzes, personiskām atmiņām un atziņām ved uz tipisko, vispārināto, skaidri un uzskatāmi definēto rezultātu. Strasberga uzdevumi, prasības, testa un analīzes jautājumi aktierim pasvītrot indivīda apziņā un pat zemapziņā slēptas un ar stereotipiskiem vārdiem grūti izsakāmas izjūtas, skaidri norādot, ka līdz precīzai atmiņas restaurācijai un unikālas pieredzes apjēgšanai savā pašanalīzē var iet bezgalīgi. Tas arī ļauj aktierim dramatiskā situācijā spēlēt ļoti negaidīti, izpaust tēlu, personāža emocijas tik neparasti, cik šāds risinājums saskan ar aktiera emocionālās atmiņas "failu", ar intuitīvi, zemapziņā atklātu ļoti personisku izjūtu kombināciju, kas pāriet darbībā.

Un tomēr arī pati aktiera mākslas metodika un jebkuras analīzes un vērtējuma jēga ir izsakāma vārdos, un vārda lietošana ir visbūtiskākā šīs mākslas sastāvdaļa. Tāpēc vārdu precīza lietošana, aktiera spēja noformulēt savas un sava tēla, savas izrādes vai filmas lomas emocijas, darbības un psihofizisko moduli ir meistarības bāze un jēga.

Es samērā agri jau pirmajos apmācību semestros iepazīstinu studentus ar terminu "iekšējais monologs". Tas ir ietilpīgs jēdziens, un parasti ir vajadzīgs garš periods, lai studentiem gan jēga, gan prasības, gan spējas to pielietot kļūtu par ikdienišķu parādību.

Iekšējā monologa izpratnē ir radikāli dažāds spektrs 20. gadsimta aktieru skolu metodikās. Krievu klasiskajā aktiermākslas skolā iekšējais monologs vairāk pieder pie sadaļas "Aktiera darbs ar lomas tekstu, teksta piesavināšanās

(adaptācijas) iemaņas". Izcilā pedagoģe un Staņislavska skolniece Marija Knēbele (*Мария Кнебель*) par iekšējo monologu runā kā par lomas teksta nedzirdamo turpinājumu un mēmo, neartikulēto domas gaitu partnera runas, narācijas laikā. Savā mācību grāmatā, kas ir pilna ar unikāliem vingrinājumiem un metodiskām mācīšanas shēmām, Knēbele citē krievu klasiskās prozas darbus (Ļevu Tolstoju (*Лев Толстой*), Maksimu Gorkiju (*Максим Горький*)), izceļot tekstus, kuros autori apraksta personāža domāšanu, iekšējo, diskreto vārdu plūsmu (Knēbele 1976). Tikai dažos, īpaši dramatiskos brīžos rakstnieku tekstos parādās haotiskas, fragmentētas domu gaitas atspoguļojums. Tādu domāšanas gaitu ar pārtraukumiem un alogiskiem pārlēcieniem kopš Džeimsa Džoisas (*James Joyce*) ienākšanas 20. gadsimta literatūrā dēvē par domāšanas vai domas plūsmu. Tas ir diezgan precīzs apzīmējums, jo tieši plūsma rada priekšstatu par procesa viengabalainību, bet katras domas fragments, pārtraukums vai pārlēcieni ir neizskaidrojams un mulsinošs bez konteksta.

Mācību procesā es lietoju vairākus paņēmienus, kā tuvoties iekšējā monologa izpratnei un lietošanai. Sākumā mēs ar kolēģiem attīstām elementāras darbības, kurām ir skaidra cēloņsakarība un mērķis, kas izpaužas bez teksta, darbībā, piemērojoties negaidītiem apstākļiem vai pa ceļam pārvarot šķēršļus. Mums ir pat izstrādājies apzīmējums šiem uzdevumiem vai etīdēm profesionālā slenga žanrā – "Darbība šķirbā". Jo jebkura telpa, kurā šādi uzdevumi noris, ir tikai fragments, norobežojums, tātad "šķirba". Darbības pirmsākums ir pirms šīs telpas, un darbības mērķis paredzēts aiz šīs telpas.

Tāpēc arī vienkāršas etīdes par kustību cauri telpai uz kādu konkrētu adresi, vietu, durvīm, aiz kurām notiks kas svarīgs, bet skatītājs to neredzēs, ir ļoti auglīgas, jo pieradina jauno aktieri radīt un izpildīt tā saucamo darbības "kontinuitāti" (angļu val. *continuity* – nepārtrauktība; secība; scenārijs), kas pieprasa precīzi apjēgt, no kurienes un kāds es nāku, kurp es dodos un ko es tur ceru vai baidos saņemt, sagaidīt. Tieši šādi vingrinājumi dod iespēju līdz perfektumam sīki analizēt gandrīz vai katru aktiera soli, kustību, skatienu, minstināšanos vai pat klusu murmināšanu, izsaucienus, lamu vārdus, kādus personāžs var lietot vienatnē ar sevi.

Pie šīs vingrinājumu un etīžu cikla sadaļas pieder arī no Konstantīna Staņislavska ieteikumiem pārmantotais uzdevums – "Remarkas atvēršana". Katrā lugā, drāmā vai pat prozas fragmentā satopamas remarkas, kurās autors ar īsu, kodolīgu frāzi komentē personāža situāciju vai parādīšanās apstākļus. Piemēram: "Persona X ienāk, salijis, drūms un nikns". Pedagoģs lūdz aktierim, kuram jāiemieso persona X, nospēlēt etīdi, kā viņa varonis salīst, kļūst nikns un pakļaujas drūmām, bezcerīgām domām. Aktieris var izmantot arī citus personāžus vai mainīgos apstākļus, vai paša kļūdas un

vilšanos tik tālu, lai pilnībā sadzīvotu un atvērtu remarkā pieminēto dvēseles stāvokli un psiholoģisko uzstādījumu. Šādas darbības preparēšanas, analīzes rezultātā aktieris var ar vārdiem definēt, ko viņš/viņa nodomāja pie katras darbības izmaiņas nianšes. **Tas ir sākums iekšējā monologa darbības atspoguļojumam**, nevis domāšanas literārai interpretācijai, kā Knēbeles pieminētajos prozas darbos.

Viens no grūtiem, bet produktīviem vingrinājumiem ir tā saucamā "Tiešā runa", kaut gan tas nav īpaši precīzs apzīmējums. Katrs aktieris-students tiek aicināts koncentrēt uzmanību un kādu laiku, sākumā kaut vai 5 minūtes, runāt, skaļi izteikt visu, ko viņš redz, dzird, jūt, atzīst, atceras, piemetina vai novērtē. Ja telpā kaut kas notiek runāšanas laikā, kāds ienāk vai iziet, vai notiek izmaiņas, tad tas tūlīt jāpiemin savā runā. Vārdu plūsmā var gadīties kāda asociatīva pasāža pavisam citā tēmā, bet izejot no konkrēti **"šeit un tagad"** ieraudzītā vai nofiksētā.

Šāds domāšanas un uztveres procesa pārnese teksta plūsmā izcili trenē spēju uz skatuves domāt un reaģēt aktīvi un izteikt jebkuru spontānu domu vai izjūtu vārdos. Tas nozīmē aktiera spēju virzīt savu izpaušmi no emocionālā impulsa tajā konkrētībā, kurā ir veidota izrādes vai filmas fiktīvā sižetiskā attīstība. Tad arvien vieglāk panākt no aktiera ļoti konkrētu atbildi uz režisora jautājumu par darbības niansi vai īpatnību: "Ko tu šobrīd nodomāji, kad darīji to vai to?" Pēc būtības šādas iemaņas ir labs palīg līdzeklis aktiera darbībai lomas interpretācijā, pie tam balstītai nevis lomas shematiskajā un literārajā analīzē (pašā sākumā darbā pie lomas arī tāda analīze ir nepieciešama), bet ļoti konkrētā lomas-personāža iemiesošanā dotajos apstākļos un mērķniecībā pēc principa **"šeit un tagad"**.

Visu šo uzskaitīto vingrinājumu un lomas sagatavošanas paņēmienu klāsts kalpo ļoti būtiskai aktiera spējai apzināti orientēt sevi darboties lomā "procesā", kas nozīmē, ka jebkura darbība, jauns pavērsiens vai citāda piemērošanās līdzekļa izvēle notiek motivētā cēloņsakarībā un vērīgs skatītājs var saskatīt, nojaust vai saprast, kāda doma, kāda motivācija vai apstākļu izmaiņas vispirms aktiera instrumentārijā rada konkrētu domu, loģisku vai biežāk pat intuitīvu reakciju, kurai seko darbība, teksts un atbilde uz dramaturģisko spriedzi epizodē. Tāpēc studiju laikā kā meistarības nostiprināšanas treniņš ir darbs ar tā saucamo "iekšējo monologu". Savā praksē esmu atradis paņēmienus, kā ļoti produktīvi sadarboties ar jauniem aktieriem, iestudējot pat komplicētas lomas.

Mēģinājumu laikā mēs visbiežāk noskaidrojam dotā rakstura, personāža apstākļus, motivāciju ne tikai lugas vai epizodes dramaturģiskajā izvērsumā, bet interpretējot lomu kā dzīvu cilvēku ar biogrāfiju, pieredzi, kompleksiem,

tieksmēm, darbības un ietekmēšanas moduļiem. Pamazām tiek uztāustīta šāda cilvēka – lugas vai scenārija tēla – domāšanas struktūra. Kad tas ir ieskicēts, var droši ķerties klāt iekšējā monologa radīšanai. Bieži vien, kad ir sapratne par to, ko lugas vai scenārija tēls ir domājis, kā meklējis savai darbībai vispareizāko un iespējamāko virzienu, atrodas arī iekšējā balsī teiktais. Un vēlāk mēģinājumos vai pat caurlaidēs es kā režisors nevis saku priekšā tekstu vai darbības virzienu un tā interpretāciju, bet gan būtiskākos, "motorīgākos" vārdus no iekšējā monologa. Ja rodas kādas grūtības darbības un spēles "krāsas" meklējumos, tad mēs ar aktieriem pārrunājam, kas nebija pareizi uztāustīts iekšējā vārdu plūsmā, kur mūsu radītajā domāšanas procesā nav atrasts pareizais *"pro"* un *"contra"* balanss. Ir vērts atcerēties, ka cilvēki bieži vien nonāk pat "iekšējā dialoga" stāvoklī, sevišķi krīzes brīdī. Tad viņos sadzīvo divas būtnes, kuras strīdas, pierunā, apšaubā vai baidā cita citu, kamēr viena ņem virsroku, un tad šāda cilvēka (mūsu gadījumā – tēla) darbība ir iekšējā konflikta atrisinājuma vai uzvaras sekas. Un ticiet man, – ja aktieris neizlaiž no sava spēles procesa šo šaubu un apsvērumu iekšējo cīņu, bet gandrīz vai artikulēti iekšēji, skatītājiem nedzirdami to izrunā, skatītājs to sajūt, intuitīvi nolasa un vairāk notic spēlei.

Šo vingrinājumu, etižu ciklu un konkrēto uzdevumu izpratne pamatā palīdz jaunam, topošam aktierim attīstīt ļoti ticamu, organisku un izsekojamu spēles tehniku, kuru, vērojot no skatītāju puses, rodas līdzpārdzīvojums, identifikācija ar tēlu (vai emocionāla atgrūšanās) un mākslai tik svarīgais vispārinājums.

Literatūra

Hull, L. S. (1985). *Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, and Directors*. Publisher: Ox Bow Pr
Кнебель, М. (1976). *Поэзия педагогики*. Москва: ВТО

Reiz es atnācu uz izrādi, kurā spēlēja mans bijušais students. Viņš mani ieraudzīja zālē un padomāja: "Ak Dievs, man nav iekšējā monologa!" To viņš man stāstīja pēc izrādes. (Izrādi iestudēja cits režisors, kura kursā pasniedzu arī es).

Ir lieliska Nikolaja Gorčakova grāmata "K. S. Staņislavska režijas mācība" (*Николай Горчаков "Режиссерские уроки К. С. Станиславского"*), kurā autors stenografējis Konstantīna Staņislavska mēģinājumus ar aktieriem darbā pie Čārlza Dikensa "Dzīves kaujas"¹³ (*Charles Dickens "La Bataille de la vie"*, 1846): "– Angelina Osipovna, vai jūs padomājat par to, ko es jums teicu pēc izrādes? – viņš jautāja Stepanovai, kura spēlēja Mēriju.

