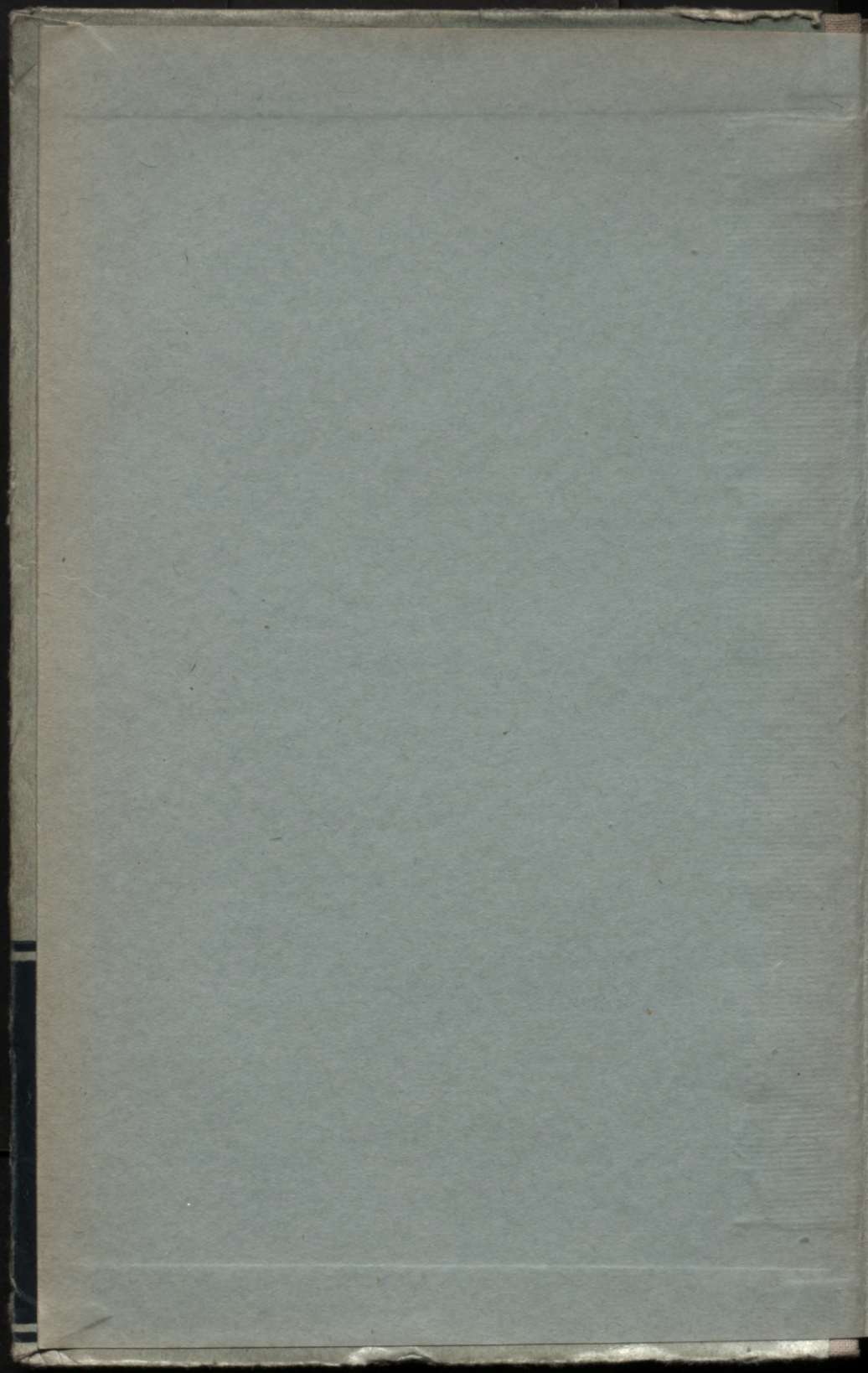
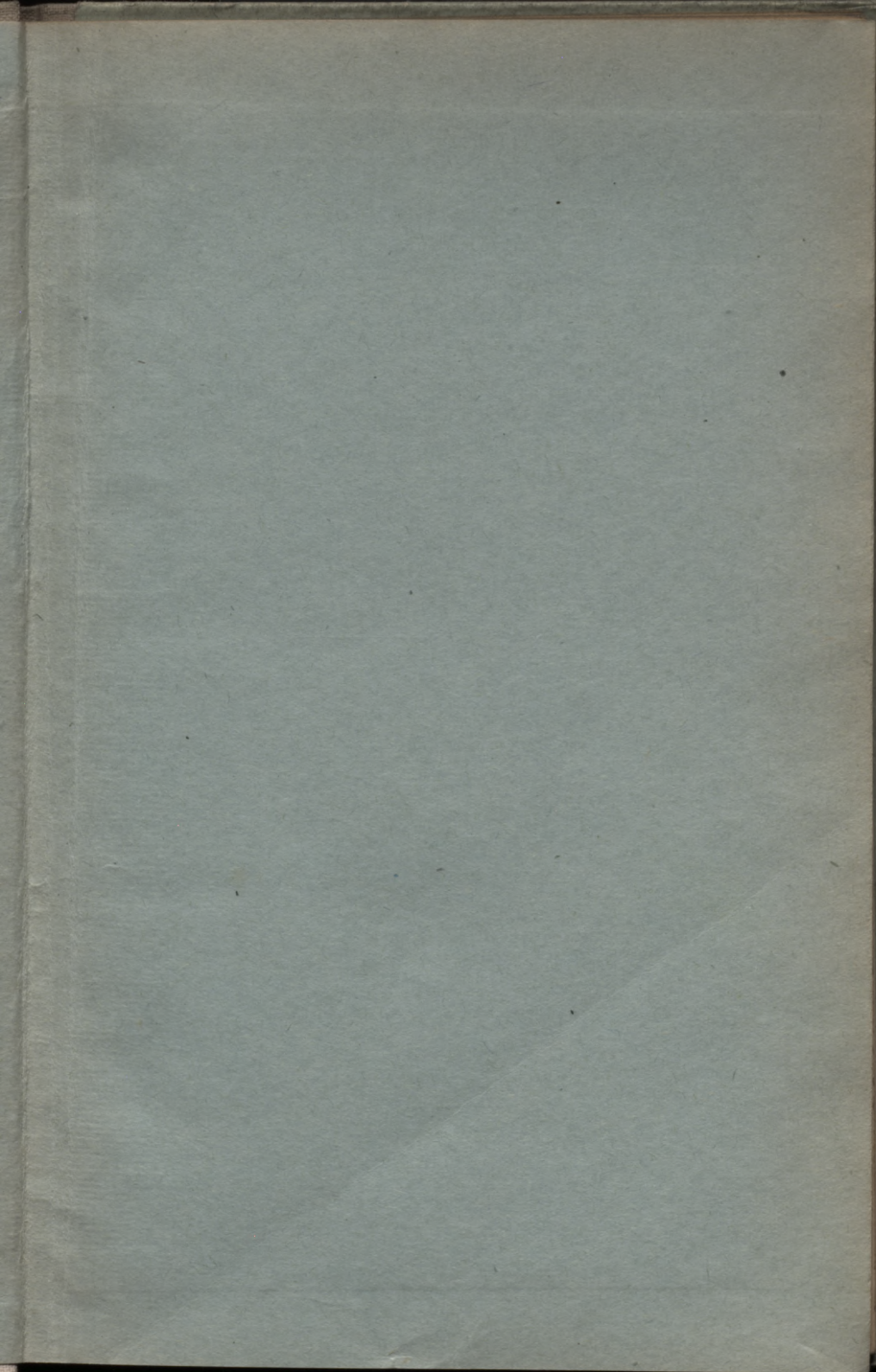


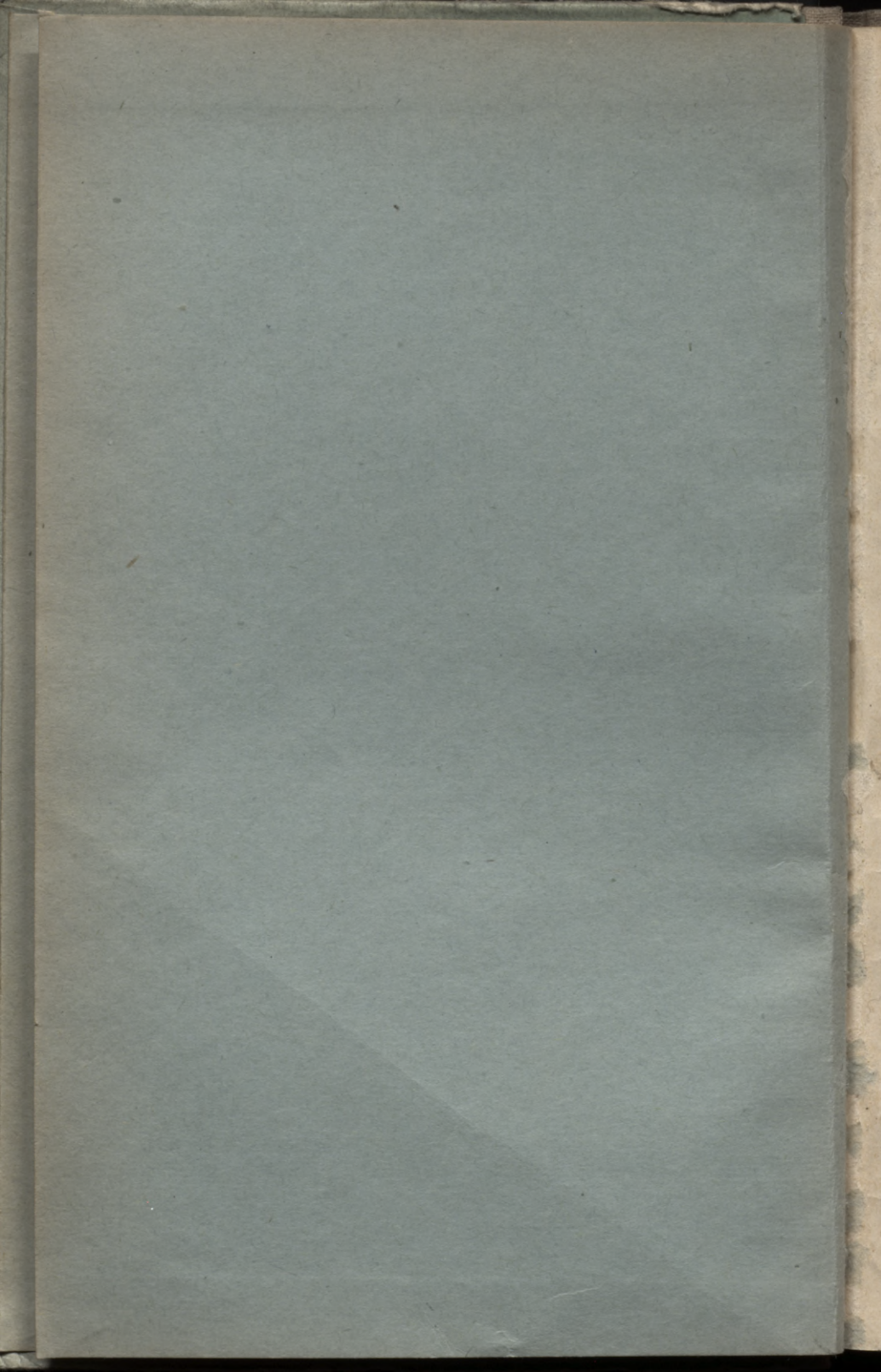
7
770



PAŠDARBĪBAS SKATUVE







7
—
770

925-22

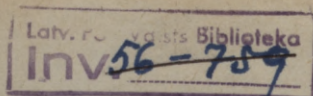
4

PAŠDARBĪBAS SKATUVE

PALIGS DRAMATISKO PULCIŅU
VADITAJIEM

SASTĀDITĀJS ED. SMIĻĢIS
REDAKTORS K. JALINSKIS

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1955



Parb. 59

Коллектив авторов 0309079636
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

*

В ПОМОЩЬ РУКОВОДИТЕЛЯМ
ДРАМКРУЖКОВ

Латвийское
государственное издательство

На латышском языке



LUGAS IDEJA UN SKATUVES TĒLS

PAR PARTEJISKUMU MĀKSLĀ

«Māksla savos pamatos ir cīņa par vai pret, vienaldzīgas mākslas nav un nevar būt,» saka M. Gorkijs savā rakstā «Par mākslu».

Šekspirs, sarakstot traģediju «Hamlets», atmaskoja pasauli, kuras iezīmes bija raksturīgas Elizabetes monarchijai, kad asiņainais režīms izspieda no tautas līdzekļus agresīvu karu vešanai. Viņš nosoda savu iemīļoto varoni Hamletu, ka tas, pazīdams Klaudija galma neģēlību, tomēr kavējas to gāzt. Sajā traģedijā Šekspirs aicina savus laika biedrus cīnīties pret noziedzīgo sabiedrisko iekārtu un pret nelietīgajiem, zemiskajiem cilvēkiem, kas apkauno cilvēka cieņu.

Ostrovskis, sarakstot komediju «Mežs», cīnījās pret iekārtu, kurā liekulīgie, cietsirdīgie muižnieki, sagrābuši savās rokās varu pār nabagajiem, padara viņu dzīvi par elli, visādi tos apspiezdami un samaitādami.

Rainis, sarakstot traģediju «Mīla stiprāka par nāvi», cīnījās pret tādu stāvokli, kad cilvēks var nesodīts izmantot savu spēku, lai darītu pāri citiem cilvēkiem. Viņš nosodīja mežonīgos karus, kuru mērķis bija paverdzināt brīvas tautas. Lugā parādīts zviedru valdīšanas laiks Latvijā. Taču dzejnieks nav gribējis uzspiest kauna zīmi tikai zviedru un poļu iekarotājiem, bet gan tādai sabiedriskajai iekārtai, kas izraisa karus un patvaļu.

Andrejs Upīts, sarakstot komediju «Ziņģu Ješkas uzvara», ir cīnījies pret ekspluatatoriem kulakiem, pret buržuaziskās Latvijas valdošajām aprindām, kas ar tukšiem politiskiem lozungiem centās aizmiglot acis nabadzīgajai zemniecībai. Tātad arī viņš cīnījās par latviešu tautas darbaļaužu ekonomisko un politisko atbrīvošanu no pelēko bāronu un buržuazijas varas.

Cīņai, kuru izcīnīja Šekspirs, Ostrovskis, Rainis un Upīts, bija politisks raksturs, tā bija idejiski politiska cīņa.

Blakus sacerējumiem ar ļoti spilgti izpaustu politisko tendenci ir arī ievērojams skaits tādu, kuros politiskās problēmas nav noteicošās, piemēram, Blaumaņa «Ugunī». Šās dramaturģijas pamatā ir Kristīnes un Edgara mīlestība. Zaudējusi ticību tam, ka Edgars labosies, un paklausīdama mātes pierunāšanai, Kristīne ir ar mieru kļūt nemīlama cilvēka sieva. Taču pēdējā brīdī viņa atsakās no tā un no pārticīgās dzīves, ko tai sagādātu šīs laulības, un drosmīgi izšķiras par palikšanu pie Edgara, nebaidoties grūtību, kas to sagaida kopdzīvē ar Edgaru. Visumā liekas, ka šīm Kristīnes un Edgara personīgajām attiecībām nav nekāda sakara ar tā laika socialajām un politiskajām problēmām. Tomēr ir. Iedomāieties tā laika cilvēku psiholoģiju! Mīetpilsonības gars bija padarījis cilvēkus sīkmanīgus, atņēmis tiem rakstura stingrību, pamudinot uz nekrietniem kompromisiem, kādus nedrīkstētu pieļaut ne sirdsapziņa, ne cilvēka cieņa.

Blaumanis ar nolūku ir pretstatā mīetpilsonībai parādījis Kristīni ar viņas taisno raksturu, kas nepieļauj kompromisus. Tātad Blaumanis cīnījās par to, lai cilvēki atbrīvotos no mīetpilsoniskiem aizspriedumiem. Tā ir objektīvi politiska cīņa.

Progresīvs mākslas darbinieks ir cīnītājs. Mākslinieks tiecas pēc tā, lai lasītājs un skatītājs iemīļo varoņus, kurus mīl pats autors, un lai sāk nīst tos, kurus viņš nemīl. Tā Rainis grib pārliecināt mūs, ka viņa traģedijas «Mīla stiprāka par nāvi» negatīvais varonis Jakubovskis pelna ienaidu. Autors savācis apbrīnojami bagātu materiālu, kas raksturo Jakubovski kā slepkavu, kā cilvēku bez sirdsapziņas, bez pienākuma sajūtas, bez dzimtenes. Bet turpat blakus Maijas biogrāfijā viņš pasvītīro jo daudzus faktus, kas rada simpatijas pret šo meiteni. Tātad dzejnieks izmantojis visādus līdzekļus, lai iedvestu skatītājam savas simpatijas un antipatijas, savu pasaules uzskatu. Šī autora nosliecība vai tieksme parādīt daīldarbā savas domas piešķir ikvienam sacerējumam tā saucamo tendenciozumu. Ikkatrā mākslas darbā mēs atrodam autora nosliecības iezīmes, jo pati māksla ir tendencioza šā vārda vistiešākā nozīmē. Tāda ir arī teatra māksla, kuras tendenciozums izpaužas lugas un tās atsevišķo tēlu traktējumā.

Nav un nevar būt neviena īsta mākslas darba, kurš ne-

paustu cēlu, kaujiniecisku domu, kurā nebūtu idejas. Lai atceramies tikai Sekspiru, Moljēru, Gēti, Silleru, Puškinu, Gogoli, Saltikovu-Sčedrinu, Ostrovski, Čehovu, Gorkiju, Raini, Upiti... Visi viņi palīdz atbrīvot cilvēku no tumsonības, aizspriedumiem, zemiskiem instinktiem un neģēlības. Tikai dziļi idejisku, augstas un cēlas humanitātes caurstrāvotu darbu var uzskatīt par patiesu mākslas darbu. Kaut arī sarakstīts pirms vairākiem gadu desmitiem un simtiem, tas saglabā savu vareno mākslinieciskās iedarbības spēku.

Uzveduma idejiskums ir tas, kas nosaka, cik ilgs būs tā mūžs uz skatuves.

1905. gadā, revolucionārās strādnieku kustības uzplūdu laikā, kad bija nepieciešams organizēt progresīvos kultūras darbiniekus, izraisīt tajos proletariskās cīņas garu, V. I. Ļeņins sarakstīja savu ievērojamo apcerējumu «Partijas organizācija un partijas literatūra»¹.

Šajā rakstā Ļeņins norādīja, ka partijai jāpalīdz literatūrai pārvarēt idejisko nekonsekvenci, liekulību, bailīgumu, lai pārvērstu to par idejiski skaidru, noteiktu, principālu, drosmīgu, patiesi progresīvu literatūru. Tikai tāda literatūra spēj attaisnot savu uzdevumu, pildīt savu pienākumu un sasniegt visaugstāko uzplaukumu.

Kā to izdarīt?

Ļeņins atbild: «...socialistiskajam proletariātam jāizvirza *partijas literatūras* princips, jāattīsta šis princips un jārealizē tas iespējami pilnīgākā un viengabalainākā formā.»

«Kas tad būtībā ir šīs partijas literatūras princips?» jautā Ļeņins un tālāk arī atbild: «Literatūrai jāklūst par kopējās proletariskās lietas *daļu*...» Un, lai to vēl tuvāk paskaidrotu, viņš mazliet tālāk saka: «Literatūrai jāklūst par organizētā, plānveidīgā, apvienotā socialdemokrātiskā partijas darba sastāvdaļu.»

Literāti, kas uzskata savu daiļrades darbu par kopējās proletariskās lietas daļu, nevis par tīri personīgu nodarbošanos, cieši jo cieši ir saistījuši savu daiļradi un sevi ar revolucionārās strādnieku šķiras kustību, ar savas tautas dzīvi. Nekas nav postošāks progresīvo rakstnieku daiļradei kā atrašanās no tautas, ko tik ļoti cenšas panākt buržuāzija.

Bet uzskatīt savu daiļradi par kopējās proletariskās lietas daļu nozīmē neatlaidīgi ar šo daiļradi audzināt darba

¹ V. I. Ļeņins, Raksti, LVI 1949., 10. sēj., 26.—30. lpp.

tautu revolucionāro ideju garā, iedvesmot to godam veikt uzdevumus, ko izvirzījusi krievu revolūcijas attīstības gaita.

Ļeņins piebilst: «Mēs, protams, neteiksim, ka aziatiskās cenzūras un Eiropas buržuāzijas sagandētā literārā darba šāda pārveidošana varētu notikt uzreiz.»

Ļeņins pasvītro, ka pastāv divējādas grūtības šajā literatūras pārveidošanas darbā.

Pirmā grūtība izriet no tā, ka buržuāziskā teorija par «neatkarību», par mākslas un mākslas darbinieka «brīvību» ir paguvusi jo dziļi iesakņoties literātu psiholoģijā. Tāpēc Ļeņins pamatīgi apgaismo jautājumu «par mākslas brīvību» un sagrauj literātu ilūzijas par mākslas šķietamo brīvību buržuāziskajā sabiedrībā. Viņš raksta: «Buržuāziskā rakstnieka, mākslinieka, aktrises brīvība ir tikai maskota (vai liekulīgi maskojama) atkarība no naudas maīsa, no uzturēšanas, no izpirkšanas, no uzturēšanas... Sabiedrībā, kas dibināta uz naudas varu, sabiedrībā, kur nabadzībā dzīvo darbaļaužu masas un parazitē dažas saujīņas bagātnieku, nevar būt reālas un īstenas «brīvības»».

Un Ļeņins pretstata mākslas un mākslas darbinieku pazemojošajam stāvoklim buržuāziskajā sabiedrībā cieņas un laimes pilno stāvokli to rindās, kuri cīnās par strādnieku šķiras brīvību. Te daiļradi stimulē nevis tiekšanās pēc pašlabuma, pēc karjeras, bet gan augstas un cēlas idejas. Daiļrade te kalpo miljoniem darbaļaužu, «kas ir zemes zieds, tās spēks, tās nākotne». Tā balstās uz revolucionāru, zinātniski izprastu vēsturi un uz īstenību, uz socialistiskā proletariāta pieredzi un dzīvo darbu.

Brīva daiļrade var būt tikai tā, kas tiek radīta tautas labā, apzinoties savu augsto pienākumu pret to.

Sādi vadīt literatūras un mākslas gaitas nav viegli, un te vajadzīga liela prasme. Šajā apstākļi Ļeņins saskata otru nopietno grūtību. «Nav šaubu, šai lietā noteikti jānodrošina lielāka rīcības brīvība personiskai iniciatīvai, individuālām tieksmēm, brīvība domai un fantāzijai, formai un saturam.» Bez tam, kontrolējot literātu darbu, jāizvairās no nivelēšanas, no šabloniskas pieejas.

V. I. Ļeņina raksts ir noteikta programma tam, kas darāms, lai māksla spētu atbrīvoties no buržuāzijas verdzības, lai godam veiktu savus uzdevumus un, brīvi attīstoties, ietu pretim arvien pilnīgākam uzplaukumam.

Šis Ļeņina izvirzītais partijas literatūras princips pa-

līdz mums noteikt ikviena mākslas darbinieka pienākumus un viņa daiļrades perspektīvas.

Mākslas partejiskums prasa no mākslas darbinieka, lai tas aktīvi iesaistītos dzīvē, lai tas ar savas daiļrades ieročiem kvēli cīnītos par cilvēces atbrīvošanu no apspiešanas un ekspluatācijas, par tādas sabiedrības izveidošanu, kurā iespējams brīvs, radošs celtniecības darbs. Partejiskā māksla nepieļauj tādu «daiļradi», kas vienaldzīgi apraksta tikai faktisko stāvokli. Nesaraucama saistība ar īstenību, ar tautas dzīvi ir obligāts noteikums ikvienam mākslas darbiniekam, lai tas spētu pildīt savas šķiras, savas tautas acu, ausu, balss uzdevumus. Partejiskā māksla ir aktuāla. Tomēr jautājumu par tematikas aktualitāti, šo cīnītājas mākslas izcilāko iezīmi, nedrīkst traktēt šauri, jo arī vēsturiska tema, notikumi un tipi, kas ņemti no pagājušo laiku dzīves, ja tie palīdz mums izprast agrākās sabiedriskās attiecības, ja tiem ir audzinoša nozīme un idejiski mākslinieciska vērtība, kas liek dziļāk iemīlēt mūsu padomju dzīvi, cīnīties pret pagātnes paliekām ļaužu apziņā, liecina par darba aktualitāti. Tā neapšaubāmi aktuāls ir Andreja Upīša romans «Zaļā zeme», lai gan tajā notēlota tikai pagātne. Mantkāriģo kulaku izsūktā, apgānītā zaļā zeme ir ļoti nesena mūsu Latvijas vakardiena, bet zemniekiem, kas dzīvo kapitalistiskajās valstīs, tā ir nežēlīga šodiena.

Pēc Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas uzvaras padomju rakstniekiem Ļeņina izstrādātais partejiskuma princips bija viņu darba pamatnoteikums un padomju māksla un literatūra kļuva par pašu idejiskāko, pašu progresīvāko pasaulē. Literatūras partejiskuma princips atstājis lielu iespaidu arī kapitalistiskajās valstīs, jo tur par spīti visām vajāšanām un cenzuras žņaugiem strādā drosmīgi, kvēli, idejiski konsekventi, ar revolucionāro strādnieku kustību cieši saistīti mākslas darbinieki.

Socialisma celtniecības grandiozie panākumi, cīņa par komunistiskās sabiedrības izveidošanu aizrauj sev līdzīgu padomju mākslu, padara to dziļāku, paplašina tās uzdevumus. Viens no tās galvenajiem pienākumiem ir palīdzēt partijai audzināt padomju cilvēkus komunistisko ideju garā, izaudzināt tādu jauno paaudzi, kas spēs novest līdz galam dižo komunisma celtniecības darbu.

Partejiskās mākslas princips prasa no mākslas darbiniekiem nepārtraukti paplašināt savas zināšanas, celt savu idejisko līmeni, dziļāk iepazīt dzīvi, iegūt meistarību.

SOCIALISTISKAIS REALISMS — PADOMJU MĀKSLAS DAIĻRADES METODE

Jaunās padomju mākslas sākumus ievadīja asa cīņa pret buržuazisko ideju un estētisko uzskatu ietekmi. Viena daļa pirmsrevolūcijas laika mākslas darbinieku, kas bija audzināti individualistiskā garā, ticās pēc «bezpartejiskas», ārpus politikas stāvošas mākslas. Pārējie un to vidū arī daži proletariskās inteliģences pārstāvji sīkpilsonisko uzskatu ietekmē partejiskuma principu izskaidroja pārāk sekli. Tie centās izdomāt kādu «gluži jaunu» kulturas veidu, atrautu no visa, ko sasniegusi cilvēces kultūra savas attīstības gaitā, uzskatot to par nevajadzīgu un padomju kulturai kaitīgu.

Pirms sākam iztirzāt jautājumu, kā jāsaprot socialistiskā realisma metode, ir nepieciešams īsumā raksturot galvenās daiļrades metodes, pēc kurām darbojās pagātnes literāti un mākslas darbinieki.

Kā praksē panākams vispārināts cilvēku notēlojums? Bieži vien rakstnieks par pamatu ņem kādu reali eksistējošu cilvēku, ņemot to par prototipu jeb «modeli». Pieņemts par prototipu izvēlēties tādu cilvēku, kam pēc rakstnieka vērojuma piemīt veselas cilvēku grupas īpašības, vai tādu, kas būtu noderīgs kādas sociālas parādības atklāšanai. Rakstnieks, no vienas puses, atmet tās īpašības, kas raksturīgas tikai izvēlētajam prototipam un tāpēc ir maznozīmīgas. No otras puses, rakstnieks pievieno šā cilvēka īpašībām vairākas interesantas un nozīmīgas īpašības, ko tas savācis no citiem «modeļiem». Tādējādi rakstnieka daiļradē izveidotais raksturs stipri atšķiras no izvēlēta prototipa vai, pareizāk sakot, no visiem «modeļiem». Salīdzinot ar tiem, šis raksturs ir daudz saturīgāks un dziļāks. Aktiera darbā radīt vispārinātu raksturu nozīmē prast starp daudzajām literarajam tēlam raksturīgajām īpašībām atklāt galveno, visraksturīgāko. Literārā tēla skatuviskās iemiesošanas darbā aktieris ņem par pamatu vienu vai vairākus prototipus.

Tā literārais, kā arī aktiera veidotais tēls, kam piemīt mākslinieciska nozīmība, arvien ir ticis radīts ar vispārinājuma palīdzību, pārveidojot īstenībā atrodamos prototipus.

M. Gorkijs literatūrā un mākslā izdala divas galvenās «strāvas» jeb virzienus — realismu un romantismu. «Par

realismu sauc cilvēku un viņu dzīves apstākļu notēlojumu patiesā, neizpušķotā veidā,» saka viņš savā rakstā «Kā es mācījos rakstīt». Bet to mākslas virzienu, kad mākslas darbinieki vadās no īstenības izskaistināšanas principa un izdomas, neņem vērā reālo īstenību, sauc par romantismu. Romantismā savukārt izdalās divi galvenie virzieni, no vienas puses — aktīvais revolucionārais romantisms.

Aktīvo romantiku spēks izpaužas viņu kaujinieciskumā, viņu nemierā, viņu tieksmē pēc jauniem dzīves apvārsņiem. Bet īstenības izskaistināšana, kas tik raksturīga aktīvajam romantismam, jau ir tā nespēks. Tas nevar visā pilnībā izraisīt mākslas idejiskās un mākslinieciskās iespējas.

Literatūras un mākslas vēsturē pastāv vēl otrs romantisma virziens, kas buržuaziskās sabiedrības nežēlīgo īstenību parāda kā gaišos un sārtos toņos ieturētu idili. Ir arī tādi romantiķi, kas, notēlodami buržuaziskās dzīves īstenību, noliedz jebkuru iespēju vērst dzīvi labāku. Daži no šiem romantiķiem aicina atgriezties pie «vecās labās» kārtības. Šo reakcionāro romantismu Gorkijs nosaucis par pasīvo romantismu. Pasīvā romantisma virziens nav devis nevienu rakstnieku vai mākslinieku, kas būtu tuvs tautai.

Arī realisms visos laikos, visiem māksliniekiem nav bijis vienāds. Tas laikmetu gaitā izaudzis un savu augstāko pakāpi sasniedzis socialistiskajā realismā, kas sevī apvieno arī labākās revolucionārā romantisma tradīcijas. Tas ir principiāli jauns, pilnīgāka tipa realisms. Lai uzskatāmi to ilustrētu, salīdzināsim Gorkija lugu «Barbari» ar Blaumaņa lugu «Indrāni» un Čehova «Ķiršu dārzu». Gorkijs, Blaumanis, Čehovs — visi trīs ir realisti, un viņu lugās redzam kapitalistiskā tipa cilvēku ielaušanos vecajā, puspatriarhālajā vidē.

«Indrānos» skaidri, neizpušķoti parādīts dzimtas radniecisko un morālo attiecību sairums, ko izraisa kapitalistiskās saimniekošanas paņēmieni ieviešanās lauku dzīvē. Taču abi vecie Indrāni ir pārāk idealizēti. Tomēr Blaumanis ar šo lugu izraisīja sava laika skatītājos naida jūtas pret kapitalistiskajām paražām, kā arī līdzjutību pret vecajiem Indrāniem.

«Ķiršu dārzā» muļķnieku muļķība un nespēcība notēlota bez jebkādiem izskaistinājumiem. Šajā lugā parādīts arī kapitalists Lopatins, kas bez žēlastības izcērt ķiršu dārzu, un jaunās paaudzes pārstāvji, kuri svēti tic jaunai dzīvei, kas

nelīdzināsies ne šās muižnieku mājas, ne barbarisko iznīcinātāju dzīvei. Lai gan Čehovs visu to notēlojis ļoti saudzīgi, taču viņa laika skatītājam tas lika noteiktāk padomāt par tā laika krievu muižnieku nespēcību un dzīves bezjēdzību.

Gorkija «Barbaros» mēs redzam patriarchālās dzīves tumsonību un mežonīgumu un kapitalistiskās civilizācijas barbarismu, kas satrauc pilsētiņas mierīgos iedzīvotājus un pamodina cerības cilvēkos, kuri sapņo par kaut ko augstāku. Pēc tam kad tie iepazīstas ar šo civilizatoru patieso seju, jo spilgti izceļas viņu vilšanās.

«Barbaros» kapitalisma barbariskās ielaušanās tema notēlota visdažādākajā sakarībā. Tas piešķīris Gorkija kritikai milzīgu vērienu un lielu iedarbības spēku. Skatītājs dziļi izjūt, cik nepieciešams šos barbarus iznīcināt.

Gorkija daiļrades pamatos bija revolucionari idejiska mērķtiecība, saliedēta ar zinātniski izprastu, neizpušķotu cilvēku un viņu dzīves apstākļu realistisku notēlojumu. Gorkija kritika modina gribu cīnīties pret apspiedējiem, kā arī norāda ceļu, kāds būtu ejams. Šās kritikas pamatā ir progresīvā revolucionārā teorija.

Gorkijs parāda īstenību tās revolucionarajā attīstībā. Šī Gorkija realisma iezīme ļoti skaidri izpaužas viņa romanā «Māte».

Tāpat īstenības notēlojums tās revolucionarajā attīstībā, patiesīgums, vēsturiska konkrētība, revolucionarais idejiskums — visas šīs iezīmes raksturo jauno socialistiskā realisma mākslu, kuras pamatlicējs ir M. Gorkijs.

Partija, padomju sabiedrība prasa no mākslas darbiniekiem, lai tie attēlo dzīvi un cilvēkus patiesi, lai neizskaistina īstenību. Padomju mākslas darbiniekam jāprot arī ikdienišķos notikumos atklāt socialistiskā laikmeta revolucionāro vērienu, jāprot parādīt vienkāršo ierindas cilvēku varonību, padomju patriotisma patosu. Viņam jāatklāj parādību socialais raksturs, iekšējā saistība un savstarpējā mijiedarbība, tas nedrīkst pārslidēt tikai virspusei. Bāls, pelēcīgs notēlojums nav savienojams ar mūsu dzīves grandiozo saturu, kas savilņo un prasa kvēles pilnu, dinamisku, spilgtu iemiesojumu. Socialistiskajam realismam ir sveša jebkura idealizēšana, ikdienišķība, paviršība, aprobežotība, vienaldzība un pelēcība.

Pieredze, ko devusi starptautiskā un krievu strādniecības

revolucionārā kustība, Oktobra revolūcija, pilsoņu karš, socialisma celtniecība mūsu zemē, Lielais Tēvijas karš, vienkāršo cilvēku cīņa par mieru visā pasaulē, — tā ir neizsmeļama materiālu bagātība ikvienam māksliniekam. Tik bagāta un interesanta, no dzīves ņemta materiāla nav bijis nevienai pagātnes literatūrai.

Marksisma-ļeņinisma metode palīdz zinātniski iepazīt pasauli, palīdz līdz galam izprast sabiedrisko dzīvi un cilvēku pārveidošanos, palīdz saskatīt nākotnes perspektīvas. Taču it visu mākslas nozaru daiļdarbos, it visos šo darbu elementos jābūt ietvertai idejai, kas izpaužas darbībā, kas nav tikai autora ieceres kaila deklarācija. Pēc tam mākslinieks izpildītājs ar savas mākslas meistarību padara šo ideju pārliecinošu, piešķir tai aizraujošu emocionālu spēku, kas var pārveidot cilvēka dvēseli. Zema meistarības pakāpe neatļauj pat patiesai, tautai nepieciešamai idejiskai iecerei iekvēlināt lasītāju vai skatītāju un pārliecināt to: tātad idejiskums un meistarība ir neatraujami savstarpēji saistīti. Līdz ar to cīņa par augstāku meistarības pakāpi jau ir cīņa par paša idejiskuma pacelšanu mākslā.

Socialistiskā realisma prasības ir noteicošas it visām mākslas nozarēm, tai skaitā arī teatra mākslai. Teātris lielā mērā ir atkarīgs no uzvedamās lugas mākslinieciskā līmeņa un tās satura idejiskuma. Tāpēc mūsu partija un valdība arvien uzstādījusi augstas prasības attiecībā uz repertuāra idejiskumu. VK(b)P CK 1946. gada 26. augusta lēmumā, runājot par dramatisko teātru repertuāru, ir skaidri pateikts, cik nepieļaujami ir idejiski nepilnvērtīgu un kļūdainu lugu uzvedumi. (Šis lēmums un vēl daudzi citi svarīgi materiāli ietilpst rakstu krājumā «Par boļševistisku idejiskumu». Šā krājuma studēšana obligāta ikvienam dramatiskā pulciņa dalībniekam un jo sevišķi tā vadītājam.)