– Padomāju, Konstantīn Sergejevič. Es tikai nezinu, kā lai izdaru tā, lai skatītājs redzētu un saprastu manas domas par Gresu, bet viņa nepamanītu manu stāvokli. Jo tekstā man nav par to, ka es nojaušu par Gresas mīlestību pret Alfrēdu.

K.S. Pilnīgi pareizi, vārdu nav, un tas ir ļoti labi. Mūsu acis un domas, kas pavīd sejā, bieži vien spēcīgāk par vārdiem atspoguļo cilvēka iekšējo pasauli, viņa dvēseles stāvokli. Bet, lai jūs tam noticētu, izpildīsim tādu etiādi – vingrinājumu. Jūs tagad abas vēlreiz nospēlēsiet savu ainu šūpolēs. Sofja Nikolajevna runās Gresas tekstu no lugas, bet jums, Angelina Osipovna, es palūgšu runāt ne tikai savas lomas tekstu, bet tāpat skaļi izteikt visas domas, kas jums ienāk prātā: par Gresu, par viņas mīlestību pret jūsu līgavaini. Šis otrais teksts, jūsu skaļi izteiktās domas, dabiski, kaut kur var sakrist ar Gresas tekstu lugā. Iznāks, ka jūs abas runājat vienlaicīgi. Lai jūs tas nemulsina. Tas ir pagaidu vingrinājums. Izrādē tā nebūs. Bet tagad, mēģinājumus, Angelina

Osipovna, atrodiet divu toņu skaņas, intonācijas. Pirmo – lugas tekstam – to jūs runāsiet kā runājāt, un otro toni – kad runāsiet savas domas skaļi. Droši vien otrais tonis būs divreiz klusāks par pirmo, toties tā intonācijas varbūt izrādīsies divreiz izteiksmīgākas par pirmo. Jebkurā gadījumā, izdariet tā, lai es dzirdētu abas teksta daļas vienlīdz labi. Ar Gresu mēs vienosimies, ka otro tekstu, Mērijas domas skaļi, viņa (kā aktrise) nedzird un uz tām nereaģē. Lai gan es pieļauju, ka, ja Mērija patiešām kaut ko teiktu pie sevis, pusbalsī, kā tas mēdz būt dzīvē, tad šīs ainas laikā Gresa viņas murmināšanai nepievērstu uzmanību – tik ļoti viņa ir pārņemta ar Alfrēdu un savām domām par viņu. Tikai neiedomājieties, Angelina Osipovna, savas domas par Gresu patiešām murmināt. Tad es tās nedzirdēšu. Bet man tās jums ir jāpārbauda. Vai pareizi jūs sacerējāt, kā mēs runājam, savu iekšējo monologu. Lūdsu visiem pievērst uzmanību, ka dzīvē, kad mēs klausāmies savu sarunu biedru, mūsos pašos kā atbilde uz visu, ko mums saka, vienmēr rit tāds "iekšējais" monologs attiecībā pret to, ko mēs dzirdam. Aktieri savukārt ļoti bieži domā, ka dzirdēt partneri uz skatuves – tas nozīmē ieurbties viņā ar acīm un tajā laikā neko nedomāt. Cik aktieru ainas vidū liela partnera monologa laikā "atpūšas" un atdzīvojas tikai uz viņa pēdējiem vārdiem, lai gan dzīvē mēs vienmēr savās domās esam dialogā ar to, kurā klausāmies. Tas ir skaidrs?

Balsis. Skaidrs. Ļoti skaidrs, Konstantīn Sergejevič." [Горчаков 1951: 80-81]

Tā vien gribas indīgi pajautāt: "Bet kas tev ir skaidrs? Nekas tev nav skaidrs!"

Esmu redzējis daudz izrāžu, un deviņdesmit vienam procentam aktieru vispār nav cita iekšējā monologa, izņemot to, kā patikt publikai, "jo es esmu ļoti labs, talantīgs, nē – izcils aktieris vai aktrise, publika saprot **manu** jūtu, domu un ciešanu jēgu", un rezultātā es redzu aktrises N personīgās ciešanas. Par ko es samaksāju par biļeti? Kāpēc es, velns parāvis, nācu uz teātri? Labāk tad es būtu... un tā tālāk. Un arī tas ir iekšējais monologs, tikai mans, pēc teātra apmeklējuma.

Tagad dzirdu lasītāja iekšējo monologu: "Kāda velna pēc tu man uzbrauc, ko tu pats vari piedāvāt, izņemot veco Staņislavski? Es mierīgi lietoju mobilo telefonu, lai gan itin nemaz nezinu, kā tas ir uztaisīts."

Mana atbilde: "Pilnīgi piekrītu. Arī es lietoju mobilo. Bet varbūt tiksim skaidrībā, ja reiz pretendējam būt profesionāli. Vismaz pamēģināsim, pieliksim **pūles!**"

Un tāpat, – ko piedāvā Staņislavskis? Viņš piedāvā izpildīt "pagaidu vingrinājumu", tāpat skaidri un gaiši – darīt, nevis spriedelēt un turēties pie kāda nebūt sava racionālā prāta radīta viedokļa, bet gan treniņa veidā paveikt "melno darbiņu". Un, pat ja režisors to neprasa vai nedara (viņam ir savi režisora "tarakāni", termiņi, publikas "pārsteigšana" ar savu režiju utt.), tev

¹²Fragments no Indras Rogas un Mihaila Gruzdova topošās grāmatas "Profesionāli par teātri. Aktiermākla. Režija. Pedagoģija" (pagaidu nosaukums).

¹³Maskavas Dailes teātra izrāde 1924. gadā.

ir jāpaveic šis darbiņš, ja tu esi profesionālis.

Tavs iekšējais monologs: "Bet kāpēc? Kāpēc velti saspringt, ja tāpat aplaudē?" Mana atbilde: "Tu saņēmi savu baudu (aplausus), bet es (skatītājs) – nē un aplaudēju tikai pieklājības pēc, tādēļ ka visi aplaudē, jo "tā ir pieņemts". Bet tu (aktieris), muļķis, uzķeries, bet es taču redzu, ka darbs nav ieguldīts. Tukšs burbulis."

Nikns sanāca dialogs, precīzāk – iekšējo monologu apmaiņa, bet mēs taču sarunājām, ka pamēģināsim tikt skaidrībā, ja gribam būt profesionāļi.

Nu, tad ejam tālāk! Iekšējo monologu piemērus jūs atradīsiet jebkura laba rakstnieka darbos. Ir pat lugas-iekšējie monologi. Antona Čehova dramatiskajā etiķē "Gulbja dziesma" (*Антон Чехов "Лебединая песня (Калхас)", 1886*) tāds ir Svetlovidovam, 68 gadus vecam komiķim: "Tas ir ko vērts! Tas tik ir joks! Aizmigu ģērbtuvē! Izrāde jau sen beigusies, visi no teātra aizgājuši, bet es bez kādām bēdām nododos krākšanai. Ak, vecais kraķis, vecais kraķis! Tu vecais suns! Tā piesūcies, ka sēžot aizmizis! Gudrinieks! Vareni! (*Sauc.*) Jegorka! Jegorka, velns! Petruška! Aizmiguši, velni, dīsteli jums ieģrūst rīklē, simts velni un viena ragana! Jegorka! (*Paceļ ķēblīti, apsēžas uz tā un noliek sveci uz grīdas.*) Visur klusums... tikai atbalss dzirdama... Par centību Jegorka un Petruška saņēma šodien no manis pa trīnītim, – viņus tagad pat ar suņiem nesadzīt... Aizgājuši un, neliēši, droši vien teātri aizslēguši... (*Groza galvu.*) Piedzēries! Uf! Cik gan šodien es tās benefices dēļ nesalēju sevī vīniņu un aliņu, ak dievs! Viss ķermenis skurbuma pilns, bet mutē divdesmit mēļu valstās... Riebīgi... (*Pauze.*) Nejdzīgi... piedzēries vecais dauzoņa un pats nezina, kāda prieka pēc... Uf, mans dievs!... Krustos lauž, galvu plēš pušu, un drebuļi krata, bet sirdī aukstums un tumsa kā pagrabā. Ja veselības nav žēl, būtu vismaz savas vecumdienas pašēlojis, āksts tāds, Ivanič!... (*Pauze.*) Vecums... Kā arī negrozies, kā nespurojies un netēlo muļķi, bet dzīve jau nodzīvota... sešdesmit astoņi gadi tu-tū, mans mīlais! Atpakaļ nepagriezīsi... Pudele jau iztukšota, pašā dibenā tikai mazdrusciņ atlicis... Palikušas tikai mieles... Tā, lūk... Tādas tās lietiņas, Vasjuša... Gribi vai negribi, bet laiks jau iemēģināt miroņa lomu. Māmuliņa nāve vairs nav aiz kalniem... (*Skatās sev priekšā.*) Esmu taču nostrādājis uz skatuves četrdesmit piecus gadus, bet teātri naktī, liekas, redzu pirmo reizi... Jā, pirmoreiz... Tas taču jocīgi, ka tevi vilks... (*Tuvojas rampai.*) Nekas nav redzams... Nu, sufliera būdu mazliet redz... lūk, šo litera ložu, pulti... bet viss pārējais – tumsa! Melna bezdibeņa bedre, gluži kā kaps, kurā pati nāve slēpjas... Brr!... Auksti! No zāles velk kā no kamīna skursteņa... Lūk, kur īstā vieta garu izsaukšanai! Baisi, velns parāvis... Šermuļi skrien pār muguru... (*Sauc.*) Jegorka! Petruška! Kur jūs esat, velni? Ak kungs, ko es te nelabo piesaucu? Ak, mans dievs, laiks atmest šos vārdus, beigt plītēt, vecs jau esi, laiks mirt nost... Sešdesmit astoņu gadu vecumā

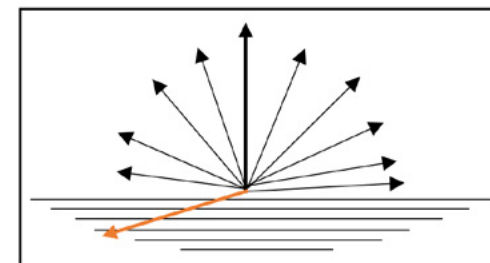
ļaudis uz baznīcu iet, uz miršanu gatavojas, bet tu... Ak kungs! Nešķīsti vārdi, plēgura purns, šis nelgas tērps... Negribas ne redzēt! Iešu drīzāk pārgērbties... Drausmīgi! Ja tā visu nakti te jānosēž, tad no bailēm var nomirt... (*Iet uz savu ģērbtuvi.*)" [Čehovs 1954: 7-8]

Aktieris-komiķis Kalhasa kostīmā no Žaka Ofenbaha operetes "Skaistā Helēna" (*Jacques Offenbach "La Belle Hélène", 1864*) provinces teātrī, naktī pēc savas benefices prāto par nodzīvoto dzīvi, talantu, mīlestību un nāvi. Viņa dialogs ar suflieri būtībā ir divi iekšējie monologi uz nāves sliekšņa. Klasisks piemērs. Tādu piemēru literatūrā ir daudz. Ak, Tatjanas vēstule Oņeginam, kas ir ģeniāls iekšējais monologs, ko raksta Tatjana, precīzāk Aleksandrs Puškins.¹⁴ Cik tas ir skaisti, drosmīgi, "kruti", īsāk – dievišķīgi!

Jā, tā kā mēs vienojāmies, ka pretendējam... Padoms – kad lasi, fiksē iekšējo monologu, bet labāk šodien, nu, vēlākais rīt, atrodi divus iekšējos monologus. Vienkārsi paņem stāstu, noveli, klasisko romānu, atver uz dullo kādu lappusi un, atradis, izlasi piecas-desmit lappuses, cik šodien pietiks spēka un enerģijas. Jā, rokā zīmulis un pasvītro, un pasvītro.