Mūsu teātros vēl ne vienmēr sastopama nepieciešamā jaunrades iejūtība, lai atsegtu varonības elementus padomju lugu saturā. Tā, piemēram, A. Arbuzova populārā luga «Taņa» ļoti bieži tiek traktēta tikai kā psiholoģiska sadzīves luga, lai gan Taņa krasi maina savu dzīves veidu — un tas prasa no viņas lielu varonību. Šajā ziņā Nora, Ibsena lugas varone, Kristīne Blaumaņa «Ugunī» un Taņa — visas ir varonīgi raksturi. Turklāt vēl Taņa par jaunu iekļaujas dižajā socialisma celtnieku saimē un pašai dziedīgi glābj bērnu. Te ir jāļauj spēcīgi izskanēt cilvēka varonībai, kas lugā bieži vien izpaužas gluži ikdienišķos apstākļos, piemē-

ram, epizodē, kur pašdarbības dramatiskā pulciņa entuziasti gatavojas uzstāties uz skatuves, tāpat arī epizodē, kur delegācija pasniedz Taņai par cieņas un sajūsmas zīmi dāvanu — svaigo gurķi, ko ar lielām pūlēm ziemeļu klimatā izaudzējuši nemierpilnie nežēlīgās dabas iekarotāji.

Arī A. Brodeles luga «Dedzīgās sirdis» atspoguļo jaunās dzīves patosu un romantiku. Šai lugā lielākās daļas darbojošos personu raksturojumā entuziasms, drosme, enerģijas pārpilnība un plašu nākotnes perspektīvu skatījums saliedējas ar noteiktu darbību grūtību pilnajā kolchoza dzīves īstenībā. Klāvs vēl nav beidzis vienu darbu, bet tam jau prātā atkal jauns uzdevums. Laima arvien uzņemas grūtākos uzdevumus pati. Sarežģītajos apstākļos lopkopības ferma darbojas slikti, un viņa grib ieviest darbā jaunas metodes. Tā uzsāk vecās, konservatīvās slaucējas Gustes pāraudzināšanu. Laimas lomas tēlotājam ir katrā ziņā jāparādā šās meitenes aktivitāte un neatlaidība, viņas rūpes un atbildības izjūta, bet viņa nedrīkst aizmirst tās jaunības draiskumu, tās neatlaidīgumu, pārvarot it visus šķēršļus. Tikai tad tēls būs dzīvs un paties, pilns pārliecinoša spēka.

V. Ļemirovičs-Dančenko aicināja aktierus un režisorus saliedēt it visas patiesības — socialo, dzīves un teatralo. Tas nozīmē, ka viņš aicināja teatra darbiniekus ņemt vērā vēsturisko konkrētību, idejiskumu un autora tēla pilnvērtīgu, izteiksmīgu atveidošanu. Šis V. Ļemiroviča-Dančenko atziņas ir daudz palīdzējušas un palīdz vēl arvien socialistiskā realisma metodes apgūšanā.

Socialistiskā realisma metode palīdz pilnveidot aktiera meistarību. Tā, piemēram, pagātnes meistari, vadīdamies it kā no vispārcilvēciskās — psiholoģiskās patiesības atklāsmes, tēloja Ostrovska lugas «Mežs» varoni Ļeščastļivcevu kā aizkustinoši cēlu, lai gan bohēmai nodevušos klaiņotāju aktieri, kā nelaimīgu cilvēku. Daži no šiem meistariem pasvītvoja to kā teatru iemīlējušos, teatra mākslai pilnīgi nodevušos aktieri. Taču arī šajā traktējumā Ļeščastļivcevs bija nelaimīgs cilvēks, kas skatītājos izraisīja žēlumu pret sevi. Padomju skatuves mākslas meistari vadās no uzdevuma atklāt idejiski socialo patiesību, tie saskata Ļeščastļivcevē viņa īsto būtību, redz viņa cilvēku, kas no teatra skatuves grib modināt tautā naidu pret tās apspiedējiem un aicina cīnā. Padomju aktieris saprot, ka Ļeščastļivcevs nav tikai viens īpatnis, bet ka viņš ar savu domu gaitu

un darbību ir tuvs krievu demokrātiem, tuvs pašai tautai. Pateicoties šim jaunajam traktējumam, Nesčastļivcevs tagad izraisa skatītājos siltas simpatijas jūtas un dziļu cieņu.

Agrāk Nesčastļivceva beigu monologs pagātnes meistarū izpildījumā izskanēja kā aizkustinoša savādnieka emocionāls protests, jo tas beidzot reiz iedrošinājies pateikt bagātniekiem acīs taisnību.

Mūsdienās ar realistisko metodi atrisinātais Nesčastļivceva beigu monologs ir drosmīgs izaicinājums reakcionarajai muižniecībai. Monologā izpildītājam atklājas monumentāli skatuviskie uzdevumi.

SOCIALISTISKAIS REALISMS DARBĪBĀ

Padomju laikā pašos pamatos pārveidojusies arī teatra māksla, šī pilntiesīgā mūsu daiļrades kolektīva locekle. Padomju sabiedrība ir palīdzējusi aktieriem atbrīvoties no tā saucamās bohēmas, no teatra intrigām un karjerisma, no nevērīgas halturista attieksmes pret savu darbu.

Tagadējais teātris ir kultūras un izglītības nesējs. Tas ir mūsu idejiskās, mākslinieciskās un estētiskās audzināšanas skola. Padomju teātris mūs jo plaši iepazīstina ar vispasaules klasiskās dramaturģijas darbiem, tas aktīvi veicina kultūras saišu nostiprināšanu starp padomju tautu un pārējām pasaules tautām. Uz latviešu teatru skatuvēm blakus Blaumaņa, Raiņa un Upīša darbiem tiek uzvesti krievu klasiķu — Gogoļa, Ostrovska, Saltikova-Sčedrina, L. Tolstoja, angļu — Šekspira un Dikensa, franču — Igo, Balzaka un Moljēra, itālieša Goldoni, spāņu — Lope de Vegas, Kaldērona, Tirso de Molino un Moreto, vācu klasiķa Šillera, norveģa Ibsena un igauņa Vildes darbi.

Padomju teatros klasiķu darbi tiek uzvesti ļoti rūpīgi. Buržuaziskajos teatros tos sagroza, banalizē un padara par sekliem priekšnesumiem.

Izskatot teatru afišas, tajās var atrast gandrīz visu PSRS tautu dramaturgu vārdus: krievu — N. Pogodina un B. Lavreņeva, ukraiņu — A. Korneičuka un R. Galana, baltkrievu — K. Krapivas un A. Makajenka, gruzinietes M. Bartašvili, igauņa A. Jakobsona, uzbeku A. Kacharra, mariešu Volkova, turkmeņu Muchtarova, komi N. Djakova u. c. Tiek uzvesti tautas demokrātijas valsti — Polijas,

Čehoslovākijas, Bulgārijas, Ķīnas, kā arī franču, amerikāņu un nēģeru dramaturģu darbi.

Neviens teātris pasaulē tik vispusīgi un konsekventi nav kalpojis un nekalpo visu tautu kultūras saišu nostiprināšanai kā mūsu padomju teātris.

Jaunās padomju dramaturģijas veiksmīgo augšupeju apliecina arvien pieaugošais padomju klasiskās dramaturģijas fonds. Padomju dramaturģijas klasikai jau tagad ir ievērojama vieta mūsu kultūras bagātību krātuvē, tajā ietilpst Gorkija, Majakovska un Upiša darbi. Ir radīta virkne lugu, kurās atspoguļota Oktobra revolūcija un pilsoņu karš: N. Pogodina «Cilvēks ar šauteni», A. Korneičuka «Eskadras bojā eja», K. Treņeva «Ļubova Jarovaja», Billa-Belocerkovska «Triecienuzbrukums», V. Ivanova «Bruņuvilciens», B. Lavreņeva «Lūzums», B. Romanova «Uguns tilts», M. Svetlova «Desmit gadus vēlāk» u. c. Pirmskara mierīgās celtniecības darba pareizs notēlojums ir A. Arbutova «Taņa», A. Korneičuka «Platons Krečets», A. Faiko «Cilvēks ar portfeli», A. Romanova «Uzpūtenis», A. Afinogenova «Mašeņka». Par Lielo Tēvijas karu stāsta L. Ļeonova «Uzbrukums» un A. Korneičuka «Fronte». No skatuves nenoiet arī L. Ļeonova komedija «Vienkāršais cilvēks». No padomju teātru repertuāra izņemtas ir lugas, kas iznīcina dzīves prieku, kas sludina mežonīgo rasu teoriju, kā arī pornogrāfiskas, tukšas, bezidejiskas lugeles, kuras dominē buržuazisko teātru repertuārā.

Padomju teātrī vairs nav nomācošās atšķirības starp galvaspilsētu un provinces teātriem ne repertuāra, ne skatuves mākslas meistarības, ne izpildījuma mākslinieciskās metodes ziņā, kas tik raksturīgi buržuaziskajam teātrim. Periferijas teātri sasnieguši jo augstu māksliniecisko līmeni. Maskavā ar lieliem panākumiem ir viesojušies Novosibirskas, Voronežas, Sverdlovskas un Tambovas teātri. Mūsu Latvijas periferijas — Daugavpils, Liepājas un Leona Pāegles vārdā nosauktā Valmieras teātra daļrādes atskaiteis izrādes ļoti silti uzņem Rīgas skatītāji. Turpreti buržuaziskajās valstīs periferiju teātrus ar pilnām tiesībām var dēvēt par provincāliem, atpalikušiem teātriem, tik zems ir to uzvedumu mākslinieciskais līmenis.

Ārkārtīgi izaugusi ir arī pašdarbība. Ik gadus Maskavā notiekošās mākslinieciskās pašdarbības skates liecina, ka pastāv ļoti daudz dramatisko pašdarbības kolektīvu, kas sasnieguši gandrīz profesionālu meistarību.

Šie ievērojamie padomju teatra sasniegumi radījuši tam paliekamu autoritāti vispasaules mērogā. Padomju lugas ieņem redzamu vietu it visu tautas demokrātijas valstu teātru repertuārā. Staņislavska «sistemu» citīgi studē progresīvie teātra mākslinieki visā pasaulē. Padomju uzvedumu pieredzi un skatuves mākslas kulturu aizrobežas teātri uzskata par skolu idejiskas un augsti mākslinieciskas meistariības sasniegšanai.

PADOMJU SAVIENĪBAS KOMUNISTISKĀS PARTIJAS XIX KONGRESS PAR LITERATŪRU UN MĀKSLU

Partija ne vienreiz vien ir norādījusi, ka, tuvojoties komunismam, darbs tautas ideoloģiskās audzināšanas novadā ievērojami sarežģījas, iegūstot arvien lielāku dziļumu un vērienu. Taču arī vēl tagad ne literatūra, ne māksla nav īsti tikušas galā ar saviem uzdevumiem. Arī padomju dramaturģija ir jūtami atpalikusi no dzīves, jo daži dramaturģi arvien vēl palikuši idejiski kļūdainās mākslas pozīcijās.

Ļoti daudz šajā ziņā mūsu dramaturģijai kaitējusi tā saucamā «bezkonfliktu teorija», kuras iespaidā radusies vesela serijs lugu, kuras aplam idealizē un izskaistina dzīvi, kuru varoņi pārāk viegli gūst uzvaras.

Tādējādi lugas mākslinieciskais līmenis pazeminās: autora iecerētā pozitīvā varoņa izcilās rakstura īpašības un gribasspēks, kas netiek parādīts un pārbaudīts cīņā, liekas nepārliciecināms, un šis tēls vairs neiedarbojas uz skatītāju. Šāda luga vairs neatbilst augsti idejiskas un iedarbīgas mākslas uzdevumiem. Režisori, bezkonfliktu teorijas piekritēji, centās pat tās lugas, kurās saasināti konflikti, padarīt mazāk asas, mazāk spraigas, līzdami vai no ādas laukā, lai parādītu padomju dzīvi košāku, apoteozāku.

Tādi dramaturģi un teātra mākslas darbinieki vadījās no domas, ka mūsu sabiedrība ir bezšķiru sabiedrība, kurā vairs nav antagonistisko šķiru pretešķību un cīņas. Visumā doma ir pareiza, taču galaslēdziens ir dziļi kļūdainis: it kā mūsu sabiedrībā vairs nenotiktu un nevarētu risināties nopietni konflikti, bet tikai dažas pretrunas, kam nav nekāda saasinājuma, nav sociālas nozīmības.

Šie dramaturģi uzskatīja, ka mūsu mākslā nav jāparāda padomju iekārtai netipiskās ēnas puses, negatīvās parādības un negatīvie raksturi. Uzskats, ka padomju mākslai jāizvai-

rās no asu pretešķību, nopietnu konfliktu un krasi negatīvu raksturu notēlošanas, ir būtisks «bezkonfliktu teorijai».

PSKP XIX kongresā tika aizrādīts, ka mūsu rakstniekiem un māksliniekiem savos daiļdarbos jāšausta it visi sabiedrībā izplatītie netikumi, trūkumi un slimīgās parādības, ka padomju literaturai un mākslai droši jāparāda dzīves pretešķības un konflikti, tai jāprot pielietot kritikas ieroci kā vienu no visiedarbīgākajiem audzināšanas paņēmieniem. Visiem literātiem un mākslas darbiniekiem, radot savus mākslas tēlus, arvien jāatceras, ka tipiskais ir *ne tikai* tas, kas visbiežāk sastopams, bet tas, kas vispilnīgāk, vissaasinātāk pauž notēlojamā sociālā spēkā būtību.

Ja mākslas darbinieks, veidodams tipisko tēlu, cenšas atlasīt no viņa rīcībā esošā faktu materiāla tikai pašus izplatītākos, pašus ikdienišķākos faktus, parādības un iezīmes, tad viņa radītajam tēlam sevišķas nozīmības nebūs. Mākslinieka uzdevums ir izvēlēties tos, kas pauž pašu būtiskāko. Tipiskuma izpausmei tikpat labi var noderēt iezīmes, kas sastopamas bieži, kā arī tās, ko sastop reti.

Lai piešķirtu tipiskajam raksturam patiesu dzīvīgumu, nepietiek tikai ar raksturīgo iezīmju sakopošanu, te talkā jānāk vēl apzinātam pārspilējumam, kas nevis izslēdz tipisko, bet gan pilnīgāk atsedz un pasvītro to.

M. Gorkijs, atklājot Padomju rakstnieku savienības valdes otro plenumu 1935. gada martā, sacīja, ka visi daiļdarbi, kurus var uzskatīt par augsti mākslinieciskas literatūras paraugiem, balstās tieši uz pārspilējumu, uz parādību jo plašāku tipizējumu.

A. Upīts, iecerēdams komediju «Ziņģu Ješkas uzvara», patiesīgu dzīves atspoguļojumu apvienojis ar jūtamu triecienu Latvijas buržuaziskajiem politikaņiem. Šeit viņš par jaunsaimnieka Ziņģa tipisko īpašību izvēlēties padevību un pakļāvību. Ziņģu Ješka karaklausībā jo ātri piesavinās aklu paklausību kareivja disciplīnai un kļūst par «urā patriotu». Iestājies aizsargu organizācijā, tas drīz vien dara visu, ko tam diktē pārējie. Ziņģu Ješkas iekšējā nenosvētība un satrunējusī morale politiski asi raksturo daļu jaunsaimnieku, kuri, gribēdami izsisties uz augšu, nonāca savu ienaidnieku — budžu pavadā un paši kļuva smieklīgi un nožēlojami.

A. Upīts jau padomju laikā, strādādams pie sava romana «Zaļā zeme», ir pasvītrojis tieši nepadevību kā īpa-

šību, kas tipiska nabadzīgajai latviešu zemniecības daļai. Ikviens cenšas izrauties no trūkuma pilnās, verdziskās dzīves. Osis un Osiene to cenšas panākt ar pārmērīgu darbu. Andrejs kvēli tiecas iegūt zināšanas. Apbruņojies ar tām, viņš iesaistās cīņā pret pastāvošo netaisno iekārtu. Nelietīgā pievilšana, vilšanās mīlestībā un pārciestais kauns un grūtības nesalauž Annas dzīvotgribu. Tieši pretēji, tas viss izraisa viņā uzņēmību izrauties no trūkuma un posta pilnās dzīves.

Šajā romanā A. Upīts ir izcēlis kā zemniecībai tipiskas tās īpašības un tieksmes, kas vēlāk to padarīja par revolucionārās strādnieku šķiras sabiedroto. «Zaļā zeme» ar visu objektīvi notēloto notikumu risinājumu apstiprina partijas politikas pareizību zemnieku jautājumā. Te izpaužas romana partejiskums.

Pašu būtiskāko daiļrades jautājumu noskaidrošana jo sevišķi nozīmīga ir teatra mākslai.

«Teatris

nav atspoguļotājs spogulis,

bet

ir palielināmais stikls» —

loti zīmīgā aforismā pasaka Majakovskis.

Taču viena daļa radošo teatra darbinieku teatra mākslu izprot tieši kā spoguļi, kas atspoguļo tikai parādību virspusi. Tēlojot lomas, šie aktieri apzināti «realistiskās vienkāršības vārdā», «dabiskuma vārdā» izvairās no jebkura pārspīlējuma, no jebkura saasinājuma. Mēs jau konstatējām, ka arī realismam piemīt zināms pārspīlējums. Šī realistiskuma neizprašana šajā ziņā noved pie virspusēja, pelēcīga un nabadzīga dzīves notēlojuma, pie daiļrades nivelēšanas.

Satiriskais saasinājums un pārspīlējums ir mākslas likumīgs ierocis, jo palīdz izdarīt plašāku tipizēšanu, palīdz vispārsprotamāk atsegt parādību socio bātību. Taču nedrīkst pārāk vienkāršotā veidā izprast šo tēlu īpašību saasināšanu. Pārspīlējums, ārējo raksturīgo iezīmju pasvīturošana ir tikai uzspēle, nevis ass, spilgts tēla izveidojums. Kādas atsevišķas galvenās īpašības izcelšana noved līdz schematismam. Jāsaasina ir būtiskās iekšējās iezīmes, tikai tas padarīs tēlu reljefu un tipisku.