Bulta

Reiz kāda sieviete, ar kuru mēs sarunājāmies visu nakti, stāstīja man par savām sajūtām no laika, ko viņa pavadīja psihiatriskajā slimnīcā. Līdz ar tumsas atnākšanu viņai sākās lēkmes. Reāli istabā parādījās bulta, kas izdarīja spiedienu uz viņas apziņu. Bulta kustējās un centās tikt zem horizonta.



Sieviete ar neaptveramām pūlēm centās noturēt bultu līdzsvarā, lai tā nenokristu zem horizonta. Viņa saprata – ja bulta nokritis zem horizonta, tad viņa sajuks prātā. Un tad būs gals, tumsa, aizmirstība un klusums... Viņa bija mēģinājusi pārgriezt sev vēnas, lai pārtrauktu šīs mocības, bet pēc tam ar gribasspēku viņa tomēr turpināja cīņu. Laiku pa laikam viņai raustījās actiņa un

¹⁴ Aina no Aleksandra Puškina (*Александр Пушкин*) romāna dzejā "Jevgeņijs Oņegins" ("Евгений Онегин", 1823-1832).

viņa teica: "Nē, nē... par ko... negribu... negribu... maita, maita... es tevi pieveikšu... tā, lūk... labi... Nē! Es teicu... Stāvi, stāvi..." Un tā tālāk...

Lūk, šis iekšējais monologs ir svarīgs. Lai aktrise nospēlētu šādu ainu, viss jāliek uz iekšējo monologu, tāpat kā māju būvē uz pamatiem. Parasti gan aktrises to spēlē histēriski, kā sliktos seriālos. Bet te konkrētā dzīvē ir reāla bulta, kura jāpieveic. Ļoti konkrēta un skaidra, un nekādu emociju. Lūk, tā arī ir profesionālisma kvalitāte. Citādi ir vien emocionālā pašdarbība. Panākt, apgūt, izdarīt, trenēt reālu bultu – tas ir profesionāli.

Sieviete, ar kuru es runāju, uzvarēja bultu, parādījās tikai *tīks* actiņā. Raustījās kreisā acs. Un viņa, gulēt ejot, iededza istabā visas lampas. Bet vīrs, kuru viņa mīlēja, aizgāja pie citas.

Brīnišķīgā rakstu krājumā "Ieceres. Aprīlis, Nr.1, 2016", kas veltīts mākslinieka, scenogrāfa un izcila režisora Dmitrija Krimova (*Дмитрий Кривов*) meistardarbnīcai, uzdūros vienam piemēram: "Reiz izrādē Maša Smoļņikova visus satrieca: viņa ņēma un sāka spēlēt pilnīgi pretējo. Viņa visu laiku spēlēja pārbiedētu līgavu, kuru līgavainis-armēnis atvedis pie mammas. Bet pēkšņi aizmirsa kaunu un aiz bailēm sāka pret mammu izturēties gandrīz bezkaunīgi. Aizspēlējās, aizrāvās ar improvizāciju gandrīz līdz kautiņam. Tai brīdī starp viņām uzradās lupata. Jana Osipova gribēja pacelt lupatu, bet Maša to paņēma un nometa, Jana atkal pacēla, Maša atkal nometa, lai gan tas nebija sarunāts iepriekš. Milzum liela pauze. Maša pēkšņi saka: "Jūs zināt, ko es pašlaik daru?" Jana saka: "Ko?" Atkal pauze, un Maša gurdā balsī saka: "Es padziļinu situāciju." Partneri apstulba. Tā bija virsotne..." [*Замыслы* 2016: 58]

Kas notika? Aktrise Jana Osipova spēlēja mammu, kā bija norunāts, tas ir, mehāniski darīja visu kā parasti, bet Marijai Smoļņikovai trūka partneres enerģijas. Kad pazuda dzīvais kontakts, Smoļņikova neizturēja un nospēlēja "ar dūri pa pieri", lai partnere beigtu spēlēt "uz fonogrammas", kā teiktu mūziķi. Lai atgūtu "šeit un tagad" (Staņislavska izteiciens) dzīvo kontaktu. Tas, protams, ir galējs gadījums, bet aktrise Marija Smoļņikova pieprasīja no partneres tieši atjaunot, atdzīvināt iekšējo monologu, kas jāaplaista kā ziedinš, lai nenovīst. Lūk, tā ir profesionālisma prasība teātrī. Tātad iekšējam monologam ir jābūt ne tikai tad, kad aktieris ir viens uz skatuves, bet arī kontaktā ar citiem, citādi nenotiek dzīva enerģijas apmaiņa starp partneriem. Un, lūk, aktrise Marija Smoļņikova tādēļ ņēma un "iedūra" partnerei, pieslēdza viņu "pie strāvas", pie "bultas".

Ir jābūt "bultai", citādi sabruks visa māja. Ja mājai nav pamatu – iznāk, kā vienam no trim siventīņiem.

Ir tāda Feofana Zatvorņika (*Феофан Затворник*) grāmatiņa "Kas ir garīgā dzīve un kā tai noskaņoties" (*"Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться"*), kas uzrakstīta jaunas sievietes, meitenes vēstuļu formā. Viņa raksta Feofanam: "Lūgšana ir, bet kā tad lai to lasa, tā taču nav manis sacerēta". Viņš viņai atbild: "Ņem lūgšanu un sadali to domās, saproti to domu un tālāk padari to par savu."

Piesavinies!!! Tādai pašai virzībai jābūt arī teātrī. Mērķis – aktiera un materiāla saslēgšanās. Tāda, lai aktieris kļūtu it kā par šī materiāla daļu. Lai viņš domā, darbojas, saprot ar visu savu būtni notiekošā notikuma plūdumu (straumi). Tā ir kā grēksūdze mācītāja priekšā. Dievam taču nemelosī!

Kas tad ir Hamleta monologs "Būt vai nebūt"?¹⁵ Tas ir cilvēka iekšējais dialogs ar Dievu, likteni, laiku, tēvu, nodevību, rēgu, māti, karali, Ofēliju. Ja nebūsi patiess, pats, personisks – skatītājs nenoticēs. Un visa izrāde un tās jēga – sabruks!

Iekšējais monologs – tas ir nervs, līdz kuram aktierim, ja viņš ir profesionāls, jāaizrokas savā zemapziņā, nevis vienkārši jātveras pie sava viedokļa, lai bezatbildīgi nobalsotu. Tas ir svarīgi – neļaut sev aiziet no šīs atbildības zonas. Blīvumam, kādā aktieris savienojas ar situāciju, ir jābūt personiskam, kā otram ādai – tad tas kļūs "taustāms", grods, darbīgs, iedarbīgs. Tad monologs sāks izplesties, kļūs daudzšķautņains, dzīvos dažādos līmeņos – trauksmaini, ar nerviem, sulīgi, ar personiskām asociācijām, smaržu un krāsu. Ir jāiepūš dzīvība ar savu enerģiju un nerviem, jo tad var tikt klāt apslēptajam teksta, lugas, izrādes līmenim. Tad arī skatītājs sāks domāt par sevi, nevis vienkārši vēros izrādi.

Galu galā aktiera iekšējam monologam būtu jārosina arī skatītājam sākt iekšējo monologu – par savu dzīvi, savu likteni, tas ir – sākt savu grēksūdzi. Citādi aktieris būs, kā rakstīja Nikolajs Gogolis (*Николай Гоголь*), "patīkama dāma visās nozīmēs". Bet tad jau prostitūtas darbs iznāk atbildīgāks, jo viņa riskē ar savu veselību, ķermeni, pazemojumu, bet aktieris, ja viņš nav profesionālis, neriskē ne ar ko. "Nu, nesanāca," viņš teiks, nepadarījis visu **melno darbu**, neticis līdz savam iekšējam monologam. Un kur ir "otrās ādas" personiskā atbildība??? Kas man būtu jāciena vairāk??? Atbilde ir skaidra.

Teātrī vajag elpot ar ausīm. Es šo frāzi izdomāju vienā no mēģinājumiem, kad redzēju, ka aktieris no replikas līdz replikai atpūšas vai partnera monologa laikā tikai gaida galavārdu, pēc kura pateikt savu teksta frāzi. Skatītāji to jūt un interese par izrādi strauji samazinās. Bet skatītājs ir kā žurka, ko vajag

¹⁵Aina Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) trāģēdijā "Hamlets" (*"Hamlet"*, 1599-1601).

sist ilgi, lai tā nomirtu un iegūtu katarsi. Tāpat kā pārtikas produktiem ir savs derīguma termiņš, tā arī skatītājam iespaidu derīguma termiņš var izzīst. Un skatītājs sāk gaidīt izrādes beigas kā Puškina Oņegins: *"Mans krusttēvs prata dzīvot godam. / Kad smagas kaites sāka mākt, / Viņš teica, lai to cienīt protam, / Ka var tam tuvāk draugos nākt. / Tā piemērs pamācošs ir tiešām! / Bet, dieviņ, cik gan grūti ciešams / Pie slima nīkt, līdz gaisma most, / Ne soli neatejot nost! / Kas tā par zemu viltus spēli – / Pusdzīvam allaž laipni māt, / Celt augstāk pagalvi labprāt / Un, zāles nesot, smaidīt žēli / Caur nopūtām, kad gribas kliegt: / "Vai beidzot velns nāks tevi miegt!"*" [Puškins 1960: 11] Cik lielisks iekšējais monologs!!!

Slikti sagatavots iekšējais monologs ir kā baterija pulkstenī. Kad baterija nosēžas, tad sākumā pulkstenis sāk mazliet atpalikt, pēc tam apstājas. Bet dzīve taču ir īsa no dzīvotāja viedokļa.

Iekšējam monologam ir jābūt kā straumei, kas tūlīt, tūlīt pārraus dambi.

Šodien mēs bieži ziņās redzam plūdus un to, ka peld ne tikai ļaudis, mašīnas, bet arī mājas. Tā ir nelaime. Bēda. Katastrofa. Bet tā ir fiziskā, ārējā nelaime. Bet, ja mēs šo pārnestu uz "cilvēka gara dzīvi", kā Staņislavskis saka?

Reiz es skatījos filmu par Arsēniju Tarkovski.¹⁶ Un pēkšņi viņa pirmā sieva pateica frāzi: "Un tad atnāca bēda... Viņš iemīlēja citu." Lūk, tā ir tāda pati straume, kas pārrāva dambi – likteni. Jūs tikai iedomājieties, iedziļinieties cilvēka iekšējā monologā likteņa "plūdus". Kāda intensitāte!!! Tās pietiks, jādomā, visai atlikušajai dzīvei. Īsāk sakot, "cilvēciskā stihija" ir ilgstošas pūles.

Medicīnā ir tāds jēdziens kā "fantoma sāpes". Kad ir amputēta kāja, bet tu jūti savādas sāpes kājā, kuras tev vairs nav. Lūk, tādām ir jābūt aktiera iekšējam monologam. Iekšējais monologs ir fantoms! Bet kas tiek propagandēts pie mums? "Maksā mazāk, dzīvo labāk!" Un bērns skatās reklāmu un sapņo visu dzīvi nodzīvot bez piepūles. Kas tā par "h..." (piedodiet, citu vārdu nav, zemāk jau vairs nav kur krist!)

Ja mēs pamēģināsim pavērot sevi dzīvē, tad pārliecināsimies par domu plūduma nepārtrauktību ikvienā laika mirklī. Es domāju – tāpat es pastāvu. Un otrādi – es pastāvu, tāpat es domāju. Cilvēkam uzbrūk domas. Tās drūzmējas, jaucas, izstumj cita citu. Cilvēkam ir raksturīgs, dabiski nepieciešams iekšējais monologs, lai izturētu cīņu ar dzīvi.

"Ja viņš mani nemīl, bet pienākuma dēļ būs labs pret mani, maigs, bet nebūs

tā, ko es vēlos, tad tas ir tūkstošreiz ļaunāk par naidu! Tā ir elle! Un tieši tas jau arī ir. Viņš jau sen mani vairs nemīl. Bet kur beidzas mīlestība, tur sākas naidis", tā domāja Anna Kareņina pa ceļam uz staciju [Толстой 2008: 877]. Tik nežēlīgi viņa tiesā sevi un savu mīlestību. Skarba vientulība. Te viss savilkās neatšķetināmā mezglā. Iztukšojās dvēsele, nebija vairs, kā dēļ dzīvot, un nebija, kam piekerties domai... Ļevs Tolstojs prata iekšējā monologā notvert pašu cilvēka būtību, aizstāvēt pašcieņu, nosargāt cilvēcisko cilvēkā.

"Mūsu galvenais uzdevums nav attēlot lomas dzīvi tās ārējās izpausmēs, bet galvenokārt mūsu uzdevums ir radīt uz skatuves attēlojamās lugas personas iekšējo dzīvi, piemērojot tai savas personiskās cilvēciskās jūtas, atdodot tai visus organiskos savas dvēseles elementus." [Станиславский 1958: 25] Šodien aktieris, kas nepārvalda emocionālo domāšanu uz skatuves (nevis šī procesa imitāciju, bet tieši īstenošanu šeit un tagad), absolūti nav moderns, viņš nespēj "inficēt", "aplipināt", aizraut skatītāju un nav interesants.

Domāšanas būtība nav tikai tajā – **ko**, bet tajā – **kā**! Kā cilvēks domā, ar kādu intensitāti, kādu blīvumu, nepieciešamību. Bet tam ir vajadzīgi cilvēka paša nervi, nevis aktiera imitācija.

Sanktpēterburgā es pazinu kādu ļoti labu režisoru, kura izrādes man patika, un tās vienmēr bija kā savrupmājas – savrup no citām izrādēm. Varbūt tās nebija tik efektīgas izrādes, bet aktieri pie viņa vienmēr vibrēja un satrieca. Ar daudziem šī režisora aktieriem es ilgi runājos un jautāju, kā viņš mēģina. Un aktieri vienmēr man stāstīja vienu un to pašu: režisors ar viņiem kopā staigāja, un viņi kopā runāja iekšējos monologus, bet viss pārējais – mizanscēnas, gaisma, mūzika – notika it kā pats no sevis. Bet pēc tam, izrādes caurlaidēs, režisors sēdēja pirmajā rindā un uzmanīgi, pat pedantiski sekoja tam, kā aktieri runā, ko nepareizi domā, kur doma jāizgaismo, kur citādi jāpagriež. Aktieris teica: "Bet man ir tāds teksts!", bet režisors teica: "Tas nav pareizi. Ieliec tekstā šo domu tā, lai partneri un skatītājs saprot, par ko ir runa." Un viņš pedantiski, pat neciešami pedantiski turējās pie sava. Turklāt režisors stāstīja ļoti personiskas domas, iespaidus, asociācijas, nevis vienkāršus abstraktus salīdzinājumus, un to pašu prasīja arī no aktieriem. Rezultātā izveidojās spriedze, tāda kā burvība, un tieši tai sekoja skatītājs. Un gala rezultātā aktierim radās atklāsmes par paša dzīvi, gan jaunas, gan tādas, kas bija aizmirstas, bet tagad spilgti atausa iztēlē.

"Uz skatuves ļaudis dzer tēju, bet tikmēr brūk viņu dzīves". Šī aptuveni citētā Antona Čehova frāze sniedz precīzu priekšstatu par to, cik ārkārtīgi svarīga ir aktieru un skatītāju iekšējo monologu apmaiņa. Čehovs kā mākslinieks spēja saskatīt un ieraudzīt dzīvi tik cieši, kā skatās caur brillēm cilvēks, kam zūd redze.

¹⁶Arsēnijs Tarkovskis (Арсений Тарковский) – krievu dzejnieks, slavenā kinorežisora Andreja Tarkovska tēvs.

Man ir bijusi darba pieredze ar izcilo aktrisi Viju Artmani. Mēģinājumos viņa visu aizkulisēs pavadīto laiku runāja kaut kādu monologu un bieži vien traucēja mēģināt nākamo ainu. No sākuma aktieri dusmojās, pēc tam pacieta, jo viņai bija īpašs zvaigznes, leģendas statuss, ko zināja visa Latvija, ne tikai teātra aprindas. Pirmajā cēlienā viņai bija daudz teksta, un mums bija visai skarbs konflikts par to, lai viņa nespēlētu tekstu. Bet otrajā cēlienā viņas varone pēc sižeta bija ratiņkrēslā, paralizēta un nevarēja runāt. Un, lūk, otrais cēliens bija dižens darbs, jo aktrises iekšējais monologs turpināja dzīvot. Viņa klusēja tā, kā klusē ilgi neslaukta govs (reiz es redzēju šo šausmīgo skatu). Un norisinājās enerģijas apmaiņa starp izrādi un skatītājiem, lasi – skatītāju un aktieru iekšējo monologu savstarpēja apmaiņa, kuras laikā skatītājs iegrimst savā dzīvē, savās personiskajās atmiņās. Un tagad arī citi aktieri saprata viņas murmināšanu aizkulisēs otrās daļas laikā. Vija Artmane “sitās iekšā” lomā caur iekšējo monologu. Un viņa bija klāt gandrīz vai katrā mēģinājumā, arī tajos, kuros viņa varēja nebūt, kuros viņas ainas nemēģināja. Partneris aktieris pat vienreiz viņai aizlīmēja muti ar skoču (pēc tam mēs šo “atradumu” atstājām izrādē)...

Lūk, kāds spēks ir iekšējam monologam – kad statikā tev piemīt tāda mēroga enerģija, ka vibrācija tiek līdz katrai mājai, jo vibrē katrā tava organisma šūnā. Tas bija izcili!

Protams, iekšējais monologs aktierim, kas spēlē tēlu, personāžu, cilvēku, ir ļoti svarīgs. Un principā tas aktierim, tāpat kā studentam ir ļoti noderīgi. Tā ir profesijas būtība! Bet mums gribas uzreiz būvēt māju, bez **melnā darba**, tas ir, bez procesa. Ar aktiera iekšējo monologu praktiski neviens nenodarbojas. Bet tas ir svarīgi. Tu nedrīksti atpūsties, kamēr partneris runā savu tekstu – runā, domā, murmini, ja esi profesionālis – sit to žurku, citādi tā tev iekodīs. Man tāda pieredze bija, kad es dzīvoju komunālajā dzīvoklī pirmajā stāvā. Tas ir reāli – sākumā žurka iekoda kaķim, kurš drīz nomira, bet pēc tam naktī iekoda man, un es gāju uz slimnīcu taisīt potes. Aktiera iekšējam monologam arī jādzīvo, jābūt, nevis jāguļ.

Sākumā aktieris vai students cenšas runāt tekstu kā personāžs, pēc tam šis viņa teksts piesārņojas ar saviem vārdiņiem, kļūst banāls, humors ir plakans, līdz apdziest kā sērkokciņš. Strupceļš. Lūk, te arī ir svarīgs aktiera iekšējais monologs. Uzjundīt **savas** dzīves atmiņas, notikumus, sajūtas, intīmos kaktiņus dvēselē. Tu vari man to neteikt, bet tam ir jābūt. Un tā ir svarīga pedagoga-režisora darba daļa – prasīt, uzbudināt, kopā runāt, murmināt, pieburt, būt šamanim, barot vienam otru, anekdotes stāstīt, sist, rupji lamāties utt., kamēr tas **reāli sāk notikt**. Panākt, lai tas kļūst par refleksu, kā saka, pieprasīt imunitāti (kā šodien Covid-19 laikā teiktu), nevis vienkārši atmiņas.

Lūk, kas ir būtiski iekšējam monologam:



Visam jābūt savītam cieši kopā. Tas ir kā strauts, kas ieplūst jūrā, okeānā – tad tas izrausies un iekaros skatītāju, skars katru cilvēku personiski.

Tas ir ļoti intīms darbs – mēģināt aktiera personisko iekšējo monologu. Tas ir gandrīz kā dzimumakts pēc abpusējas vēlēšanās, nevis vienkārši uzliesmojusi kaislība uz diviem mēnešiem, kas no jūras (ja luga laba) atgriežas iztekā un pēc mēneša izkalst un apaug ar sūnām.

Ko darīt strupceļā? Kā no tā tik laukā?

Dante Alighjēri "Dievišķajā komēdijā" (*Dante Alighieri "La divina commedia", 1308-1321*) rakstīja: *"Bij mūža gaita tikai pusē spēta, / kad atgidos es mežā, tumsas tītā, / jo taisnā taka bija pazaudēta. / Cik baigi biezoknī šai neiemītā, / kur mežonīgi zari virsū māsās! / Vēl tagad dreb man jūta, bailēs dzītā. / Kā melnā nāve apkārt šausmas šļācās; / bet pirms man teikt to prieku, ko es guvu, / jums stāstīšu, ko pieredzēt man nācās."* [Dante 1994]

1. Strupceļš – tas ir ļoti labi! Bez šī procesa punkta nekā sakarīga neparādīsies. Jo tas nozīmē, ka esi sasniedzis labu robežu. Es to dēvēju par "jauno gadu dupsīti". Un par šo sasniegumu ir jāpriecājas.
2. Nekrist panikā. Atgriezies pie tā procesa punkta, kur varēja būt pieļauta liktenīgā kļūda. Un tas nozīmē – uzmanīgi, detalizēti pārbaudīt iekšējo monologu: a) aktierim, b) lomai. Tas ir kaut kur tur.
3. To vajag darīt, runājot, strīdoties, ar kājām izstaigājot visu no iztekas līdz ieplūšanai jūrā. Ar kājām – nozīmē ar ķermeni, un tas pateiks priekšā, reflekss nostrādās, dzirksteli sajutīs ķermenis, un kontakts atjaunosies. Diagnoze būs uzstādīta un dambi varēs pārraut.

Strupceļš būs pārvarēts – tas ir labi. Varēs sākt gatavoties "Jaunajam gadam"! Eglīte jānocērt, jānozāgē, jānopērk, jāatnes mājās, jāizpušķo un dāvanas zem eglītes jāsaliek...

Lieliskajā grāmatā, kurā publicēta Antona Čehova un Olgas Kniperes (Ольга

Khunnepe) sarakste, mani pārsteidza kāda Olgas Kniperes frāze: "Ar kādu baudu es spēlēju Mašu! [A. Čehova lugā "Trīs māšas" – M.G.] Vai zini, viņa man turklāt deva kādu labumu. Es kaut kā sapratu, kāda es esmu aktrise, noskaidroju sevi pati sev. Paldies Tev, Čehov! Bravo!!!" [Переписка... 2004: 145]

Nāriņa špagatā

Pagaidām tu esi students, tad tu strādā teātrī kā aktieris vai režisors, vai esi pedagogs, un tad tu visu laiku esi špagatā... un ar gribasspēku pierādi sev un visiem citiem, ka esi radošs cilvēks, ka esi profesionālis, personība. Tu sublimē visu savu dzīves pieredzi un iesaisties, sajūtas, notikumus kādā noteiktā Radošajā Aktā (etīdē, izrādē utt.). Tu esi kā nāriņa špagatā, kas izlien no ūdens krastā, lai atvilktu elpu, bet tur – cilvēki!!! Un tu izliecies par jaunavu. Tas ir radoša cilvēka tēls, stāvoklis. Nežēlīga, vilinoša, noslēpumaina un kārdinoša situācija. Atkal strupceļš, tikai visa mūža garumā.

Protams, iekšējais monologs ir tikai treniņa instruments – mācoties, tuvojoties lomai, izrādei. Jo mēs jau gandrīz vienmēr domājam, ka tas notiek refleksīvi. Bet kā izlikties par nāriņu tā, lai ļaudis nezinātu, ka esi nāriņa špagatā? Lūk, mana atslēga – **trenē sevi dzīvē!!!**

1. Pamēģini uzminēt, bet pēc tam iekšēji parunāt tā cilvēka iekšējo monologu, kurš sēž tev pretī un dzer kafiju.
2. Par ko domā koks aiz tava loga?
3. Pamēģini ar pārdevēju veikalā parunāties, pakoķetēt tā, lai viņa no sirds tev uzsmaida. (Jo viņa, nabadzīte, 8-12 stundas skenē produktus, un visu šo laiku skan *pī-pī-pī*).
4. Četri, pieci, astoņi...100...1001... par ko domā kaķis, suns, zālīte, ceriņu krūms? Pamēģini reāli noturēties (t.i., runāt) kaut vai 2-3-5 minūtes un tu sapratīsi, cik tas ir grūti.
5. Ko domā balkonā sēdošais cilvēks?