PAR DRAMATURGA IDEJAS IEMIESOŠANU UZVEDUMĀ

Ideja ir daiļdarbā izvirzītā un atrisinātā problema. Rakstniekā šo problēmu ierosina tikai tādas pretešķības, kuras tas atklājis dzīvē, kuras tas uzskata par pietiekami nopietnām būtiskām pretešķībām, kas spēj ietekmēt jo daudzus likteņus. Tā, piemēram, Gorkijs pēc 1905. gada nevarēja neuzrakstīt savu lugu «Ienaidnieki», jo jutās spiests izkļāstēt iluzijas par sadarbības iespēju starp strādniekiem un viņu saimniekiem. Ar savu sacerējumu viņš parādīja, ka vecu vecais nesamierināmais naidis starp tiem nav rimis un ka cīņa uz dzīvību un nāvi ir neizbēgama. Tā ir lugas «Ienaidnieki» galvenā ideja.

Lai izprastu kāda daiļdarba ideju, vispirms jāatklāj tās dzīves pretešķības, kas ir satraukušas autoru, izraisījušas šā darba radīšanu. Nepieciešams noskaidrot, kādus slēdzienus izdarījis autors, kā arī to, kādā veidā viņš grib šīs pretešķības atrisināt. Ne jau arvien ir viegli to saskatīt.

Tā, piemēram, Gogoļa komedijā «Revidents» autora sašutumu ir izraisījusi kukulnēmšana un citi ierēdņu netikumi. Taču kļūdaina un pavirša būtu doma, ka Gogolis sarakstījis šo nemirstīgo daiļdarbu tikai tādēļ, lai šausmīgu ierēdniecību un lai aicinātu valdnieku ievest savās administrācijas iestādēs kārtību. Visas cariskās Krievijas kauna pilnais stāvoklis bija tas, kas izraisīja Gogoļa sašutumu. Viņš pats ir rakstījis: ««Revidentā» es nolēmu savākt vienkopus visu launo, kas pastāv Krievijā, ko es tad zināju...» Tikai izprotot to, ka «Revidentā» atspoguļota vecu vecā, arvien asāka kļūstošā pretešķība starp tautu un valdošajām aprindām, mēs tuvosimies komedijas idejas dziļākai atklāsmei.

Istā mākslas darbā ideja ir dzīva ikvienā tā tēlā, kā arī tēlu kopsakarā un mijiedarbībā, rīcībā un izaugsmē. Šī ideja dzīvo jau pašā lugas tematikā, tās kompozīcijā un arhitektonikā, it visā vārdu materialā. Lai izprastu lugas ideju, darbs jāizstudē sīki un pamatīgi, nevis tikai vadoties no galveno personu, galvenās līnijas viedokļa. Ostrovska lugā «Mežs» muižas īpašnieks Milonovs ir tikai blakus persona. Tās ietekme uz komedijas darbības risinājumu nav liela. Taču ar šo personāžu dramaturgs ir parādījis muižnieku reakcijas politisko aktivitāti. Ostrovskis liek manīt, ka Milonovs ir veselās grupas priekšgalā, kas tiecas tādā vai ci-

tādā veidā atjaunot 60. gadu reformas atcelto dzimtbūšanu. Milonova persona dod iespēju saprast lugā atspoguļotā laikmeta šķiru pretešķības. Tikai to izpratuši, mēs varam pareizi novērtēt, cik nozīmīga ir Nesčastļivceva sadursme ar šo mūža mežu.

Nepieciešams vispusīgi pārdomāt arī lugas finalu. Daži režisori šo lugas daļu aplūko tikai, lai rastu tai efektīvu, iespaidīgu nobeigumu. Tas, protams, ir svarīgi, bet par maz. Īsta mākslas darba finala daļā ir ietverts visa uzvedumā notiekošā vispārināts kopsavilkums, un tas noteikti jāatsifrē.

Kā vēsturiskajās, tā arī mūsdienu lugās nepieciešams jo dziļi izstudēt laikmetu, dzīves veidu, cilvēku psihi, it sevišķi tajās lugās, kur socialās cīņas netiek parādītas tieši, bet atspoguļojas dažādos blakus konfliktos. Nepazīstot laikmetu, mēs nekādi nespētu izprast Kristīnes un Edgara mīlas drāmas nozīmību un mērķtiecību. Tajos gadījumos, kad strādājam ar klasiķa darbu, kas radīts sen atpakaļ, ir jāiepazīstas ar šā autora galvenajiem darbiem. Šekspira daiļradē lielu vietu ieņem naidis pret ikvienu tiraniju. Tas palīdz izprast trāģedijas «Hamlets» politiski idejisko ievirzījumu, palīdz saprast, ka nepieciešamība nonāvēt Klaudiju izriet nevis tikai no tā apstākļa, ka viņš ir slepkava, bet gan tāpēc, ka viņš ir tirans, uzurpators, negēlīgu sazvērnieku bandas vadonis.

Lasot Šekspira izcilo komediju «Spītnieces savaldišana», var apmulsināt doma, ka tajā cildināts spēcīga vīrieša pārrākums pār sievieti, bet, iepazīstot Šekspira daiļradi, mēs uzzinām, ka viņš ir radījis daudz jauku, drosmīgu un aizkustinošu sieviešu tēlu, kā arī aizstāvējis sievietes cilvēka cieņu. Pēc tam, vēlreiz pārlasot komediju, mēs tajā atradīsim daudz ko tādu, kas nesaskanēs ar pirmo priekšstatu.

Vairums dramaturgu sniedz norādījumu viņu idejas atrisināšanai jau pašā lugas nosaukumā, taču šis norādījums jāatsedz. Ostrovska drāmā «Līgava bez pūra» jau pats nosaukums pastāsta par pazemojumiem, kas jāpārcieš meitei, kam nav pūra. Šajā nosaukumā ietverts neaizsargātās krievu sievietes bārenes tēls — sievietes, kas augusi nabadzīgā ģimenē un kļūst par rotaļlietu parazītu bagātnieku saujiņai. Lugas nosaukumā «Ziņģu Ješkas uzvara» mēs jau skaidri saskatām tajā ietverto ironiju. Nosaukumā «Meitenītes daiļaviņas» ir domāts padomju jaunatnes morālais

skaistums, nevis meiteņu — komedijas varoņu ārējais izskats.

Lugas idejai jāpārvēršas par nākamā uzveduma ideju, caurstrāvojot to it visos novados. Tā jājūt aktieru radītajos tēlos, viņu izkārtojumā, dekoracijās, apgaismojumā, muzikā, mizanscenās¹. Sai idejai jābūt aktierim tuvai un saprotamai, pēc iespējas konkrētāk pasacītai, tādai, kas ierosinātu viņa jaunradi. Uzveduma ideja jāizvirza kā kopīgs uzdevums, ko uzņemas pildīt viss kolektīvs, stādamies pie uzveduma iestudēšanas. Kolektīvam jānosaka, kāda cēla dzīves mērķa vārdā tas darbosies. K. Staņislavskis šo kopīgo uzdevumu, kas ietver sevī uzveduma cēlos mērķus, ir nosaucis par *virsusdevumu*, un no tā jāvadās it visam kolektīvam, sagatavojot uzvedumu. «Viss, kas lugā notiek, visi tās atsevišķie lielie un mazie uzdevumi, visi aktiera radošie nodomi un darbības, kas analogas lomai, tiecas izpildīt lugas virsusdevumu. Lugas kopsakarība un izrādes norises atkarība no virsusdevuma ir tik liela, ka pat visniecīgākā detaļa, kas netiecas uz virsusdevumu, ir kaitīga, lieka un novērš uzmanību no mākslas darba būtiskā satura.» (K. Staņislavskis, «Aktiera darbs», LVI, 1951., 340. lpp.)

Tik noteicošu nozīmi K. Staņislavskis piešķir idejiskumam, un tik lielas prasības tas uzstāda kolektīvam, strādājot pie idejas iemiesošanas mākslas darbā, šajā gadījumā — uzvedumā. Viņš ļoti zīmīgi apraksta arī to, kas notiktu, ja aizmirstu virsusdevumu. «Aizmirst to — nozīmē pazaudēt tēlojamās lugas dzīves līniju. Tas nozīmē veicināt lomas, aktiera un visas izrādes katastrofu.»

Lai nosacītu virsusdevumu, nepieciešams lugu rūpīgi un vispusīgi pārdomāt. Steiga nav pieļaujama, jo tad varam kļūdaini izvēlēties gan ļoti aizraujošu, taču visai maznozīmīgu uzdevumu.

Vai drīkst virsusdevumu, kas izriet no autora ieceres, atvietot ar kādu citu, kurš būtu interesantāks kolektīvam? Staņislavskis uzskata šādu atvietošanu par nepieļaujamu. Tā tas arī ir. Nepareizi izvēlēts virsusdevums var sagādāt kauna pilnu izgāšanos.

K. Staņislavskis, brīdinādamas no virsusdevuma nepareizas izvēles vai atvietošanas ar citu, tai pašā laikā ieteic to padziļināt un saasināt.

¹ Mizanscena — aktieru izvietojums uz teatra skatuves atsevišķos izrādes momentos.

Par autora ieceres jo dziļas atklāsmes paraugu var uzskatīt režisora Amtmaņa-Briediša veikto Andreja Upiša «Zaļās zemes» inscenējumu LPSR Valsts akadēmiskajā drammas teātrī.

Vairums dramaturgu klasiķu ir ievērojuši tā saucamo darbības vienotības principu. Tas izpaužas tā, ka darbības norise, darbojošās personas un to rīcība ir savstarpēji saistītas kopējā mezglojumā. Šī lugas darbības vienotība arvien ir cieši saistīta ar tās ideju. Pareizi atrisinot darbības vienotību, mēs jau esam atraduši pareizo pieeju virsuzdevuma noteikšanai.

Dzīvē cilvēki uzstāda sev un arī veic virkni gan lielu, gan mazu uzdevumu, lai piepildītu savas dzīves mērķi. Tāpat rīkojas arī darbojošās personas lugās. A. Korneičuka lugas «Eskadras bojā eja» varoņi paveic virkni uzdevumu, lai pildītu Ļeņina pavēli par eskadras nogremdēšanu (piemēram, tie izolē kontrevolucionāros virsniekus, organizēti atstāj kuģi u. c.). Taču viņu galvenā tieksme, viņu lielais dzīves mērķis, kura vārdā tie darbojas visā lugas darbības norises laikā, ir tiekšanās pēc revolūcijas uzvaras, pēc baltgvardu sakāves. No šā mērķa izriet visas lugas darbības vienotība, kuras sākotne arvien meklējama darbojošos personu lielajā dzīves mērķī, nevis kāda atsevišķa uzdevuma veikšanā.

K. Staņislavskis lugas darbības vienotības skatuvisko iemiesojumu nosaucis par caurviju darbību. Viņš ieteic režisoram un izpildītājiem izveidot nepārtrauktu caurviju darbību. Tikai labi izprotot to, var noteikt vispusīgi apsvērtu nākamā uzveduma virsuzdevumu un arī otrādi.

Ikvienā lugā vienas grupas darbojošos personu tieksmes un darbība saduras ar kādas citas grupas darbojošos personu tieksmēm un darbību, kuras pretojas un uzsāk pret darbību. Uzveduma darbības vienība un caurviju darbība ietver sevī ir darbību, ir pretdarbību. Dažreiz ir pat grūti noteikt, kura grupa ir tā, kas darbojas, un kura pretdarbojas.

To, kādu žanru rakstnieks izvēlas, nosaka daudzi visai svarīgi iemesli. Kādu gan atspoguļojamās parādības pusi padarīt par galveno, kādas domas un izjūtas galvenokārt izraisīt skatītājā? Daiļdarba žanra izzināšana lielā mērā palīdz noteikt autora ieceri un darba virsuzdevumu. Ostrovska luga «Negaiss» ir atrisināta kā traģedija: autors Katrīnas protestu pret apspiešanu un patvaļu uzskata par

nozīmīgu notikumu, par izaicinājumu despotisma spēkam. Ostrovskis brīdina, ka cīņa pret tumsas spēkiem ir cīņa uz dzīvību un nāvi. Autors sajūsminās par Katrīnu, kas pilna pašai dziedzīgas varonības un paliek tāda līdz galam. Režisors Ochlopkovs (Majakovska vārdā nosauktajā teatrī) «Negaisa» uzvedumam piešķīris varonības patetikas izskaņu, tādējādi jo dziļi atklādams autora ideju.

Gogoļa «Revidents» ir komedija-satira. Notēlotie raksturi tverti ļoti asi, Gogoļa smieklis ir iznīcinošs. Komedijas žanrs izsaka autora uzskatu, ka «visas netaisnības, kas notiek...» ilgāk ciest nav iespējams. Komedijas uzvedumam jāpauž pilsoņu sašutums un karojošais patoss.

A. Arbuzova «Taņa» ir uzrakstīta kā «žanra luga». Tajā mēs viscaur jūtam autora dziļo ticību tam, ka Taņai viss beigsies labi. Smagais stāvoklis, kurā nokļuvusi Taņa, nav uzskatāms par bezizejas stāvokli. Režisoram jāizvairās no pesimistiskās noskaņas radīšanas asi dramatiskajās epizodēs.

Vodevilas žanrs franču buržuaziskās revolūcijas priekšvakarā progresīvajiem aktieriem bija brīnišķīga izeja, kas palīdzēja apiet cenzuras spaidus. Aktieri nodziedāja to, ko nedrīkstēja pateikt, kas bija aizliegts, un pavadīja tekstu ar mimiskām kustībām. Buržuāzijas kundzības laikā «dum-pīgais» gars no vodevilas tika izskausts un saglabājās tikai tās vieglā, rotaļīgā forma: pārpratumu epizodes, jautras dziesmiņas, dejas. Padomju vodevilas atkal atgūst nopietnu idejisku saturu, to uzveduma veidotājs nedrīkst vienpusīgi aizrauties no formas viegluma un graciozuma, viņam jāprot novest līdz skatītājam autora idejisko ieceru.

K. Isajeva un A. Gaļiča vodevīļa «Jūs izsauc Taimira» ir pilna dažādu pavisam vienkāršu pārpratumu. Tomēr autori ir pasvītējuši vienu no padomju cilvēku izcilākajām īpašībām — viņu draudzību, veicot visā milzīgajā Padomju valsts platībā kopējo cildeno darbu. Pārstāvim no tālās Taimiras sāk palīdzēt gluži sveši cilvēki, kas līdz tam brīdim nemaz nav zinājuši, ka tāda mala vispār ir. Tie cīnās par to, lai tiktu apmierinātas Taimiras vajadzības, ar tik kvēlu interesi kā par savu dzimto pusi.

Dramas un skatuves žanra problema mūsdienās ir ļoti asa problema. Gandrīz visi mūsu dramaturgi ir rakstījuši «lugu», un mūsu teatri ir uzveduši šīs lugas kā vienu pašu žanru — «luga». No tā kā dramaturgi, tā arī teatri ir kļuvuši ievērojami nabagāki mākslinieciskās izteiksmes li-

dzekļu ziņā. Pēc partijas XIX kongresa presē sāka runāt par šo dramaturģijas un teatra tendenci uz standartžanru kā negatīvu, kaitīgu parādību. Pēdējā laikā literatūrā un uz skatuves sāk parādīties jau dažādi žanri. Nevienā daiļdarbā žanra elementi nav atrodamī «tīrā» veidā. Tādos gadījumos izvirzījies jautājums, kāda tipa žanram pieskaitāms viss darbs, jāatrisina tā, ka žanra raksturu nosaka darba pamatā esošā mērķtiecība.

Vai ir pieļaujams mainīt to žanru, ko norādījis autors? Bieži vien ir tā, ka terminoloģija, kas mums izveidojusies, atšķiras no tās, kas lietota laikā, kad darbs ticis sarakstīts. Ostrovskis savu «Mežu» nosaucis par komediju. Patiešām, Gurmižskas tēlu autors izveidojis kā satirisku komedijas tēlu. Arī situācijas, kurās šī viltīgā, cietsirdīgā, mīlas kārā vecene nokļūst, ir smieklīgas un neļēdzīgas. Bet Ņeščastlivcevs ir nostādīts tādu pretešību vidū, kuras var atrisināt tikai sasprindzināta, nemitīga cīņa, — tas ir izteikti dramatisks tēls. Tāpēc pareizi būs, ja mēs «Mežu» izrādīsim kā lugu ar noteikumu ievērot spēcīgo komedijas un satīras strāvotību šajā darbā.

Teātris nedrīkst atļauties mainīt lugas žanru, bet gan padziļināt un izveidot to, ja tas ir nepieciešams, lai tuvinātu darbu mūsdienu konkrētiem sociāliem un idejiskiem uzdevumiem.

Mēģināsim pēc mūsu pašu praksē veiktajiem darbiem ilustrēt metodiku, kā jāatrisina sarežģītākās virsuzdevuma, caurviju darbības un žanra problēmas, jo pareizs šo problēmu atrisinājums ir augsti idejiskas mākslas pamats.

Ostrovskas lugas «Mežs» uzveduma virsuzdevumam jāizriet no beigu cēliena pareiza vērtējuma. Ņeščastlivcevs, pārspējis noguruma un glēvulības periodu, aiziet spēcīgāks un pieredzes bagātāks. Ostrovskis «Mežā» ir vērsies pie saviem laika biedriem ar aicinājumu arvien atcerēties, ka Krievijā ir «mežs» — «drūmais sils», visādu kroplu, izvirtošu, cietsirdīgu, liekulīgu, plēsonīgu cilvēku patvērums. Šis «mežs» ir varens un baismīgs. Lugas optimistiskajai izskaņai bija jāatmodina Krievijas demokrātiskie spēki, lai pastiprinātu cīņu pret «mežu». Arī mūsdienu skatītājam Ostrovskas aicinājums ir audzinoši nozīmīgs: neaizmirst šā «meža» idejisko palieku dzīvīgumu, tāpat arī tumšo «mežu» kapitalistiskajās valstīs. Saskaņā ar šādu virsuzdevumu mums jācenšas pasvītrot muižu īpašnieku grupas nežēlību un bīstamību. No otras puses, ir jāparāda un jāizceļ to

spēks, kuri cīnās pret «mežu», — Nesčastļivceva un Aksjušas spēks. Viņi ir ļoti dažādi gan pēc saviem centieniem, gan pēc izglītības līmeņa, gan pēc temperamenta, tomēr naids pret «mežu», kas pamudina viņus aktīvi darboties, vieno tos. Aksjušā jāpasvītrot viņas aktivitāte. Arkaškas lomas tēlotājam ir rūpīgi jāizstrādā tās vietas tekstā, kas norāda uz viņa nicinošo attieksmi pret mietpilsoņiem. Skaidri jāparāda arī humanista Nesčastļivceva idejiskā pārliecība, kas ir viņa nelokāmības un spēka avots.