(es ilgi viņu vēroju, redzēju viņu ik dienas, pēc tam viņa vairs nebija...)

Pacenties to darīt ik dienas, dresē sevi, tikai tad izstrādāsies vajadzīgais radošā cilvēka reflekss. O, tā ir nežēlīga cīņa pašam ar sevi! Bet tas ir tik ilgi, kamēr tas kļūst tev nepieciešams kā elpošana, un tad parādīsies Prieks un bauda par šīm mokām un pūliņiem, un tad tu sāksi kaut ko saprast – ar ādu, personiski.

"Kas ir dzeja

Federiko Garsijas Lorkas piemiņai

Pastāv leģenda, ka pirms nošaušanas viņš ieraudzīja, kā virs karavīru galvām aust saule. Un tad viņš teica: "Un tomēr saule aust..." Iespējams, tas bija dzejoļa sākums.

legaumēt ainavas / sieviešu istabu / logos, / radnieku dzīvokļu / logos, / darbinieku kabinetu / logos. / legaumēt ainavas / ticības brāļu kapa vietās. / legaumēt, / kā lēnām krīt sniegs, / kad mūs aicina mīlēt. / legaumēt debesis, / kas guļ uz mitrā asfalta, / kad mums atgādina par mīlestību pret tuvāko. / legaumēt, / kā pār stiklu lien nespodras lietus straumes / un izkropļo ēku proporcijas, / kad mums skaidro, kas mums būtu / jādara."

[Бродский 2009: 29]

Reiz jauniets nonāca Sanktpēterburgā (toreiz Ļeņingradā). Viņš dzīvoja, strādāja, mācījās. Mētājās, klīda pa muzejiem, izrādēm. Viņš alkaini tvēra un rīja pilsētu. Pēc tam viņš uzdūrās ceriņu krūmam Ermitāžā. Un viņš katru dienu nāca un skatījās uz to. Kaut ko domāja... Pēc gada notika brīnums. Krūms sāka elpot un kaut ko viņam čukstēt... Gāja gadi... Viņa sieva bija Sanktpēterburgā, nopirka tur gleznas kopiju un viņam uzdāvināja. Tagad tā karājas pie sienas pretī gultai, kur viņi guļ, viņš raugās uz to un pirms miega ar to runājas. Krūms ir viņa draugs.

Vinsents van Gogs "Ceriņu krūms" (Vincent van Gogh "Lilac Bush", 1889)



Padarīt iekšējo monologu par savu draugu – tas laikam arī ir profesionālais mērķis.

Literatūra

- Čehovs, A. (1954). *Izlase*. 3. sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Dante Aligjēri (1994). *Dievišķā komēdija*. Rīga: Vaidelote
- Puškins, A. (1960). *Jevgeņijs Oņegins*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Бродский, И., Brodskis, J. (2009). *Избранные стихотворения. Dzejas izlase*. Rīga: Neputns
- Горчаков, Н. (1951). *Режиссерские уроки К. С. Станиславского*. Москва: Искусство
- Замыслы (2016). Журнал о театре, nr. 1
- Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер (2004). Том 2. Москва: Искусство
- Станиславский, К. (1958). *Собрание сочинений*. Том 2. Москва: Искусство
- Толстой, Л. (2008). *Анна Каренина*. Москва: Эскимо

RAKSTURA (TĒLA) NOVĒROJUMA PRAKSE AKTIERMEISTARĪBAS APMĀCĪBĀ

"Šodien pie manis darīšanās ieradās kāds inženieris no Gorkijas. Kamēr viņš sēdēja, es visu laiku domāju par to, kādam būtu jābūt aktierim, kurš viņu varētu nospēlēt. Efektīgi nospēlēt varētu daudzi, bet dziļi – ļoti nedaudzi. Tāpēc, ka izgaissusi nebūtībā tāda pieeja lomai, kuras pamatā ir cilvēku izpēte. (...) konkrēta cilvēka noslēpumu atminēt – to mēs vairs neprotam. Tādēļ arī uz skatuves ir tik maz jauna personāža. Tie paši tipi, kurus var sadalīt pa nedaudziem plauktiņiem. Bet dzīvē ir tik daudz dažādu cilvēku. Lai katrā iedziļinātos, vajadzīgs īpašs darbs. Īpaša analīze. Īpaša ieinteresētība tieši šī cilvēka izpratnē," [Efross 1981: 340] tā teica manas skolotājas Māras Ķimeles meistars Anatolijs Efross (*Анатолий Эфрос*).

Strādājot Latvijas Kultūras akadēmijā ar studentiem un teātros ar aktieriem, esmu novērojis, ka nemaz tik daudzi aktieri nemāk izveidot tēlu vai raksturu. Mēs zinām, ka raksturs veidojas no tēla domāšanas. Ja mēs uzmanīgi ieskatītos apkārtējos cilvēkos, mēs pamanītu, cik dažādi mēs esam ne tikai domāšanā, bet arī kustībā, runā, reakcijās, smieklos, ķermeņa plastikā, žestos utt. Skaidrs, ka svarīgākais ir tēla domāšana, no kuras izaug forma. Bet ir aktieri, kuriem ērtāk sākt no formas un tad nonākt pie satura vai tēla domāšanas. Nav pareiza virziena. Katram pieeja lomai ir citādāka. Tomēr es ļoti augstu vērtēju tos aktierus, kuri prot radīt katru reizi citu raksturu, pārtapt par pilnīgi citu cilvēku. Uzskatu, ka tā ir augstākā aktiermeistarības spēja. Vairākums aktieru izvēlas spēlēt paštēlos – "es dotajos apstākļos". Organiska spēle ir augsta vērtība. Bet ko darīt, ja tev jāspēlē vairākās izrādēs? Ja vairs nevari pārsteigt skatītājus un pats sevi? Tāpēc uzvar tie aktieri, kas spēj katru reizi radīt jaunu raksturu un pārtapt cita cilvēkā ādā.

Atkāpe. Es bieži sev uzdošu jautājumu, kas ir svarīgākais, kas jāapgūst

studentam skolas laikā. Pieejot no praktiskā viedokļa, es studentiem atgādinu: "Ja jūs esat uz skatuves, tad man jāsaprot, par ko es nākotnē maksāšu naudu." Varbūt skan ciniski, bet ar to es domāju, kāda būs aktieru kvalitāte, par ko publika gribēs maksāt. Protams, bieži tas atkarīgs no režisora. Tomēr labs aktieris pat ne visai kvalitatīvā izrādē un diletantiskā režijā spēs sevi pasniegt un nepazust. Tomēr es kā režisors gribu sadarboties ar tiem aktieriem, kuri prot strādāt, t.i., nevis ir centīgi, bet radoši. Prot radīt idejas, analizēt, meklēt risinājumus un piedāvāt interesantus raksturus, kas atbilst režijas uzstādījumam. Principā – spēj iedvesmot režisoru. Visi aktieri, kurus augstu vērtēju kā savas jomas profesionāļus, ir pratuši mani noturēt radošo enerģiju. Un tādi aktieri parasti ir ļoti pieprasīti. Režisori grib strādāt tikai ar labiem aktieriem. Tā arī ir visa patiesība. Tātad kādas ir galvenās kvalitātes?

Nenoliedzami ir daudz kvalitāšu, kas aktieriem jāapgūst, reizēm pat viena cilvēka dzīves nepietiek, lai to izdarītu. Ir, protams, pāris ģēniji. Bet ne par to. Es apskatīšu aktieri kā sava darba amatnieku. Ja topošais mākslinieks, pabeidzot skolu, jūt savu ķermeni, balsi, partneri telpā, prot veidot dialogu, iekšējo monologu, nepārtrauktu iekšējās dzīves procesu, izprot tēla kompozīciju, spēj analizēt materiālu, strādāt ar priekšmetiem, būt plastisks, pārvadīt balss aparātu un **pārtapt citā cilvēkā**, tad tas ir labs profesijas ceļa sākums. Un tomēr visaugstāk es aktieros vērtēju spēju ne tikai atdarināt, kopēt, parodēt, iemiesoties, bet arī maksimāli pārtapt citā cilvēkā. Maksimāli attālināties no sevis. Tas nenožīmē, ka es ignorēju aktiera personību. Tas ir būtisks aspekts, kam jāļauj skolas laikā attīstīties, un es to augstu vērtēju. Es esmu pret pelēcību, pielīdzināšanu un jēdzienu "aktieris kā instruments". Ja aktieris spēs pārmiesoties citos cilvēkos, tad viņš attīstīsies arī kā personība. Jo jebkura pārtapšana citā cilvēkā atstāj pēdas un papildina paša aktiera pasaules izpratni. Ne velti saka, ka sarežģītākās lomas attīsta aktieri kā cilvēku un profesionāli. Tomēr, pārtopot citā cilvēkā, nevar *atslēgt* arī savas personības šķautnes. Esot citā tēlā, neizbēgami notiek interpretēšana, jo viss tiek izlaists caur paša būtību un personību. Tāpēc – jo interesantāka personība, jo novērotais tēls kļūst daudzšķautņaināks.

Mācību programmā studenti parodijas, atdarināšanas, kopēšanas prasmes apgūst jau pirmajā kursā. Un tas ir pareizi. Līdzīgi kā bērni, kuri atdarinot iepazīst pasauli un sevi. Toties tālāk es runāšu par rakstura novērošanas metodi.

Uzskatu, ka novērošana būtu jāpraktizē visus četrus studiju gadus. Esmu secinājis, ka veiksmīgākie rezultāti bijuši tikai trešajā kursā, kad aktieris ir apguvis citas kvalitātes un prasmes, par kurām būs runa tālāk. Rakstura (tēla) novērošanas prakse ir sarežģīts ceļš, kurš prasa daudz laika un uzmanības. Tie, kas to dara pavirši, nekad nenonāk pie laba rezultāta. Veiksmīgi piemēri

novērošanas praksei ir Alvja Hermaņa "Latviešu stāsti"¹⁷ un Viļa Daudziņa "Jaunie latviešu stāsti"¹⁸ – projekti, kas uzskatāmi parāda rezultātu un ļauj arī nojaust procesu, kā aktieri satikās ar personāžiem. Arī citās izrādēs un projektos aktieri izmanto šo darba metodi, jo jebkurš novērojums spēj iekļauties teātra formā. Arī es kā režisors esmu aktierim lūdzis novērot ļoti konkrētu dokumentālu cilvēku, lai skatītājs varētu ar to identificēties. Jebkurš spilgts novērojums teātrī dod šodienas realitātes kontekstu.

Mūsdienu teātris ieņem dažādas formas. Postdramatiskajā teātrī aktiera funkcija ir mainījusies, un aktieris no izpildītāja pārtop par radītāju, no viņa tiek prasīts lielāks patstāvīgais darbs. Šodien teātrī aktieriem ir jāstāsta par dažādiem cilvēkiem, dokumentāliem varoņiem un antivaroņiem un pat vienas izrādes ietvaros jāpārtapa vairākos tēlos. Tāpēc ir svarīgi iemācīt aktieriem **strādāt patstāvīgi** un pastāvīgi. Pirmkārt, iemācīt mācīties, otrkārt, iemācīt strādāt.

Varu godīgi atzīties, ka mani garlaiko aktieri, kuri no izrādes uz izrādi nemāk pārsteigt un atkārtos tos pašus paņēmienus. Tas ir aktiera komforts, toties man tas ir lieki iztērēts laiks. Tad vienīgais skatītāja glābiņš ir saturs, ko šī izrāde sniedz, bet aktieri glābt var tikai prasme katru reizi būt citam un citādākam.

Tālāk izklāstīšu pieredzē iegūtās pārdomas par aktiermeistarības jēdzieniem, prasmēm, iemaņām, kas jāattīsta, lai pēc iespējas kvalitatīvāk varētu veikt rakstura novērojumus. Kā arī raksturošu uzdevumus, kurus dodu studentiem savā praksē.