A. Upīša komedijā «Ziņģu Ješkas uzvara» viena grupa darbojošos personu neatlaidīgi cenšas saprecināt Ješku ar Ludmilu, bagātā vecsaimnieka Klūgas meitu, otra grupa ir tā, kas pretdarbojas: abi vecie Klūgas nedod piekrišanu, Lonija dara visu, lai to aizkavētu. Te nedrīkst steigties ar virsuzdevuma noteikšanu, bet vispirms jācenšas atrisināt ļoti sarežģītais pretešķību mezgls, kas radies darbojošos personu starpā sakarā ar nodomātajām precībām. Otilijai, Ješkas māsaī, šīs precības liekas tikpat nepieciešamas kā dienišķā maize, lai glābtu paputējušo saimniecību un sagādātu brālim pārtības pilnu dzīvi. Jakstiņš vēlas saprecināt Ješku, lai iegūtu rēķinveža vietu. Ješkas apprecēšanās ar Ludmilu interesē pat «vecu un jauno saimnieku bloku», kura biedru vervētājs ir Jakstiņš. Arī baronam Volfam ir izdevīgas Ziņģu Ješkas precības, jo vecais Klūga tad nopirks no viņa Zommerfeldi, ko barons grib pārdot. Salmiene, Klūgas kalpone, ir cītīga vidutāja, jo cer izpelnīties Otilijas atzinību. Netieši arī Skultem ir vēlamas Ješkas laulības, jo tad Lonija dosies tam līdzī uz Rīgu. Vecie Klūgas ilgi nepiekrīt tam, ka Ziņģu Ješka kļūst viņu meitas līgavainis, lai gan viņiem no tā atlēktu savs labums: Klūga ar Zommerfeldi un Ziņģu Ješkas zemi noapaļotu savu platību un kļūtu īstas latifundijas īpašnieks, turklāt vēl iegūtu priekšstrādnieku znota Ješkas personā un izcilu kalponi — tā māsu Otiliju. Viņi nepiekrīt tādēļ, ka Ješkas mājā dzīvo Lonija. Vai tiešām Klūgu pāra morālie principi ir tik stingri, ka viņi to dēļ spēj atteikties no tik izdevīga darījuma? Pagaidām atstāsim šo jautājumu bez atbildes. Lonija traucē tādējādi, ka viņas dzīvošana Ješkas mājā kompromitē līgavaini, un arī tāpēc, ka tā aizbrauc tikai tad, ja Ješka samaksā tai 200 latus, kurus reiz dzērumā rakstiski apņēmis samaksāt. Bet viņam nav ne santima pie dvēseles. Te nu mūsu priekšā ir patiesā buržuaziskās Latvijas lauku sarežģītās dzīves aina ar visām tās politiskajām, šķi-

657
1
59
riskajām, nacionalajām un individualajām pretešībām. Bet pretešība, kas atklājas «bloka» partijas programā, ir tā dzīves pretešība, kas satrauc, pārsteidz dramaturgu, kas liek tam apbrūpoties ar satirisko smieklu ieročiem. «Bloka» partijas murgainais lozungs taču ir ietekmējis daļu jaun-saimnieku, tie ļāvuši sevi piemulķot.

Pēc būtības iznāktu, ka beigu cēlienā būtu jāparāda, ko panācis šis «bloks»: nostiprinājis pozīcijas, panācis Klūgas uzvaru, kura interesēs darbojas bloka partija. Tātad šajā plāksnē būtu jārod komedijas virsuzdevums. Bet vēl viss nav apsvērts. Mēs vēl neesam aplūkojuši vēsturiskos apstākļus, kuros dzīvo darbojošās personas. Tas ir 1933. gads — krīzes gads, un tas nozīmē, ka visi dzīvoja bailēs no galīgas nogrimšanas trūkumā un postā. Šīs bailes piespieda cilvēkus steidzīgi meklēt glābiņu, šīs bailes salauza viņu «morales bremzes», padarīja tos aklus. Un nu šajā komedijā mēs redzam, ka cilvēki, šo bailu dzīti, lai tikai kaut kā iekārtotos, metas tieši bezdibenī. Tāpēc arī komedija nav vis nosaukta par «Klūgas uzvaru», bet gan par «Ziņģu Ješkas uzvaru». A. Upīša satira ir vērsta pret tiem, kuri kā auni skrien turp, kur tos apcērp. Tāds auns ir arī Skulte, kas, pieņemdamas Loniju par kompanjoni, sa-saista sev rokas un kājas un ļauj sevi apcīrīt. Parādījis nomācošo patiesību, ka buržuazijas dzīve pilna viltus un krāpšanas, Upīts ar lielu necieņu izsaucas: «Auni mums ir vēl arvien!» Un te mēs rodam virsuzdevuma galveno momentu — ir jāatmasko buržuazisko politisko partiju machinācijas, to panākumu cēloņi. «Auni dodas uz cirpšanas vietu» — tā mēs varētu nosaukt caurviju darbību, lai gan ne Ješka, ne Otilija, ne Skulte nav gluži mulķi dzīves izpratnes ziņā.

No visa tā mēs redzam, cik ļoti savijas mākslinieciskās pamatproblemas, atrisinot virsuzdevumu, caurviju darbību un nosakot žanru. Lai noteiktu pareizu virsuzdevumu, mums bija jānoskaidro caurviju darbība, kā arī galveno darbojošos personu centieni un iezīmīgākās rakstura īpašības. Lai noteiktu caurviju darbību, arvien jāpatur vērā atziņas, kas rastas sakarā ar virsuzdevuma noteikšanu, precizējot raksturus. Izanalizējot konkrēta darba žanra principus, arvien jāvadās no virsuzdevuma, caurviju darbības, padziļinot katra atsevišķa tēla raksturojumu, aptverot arvien plašāku darbojošos personu loku. Tas patiesībā izriet arī no paša daiļdarba mākslinieciskās viengabalainības,

jo visi elementi un daļas ir savstarpēji saistīti. Katra elementa atsevišķa izanalizēšana palīdz pareizāk un dziļāk izprast to, palīdz atrast tam skatuvisko iemiesojumu. Taču tas jādara ciešā kopsakarā ar pārējiem elementiem, tikai tad slēdzieni būs pareizi.

Tā mēs esam nonākuši līdz aktiera darba — aktiera tēla nozīmei uzveduma idejas atklāsmē.

Šo ceļu no virsuzdevuma līdz aktiera tēlam nepieciešams noiet uzveduma vadītājiem, tēlotājs nav jāapgrūtina ar pārlietu daudzām analizēm, jo viņš var pazaudēt savu svaigo emocionālo rakstura uztveri. Ņemirovičs-Dančenko gan brīdina arī no otras galējības — sākt lomas veidošanu bez jebkāda priekšstata par tēlu. Viņš ir rakstījis, ka nedrīkst radīt tēlu, ja nezini, kas tu esi, un tāpat arī nevar sākt mēģināt pat paša pirmā skata darbību, nezinot, kas notiks nākošajos, neiedziļinoties visas lugas saturā. Bez atrastas caurviju darbības, bez kodola atrašanas tēlotājs nedrīkst sākt strādāt.

It viss, ko dara viltus kolchozniece Melanija lugā «Dzīgās sirdis», ir saistīts ar tieksmi iedzīvoties uz citu rēķina, novērtējot cilvēkus, lietas un notikumus tikai no pašlabuma viedokļa. Parazitiskā sīkīpašnieciskā psiholoģija iemācījusi to izlikties, aprunāt, nekaunīgi turēties pretim pārmetumiem par tās neglīto rīcību. Visas šīs īpašības ir tai raksturīgas un nosaka viņas darbību lugas norisē. Tās ir arī tipiskas, jo raksturīgas it visiem sīkās privatīpašnieciskās psiholoģijas pārstāvjiem. Taču Melanijas lomas tēlotājai katrā ziņā viena no šīm īpašībām jāpadara par galveno. Bet kura? Varbūt greizsirdība? Viņas greizsirdība arī ir smieklīga: viņa iet darbā aiz bailēm, ka tās vīrs var ieskatīties Annā, kam ļoti daudz izstrādes dienu. Bet mums jāatceras, ka tipisko īpašību izvēlē izpaužas autora un arī tēlotāja partejiskums. Melanijas greizsirdība sniedz ļoti maz materiala dziļākai tēla atklāsmē idejiskā ziņā. Izlikšanās, nekaunība, tenkošanas kaite, kas piemīt Melanijai, arī noder satiriska komedijas tēla izveidošanai. Bet kuru īsti izvēlēties? Lai to noteiktu, jāvērsas pie caurviju darbības. Melanija pieder pie pretdarbojošos personu grupas. Tādus cilvēkus kā viņa ļoti bieži izmanto šķiras ienaidnieki. Šajā gadījumā tā īpašība, kas viņu padara par ienaidnieku ieroci, būs vistipiskākā. Kura Melanijas darbība tad nu visvairāk palīdz Šnores diversijas plāniem? Protams, viņas mēlnesība, kā arī tās pārliecība, ka cilvēki

visos gadījumos vadās no zemām dziņām. Viņa tūlīņ notic Snorem, kad tas apvaino Laimu kaitniecībā, un dedzīgi atbalsta viņu. Apzināti vai neapzināti, bet viņa priecājas par labākās aktivistes Laimas diskreditēšanu. Tātad Melanijas lomas tēlotājam par galveno īpašību jāizvēlas tenkošanas kaite (ko vēl lielāku vērš viņas antipatija pret kolchozu iekārtu), tad šis tēls kļūs īsti tipisks un iegūs aso politisko izskaņu. Melanijas aprobežotība un zemiskums ļoti reljefi izceļ jaunās dzīves celtnieku dedzīgās sirdis, viņu morālo skaidrību un palīdz atklāt visas lugas virsuzdevumu.

Lugā «Ziņģu Ješkas uzvara» smieklīga ir Klūgu laulātā pāra ķemošanās ar meitu, bet šī īpašība, kas diezgan bieži sastopama pie pelēkajiem baroniem, pati par sevi vēl neatklāj viņu sociālo būtību. Abi Klūgas ļoti norūpējušies par savu reputāciju. Lai to saglabātu, viņi pretojas pat visādā ziņā izdevīgajam «blokam» ar jaunsaimnieku Ješku. Šo lomu tēlotājiem noteikti dziļāk jātvēr un jāatrisina jautājums: kas gan izraisa šādu «moraliskumu»? Lielākā daļa lauku buržuazijas rūpējas par savas morālās autoritātes saglabāšanu arī tāpēc, lai ar savu dzīvi panāktu apbrīnošanu, lai it kā paralizētu arvien pieaugošo sašutumu pret viņiem. Pat viņu ekspluatējamie kalpi tad teiks: tas Klūga ir nelietis, bet viens kas tiesa — ģimenes tēvs viņš ir priekšzīmīgs. (Nav svarīgi, vai ikviens no šiem budžiem apzināti izprot sava «krietnuma» praktisko mērķi, var jau būt arī tādi, kas rīkojas pilnīgi instinktīvi, un pie tādiem, liekas, pieder arī Klūga.)

Andrejs Upīts ļoti zīmīgi pasvītrotis šo raksturīgo iezīmi, tai pašā laikā atklādamas Klūgas morālo liekulību. Uzzinājis, ka Lonijai izdotā parādzīme noformulēta kā godīgs darba līgums, viņš tūlīņ ir ar mieru ņemt Ješku par znotu, kā arī samaksāt parāda sumu, jo reputācija taču tiek saglabāta. Te dramaturgs dod Klūgas lomas tēlotājam atslēgu tēla tipiskuma atklāšanai. Var noteikti apgalvot, ka Klūga aiz morāliem principiem nekad neatteiktos no materiāliem labumiem, ko tas gūtu no viņa meitas apprecēšanās ar Ješku, bet pagaidām tas cenšas visā pilnībā izmantot sev labvēlīgās ekonomiskās pozīcijas, saņemot visus materiālos labumus un nezaudēt arī morālo autoritāti. Te izpaužas budžu tipiskā cenšanās visu izspiest no citiem, nevis sasniegt ar savām pūlēm, savu darbu. Klūgu laulātā pāra uzvešanās un rīcība padara jo skaidru komedijas caurviju darbību — tie, kas apcērp, tie dara to pamatīgi, un līdz ar

caurviju darbības atsegšanu tiek veicināta arī lugas virsuzdevuma atrisināšana.

Sajā pašā virzienā ir jāatklāj arī Lonijas tēls, kura kā ikviens deklasētais elements pielāgojas, piesavinās un pauž pašas sliktākās valdošās šķiras īpašības. Lonijas cērpamais auns ir Skulte. Taču viņa tai pašā laikā neatlaižas arī no Ziņģu Ješkas, piespiezdama viņu samaksāt 200 latus. Otilijas raksturā tūliņ redzams viņas darbīgums un čaklums, savienots ar milzīgu enerģiju, ko izraisījušas bailes no posta. Šis rakstura īpašības, apgaismodamas krizes gados saasinājušās pretešķības Latvijas zemniecības dzīvē, kā arī apliecinot zemnieku sīkstumu un dzīvīgumu, padara to par īsti koloritu tēlu. Pirmajā cēlienā Jakstiņš, izdabādams Ziņģu Ješkas un viņa māsas lētajai godkāribai, pūlas iekarot viņu uzticību. Viņš noorganizē abu fotografēšanu, lai uzņemumus ievietotu vietējā avīzē. Te atklājas tik tipiskā lauku sīkburžuazijas godbijīgā izturēšanās pret «periodiku», pret bagātniekiem. To ļoti labi uztvērusi Leona Paegles vārdā nosauktā Valmieras teatra aktrise V. Liepiņa, veidojot Otilijas tēlu. Otilijai fotografēšanās ir ļoti nopietns moments dzīvē. Bilde taču būs ievietota avīzē! Viņa sasprindzina visus spēkus, un, lūk, šās proceduras laikā no viņas krūtīm izlaužas svelpjoša, aizturēta nopūta, un pēc tam viņa galīgā pagurumā apstājas. Un cik enerģiski Otilija cīnās ar brāli un ar Klūgu, pret kuru sirds dziļumos tai ir verdziska padevības sajūta kā jau pret bagātības varu! Te slēpjas tās mulķīgā kļūdišanās, jo, sasienoties ar šo Klūgu, tā pakļauj sevi viņa žēlastībai. Tas atkal ir tipiski un arvien vairāk precizē caurviju darbību un virsuzdevumu.

A. Upīša komedijā ir arī epizodiskas darbojošās personas, bet šo lomu tēlotāji nedrīkst veidot savu tēlu raksturus ārpus saistības ar virsuzdevumu, tiem vēl vairāk jāiedziļinās lugas izpratnē.

Ostrovska lugā «Mežs» abu Gurmižskas kaimiņu — Milonova un Bodajeva tēli visai maz saistīti ar lugas darbību. Pirmajā cēlienā Gurmižska uzaicinājusi tos par lieciniekiem, jo viņai jārakstot testaments, bet, kad tie noteiktajā laikā ierodas, Gurmižska ielūdz tos nosvinēt viņas saderināšanos ar Bulanovu. Dramaturgs Milonovu un Bodajevu iezīmējis kā cilvēkus, kas krasī atšķiras viens no otra. Milonovs ir švītīgs, balamutīgs, lišķīgs, cīņas gara pilns reakcionārs, aktīvs «politīķis». Bodajevs turpretim ir parupjš, atklāts vecs vīrs, kas ar lielu nepatiku piedalās Milonova

politiskajos pasākumos. Bet šie pilnīgi atšķirīgie raksturi kaut kādā ziņā ir līdzīgi: abi ir dzimtbūšanas aizstāvji, ir muižnieki. Milonovs cenšas nebūt pazīstams ar Nesčastļivcevu tāpēc, ka tas ir aktieris. Bodajevs, tieši pretēji, ielūdz to viesos tāpēc, ka Nesčastļivcevs ir aktieris, tāpēc nav cilvēks, bet izklaidēšanās objekts. Ostrovskis ļoti pareizi apsvēris, ka dzimtbūtnieciskās psiholoģijas tipiskās iezīmes iegūs vēl lielāku pārliecinātāju spēku, ja tās izpaudīsies dažādos raksturos — Gurmižskā, Bodajevā un Milonovā. Atsevišķos nozīmīgos momentos tiem radniecīgas ir arī Bulanova, Vosmibratova un Uļitas — Gurmižskas sāncenses — psiholoģijas. Lielā grupa psiholoģijā radniecīgu cilvēku sniedz pamatu plašam, vispārinātam veselās dzīves iekārtas raksturojumam, kuru Ostrovskis pienaglojis pie kauna staba ar apzīmējumu «mežs». Taču daži teatri krietni vien saīsina Milonova un Bodajeva tekstu, neļaujot tiem visā pilnībā izpausties kā šā «meža» iemītniekiem. Ar to Ostrovska luga lielā mērā zaudē savu pārliecinošo spēku.

Līdz aktiera tēla kodolam var nokļūt, tikai labi izprotot dzīves mērķi, pēc kura tiecas aplūkojamais raksturs. Dramaturgs, aktieris, notēlojot padomju cilvēku, atveido cilvēku, ko iedvesmo darba centieni, vēlēšanās kalpot savai dzimtenei. Pavērosim, kā tas ir lugā «Dedzīgās sirdis».

Kolchoza priekšsēdētājam komunistam Vitolam ir noteikts priekšstats par konkrētiem ceļiem, kas ved no šodienas uz rītdienu. Viņa darbība ir plānveidīga un vispusīga. Laimas tēlā jūtam, ka tai tikai nesen atklājies padomju dzīves grandiozais saturs. Doma, ka mēs tuvojamies komunismam, viņai ir it kā jaunatklāsme. Kaut ātrāk pienāktu šī rītdiena! Vecais Klāvs visu apsver plašākā mērogā: mums jāuzvar cīņā par Padomju valsts celtniecības darba mierīgu attīstību... Jaunajam Ērikam komunisms noteikti liekas kā ideālu būtnu sabiedrība. Viņš lepojas ar to, ka atrodas starp tiem, kas iekaro nākotni. Annai, Ērika mātei, nākamā komunistiskā sabiedrība ir neatdalāmi saistīta ar atmiņām par viņas vīru, kura vairs nav. Rita uztver komunismu kā stāvokli, kam jānāk un kas noteikti nāks, bet pagaidām par dzīvi daudz nedomā. Tomēr viņa ar visu savu būtni organiski saistīta ar jauno dzīvi. Tāpēc, pārliecinājusies, ka viņas līgavainis Šnore ir ienaidnieks, Rita bez kavēšanās metas aizstāvēt kolchoza dzīvi pret to. Šī individualā piesitiena izjūta centienos uz komunismu noved mūs līdz tēla kodolam. Ja tēlotājs ignorē raksturu centienu un

priekšstatu individualo nokrāsu un meklē rakstura individualitāti tikai gados, temperamentā, gribasspēkā, garīgās attīstības līmenī, tad viņam neizdosies radīt dziļi individualu padomju cilvēka tēlu. Pozitīvo padomju raksturu tēlotājam jāizmanto ikviens, pat visniecīgākais autora mājiens, kas norāda uz individualām iezīmēm.

* *
*

Padomju cilvēki grib redzēt uz skatuves arī visu labāko, ko pagātnē radījuši lielie dramaturģijas meistari, taču ikviena dramatiskā teatra vai dramatiskā pulciņa repertuara pamats ir padomju rakstnieku lugas, kas spilgti un aizraujoši notēlo mūsdienu socialistiskās sabiedrības dzīvi, vienkāršā padomju cilvēka — darba darītāja un cīnītāja morālo skaidrumu un cildenumu. Padomju cilvēka tēliem, kuros atspoguļotas tā labākās jūtas un īpašības, jāklūst par piemēru un atdarināšanas cienīgu paraugu. Teatru uzdevums ir iemiesot mūsu dzīves īstenību patosa pilnos uzvedumos, kas izraisītu cēlas, patriotiskas jūtas un kalpotu cildenam mērķim — komunisma celtniecības darbam.

Mūsu teatri un dramatiskie pulciņi ir sasnieguši augstu idejisko līmeni. Teatriem jānosargā šis padomju teatra kultūras sasniegums, tie nedrīkst pieļaut šā līmeņa pazemināšanos. «Tas nozīmētu pagriezienu atpakaļ, atgriešanos pie «akmens laikmeta»,» tēlaini to pateicis A. Ždanovs.

AKTIERU MEISTARĪBAS PAMATELEMENTI

Ja cilvēks ir nonācis uz skatuves, ja viņš vēlas, lai citi veltītu uzmanību tam, ko viņš dara un saka, tad šī cilvēka pienākums ir censties nepievilt savu skatītāju, sniegt skatītājam tēlu, kas spēj to pārliecināt, aizraut, ierosināt. Ikviena aktiera uzdevums uz skatuves ir censties radīt īstu mākslas darbu, kas atbilst dzīves īstenībai, darbu, kas atklāj dzīves parādības, pārliecina. Pirmajā acumirkli tas liekas viegli. Kas gan neprot izturēties tā kā dzīvē? Taču izrādās, ka, tikko cilvēks nostājas uz paaugstinājuma citu ļaužu priekšā, tā visu to, ko dzīvē viņš darījis bez kādām pūlēm un domāšanas, uz skatuves izdarīt nemaz nav tik vienkārši. Pēkšņi atklājas, ka nav kur likt ne rokas, ne kājas, balss aizžņaudzas un katra kustība kļūst stīva un nedabiska, liekas, ka cilvēks nekustētos pats, bet to kāds raustītu aiz dziedāja.

Kādēļ tas tā? Pirmā atbilde, ko dzirdēsim no cilvēka, kurš pārdzīvojis savas skatuves darbinieka uguns kristības, būs: «Dzīvē es daru, ko gribu un kā pašam iznāk, bet uz skatuves viss uzrakstīts priekšā.» Kā tad nu panākt, lai gluži svešas domas pēkšņi kļūtu par savām un visa aktiera rīcība būtu tik brīva un nepiespiesta kā īstajā dzīvē? Dzīvē mēs darbojamies ar pilnu pārliecību, mēs ticam savai rīcībai. Kā noticēt tam, kas jādara uz skatuves? Atsaucot atmiņā līdzīgus gadījumus? Bet ja nu tādu paša tēlotāja dzīvē nav, piemēram, izrādāmajā lugā aktierim jābūt cirka māksliniekam, bet dzīvē šis aktieris tāds nekad nav bijis. Vai viņam tādēļ būtu «mākslas dēļ» pēkšņi jākļūst dzīvē par cirka mākslinieku? Katram būs skaidrs, ka ne, bet ko tad darīt, lai atrastu pareizo veidu, kā rīkoties? Varbūt lasot grāmatas, skatoties filmas, savācot materiālus no notāstiem? Tas viss jādara, tas viss noder kā materials,

domājot par iespējamiem apstākļiem, tēlojamā cilvēka rakstura īpašībām, bet, lai aktieris spētu rīkoties brīvi un patiesīgi, viņam pašam jānotic visam tam, kas pašam un citiem viņa partneriem uz skatuves jādara. Kā panākt šādu lielu nesatricināmu ticību? Sevi iespaidojot? Attīstot iedomu spējas? «Iejūtoties»? Nē. Ja gribēsim būt patiesi paši pret sevi, tad katrs aktieris sirds dziļumos apzināsies, ka tā dzīve, kas notiek uz skatuves, nav īsta. Kā tad ar tādu apziņu lai patiesi, it kā dzīvē izturas un darbojas uz skatuves? Taču pēc tāda stāvokļa jācenšas, tas jāpanāk katram, kas uz skatuves grib darboties. Kā burvju atslēga, kas paver smagās durvis uz patiesīgu dzīvi uz skatuves, ir lielā aktieru meistarības skolotāja K. Staņislavska atrastais maģiskais vārds — «ja būtu». Katrs prot ieliet tēju, uzrakstīt vēstuli, aizvērt logu utt., bet, tikko tas jādara skatītāju acu priekšā, cilvēks samulst un nevar vien izdomāt, kā labāk rīkoties. Bet atliek tikai šiem cilvēkiem pajautāt sev, kā tie rīkotos, «ja būtu» līdzīgs gadījums pašu dzīvē, un katrs pats sapratis, kā attiecīgā darbība veicama. Uz skatuves vairāk par vārdiem, vairāk par autora aprakstīto notikumu skatītāju saista lugā parādīto cilvēku rīcība un attiecības pret notiekošo. Bet katrai uz skatuves notiekošajai rīcībai ir jāatrod iemesls, attaisnojums. Ja aktierim liksim uz pirkstu galiem pāriet pār skatuvi, liekas, katrs to izdarīs, bet vai tas kādu ieinteresēs, vai tas spēs saistīt kāda cilvēka uzmanību? Jāšaubās. Arī aktierim, kam jāpilda tāds uzdevums, nebūs visai ērta sajūta; apziņa, ka visi skatās uz viņu, kā viņš iet, kā izskatās, neizpratne un neziņa, kādēļ tas notiek, sasaistīs katru. Ja tam pašam cilvēkam uzdosim to darīt, piemērinot, ka viņam jāpāriet pār skatuvi, iedomājoties, kā viņš ietu dzīvē, «ja būtu» nakts, tumsa un ja par šādu gājienu, ja to kāds atklātu, draudētu smags sods, tad aktieris savā iztēlē atsauks līdzīgus dzīves apstākļus un rīkosies tā, kā līdzīgos apstākļos viņš būtu rīkojies dzīvē. Viņš ieklausīsies katrā mazākā troksnītī, uzmanīgi iztaustīdams spers katru soli, lai tikai kāds čīkstošs grīdas dēlis vai nejauša uzgrūšanās priekšmetiem nenodotu viņu. Aktieris ejot ieklausīsies trokšņos, uzmanīsies, un viss tas notiks « kaut kā dēļ », šajā gadījumā — lai viņu nepamanītu.

Ļoti svarīgi katrai aktiera rīcībai uz skatuves atrast šos « kaut kā dēļ » — vienīgi tas attaisno un pamato aktiera rīcību, palīdz aktierim pašam noticēt savas izturēšanās va-

jadzībai. Palūkosimies, kas tad aktieri piespiež izturēties tā un ne citādi. Taustīdamies viņš iet tāpēc, ka tumšs, uzmanīgi sper soļus tādēļ, ka čīkst grīda, utt. Izturēties tā un ne citādi viņu piespiež apstākļi. Apstākļi nosaka rīcības veidu. *Vingrinājumi*: viena un tā pati darbība — tikai dažādi apstākļi. *Laika apstākļi*: vasarnieki pastaigājas pludmalē saulainā laikā; tie paši vasarnieki, bet tos pārsteidz lietus. *Vietas apstākļi*: vasarnieki upmalā, mežā, mājās.

Visi šie apstākļi paver katram dalībniekam visplašākās fantazijas iespējas. Kurš gan nezina, kā viņš rīkotos, «ja būtu» patiesi nonācis upmalā, mežā vai mājās. Šajos vingrinājumos dramatiskā pulciņa dalībnieki dotajos apstākļos iedomājas paši sevi. Daudz sarežģītāk viss tas kļūst, ja aktierim jāpakļaujas rakstnieka dotajam materialam. Bet arī te atslēga atrodama vārdos «ja būtu» — tas liek dalībniekam iedomāties sevi citā vidē, liek loģiskā veidā meklēt vajadzīgos izturēšanās paņēmienus, kas arī īstajā dzīvē būtu dotajos apstākļos visnoderīgākie. Pareizs aktīvs vērtējums izraisa darbošanās gribu. Cilvēks sāk darboties, rīkoties. Šis moments ir viens no svarīgākajiem brīžiem aktiera darbā. Tikai ar to sākas aktiera dzīve uz skatuves, tikai tādēļ skatītājs nāk uz teatri, lai redzētu vairāk, nekā uzrakstīts autora dotajā tekstā. *Praktiski vingrinājumi* ar pieņemumu «ja būtu». Šeit došu trīs dažādus vingrinājumus. Izvedot vingrinājumus ar dramatiskā pulciņa dalībniekiem, jāievēro šāda pakāpenība vingrinājumu posmos:

1) vingrinājumi, kur dalībnieks darbojas pats savā personā, tikai citos apstākļos un citā notikumā, ko dod režisors;

2) dalībnieka paša izdomātos apstākļos un notikumā, iedomājoties sevi par kādu citu personu, ar paša dalībnieka sacerētu tekstu;

3) autora dotajos apstākļos notikumā tēlojot autora doto personu ar uzrakstīto tekstu.

Izejot šos trīs galvenos vingrinājumu posmus, pamazām no visvienkāršākā jāiet uz sarežģītāko, pakāpeniski uzdevumu sarežģījot. To nevar izdarīt īsā laikā, un pakāpeniski šajos vingrinājumos ieplūst arī citu aktiera meistarības elementu vingrinājumi.

Mazas ilustrācijas par «ja būtu» galveno posmu vingrinājumiem.

Pieņemam, ka:

1) dramatiskā pulciņa dalībniece Krūmiņa atnākusi uz nodarbībām ar novēlošanos. Ārā līst lietus, un steigdamās viņa iebridusi peļķē un galīgi samērcējusi kājas. Pārējie dalībnieki visi jau apsēdušies savās vietās, kuru katru acumirkli ienāks režisors. Lai Krūmiņa tiktu uz savu vietu, viņai jāpāriet pāri visai istabai. Steigā viņa aizmirst noslaucīt sabristās kājas un atstāj uz nospodrinātās parketa grīdas dubļainas pēdas. Krūmiņa grib saglābt nelaimi, saslaucīt atstātās pēdas. Tā kā nav lupatas, tad izdara to ar papīru.

Jārikojas tā, kā viņa pati rīkotos tad, «ja būtu» nonākusi šādā stāvoklī dzīvē.

Ar katru reizi šis pats vingrinājums jāpadara sarežģītāks, pievienojot jaunus apstākļus, radot nozīmīgākus šķēršļus.

Papīrs, ar kuru Krūmiņa uzslaucījusi grīdu, bijis laikraksts, ko viņa steigā paķērusi no galda, bet tajā bijis iespiests kāds ļoti svarīgs raksts, ko režisors gribējis lasīt visiem priekšā.

Saslaucīto papīru nav kur nolikt. Krūmiņa steigā un neapdomībā grib to sadedzināt — aiz neuzmanības aizdegas aizkari, jāglābjas no ugunsgrēka utt.

2) Krūmiņa nav Krūmiņa, bet kolchozniece, kas atbraukusi uz Rīgu iepirkties — iegājusi kurpju veikalā un nopirkusi kurpes. Mājās Krūmiņa atklāj, ka nopirktās kurpes abas ir no vienas kājas. Viņa atgriežas veikalā atdot atpakaļ kurpes vai tās apmainīt. Pārdevēja noliedz, ka kurpes pirktas pie viņas — šajā veikalā. Strīdu var atrisināt dažādi, pēc dalībnieku pašu vēlēšanās, bet galvenais, kas palīdzēs nodarbībās atrast ceļu, ko darīt, kā rīkoties, ko teikt, ja uz katra soļa režisors un dalībnieki sev uzstādīs jautājumu, kā Krūmiņa vai viņas partneri rīkotos un ko teiktu, «ja būtu» tamlīdzīgos apstākļos un notikumā dzīvē.

3) I cēliens «Pazudušajā dēlā».

Ilze gaida pārnākam mājās Krustiņu. Kā izturēties, ko domāt, ko darīt aktrisei, kurai jātēlo Ilze? Ja būtu kā dzīvē, viņa agri no rīta būtu izgājusi ārā dzestrā ritā. Aiz aukstuma Ilze tītos lakatā, taču viņa dreb ne tikai aiz aukstuma. Ja būtu dzīvē tā, ka stundām ilgi vajadzētu vēltīgi gaidīt mīļu cilvēku, nemiers ar katru mirkli augtu. Ko vēl aktrise darītu, ja tā būtu dzīvē? — Ieklausītos katrā

skaņā, katru mazāko troksni novērtētu, pārdomātu, ko darīt, ko teikt, kad Krustiņš beidzot pārnāks. Kā būtu, ja šādās pārdomās iztraucētu? Ja tā būtu dzīvē, kā aktrise attiektos pret traucējumu? — Viņa būtu iztraucēta no savām vientuļajām domām. Tajā pašā laikā daļa uzmanības pievērstos Ažai. Ar kādiem līdzekļiem aktrise varētu parādīt, ka viņas uzmanība pret gaidāmo neatslābst, ja jāsarunājas ar kādu?

Te nav aprakstīts, kā to vajag izdarīt. Katra aktrise rīkosies citādi — tā, kā viņa darītu, «ja būtu» līdzīgos apstākļos.

Visus vingrinājumus var izvest visdažādākajos veidos. Katrs vadītājs un dalībnieks var un viņiem vajag izdomāt simtiem citu vingrinājumu ar visdažādākiem notikumiem un apstākļiem. Seit minēti tikai daži piemēri, lai sniegtu konkrētu priekšstatu par to, kādi varētu būt vingrinājumi.

Taču gaužām vienkārša un viegla būtu teatra māksla, ja ar burvju vārda «ja būtu» palīdzību varētu pārvarēt visas grūtības. «Ja būtu» dod aktierim iespēju apzināti un loģiski atrast ceļu, kā vajadzētu izturēties un rīkoties dotajos apstākļos uz skatuves, dod pārliecību un ticību, ka nav sevi jāmāna ar kādām nereālām «iejušanās» spējām, nav jāmelo pašam sev. «Ja būtu» paver simtiem iespēju, ko aktieris var darīt, bet ir jautājums, vai aktieris visu spēj izdarīt un kā viņš to spēj.

Aktiera māksla ir izteiksmes veidā visbagātākā, visdaudzveidīgākā. Aktieris rada tēlu, gan izteikdams domas, gan ar balss skaņu, gan pozu, gan kustību, gan ar tiešu rīcību pret partneri. Viņa vienīgais instruments ir paša ķermenis. Aktierim jābūt vispusīgi attīstītam un trenētam ir garīgi, ir fiziski. Liekas, dzīvē neviens aktieris pie sevis nekādus sevišķus trūkumus nebūs pamanījis. Bet, tikko tas nonāk uz skatuves, atklājas trūkums pēc trūkuma.

Iepriekš runājām par to, ka uz skatuves nonācis cilvēks nezina, ko darīt, kur likt rokas, kur kājas. Bet arī tad, ja viņš zina, ko darīt, izmantodams «ja būtu» palīdzību, visas «nelaimes» vēl nav pārvarētas.

Dažam trūkumi nāk līdzī no ikdienas dzīves, citam pārādās vienīgi uz skatuves. Tā, piemēram, dažam nevajadzīgi sasprindzinās muskuļi, citam aiz uztraukuma tik vāja koncentrācija, ka aizmirstas, kas jādara pēc kārtas, pa kurām durvīm jāiziet, kur jāapsēžas, citam liekas, ka viņš darbojas un rīkojas tā, kā darītu to dzīvē, bet aizmirst, ka

uz skatuves nav viens un ka te katra rīcība jāsaskaņo ar partnera rīcību utt., utt.

Ko darīt, lai pārvarētu šīs grūtības un trūkumus? Jāvingrinās, sistematiski apgūstot aktieru mākslas pamatelementus.