Kustības centrs

Kad strādājām pie rakstura novērojumiem, studentiem lieku pievērst uzmanību cilvēka gaitai. To veido cilvēka ķermeņa kustības centrs, kas var atrasties dažādās ķermeņa vietās un velk ķermeņa kustību uz priekšu. Uzmanīgi ieskatoties cilvēkā, var nojaust viņa pašsajūtu, raksturu, dzīves nostāju utt. Protams, sākotnēji tie var būt tikai priekšstatī, tomēr katra rakstura gaita ir īpaša.

Tālāk pāris uzdevumu, kas ļauj studentiem saprast un pievērst uzmanību cilvēka gaitai un kustības centram.

1. **"Karstā bumba".** Stāvam brīvi. Jūtam stabilitāti ķermenī. Saberzējam rokas, kamēr tās paliek karstas. Izmantojam fantāziju un iedomājamies, ka plaukstās esam radījuši karstu enerģijas bumbu, kuru varam ievietot jebkurā ķermeņa daļā: krūškurvī, pierē, degunā, pakausī utt. Sākumā iztēlojamies, kā šī enerģijas bumba ceļo pa ķermeni. Tālāk dodam iespēju savai enerģijas bumbai virzīties it kā ārā no ķermeņa un sākam to vadīt. Vadītājs var variēt uzdevumu un mainīt enerģijas bumbas vietu. Tā var pāriet uz pirkstu galiem, uz labo roku, uz kreiso roku, uz abām rokām, pēdām, ausi utt. Sākumā šo uzdevumu var pārspīlēt, lai izjustu sava ķermeņa plastiku un aktīvu virzību. Vēlāk kustības amplitūdu var samazināt un vairāk koncentrēties uz konkrēto: kā kustības centrs virza ķermeni telpā; kas notiek ar ķermeni; kā izmainās gaita, ritms, citu ķermeņa daļu kustība utt. Tālāk pārvietojam šo kustības centru citā ķermenī un atkal fiksējam, kā mainās kustības raksturs.
2. **"Mana gaita".** Visi brīvi pārvietojas telpā, cenšoties to piepildīt vienmērīgi. Katram studentam jāizvēlas viens kolēģis un precīzi jānovēro viņa gaita, kustības centrs, jācenšas ievērot, kas notiek ar rokām, kājām, kaklu, galvu, kā gaitas laikā kustas ķermenis. Svarīgi vērojuma laikā nemēģināt jau atdarināt, tikai piefiksēt un atcerēties. Kad vadītājs dod signālu, katrs dalībnieks lēnām pārņem sava novērotā kolēģa gaitu un kādu laiku tajā padzīvo. Kad šis uzdevums ir izpildīts, katrs parāda novērotā kolēģa gaitu un grupa cenšas uzminēt, kuram tā pieder.
3. **Kustības centrs. Asociācijas.** Šo uzdevumu vēlam pildīt ārpus telpām – uz ielas, veikalā, parkā utt. Jāatrod kāds cilvēks, kuram varētu sekot. Iespējams, tas ir kāds garāmgājējs. Centieties viņam sekot drošā attālumā un pievērst uzmanību šī cilvēka kustības centram, gaitai, ātrumam, skatienam. Uzdevums: cik iespējams, maksimāli pārtapt viņa kustības raksturā. Ja iespējams, padzīvojiet ilgāk viņa gaitā un ieklausieties, kāda informācija un asociācijas jums rodas par šo cilvēku. Vai arī, izmantojot savu iztēli un fantāziju, sāciet ieraudzīt viņa dzīvi, viņa ikdienu. Kurp viņš dodas? Kāda ir viņa ģimene? Vai viņš ir vientuļš? Viņš ir laimīgs vai nelaimīgs? Pamēģiniet ieraudzīt viņa dzīvesstāstu. Centieties abstrahēties no tā, kā viņš ir ģērbts vai izskatās. Pieņemot, kā tā ir tikai čaula un var radīt tikai priekšstatus, koncentrējieties uz viņa gaitu, ķermeni, kustības centru, plastiku, ritmu, temporitmu, pēc iespējas ilgāk tajā padzīvojiet. Pēc šī uzdevuma ir vērtīgi pārrunāt, kas izdevās un kāda informācija tika iegūta. "Klausieties citā ne tikai ar ausīm, bet ar visu ķermeni." [Полищук, Сарабьян 2018: 27]

¹⁷Režisora Alvja Hermaņa veidots izrāžu cikls Jaunajā Rīgas teātrī 2004. gadā.

¹⁸Aktiera Viļa Daudziņa veidots izrāžu cikls ar Jaunā Rīgas teātra studijas 4. kursa audzēkņiem 2021. gadā.

Parodijas

Parodija ir darbs, kas izveidots, lai atdarinātu, izzobotu vai komentētu kādu darbu, tā tematu, autoru, stilu vai kādu citu detaļu, izmantojot satīrisku vai ironisku imitāciju [Dentith 2000: 9-10]. Parasti studentiem patīk šis uzdevums, kas nav viegls, toties tajā ir jāmeklē humors. Parodijas ļauj studentam paskatīties no malas uz personāžu, ieraudzīt tajā specifisko un īpatnējo.

Uzdevums: izvēlēties atpazīstamu cilvēku, ieraudzīt viņā specifisko un to paspilgtināt. Parodijas žanru es salīdzinu ar karikatūru vizuālajā mākslā. Tiek paspilgtināta kāda īpašība, raksturs, runas veids. Svarīgi, lai students nesāk apzināti karikēt vai izsmiet, tad parodija var neizdoties. Parodijas uzdevumi veicina atdarināšanas prasmes, kā arī iemāca labdabīgi pasmieties par cita cilvēka trūkumiem.

Var dot arī konkrētākās parodijas tēmas, piemēram, latviešu estrāde, 90. gadu kino aktieri, politiķi, augstskolas pasniedzēji utml. Var arī aicināt studentus parodēt citam citu. Tas vienmēr ir jautri.

Atdarināšana

Jāsaprot, ka novērot raksturu nenožīmē viņu pēc tam atdarināt. Toties mācēt kopēt jeb atdarināt ir svarīga prasme, kas ļauj vieglāk pārņemt cita cilvēka plastiku, runu, kustību utt. Tāpēc ir noderīgi visi vingrinājumi, kas ļauj apgūt atdarināšanas prasmes. Atdarināšanas uzdevumos var stimulēt arī studentu iztēli, aicinot iztēloties, kā uzvedas kāds no tuviniekiem (mamma, vectēvs, brālis utt.).

1. **Dzīvnieku etīdes.** Dodieties uz zooloģisko dārzu. Ja tas nav iespējams, var atrast video materiālus internetā, bet labāk tomēr doties uz vietām, kur dzīvnieku var sastapt dzīvā veidā, jo tā var saņemt nepastarpinātu informāciju, izjust dzīvnieka siltumu, skatienu, tilpumu utt. Mērķis: pārņemt dzīvnieka plastiku, reakcijas ātrumu, pašsajūtu, skatienu utt. Pēc tam šie novērojumi jāizmanto etīdēs, kurās šie dzīvnieki satiekas.
2. **Kentauri.** Aizņemieties novērotā dzīvnieka īpašības un sakrustojiet ar cilvēku. Paspēlējiet etīdes, kāds būs cilvēks ar dzīvnieku īpašībām.
3. **Atdarināt vecākus.** Izmantojiet iztēli un centieties precīzi atcerēties savus tuviniekus, kā viņi pārvietojas, runā, uzvedas utt.

Uzmanība un atmiņa

Svarīgi palaikam atkārtot uzmanības un atmiņas uzdevumus. Tie veicina prasmes ieraudzīt, saklausīt, sajust. Šīs iemaņas turpmāk palīdzēs, kad būs jānovēro kāds cilvēks. Atgādiniet studentiem, ka ieraudzīt nav tas pats, kas vienkārši redzēt. Un izdzirdēt nav tas pats, kas dzirdēt. Tāpēc ir svarīgi trenēt detaļu ieraudzīšanu. Tās mazās lietas, kuras citi ikdienā nepamana, arī veido katra cilvēka originalitāti. To ieraudzīšana prasa koncentrēšanos. Un koncentrēšanās stimulē uzmanību. Toties uzmanība un atmiņa veicina iztēles prasmes. Uzmanības un atmiņas vingrinājumus ir aprakstījuši daudzi pedagogi, tāpēc minēšu tikai dažus, kurus pats praksē esmu pārbaudījis.

1. **Spoguļu etīdes.** Sadalās pa pāriem. Viens vada, un otrs cenšas precīzi atdarināt viņa kustību. Pēc tam mainās. Nākamajā līmenī nesarunājoties mainās vadītājs. Mērķis: panākt abpusēju sajūtu, kad vadītājs vairs nav vajadzīgs. No malas nevar uzminēt, kurš vada.
2. **Kolēģis.** Mērķis: iemācīties pievērst uzmanību lietām, kurām agrāk paiets garām vai nebija nepieciešamības tās ievērot. Visi sēž aplī, uzmanīgi aplūko kolēģus. Aiztaisi acis un centies iekšēji ieraudzīt, cik precīzi vien iespējams, kā izskatās kolēģis pa labi: kā viņš gērbies; kā viņš sēž; mēģini precīzi ieraudzīt viņa seju, sajust viņa atmosfēru utt.
3. **Izmaiņas.** Viens students uzmanīgi aplūko pārējos studentus un tad iziet no telpas. Vadītājs izmaina kaut ko telpā palikušo apģērbos, piemēram, daži samainās ar džemperiem, kāds pārveido matu sakārtojumu. Tad telpā atgriežas izgājušais students un cenšas ieraudzīt izmaiņas. Šī spēle ir diezgan aizraujoša, to var ik pa laikam spēlēt un attīstīt dažādās formās, piemēram, mēģināt to pašu ar telpas izkārtojumu.
4. **Rokas.** Sākumā visi mainoties cenšas iepazīt savu kolēģu rokas: siltumu, raupjumu, kaulu uzbūvi, ādas faktūru, svaru. Svarīgi šeit izmantot tikai taktilās sajūtas. Var kolēģu rokas pielikt pie sejas, aptaustīt, kustināt. Tad vadītājs lūdz visiem aiztaisīt acis un turpināt šo uzdevumu. Jācenšas atminēt, kas ir konkrētās rokas īpašnieks. Vadītājam jāizdomā, kā organizēt drošu vidi un sistēmu, lai studenti nesaskrietos. Dodiet uzdevumu studentiem koncentrēties uz temperatūru, enerģiju, kustību: kā atšķiras izjūtas, kad nomainās kolēģu rokas; ko jūs izjūtat un kādu informāciju saņemat, tikai pieskaroties rokām. Ir vērts pēc tam par to diskutēt. Varat papildināt šo uzdevumu ar iztēles treniņu. Iedomājaties, ka šīs rokas pieder jūsu mātei vai tēvam. Kas izmainās? Centieties restaurēt mātes rokas un pieskārienu, kāds tas bija vai varētu būt.

Jo plašāki dzīves novērojumi un zināšanas, jo vieglāks un auglīgāks darbs ar mūsu iztēli." [Полищук, Сарабьян 2018: 284] Iztēle un novērojumi ir cieši saistīti un viens otru bagātina. Iztēles uzdevumi un treniņi palīdz studentam atsaukt atmiņā novēroto, piedzīvoto un izjusto. Kad students strādā pie novērojumiem un cenšas materializēt citu cilvēku, viņam nākas precīzi atcerēties šī cilvēka domāšanu, raksturu, kustību, runu, atmosfēru. Tas prasa augstu iztēles līmeni.

Jāatgādina, ka iztēle un fantāzija nav viens un tas pats. Fantāzija ir tas, ko tu neesi piedzīvojis, bet radījis no jauna. Iztēle ir saistīta ar tavu pieredzi, kuru tu atceries un, cik vien precīzi iespējams, centies materializēt no jauna. Tas neizslēdz, ka tava iztēle var sagrozīt vai interpretēt redzēto un piedzīvoto. Tomēr tā palīdz reanimēt novērotā cilvēka apveidu un sajūtas. Tāpēc, domājot par darbu pie rakstura novērojumiem, ir aktīvi jāstrādā ar iztēles uzdevumiem un vingrinājumiem. Tos plaši apraksta dažādi pedagogi, bet īpaši var ielūkoties Konstantīna Staņislavskā (*Константин Станиславский*) un Mihaila Čehova (*Михаил Чехов*) darba aprakstos. Tālāk daži vingrinājumi.