MUSKUĻU SASPRINDZINĀJUMS UN ATBRIVOŠANĀS

Lai cilvēks varētu normali dzīvot — uztvert un reaģēt uz dzīvē notiekošajām parādībām, viņa ķermenim jābūt normalā stāvoklī. Lieks muskuļu sasprindzinājums traucē: reizēm cilvēks kļūst pārāk kustīgs, bet bieži vien gaita un kustības kļūst neveiklas, sasaistītas un muskuļos jūtama lieka, nevajadzīga piepūle. Piemēram, kādam pilsonim ļaužu pārpildītā zālē jāiet visu skatītāju priekšā saņemt goda rakstu. Pēkšņi šis cilvēks, kas parasti kustējies brīvi un nepiespiesti, sajuzdams uz sevi vērstus tik daudzus skatienus, vairs nezina, kur likt rokas un kājas, un kā sapīts aiziet līdz galdam, kur viņam jāsaņem raksts. Visā iešanas laikā viņš sajūt savu ķermeni kā smagu nastu, bet, jo vairāk par to domā un nervozē, jo lielāks kļūst sasprindzinājums, kustības vēl stūrainākas un neveiklākas un spēja valdīt pār sevi mazāka. Nervu iespaidā nevajadzīgi sasprindzinās viena vai vairākas muskuļu grupas. Gandrīz ar katru līdzīgs stāvoklis būs gadījies uztraukuma brīžos. Ļoti izplatīti vēl ir tādi gadījumi, kur lieks sasprindzinājums atsevišķā muskuļu grupā ir kļuvis par dzīves paradumu, piemēram, nevajadzīgi sasprindzināti plecu muskuļi — paradums staigāt ar uzrautiem pleciem, sasprindzinājums pieres un acu muskuļos — paradums bez redzama iemesla saraukt uzacis utt., utt. Lieks muskuļu sasprindzinājums ne tikvien traucē cilvēkam normali kustēties, tas traucē arī normalu domāšanu, elpošanu, asinsritiņošanu, bojā nervu sistemu. Sasprindzinātā stāvoklī cilvēks nav spējīgs normali uztvert, saprast, rīkoties. Ķermenis vairs nav paklausīgs paša cilvēka gribai un ir pakļauts nejaušībām un visādiem ārējas un iekšējas dabas traucējumiem. Tā, piemēram, sasprindzinātu balss saišu aizžņaugtas un saraustītas elpas rezultātā balss skan nedabiski un neglīti. Ja sasprindzinājumu izjūtam kā traucējumu dzīvē, tad vēl jo vairāk tas traucē aktierim uz skatuves, jo aktiera mākslas instruments ir viņa ķermenis

un tam jābūt tādām, kas pakļaujas un klausā aktiera gribai un nodomiem. Aktierim jāprot savu ķermeni pēc paša pavēles sasprindzināt un atbrīvot. Dzīvē pati daba nosaka katrai darbībai attiecīgu muskuļu sasprindzinājumu, tāpēc aktierim jāattīsta sevi kontroles spējas, lai varētu konstatēt lieku muskuļu piepūli un ar apzinātas gribas palīdzību lieko sasprindzinājumu novērst. Tā, piemēram, normalos apstākļos, ja neviens mūs nenovēros, mēs, lai nogrieztu maizi, sasprindzinām tikai šim darbam vajadzīgās muskuļu grupas, pie tam tieši tik daudz, cik tas nepieciešams. Ja maize būtu jāgriež uz skatuves, tad ne vienmēr aktieri prastu to izdarīt vienkārši, brīvi, nepiespiesti — izmantojot tikai vajadzīgo muskuļu grupu spēku un sasprindzinājuma lielumu. Taču viss liekais uz skatuves mūs traucē un nepārliecina. Viens no pamatnoteikumiem, lai izvairītos no lieka sasprindzinājuma stāvokļa, ir uzmanība pret priekšmetu vai partneri, ar ko aktieris kopā darbojas, un sekošana savas rīcības loģikai. Tikko pārvēršam par savas uzmanības centru sevi pašu, sākam nodarbināt nevajadzīgas muskuļu grupas, pārspīlēt izdarāmai darbībai vajadzīgo spēku un sasprindzinājumu. Bet skatītāju spēj pārliecināt tikai brīva un nepiespiesta rīcība. Pats aktieris ar sasprindzinātu, muskuļos sažņaugtu ķermeni nav spējīgs radīt uz skatuves pārliecinošu iespaidu.

1. *vingrinājums*. Sasprindzināt visas iespējamās muskuļu grupas. Izturēt sasprindzinājumu vairākas sekundes, tad pēkšņi atbrīvot ķermeni. Atkārtot to vairākas reizes. Pēc sajūtas, kas radīsies muskuļu sasprindzinājuma un atbrīvošanās momentos, varam vadīties, meklējot mūsu ķermenī netīši sasprindzinātās muskuļu grupas un tās apzinīgi atbrīvojot.

2. *vingrinājums*. Konstatēt, ka sasprindzināti kakla muskuļi. Atbrīvot tos, izpurinot galvu, dodot gribas pavēli muskuļus atsvabināt. Konstatēt, ka lieki sasprindzinātas roku delnas, — atbrīvot tās izpurinot, dodot sev pavēli atslābināt muskuļus.

3. *vingrinājums*. Ieņemt dažādas pozas. Sastingt pozā. Pārbaudīt, vai nav kaut kur lieks muskuļu sasprindzinājums. Mēģināt to mehāniski atbrīvot. Kad tas izdarīts, mēģināt pozu attaisnot ar kādu vajadzību dzīvē. Pats nodarbinātais un arī citi pulciņa dalībnieki redzēs, ka kustība ir dabiskāka, vienkāršāka, pārliecinošāka, ja to izraisījusi kāda konkrēta vajadzība.

Piemērs. Audzēkne nometas ceļos ar tālu izstieptu roku. Vispirms mehāniski atbrīvot it kā samāksloto, nedabisko pozu. Mēģināt attaisnot pozu ar «ja būtu» palīdzību: «ja būtu» aptupusies upmalā uz laipas, ja ar izstieptu roku viņa gribētu noplūkt ūdensrozi vai nokert aizpeldošu veļas gabalu, kā mainītos poza, pārejot kustībā, kā pārveidotos izstieptās rokas stāvoklis.

Lai noturētu sevi ieņemtajā pozā, lai varētu kontrolēt muskuļu grupu sasprindzinājumu un pēc pārkontrolēšanas ilgāku laiku palikt ieņemtajā stāvoklī, nepieciešams līdzsvars. Līdzsvaru noturēt iespējams vienīgi tad, ja muskuļu grupu sasprindzinājumi ir attiecīgi saskaņoti un ja tie ir ne vairāk un ne mazāk sasprindzināti, kā to prasa vajadzība.

Vingrinājums. Ieņemt sarežģītu pozu. Attaisnot to. Pārkontrolēt muskuļu grupu sasprindzinājumu. Atsvabināt lieki sasprindzinātās muskuļu grupas. Pēc visa izdarītā likt kādam mēģināt izkustināt aktieri no ieņemtā stāvokļa. Aktierim censties, nezaudējot līdzsvaru, nepazaudēt ieņemto pozu.

Vingrinājums. Mēģināt noiet pa taisni ar pārāk spēcīgi sasprindzinātu augumu. Līdzsvaru noturēt būs ļoti grūti. Mēģināt noiet pa taisni ar pārāk atbrīvotu ķermeni — rezultāts būs tas pats.

Vingrinājums. Iet pa taisni, domājot par gala mērķi un skatoties uz to. Iet pa taisni, koncentrējot uzmanību uz sava ķermeņa stāvokli. Pirmajā gadījumā noturēt līdzsvaru būs daudz vieglāk.

Vingrinājums. Sasprindzināt un atbrīvot katru atsevišķu muskuļu grupu, pārējās ķermeņa daļas atstājot pilnīgā atbrīvojuma stāvoklī. Nogulties. Sasprindzināt plaukstu, atbrīvot to. Sasprindzināt rokas dilba muskuļus, atbrīvot tos utt., utt. Pēc kārtas sasprindzināt un atbrīvot visas ķermeņa daļas, visus sejas muskuļus.

Vingrinājums. Vienā laikā sasprindzināt un atbrīvot dažādas muskuļu grupas. Sasprindzināt labo roku un kreiso kāju, atbrīvot labo roku, kāju atstājot sasprindzinātu. Mainīt sasprindzināmo un atbrīvojamo muskuļu grupas.

Vingrinājums. Sasprindzināt vienu muskuļu grupu, pamazām vilņveidīgi pārnesot sasprindzinājumu uz nākamo — no vienas pirksta locītavas uz otru. Sasprindzināt un atbrīvot muskuļus dažādās spēcīguma pakāpēs.

UZTVERE, UZMANĪBA

Lai atrastu ceļu, kā iemācīties dzīvot uz skatuves, jāsaprot, kaut arī viselementārākajā veidā, kā norit mūsu dzīvošana īstajā dzīvē.

Materialās pasaules lietas un parādības cilvēks uztver ar saviem maņu organiem. Psihiskos procesus, kas norisinās, uzņemot ārējo pasauli, sauc par sajūtām un uztveri. Par sajūtu sauc realās pasaules priekšmetu un parādību atsevišķu īpašību atspoguļojumu, uztvere ir priekšmetu un parādību atspoguļojums to visumā. No dažādu sajūtu kopuma izveidojas objekta tēls. «Sajūtas ir zināšanu avots par pasauli» (Leņins). Sajūtas rodas, materialās pasaules lietām iedarbojoties uz mūsu maņu organiem un kairinot tos. Sajūtas iedala šādos pamatveidos: taustes, ožas, garšas, dzirdes, redzes, proprioceptīvās (stāvokļa un kustības sajūtas) un organiskās sajūtas (izsalkums, slāpes, sāpju sajūta). Visām šīm sajūtām piemīt kopīgas īpašības: kvalitāte, intensitāte jeb spēks un ilgums. Pateicoties šīm īpašībām, mēs atšķiram vienu sajūtu no otras, piemēram, sāļu no rūgta, no salda, atšķiram sajūtu nianšes, piemēram, mazāk sāļš, sāļts, pārsāļts. Jo vairāk attīstīti, jutīgāki mūsu maņu organi, jo sīkākas sajūtu nianšes tie spējīgi uztvert, jo bagātāku dzīves pieredzi iegūst cilvēks. Dzīvē mēs visi protam klausīties, redzēt, sagaršot, apjaust sava ķermeņa stāvokli utt., uz skatuves dažkārt šī spēja it kā pilnīgi izzūd. Kādēļ tas tā? Dzīvē mūsu uztverē uzņemtais objekts vai parādība ir loģiskā sakarībā saistīts sajūtu kopums, piemēram, rozi mēs uztveram ar redzi, ar formas sajūtu, ar krāsas sajūtu, ar smaržas sajūtu, ar taustes sajūtu, šo sajūtu kopumā pazīstam uzņemamo objektu — tā ir roze. Uz skatuves mums jau iepriekš zināmi tie priekšmeti, ar kuriem nāksies sastapties attēlojamā dzīvē, un aktieri bieži pārslid pāri tiem momentiem, kur sajūtas rada izpratni par uztveramo. Tā, piemēram, aktierim jādarbojas ar rozi, bet viņš to neuztver kā puķi — neredz ne tās formu, ne krāsu, ne smaržu. Rezultātā aktiera rīcībā ar ziedu iezagusies nepatiesība, kādas patiesā dzīvē nav, un aktieris skatītāju vairs nespēj pārliecināt. Diemžēl, daudreiz aktieris uz skatuves izturas nepareizi ne tikai pret vienu priekšmetu vien. Tāds apjucis aktieris nespēj dabiski uztvert gandrīz nekā no savas apkārtnes, nesadzird un neaptver, ko viņam saka, neapjauš savu ķermeni un kļūst pa

skatuvi kā pazudis, kurls un akls, uzbudinājuma un neveiklības sajūtas pārņemts. Vai tas nozīmē, ka apjukušais aktieris galīgi neko neredz un nedzird? Nē. Viņš redz, dzird, pazīst un rīkojas ar priekšmetiem, bet izlaiž dažas norises, kādas dabiski seko viena otrai zināmā secībā, vai arī pavirši attiecas pret visu savu apkārtni, uztver to vai nu ar pārāk mazu, vai arī pārāk lielu intensitāti, kas neatbilst vajadzības loģikai.

Uztveres skaidrības un noteiktības būtiskais nosacījums ir uzmanība. Ja cilvēks iet pa ielu, viņš ar maņu orgāniem uztver ļoti daudz visdažādāko priekšmetu un parādību, bet skaidri un noteikti tikai tos, kuriem pievērš uzmanību. Liela loma te ir interesei. Interese piesaista uzmanību attiecīgajam priekšmetam vai parādībai. Tātad, lai pēc iespējas skaidrāk un noteiktāk varētu uztvert kādu priekšmetu vai parādību, tam kā dzīvē, tā arī uz skatuves jāveltī uzmanība.

Palūkosimies, kur kavējusies tāda aktiera uzmanība, kas apjucis dara uz skatuves kaut ko nenoteiktu un nesakarīgu. Pirmkārt, kā melns un briesmīgs rēgs viņu baidījusi tumsā tītā skatuves mute, aiz kuras jūtama publikas elpa, tad aktierim zināmie krēsli tumšajā zālē, kur sēž režisori, kritiķi un viņa paziņas, un, visbeidzot, suflieris — jāuzmana labi, ka tikai nesajūk un neaizmirstas lomas teksts. Protams, tāds aktieris vairs lāgā nezina un neredz, ko pats tur rokās, nedzird, ko viņam saka partneris, jo viņa uzmanība pievērsta pavisam kam citam. Lai aktiera uzmanība nenovirzītos, aktierim uz skatuves vajadzīgs pēc iespējas saistošāks uzmanības objekts. Uzmanības objekti var būt dažādi, to var būt vesela rinda, bet visiem tiem jāatrodas uz skatuves. Ja uzmanība izkliedējusies un tā jāsakoncentrē, tad ar apziņas un gribas palīdzību jāpievērš uzmanība kādam tuvam objektam — uzmanības punktam. Uz skatuves ir jāmācās ne tikai skatīties, bet arī saredzēt to, uz ko esi skatījies. Kā to panākt? Pievēršot visu uzmanību apskatāmajam priekšmetam, aplūkot to detaļās līdz pēdējam sīkumam, atrast atšķirības no citiem līdzīgiem priekšmetiem. Apskatīt priekšmetu, paturot to atmiņā. Apskatīt to, iedomājoties, ko visu varētu izdarīt ar šo priekšmetu. Apskatīt priekšmetu tā, lai pēc tam varētu par to pastāstīt. Vai pietiek aktierim ar šiem ļoti domātajiem padomiem? Vai, šīs vienkārši saprotamās pamācības izlasījis, aktieris savā skatuves dzīvē prātī skatīties, klausīties, pievērst uzmanību vajadzīgajam objektam? Pārāk bieži pat profesionālos te-

atros nākas redzēt tādus skatus, kur aktierim jāvēro kāds priekšmets vai partneris un, zinādams to, ka viņam jāskatās uz nozīmēto objektu, aktieris ar visiem spēkiem rāda, ka skatās, bet pārtrauciet šo aktieri, pajautāji, lai viņš apraksta, kāds izskatās viņa apskatītais objekts, un viņš gandrīz nekā nevarēs pateikt, bet, ja pateiks, tad tikai kaut ko vispārīnātu, nekonkreto, bieži pat aplamu. Tātad aktieris ir skatījies, bet nekā nav saredzējis. Traucējis liekais muskuļu sasprindzinājums. Lai kaut ko patiesi saredzētu, vispirms jāatbrīvo ķermenis no lieka sasprindzinājuma, jāņem normāls stāvoklis, lai spētu vērot, spētu uzņemt un raidīt savu uzmanību vajadzīgā virzienā.

Vingrinājumi. 1) Lai vingrinātu uzmanību, pievērsties vienam tuvam objektam. Iedot pulciņa dalībniekam apskatīt trīs vienādas krāsas, vienāda garuma zīmuļus. Lai apskata, pēc tam lai pastāsta, ar ko tie cits no cita atšķiras. Sākumā apskatīšanu un salīdzināšanu izdara neierobežotā laikā, pēc tam ierobežotā laikā. Vingrinoties nedrīkst atkārtoti ņemt vienus un tos pašus priekšmetus. Jāņem aizvien citi līdzīgi priekšmeti. Ja ņem vienus un tos pašus priekšmetus, tad jāmaina vingrinājuma uzdevums, piemēram: apskatīt zīmuļus, pēc tam, pamatojoties uz redzētām īpatnībām un atšķirībām, likt pastāstīt, ko varētu ar šiem zīmuļiem darīt.

2) Lai pierādītu, cik pavisma mēdz būt mūsu uzmanība un uztveres spējas, ja apkārtne nav objektu, kuri sevišķi interesētu vai pēc kuriem būtu sevišķa vajadzība, pulciņa dalībniekiem, kas atnākuši uz nodarbībām parastajā, šim nolūkam paredzētajā telpā, kurā viņi jau atradušies vairākas reizes, bez iepriekšēja sagatavojuma liek nostāties vienā rindā un, neļaujot atpakaļ skatīties, pastāstīt par visu to, kas atrodas pie tās sienas, pret kuru tie stāv ar muguru. Atklāsies, ka retais spēš pareizi aprakstīt telpu un priekšmetus, kurus redzējis vairākas reizes un ar kuriem pats darbojies. Kad katrs dalībnieks beidzis savu aprakstu, lieciet apgriezties un pārbaudīt pašiem, vai viss saskan ar īstenību. Uz skatuves ik uz soļa aktierim ir nepieciešama uzmanība, pie tam tāda uzmanība, kas pakļaujas aktiera gribai. Tādēļ uzmanība jātrenē, jāattīsta. Te nepietiek ar nodarbībās izvestiem vingrinājumiem. Nākamajiem aktieriem jāsameklē dzīvē dotajiem vingrinājumiem analogiskie gadījumi, pašiem jādod sev uzdevumi un pašiem jāpārbauda, kā tos izdodas veikt.

Lai asinātu un konkretizētu uzmanību, noteiktā laika sprīdī liek apskatīt kādu priekšmetu, piemēram, skaitot līdz trīsdesmit, jāapskata vai nu glezna, vai krūze, vai sienas sega. Pēc tam, neskatoties uz aplūkoto priekšmetu, jāizstāsta un jāapraksta tas tik sīki, lai tas, kas šo priekšmetu nemaz nav redzējis, spētu to atrast starp citiem līdzīgiem priekšmetiem. Apskatīšanas ilgumu, ņemot aizvien jaunus apskatāmos objektus, pakāpeniski samazina. Ja kādu priekšmetu apskatīsim ilgāku laiku vai atkārtoti, sākam novērot, ka aizvien grūtāk saistīt uzmanību pie šā priekšmeta ar vienādu spēku. Ja objekts nespēj sniegt nekā jauna, tad uzmanība gribot negribot novirzās uz kaut ko citu. Bet uz skatuves aizvien jāastopas ar vieniem un tiem pašiem priekšmetiem un arvien jājūt pret tiem svaiga interese. Lai spētu saistīt uzmanību pie pazīstama vai šķietami neinteresanta objekta, tad, pamatojoties uz objekta faktiskām īpašībām, tas jāpārvērš par mūsu fantāzijas tēlu saskaņā ar lugas apstākļiem un lugas un lomas darbības mērķniecību.