1. **Pastaiga.** Staigājam brīvi pa telpu. Gaita brīva. Jūtam stabilitāti zem kājām. Domājam par pēdām. Iedomājamies, ka pastaigājamies ar basām kājām pa siltām pludmales smiltīm, cenšamies ķermenī atsaukt sajūtas. Izjūtam, kā ķermenī ieplūst siltums. Tālāk vadītājs maina vidi: staigājam pa akmeņainu pludmali. Sāk līt lietus utt. Svarīgi studentiem atgādināt, lai viņi koncentrējas uz elpošanu, jo tas palīdzēs fizioloģiski atsaukt šīs sajūtas, pieslēgt ķermeņa atmiņu. Šim uzdevumam ir daudz atvasinājumu, piemēram, duša, pirts, pelde utt. Svarīgi ik pa laikam šos uzdevumus atkārtot, lai students iemācītos veikli sevī izprovocēt ķermeniskas sajūtas ar iztēles palīdzību [Грacheва 2003].
2. **Pirmā reize.** Studentam jāspēlē etīde, kurā viņš atsauc atmiņā kādu reāli piedzīvotu notikumu. Pārbaudīta tēma ir "Pirmā reize". Piemēram, pirmo reizi uzpīpēju; pirmo reizi nozagu; pirmo reizi piedzēros; pirmo reizi skūpstījos utt. Parasti cilvēks emocionāli ļoti labi atceras savu pirmo pārdzīvojumu, - palūdziet, lai studenti precīzi cenšas atsaukt to atmiņā un parāda, iespējams, pat vairākas reizes.
3. **Citrons.** Paņemiet citronu un apēdiet to. Centieties precīzi piefiksēt katru kustību, sajūtas, garšu, ķermeņa reakciju citrona ēšanas laikā. Tad to pašu pamēģiniet nospēlēt bez citrona. Varat izdomāt tā vietā citu uzdevumu, bet svarīgi, lai students cenšas piefiksēt sajūtas un pēc maza brīža tās atkārtot. Šis ir labs treniņš, kuram var atrast dažādas variācijas un pildīt katru dienu. Līdzīgi sportistam, kurš regulāri trenējas.

Mums katram ir savs runas ritms, ātrums, balss skaņa. Es to saucu par runas melodiju. Reizēm, skatoties kādu teātra izrādi, nepamet sajūta, ka visi aktieri runā vienā estētiskā, ko dažreiz mēdz dēvēt par "pareizu skatuves runu". Tā laika gaitā apaug ar priekšstatiem, iegūst zināmu abstrakciju un zaudē individualitāti. Mēs katrs esam īpašs ar savu pareizu vai nepareizu valodas lietojumu. Katram mums ir raksturīgs konkrēts vārdu krājums, liekvārdība, izloksne, runas ātrums vai runas defekts. Tad kāpēc mēs to neizmantojam un nepiešķiram tam māksliniecisku vērtību?

Es studentiem lieku uzmanīgi ieklausīties citu cilvēku runas melodijā. Ir cilvēki, kuri runā ļoti monotoni, tomēr runātāja domu var uztvert. Ir tādi, kuri runā, gandrīz dziedot. Es gan aicinu studentus neizmantojot ļoti marginālus (specifiskus) piemērus, kaut tos, protams, ir vieglāk atdarināt.

Tas prasa lielu piepūli – pilnībā pārņemt cita cilvēka runas melodiju, ņemot vērā arī konkrētā rakstura valodas lietojumu. Diemžēl mēs kopumā stilistiski runājam ļoti slikti, tomēr man patīk, ka students pamana valodas kļūdas un akcentē tās novējumos, piemēram, lamuvārdus, angļiskojumus, rusicismus utt. (Studentiem ir jāapgūst pareiza latviešu valoda, lai spētu atšķirt sliktu valodas lietojumu no laba.)

Uzdevums aktierim: maksimāli dokumentāli un organiski pārņemt cita runas melodiju. Runas un valodas īpatnības var palīdzēt piešķirt neparastas krāsas spēlējamajam tēlam (raksturam). Tas ļoti labi var noderēt arī kino aktiermeistarībā.

1. **Čivināšana.** Aizbraucot uz ārzemēm, nekautrējieties pajautāt, kā no malas skan mūsu valoda. Es bieži saņemu atbildi, ka latviešu valoda atgādina putnu čivināšanu. Tāpēc uzdevums: students izvēlas viņam nezināmu valodu (igauņu, arābu, berberu, vācu utt.) un cenšas atdarināt šīs valodas fonētiku, skaņu, ritmu utt. Pēc tam paspēlējiet etīdes, kur šie cilvēki satiekas un ļoti labi saprot viens otru. Maksimāli centieties radīt sajūtu, ka jūs šo valodu pārvaldāt.
2. **Runa.** Izvēlieties kāda zināma cilvēka runu. Ierakstiet un vairākās reizes noklausieties to audiformātā. Koncentrējieties tikai uz ritmu, pauzēm, intonācijām, domu, nepareizo valodas lietojumā. Maksimāli centieties atdarināt un runāt kā šis cilvēks. Šai gadījumā svarīgi koncentrēties tikai uz runu, nav nepieciešams ārēji cilvēku atdarināt.
3. **Ritma uzdevumi.** Daudzi pedagogi ir aprakstījuši ritma uzdevumus. Varat konsultēties ar mūzikas un dziedāšanas pedagogiem un aizņemties

viņu uzdevumus. Es dodu iespēju pašiem studentiem piedāvāt kādu ritma uzdevumu un to veikt ar saviem kolēģiem. Šie uzdevumi, strādājot pie runas melodijas, veicina ritma izjūtu, ir nepieciešami kopējā aktiermeistarības procesā un veido studenta muzikalitāti. Turpmāk students vairāk uzmanības pievērsīs cilvēka ārējam un iekšējam ritmam.

Psihofiziskā brīvība

Lai veiktu rakstura novērojumus, aktiera ķermenim jābūt psihofiziski brīvam, tas nozīmē, ārēji un iekšēji nesusprīgtam. Brīvs ķermenis un prāts ļauj uzņemt vairāk informācijas, saskatīt detaļas un vienlaikus sasniegt augstu koncentrēšanās līmeni. Psihofiziskajai brīvībai būtu jāvelta vairākas nodaļas, bet man šķiet svarīgi minēt šo jēdzienu, jo tas ir ļoti būtisks turpmākajā darbā ar rakstura novērojumus. Ja aktieris būs brīvs, viņš būs arī pārliecināts par sevi, un tas radīs drošības sajūtu darbā ar novērojamo. Pie psihofiziskās brīvības jāstrādā vairākus gadus, tāpēc būtiski ir visi uzdevumi, kuri atbrīvo ķermeni un iekšējo pasauli. Psihofiziskā brīvība ir ļoti saistīta arī ar uzticēšanos apkārtējai videi, tāpēc ir svarīgi uzturēt labu mikroklimatu kolektīvā un dot iespēju studentam atbrīvoties.

Novērojums

Strādājot pie paša grūtākā uzdevuma – konkrēta cilvēka novērojuma, mērķis ir maksimāli pārtapt citā cilvēkā. Nevis radīt tipāžu jeb parādīt šī rakstura individualitāti, bet **prast pasniegt šī cilvēka (rakstura) neatkārtojamo izpausmi**. Svarīgi ir koncentrēties uz to, kā šis cilvēks domā, kādi ir viņa pasaules uzskati, vērtības, attieksme pret sevi un apkārtējo vidi utt. Pārņemt cita rakstura domāšanas procesu ir grūtākais, nodarbojoties ar cilvēka novērojumiem. Studentam ir jābūt psihofiziski brīvam, jāizvairās no pieņemtiem priekšstatiem un jāprot sarunāties, lai iegūtu nepieciešamo informāciju, kas palīdz saprast konkrēto domāšanas procesu. Studentam jāprot aiz vārdiem ieraudzīt kaut kas vairāk – novērojamā cilvēka sociālā vide, viņa sāpe, mīlestība utt. Jāierauga tas, ko cilvēks baidās teikt vai nepasaka, jāuzmin viņa patiesās domas. Tas ir galvenais mērķis – atspoguļot domas, nevis tekstu. Tāpēc, ka tekstos ir daudz melu. Arī teātra izrādē skatītājs reaģē uz to, ko tēls nepasaka vai padomā, jo grib ieraudzīt vairāk. Ir svarīgi pievērst uzmanību tam, ko raksturs dara un domā, bet runātais teksts parasti ir pēdējais, uz ko vajadzētu paļauties.

Savas paaudzes novērojums. Es studentus aicinu novērot savas paaudzes jauniešus. Izvēloties vecākus cilvēkus, pastāv risks palikt tikai atdarināšanas vai tipāža rādīšanas līmenī. Pieslēdzoties savas paaudzes cilvēkam, ar kuru

sakrīt dzīves pieredze, studentam ir lielāka iespēja saprast novērojamo. Tādā veidā students var likt lietā savu iztēli – paša pieredzē gūtās emocijas un līdzpārdzīvojumu. Šāda studenta pieslēgšanās novērotajam cilvēkam būs daudz efektīvāka, nekā novērojot, piemēram, savu vecāku pieredzi, kuri dzīvojuši citā laikmetā.

Lūdzu studentiem uzmanīgi padomāt, kā iegūt novērotā cilvēka uzticību, lai viņš atvērti stāstītu par sevi. Kāda ir vide, kur viņi satiekas? Cik tā droša? Kādi ir jautājumi un to secība? Kā veidot sarunu? Ja novērojamais ļauj, sarunu vajag ierakstīt, tas palīdzēs vēlāk apgūt šī rakstura runas melodiju, stāsta veidošanu utt.

Lai vieglāk iejustos novērojamā cilvēka ādā, rosinu studentus aizņemties viņu apģērbu, to uzvilkt. Dažiem konkrēta rakstura psihofiziku izdodas atrast, uzvelkot, piemēram, lielus zābakus vai vecas kedas, uzliekot rotas, nēsājot smagu somu uz viena pleca utt. Nevajag simulēt, izmantot parūkas vai aizvietotājus, jo svarīgi, ka apģērbs ir īsts, ar savu smaržu, smagumu un krāsu. Citam palīdz tieši konkrētā cilvēka smaržu lietošana. Maksimāli jāizmanto visas detaļas, ko novērojamais raksturs ļauj.

Katrs students var izvēlēties savu stratēģiju, kā tikt klāt savam novērojumam. Var izmantot visdažādākās viltības, bet svarīgi pirms pētniecības sākšanas izvēlētajam raksturam godīgi izstāstīt, ka mērķis ir viņu novērot un, iespējams, publiski izrādīt. Tālāk jau var vienoties par anonimitāti un citiem nosacījumiem, kas skar novērojamā privātumu.

Vienmēr studentiem atgādinu izvēlēties tādu cilvēku, kurš viņiem patiesi ir interesants kā personība. Un nekad necensties būt gudrākiem par šo cilvēku. Rezultāts nedrīkst pazemot novērojamā personību. Students nedrīkst pret savu novēroto raksturu izturēties nievājoši, nīrgāties par viņu vai kā citādi būt augstprātīgs. Toties students drīkst interpretēt. Par rakstura stāsta veidošanu un tā interpretācijām būtu jārunā daudz plašāk, bet šobrīd iesaku koncentrēties uz to, lai students, kurš novēro raksturu, atlasa to informāciju, kas viņam pašam ir svarīga un kas veido konkrētā tēla unikalitāti un originalitāti. Jāizvairās no gariem monologiem un jācenšas atlasīt tos tekstus, kuros ir zemteksts vai pat melīgs saturs. Parasti tas kļūst par labu pārbaudījumu aktierim – nospēlēt īstenību, kas slēpjas aiz tekstiem.

Domāšanas kļūda

Šo paņēmieni es aizguvu no sadarbības ar psihoterapeitiem, kuri savos pacientos meklē domāšanas kļūdu. To konstatē, vēlāk labo. Mani interesē, kā domāšanas kļūda ietekmē visu rakstura domāšanu. Kas ir domāšanas kļūda?

Tā ir nepareiza, sagrozīta uztvere vai attieksme pret kādu vispārpieņemtu sociālu parādību. Piemēram: "Es neuzticos nevienai sievietei", "Visa pasaule ir pret mani", "Visi melnādainie ir mežoņi", "Visi melo" utt. Zem katra no šiem apgalvojumiem slēpjas konkrētā rakstura bailes, trauma vai kāds cits pagātnes iemesls, kas liek tā domāt. Psihoterapeiti cenšas atrast pagātnes traumu un ar to strādāt. Man toties likās interesanti, kā no tā būvēt stāstu. Kā, iedarbinot iztēli un fantāziju, no vienas frāzes uzbūvēt rakstura stāstu un iejusties uz mirkli citā domāšanā.

Viens uzdevums, ko aizguvu no psihoterapeitu treniņiem, ir **intervija**. Uz lapiņas tiek uzrakstīts īss rakstura apraksts, vēlams, ietverot kādu noziegumu.

Piemēram: *Andris, 40 gadi. Tālbraucējs. Drauga dzimšanas dienā piekāvis sievieti. Dzīvo viens.*

Vai: *Sandra, 25 gadi. Dzīvo Rēzeknē. Draudzenei nozaga kaklarotu. Nesen izšķīrusies no sava vīra.*

Vai: *Ainārs, 30 gadi. Strādā autoservisā. Pabeidzis Sporta akadēmiju. 5 gadus bijis viesstrādnieks Anglijā. Vecrīgā uzbrucis ārzemniekam.*

Tas ir pāra uzdevums. Viens uzņemas psihoterapeita, otrs respondenta lomu. Psihoterapeits var uzdot jebkādus jautājumus. Svarīgi pēc iespējas mazāk runāt par noziegumu, kaut abiem par to ir zināms. Intervijas laikā abiem ir jāsaprot, kas ir šī tēla domāšanas kļūda. Psihoterapeits var uzdot dažādus jautājumus: kā tu jūties; pastāsti par savu ģimeni; kad tu pēdējo reizi raudāji; kas bija tavš priecīgākais brīdis utt. Students, kurš iejūtas cita cilvēka ādā, maksimāli pielieto savu iztēli un fantāziju. Iztēle sāk darboties tajā brīdī, kad students izvēlas līdzīgas situācijas tām, ko pats ir piedzīvojis. Piemēram, ja runa ir par māti, viņš neapzināti iztēlojas savas attiecības ar māti. Tālāk, ja nepieciešams, viņš pielieto fantāziju, kas rada atšķirības ar spēlējamu raksturu. Saruna var notikt kaut vai pusstundu.

Uzdevuma mērķis: studentam radīt stāstu par šo tēlu. Ieraudzīt viņa vājās vietas un visas atbildes maksimāli pakļaut savai domāšanas kļūdai. Ja pēc zināma laika students sāk just līdzpārdzīvojumu, tad uzdevums ir izdevies. Psihoterapeitam ir svarīgi pieslēgties respondentam un uzdot pareizos jautājumus. Vēl svarīgi – neko nespēlēt. Studentam, iespējams, būs vēlme rādīt šo tēlu, bet atgādiniet, lai viņš koncentrējas tikai uz atbildēm, iztēli un stāstu. Šajā uzdevumā nekas nav jāspēlē vai jārada ārēji. Pats esmu veicis šo uzdevumu un biju pārsteigts, ka uzdevuma laikā, vispār nepielietojot aktiermeistarības instrumentus, spēju tikai ar iztēles un fantāzijas paņēmieniem radīt citu domāšanas veidu, kas manī pašā rada pārdzīvojumu.

Nobeigums

Aprakstīju tikai daļu no jēdzieniem un uzdevumiem, kas ir svarīgi, strādājot ar studenta prasmi novērot raksturu. Laika gaitā atklājas, ka dažiem tas izdodas veiksmīgāk, dažiem mazāk, bet pedagoga uzdevums ir saprast, kura no prasmēm vai iemaņām studentam ir vājāka. Tad ir jādod papildus uzdevumi, lai students šo prasmi attīstītu. Jebkura aktiermeistarības prasme – uzmanība, iztēle, fantāzija, psihofiziskā brīvība, ritma izjūta un atdarināšana – veicina rakstura novērojuma kvalitāti. Prasme novērot raksturu palīdz attālināties no sevis pašā, radīt atpazīstamus šodienas varoņus, bagātināt savu aktierisko pieredzi. Novērotā rakstura domāšanu vēlāk students var izmantot darbā pie kāda literārā materiāla vai to transformēt atbilstoši saturam. Tam ir arī audzinošs efekts – students apgūst empātijas spējas. Iemācās izprast un pieņemt cita cilvēka vērtības, pasaules uzskatus un domāšanas veidu.

Rezultāts ir veiksmīgs, ja aktieris spēj iemiesoties citā raksturā, precīzi izprast un sajūst novērojamo, atrast šī rakstura kodolu, parādīt šī rakstura unikalitāti un stāstu, radīt skatītājos izpratni un līdzpārdzīvojumu, precīzi atdarināt runas melodiju, plastiku un domāšanas veidu.

Literatūra

Dentith, S. (2000). *Parody. (The New Critical Idiom)*. Routledge

Efross, A. (1981). *Profesija režisors*. Rīga: Liesma

Gordon, M. (1987). *The Stanislavsky Technique: Russia: A Workbook for Actors*. New York: Applause Theatre Book Publishers

Грачева, Л. (2003). *Актёрский тренинг: теория и практика*. Санкт-Петербург: РЕЧЬ

Полищук, В., Сарабьян, Э. (2018). *Большая книга актёрского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссёров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов*. Москва: АСТ

Informācija par rakstu autoriem



Anna Eižvertiņa

Teātra režisore un pedagoģe, teātra "Skatuve" dibinātāja un mākslinieciskā vadītāja. Ar teātra mākslas profesionālo pedagoģiju sākusi nodarboties 1975. gadā. Strādājusi kā režisore un pedagoģe Tautas kinoaktieru studijā, Kultūras darbinieku tehnikumā, Latvijas Valsts konservatorijā, Liepājas, Daugavpils teātros, Latvijas Universitātē. Latvijas Kultūras akadēmijas aktiermeistarības docētāja kopš Akadēmijas dibināšanas, šobrīd profesore *emeritus*. Annas Eižvertiņas audzinātie aktieri strādā visos Latvijas teātros. Bijusi pieredzes apmaiņā Polijas teātra augstskolās Krakovā, Varšavā, Vroclavā. Piecas reizes vedusi LKA studentus uz Starptautisko Antīkās grieķu drāmas festivālu Kīprā, tāpat ar studentiem piedalījusies skatuves mākslas festivālos Krievijā un Slovākijā.

Šobrīd regulāri turpina vadīt nodarbības aktiermeistarībā un režijā profesionālās pilnveidesursos. 2021. gadā izdevusi mācību līdzekli profesionālās teātra mākslas teorijā latviešu valodā "Ceļvedis darbības teātrī: profesionālās aktieru un režijas mākslas teorija". Triju Zvaigžņu ordeņa kavalieri, apbalvota ar Polijas Republikas Kultūras ministra Bronzas medaļu *Zasłużony Kulturze Gloria Artis* un Latvijas Republikas Izglītības ministrijas un Kultūras ministrijas Goda rakstiem. 2020. gadā saņēmusi Latvijas Teātra darbinieku savienības Jēkaba Dubura balvu par jauno aktieru audzināšanu un ieguldījumu teātra pedagoģijā četrdesmit piecu gadu garumā.



Mihails Gruzdovs

Teātra režisors, dramatiskā teātra režijas un aktiermeistarības pedagoģs Latvijas Kultūras akadēmijā kopš 2001. gada. Kopā ar režisoru un pedagoģi Indru Rogu vadījuši divus aktieru (2009, 2021) un apvienoto aktieru-režisoru kursu (2013). Pirms tam vairāk kā desmit gadus strādājis Sanktpēterburgas Teātra mākslas akadēmijā profesora Venjamina



Pēteris Krilovs

Filmu un teātra režisors, aktiermeistarības un režijas pedagoģs, No 1993. līdz 2022. gadam strādāja Latvijas Kultūras akadēmijā, profesors no 1998. gada. Iepriekš bijis aktiermeistarības pedagoģs Tautas kinoaktieru studijā, no 1988. līdz 1996. gadam – Latvijas Mūzikas akadēmijā Daugavpils teātra aktieru kursu pedagoģs, strādājis arī Latvijas Mākslas akadēmijā. 1995. gadā Daugavpils teātrī iedibinājis Starptautisko Jaunā teātra festivālu *Homo Novus* (direktors 1995-2003) un līdz ar festivālu arī Latvijas Jaunā teātra institūtu, kura direktora vietnieks bijis no 1997. līdz 2003. gadam. Latvijas Kultūras akadēmijā 2005. gada atjaunojis Filmu režijas maģistra un bakalaura studiju programmas, no kurām 2017. gadā atvasinājās LKA Nacionālā Filmu skola. Saņēmis Latvijas Teātra darbinieku savienības Jēkaba Dubura balvu par darbu teātra pedagoģijā (1992) un "Spēlmaņu nakts" žūrijas speciālbalvu par izciliem sasniegumiem teātra pedagoģijā (2008). Daudzkārt nominēts un vairākkārt apbalvots teātra balvas "Spēlmaņu nakts" un kino balvas "Lielais Kristaps" skatēs.



Kārlis Krūmiņš

Teātra mākslinieks, aktiermeistarības pedagoģs, 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 adresētas izrādes, t.sk., LKA Dramatiskā teātra aktiera mākslas kursa diplomdarba izrādi "Nelabā roka" (2019).

Vairākkārt nominēts un apbalvots Latvijas teātru balvas "Spēlmaņu nakts" skatēs gan par aktiera, gan režisora, gan dramaturga veikumu.



Indra Roga

Teātra režisore un aktrise, dramatiskā teātra režijas un aktiermeistarības pedagoģe Latvijas Kultūras akadēmijā kopš 2004. gada. Kopā ar režisoru un pedagogu Mihailu Gruzdovu 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 dramatizējumu veidošanu, un 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 Latvijas teātra skates "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. Iestudējis izrādes Latvijas Nacionālajā teātrī, Valmieras drāmas teātrī, Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī, Dailes teātrī, Liepājas teātrī un nevalstiskajā teātrī *Dirty Deal Teatro*, kā arī aktīvi strādā starptautiski, iestudējot izrādes Lietuvā (Klaipēdas Drāmas teātrī), Igaunijā (*Vaba Lava*), Krievijā (Gogoļa centrā), Ķīnā (Šanhajas Valsts teātrī). 2019. gadā kopā ar LKA Dramatiskā teātra aktiera mākslas (t.s. "leļļu kursa") absolventiem nodibinājis teātra apvienību "EsARTE" un ir tās

mākslinieciskais vadītājs. Daudzkārtējs Latvijas teātra skates "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), Eduarda Smiļģa balvas (2021) laureāts.



Anita Sproģe

Aktrise, režisore, aktiermeistarības pedagoģe Latvijas Kultūras akadēmijā no 2005. gada. Akadēmijā docē aktiermeistarības kursu īpaši filmu mākslu studējošajiem, kā arī studējošajiem, kuriem aktiermeistarība nav pamatizvēles kurss. Vada nodarbības aktiermeistarībā un režijā LKA organizētajos profesionālās pilnveides un tālākizglītībasursos. Pasniegusi grima mākslu un aktiermeistarību Rīgas Horeogrāfijas skolā. Plaša aktierdarba pieredze un virkne lomu dažādu režisoru (Regnāra Vaivara, Pētera Krilova, Oļģerta Krodera, Annas Eižvertiņas, Mihaila Kublinska, Zanes Kreicbergas u.c.) iestudējumos. Iestudējusi izrādes Latvijas Nacionālajā teātrī, Dailes teātrī, Valmieras un Liepājas teātros, Cēsu Mazajā teātrī. Piedalījusies daudzveidīgos starptautiskos studentu un teātra festivālos (Nīderlandē, Dānijā, Apvienotajā Karalistē, Lietuvā, Francijā, Ukrainā u.c.). 2007./2008. gadā ieguvusi balvu par gada spilgtāko debiju Latvijas teātra skatē "Spēlmaņu nakts".