Vingrinoties šajā virzienā, studijas darbā brīvi pakļaujas visdažādākām iespējām, piemēram, vingrinājums ar cimdū. Parasts ādas cimds ar vilnainu oderi tiek apskatīts un izpētīts līdz pēdējai vilītei un nodilumam. Vēl turpinot uz šo cimdū skatīties, jūtam, ka uzmanība negribot novēršas no cimda un ar daudz lielāku interesi gribas uztvert visu citu, kas notiek apkārtnē, nekā vēl turpināt apskatīt cimdū, pie tam var just, ka patiesā skatīšanās pārvēršas «rādīšanās, ka es skatos». Ar ko atmodināt zudušo interesi pret priekšmetu? 1) Ar jauniem apstākļiem, iedomājoties, kā objekts nonācis mūsu rokās, piemēram, cimds atsūtīts kā izaicinājums uz divkauju. Apskatīt to kā ienaidniekam piederošu priekšmetu. 2) Piedēvēt cimdam cita priekšmeta īpašības un attiekties pret to kā pret citu priekšmetu, piemēram, kā pret slapju, no ūdens izvilkto žurku. Tad izgriezt cimda vilnaino pusi uz āru un iedomāties, ko ar šo priekšmetu darītu, *ja nu tas būtu kaķēns*.

Izvedot šos vingrinājumus, vērtējot un kontrolējot paši savu izturēšanos, redzēsim, ka 1) ir ķermeniski, ir garīgi aktieris pievērsās novērojamam objektam; 2) ka objekts, sevišķi, ja vēl ņem talkā fantāziju, izsauc vēlēšanos darboties, piemēram, noglāstīt cimdū-kaķēnu, sasildīt, ielikt to azotē.

Uzmanība aizvien ir saistīta ar kādu objektu vai parā-

dību. Izšķir uzmanību pret realu priekšmetu un uzmanību pret iedomātu priekšmetu, ko izsaucam savā iztēlē. Uzmanība pret priekšstatiem mūsu iztēlē nosaka, veido lugas tēla garīgo pasauli. Uzmanības novirzīšanās uz aktiera personīgās dzīves priekšstatiem laikā, kad viņš dzīvo savas lomas dzīvi, saārda tēla garīgo pasauli, saārda pašu tēlu. Piemēram, aktrise «Pazudušajā dēlā» tēlo Ilzi. Skatā, kur Ilze gaida no rīta Krustiņu pārnākam mājās, aktrises uzmanība nesaistās vis pie agrā rīta trokšņiem no ceļa puses, nekavējas pie atmiņām, ko Krustiņš teicis aizejot, kāds viņš izskatījies, kā izturējies, bet gan pie domām par to, vai mājās gludeklis atvienots vai arī atstāts ieslēgts. Šāda uzmanības novirzīšanās izārda Ilzes domu pasauli, dotajā momentā galīgi iznīcina Ilzes tēlu. Uz skatuves vairs nav Ilzes, ir pārģērbies cilvēks ar savām mājas raizēm. Varbūt aktrise varēs piemānīt skatītāju, jo kas tad spēs uzminēt viņas domas. Nē, nevarēs piemānīt.

Uzmanība pie iedomu pasaules priekšstatiem saistāma tāpat kā pie realās pasaules objektiem — ar sīku, detalizētu aprakstu par objektu un tā konkrētajām īpašībām. Uzmanība var vērsties pret vienu priekšmetu, izslēdzot no mūsu apziņas visu pārējo, tā var vērsties uz vairākiem objektiem reizē, pārslēdzoties no viena uz otru. Uzmanība var būt pievērsta ļoti daudziem priekšmetiem vienlaicīgi. Tātad ir koncentrēta un sadalīta uzmanība. Uz skatuves, tāpat kā dzīvē, nepieciešami abi uzmanības veidi. Ar apziņas un gribas palīdzību mēs varam sevi pārcelt no viena uzmanības loka otrā.

Izšķir trīs uzmanības apjomus.

1) Mazais loks. Te cilvēka uzmanība saistās pie viena objekta sevī vai ārpus sevis, izslēdzot visu pārējo objektu un parādību uztveri. Ar uzmanību piesaistoties vienam objektam, iespējams aizmirst visu pārējo apkārtni un nonākt publiskā vientulībā. Te uzmanība saistās ar vistuvāko apkārtni.

2) Vidējais loks. Uzmanība pievērsta tikai dažiem partneriem vai objektiem, kurus ar iedomātu robežu varam atdalīt no pārējās apkārtnes.

3) Lielais loks. Uzmanība pievērsta visai apkārtni, visam, kas notiek ap mums. Vidējā un lielajā lokā darbojas sadalītā uzmanība. Sadalītās uzmanības īpašība ir tā, ka cilvēks atšķir interesantāko no mazāk interesantā.

Vingrinājums sadalītajai uzmanībai. Ejot pa ielu, ievērot apkārtējos namus, apstādījumus, pretimnācējus, tajā pašā laikā sevī atkārtojot kāda dzejoļa tekstu. Nonākot galamērķī, atcerēties redzēto. Atmiņā visskaidrāk būs saglabāties interesantākais.

Apzināta uzmanības pievēršana apkārtnei, objektiem un parādībām padziļina pieredzi par dzīvi, vērš plašāku skatu uz pasauli. Uzmanībai ir izšķiroša loma aktiera dzīves materiala savākšanā un uzkrāšanā. Attīstīta uzmanība palīdz ne tikai konstatēt dzīves parādības un objektus, bet ieinteresēties par tiem un ar tiem darboties. Darbojoties ar objektiem, mēs nonākam emocionālās attiecībās pret objektu, ar ko darbojamies. Dabiski attīstās ceļš uz aktierisko pārdzīvojumu. Tā, piemēram, darbojoties ar cimdu un pieņemot, ka tas ir slapja žurka, rodas nepatikas, pretīguma jūtas. Darbojoties ar to pašu cimdu un pieņemot, ka tas ir kaķēns, rodas patikas jūtas.

ATMIŅA. EMOCIONALĀ ATMIŅA

No iepriekš teiktā secinām, ka ne viss, kas ap mums ir dzīvē, ar vienādu spēku piesaista mūsu uzmanību. Objektus, pie kuriem mūsu uzmanība bijusi piesaistīta stiprāk, uztvere uzņem asāk, radušies priekšstati saglabājas ilgāk, un mēs tos atceramies. Atceramies ne visu, ar ko mums nācies sastapties, bet tikai interesantāko. Pamodusies interese neļauj cilvēkam palikt vienaldzīgam pret objektu. Pat tajos gadījumos, ja priekšmets vai parādība vēl neizsauc darbību, mēs priekšmetu novērtējam. Novērtēšanas procesā piedalās mūsu psiches elementi:

1) *Atmiņa*. Dzīvē esam redzējuši daudzus līdzīgus objektus tam, kam pievērsta mūsu uzmanība pašreiz. Mēs izsaucam sevī kādreiz redzēto līdzīgo objektu priekšstatus, salīdzinām ar apskatāmo un rezultātā vērtējam.

2) *Iztēle*. Iedomājamies, ko var darīt, kas var notikt ar objektu vai parādību, kam pievērsta uzmanība.

3) *Uzmanības objekts rada kādu domu*. Doma var būt secinājums no līdzīgiem gadījumiem, kas saglabājušies mūsu atmiņā.

4) *Uzmanības objekts, kad ar to darbojamies, izsauc jūtas*, piemēram, ja pret cimdu izturamies kā pret slapju žurku, rodas nepatikas jūtas. Tas tikai tādēļ, ka kādreiz

esam piedzīvojuši nepatīkamu sajūtu, pieskaroties kaut kam glumam un slapjam. Izsaucot sevi šīs sajūtas priekšstatu, pat īstenībā nepieskaroties cimdām-žurkai, izsaucam sevi pretīguma jūtas.

Zināšanas par objektiem uzkrājas mūsu atmiņā. Atmiņa ir priekšstatu krātuve. Atmiņa priekšstatus, kurus iegūst, pievēršot uzmanību objektiem un parādībām dzīvē, saglabā un vajadzības gadījumā reproducē. Lai aktiera zināšanas par dzīvi būtu bagātākas, lai būtu pēc iespējas plašākas spējas spriest, lai spētu iegaumēt tekstu, režisora aizrādījumus, iezīmētās situācijas, mizanscenas, ir vajadzīga atmiņa, kas aktierim vēl sevišķi jāizkopj un jāattīsta. Izšķiram trīs atmiņas veidus: 1) mehānisko, 2) loģisko un 3) emocionālo.

Visi trīs atmiņas veidi aktierim ir vajadzīgi, darbā nepieciešami.

Mehāniskais atmiņas veids. Atkārtot tik ilgi kustību stāvokli, tekstu, melodiju vai darbību, kamēr tas, kas jāatceras, pats par sevi nostiprinās apziņā. Ietrenēt dejas soļus, vingrinājumu tekstus, dažādus vingrojumus, gribu dot sev pavēli atbrīvot muskuļus tā, lai tas pārverstos paradumā, lai tas nogultos zemapziņā. Ņemt jebkuru teksta vai kustību vingrinājumu un atkārtot to tik ilgi, kamēr tas pāriet paradumā.

Loģiskā atmiņa. Vienmēr pēc satura atminamajā vielā meklēt jēgu, sakarību. Šis atmiņas veids ir nepieciešams lomas teksta apgūšanā, tas vienmēr saistīts ar domāšanas procesiem, ar secinājumiem un spriedumiem par uzņemamo objektu vai parādību.

Vingrinājums. Kāds pulciņa dalībnieks pasaka vienu teikumu, kas ir sākums stāstam. Katrs nākamais dalībnieks pasaka pa teikumam klāt loģiskā sakarībā tā, lai izveidotos sakarīgs stāsta sižets, pie tam atkārtojot visus iepriekš teiktos teikumus.

Emocionālā atmiņa ir sevišķi svarīga un vajadzīga aktierim darbā. Emocionālā atmiņa piesaista pārdzīvojumu priekšstatus, tos saglabā un reproducē. Atceroties smagus pārdzīvojumus, vienmēr vai nu spēcīgāk, vai mazāk spēcīgi no jauna pārdzīvojam izjusto vai kaut ko līdzīgu. Emocionālā atmiņa atmodina un ierosina mūsu jūtas, piemēram, atsaucot atmiņā redzētu katastrofu, to sīki attēlojot un atstāstot, paši no jauna it kā pārdzīvojam šo notikumu. Mūsu jūtas nebūs tādas pašas, kādas tās biju-

šas katastrofas momentā. Tās būs pārveidojušās jaunu atziņu un secinājumu rezultātā — no piesardzības, baīļu, pārsteiguma jūtām tās varbūt būs pārvērtušās līdzjūtības, nožēlas, pārmetuma jūtās, bet tās būs katrā ziņā loģiski saistītas ar notikumu un būs patiesas, īstas. Pēc pārdzīvojuma īstuma arī jācenšas aktierim uz skatuves. Papētīsim, kas atmodina mūsu emocionālo atmiņu tā, ka tā spēj izsaukt jaunu analogisku pārdzīvojumu. Atceroties nelaimes gadījumu atsevišķās detaļās, iedomājamies uztverē iespiedušos stāvokļus, situācijas, cilvēku sejas un rīcību. Daudz kas no mūsu apziņas ir izzudis. Saglabājies tikai galvenais, spilgtākais, bet, visu to atsaucot atmiņā un it kā par jaunu gūstot redzētos iespaidus, nonākam pie redzētā novērtējuma. Līdz ar vērtējumu rodas mūsu emocionālā nostāja pret atmiņā atsauktajiem priekšstatiem — izaug pārdzīvojums. Ja mēs tikai redzes atmiņā izsauksim kādu efektīgu žestu vai pozu, ko nelaimes gadījumā izmisumā izdarījusi kāda sieviete, un gribēsim šo žestu vai pozu, kādu to esam redzes atmiņā saglabājuši, pielietot kādā piemērotā vietā izrādē, atdarinot tikai ārējo darbību, tad būsīm rīkojušies ļoti nosodāmi un izmantojuši atmiņu nelietderīgi. Vienīgi kustības ārējās formas atveidojums nespēj atmodināt emocijas, nespēj aktieri novest pie patiesa pārdzīvojuma. Šāds paņēmieni noved tikai pie rezultata parādīšanas. Katrai kustībai, katrai pozai jābūt pamatotai, jārodas kā kādas attiecīgas rīcības *n o v ē r t ē j u m a* rezultātam.

Lai spētu izsaukt atmiņā pārdzīvojumus, kas ir ļoti sarežģīts process, jāsāk no vienkāršākā. Jātrenē atmiņa vienkāršo sajūtu izsaukšanā. Tā, piemēram, regulāri jātrenē dzirdes atmiņa, atceroties aizvien sarežģītākas melodijas, dažādas skaņas, mēģinot tās atdarināt. Atcerēties, kā smaržo dažādas puķes. Mēģināt tieši fiziski sajust to smaržu un izšķirt dažādību. Pēc tam pārbaudīt, ja vien iespējams, ar īstu objektu. Mēģināt vienīgi pēc atmiņas sajust dažādu ēdienu garšas. Kad garšas sajūta jau notverta, tad, paturot to pašu garšu, to vairāk sasālīt vai sasaldināt, lai novestu vienu un to pašu sajūtu līdz dažādām niansēm.

Pēc atmiņas līdz sīkumiem aprakstīt kādu gleznu, cilvēku, priekšmetu, aprakstīto vienmēr pārbaudot un tādā veidā sevi kontrolējot. Pamēģināt izsaukt sāpju, smieklu sajūtu utt. Ja sajūtu grūti atsaukt atmiņā, tad jāgriežas

pie palīgapstākļiem, kas palīdzētu mūsu atmiņai. Ja mēs kaut ko nespējam atcerēties dzīvē, tad aizvien mēģinām aiziet uz to pašu vietu un darīt to pašu darbu, ko darījām tad, kad atminamais mums bija vēl prātā. Tātad mēs radām ap sevi līdzīgus apstākļus un darbības tiem, kas mūs noveduši pie attiecīgā pārdzīvojuma.

Lai uz skatuves vajadzīgajā momentā varētu atmiņā atsaukt dzīves pieredzē gūto pārdzīvojumu, kā palīglīdzekļi var noderēt dažādi priekšmeti, noskaņa, dekoratīvais noformējums, kas rada attiecīgās vides iespaidu, skaņas, trokšņi, apgaismojums, muzika u. c. Aktiera attiecība pret šīm parādībām, novērtējums un darbošanās ar visu, kas atrodas uz skatuves, dabiskā, nepiespiestā ceļā novedīs aktieri vispirms pie sajūtas, bet pakāpeniski arī pie pārdzīvojuma rašanās.

Aktierim visiem dzīves notikumiem jāseko ar vērīgu aci un ausi, atsaucīgu sirdi un aktīvu domu un spriedumu par notiekošo. Ja parastam cilvēkam dzīves notikumi ir tikai daļa no dzīves gaitas, tad aktierim tie ir visbagātākais materials viņa skatuves darbam, viņa tēlu radīšanai.

IZTĒLE

Dzīvē mēs uztveram apkārtni, parādības, notikumus un gūtos iespaidus saglabājam savā apziņā. Arī tad, kad mūsu acu priekšā nav attiecīgā objekta, varam izsaukt šā objekta priekšstatu. Mūsu apziņa atspoguļo redzēto. No apziņā saglabātajiem priekšstatiem varam izsaukt ne tikai redzētā priekšstatu, bet no uzkrātā materiala veidot arī jaunus priekšstatus. Iztēle atmiņā saglabātos priekšstatus papildina, pārveido. Šim procesam ņem materialu no dažādiem atmiņā uzkrātiem priekšstatiem. No «nekā» iztēle nevar radīt. Iztēle radusies darba procesā — strādājot, pārveidojot dabu, priekšmetus, ar savu darbu piešķirot tiem citu kvalitāti, citas īpašības. Cilvēkam piemīt spēja iepriekš iztēlē iecerēt, ko un kā pārveidos, iepriekš saredzēt sava darba rezultātu. Tas ir stimulē sasniegt savu iedomu priekšstatu — darboties.

Mākslā iztēlei pieder centralā vieta. Iztēli attīsta novērošanas spējas, apkārtnes izpētišana, notikumu analizēšana, dzīves pieredze.

Izrādes un lomas radīšanā iztēlei ir ļoti liela nozīme.

No skopā autora dotā materiala jāizveido skatuviskā dzīves īstenība, kas pārlicinātu ne tikai pašus aktierus, bet arī tos, kas noskatās izrādi, jārada apstākļi, kurus autors nav devis, jāsameklē attaisnojums katrai parādībai, kas notiek uz skatuves. Sīkie, lakoniskie autora norādījumi jāpadara skaidri saprotami un attaisnojami. Saprotams, ja aktiera iztēles uzdevums ir aizpildīt tās vietas, ko savā darbā vēl nav spējis autors, ja tās uzdevums ir radīt apstākļus, kas liek noticēt skatuves dzīves patiesīgumam, tad iztēlei jābūt loģiskai, tiešai, konkretai. Ja uz skatuves jārada agra rīta atmosfera, tad tam jābūt nevis kaut kādam rītam vispār, bet aktierim konkrēti jāzina gadalaiks, mēnesis, kādas dienas rīts, laika apstākļi attēlojamā rītā, cik pulkstenis. Pavisam konkrēti un sīki jāzina, kā izskatās krūmi, koki, zāle, kāds ir ūdens, ko dara pats aktieris, ar kādiem objektiem viņš saskarsies šajā rītā, ar kādiem priekšmetiem darbosies un kādi tie izskatīsies saskaņā ar noteikumu, ka tas notiek agrā rītā. Tik konkrēta un tieša iztēle par visiem vajadzīgajiem apstākļiem un objektiem liek it kā iekšēji saskatīt visu to, ko iztēlojamies. Jo sīkāk, konkrētāk mēs to saskatīsim, jo vieglāk un skaidrāk varēsim pateikt, kā mēs rīkotos, *«ja būtu»* nonākuši šādos apstākļos. Ja aktierim dosim uzdevumu agrā rītā iziet sētā un nomazgāties un ja viņš šo uzdevumu nepapildinās ar savu iztēles materialu, tad izpildīs uzdevumu, veicot tikai mehāniskas mazgāšanās kustības. Tas nevienu nevar pārlicināt par dzīves patiesīgumu, nevar saistīt ne interesi, ne uzmanību. Tikko aktieris, šo uzdevumu pildot, būs nodarbinājis savu iztēli, attiecība pret notiekošo mainīsies kā no aktiera, tā no skatītāju puses. Aktieris vispirms iztēlosies, kāds būs celiņš, pa kuru viņš aizies līdz akai, kāda akas vinda, varbūt atskabargaina, varbūt apsarmojusi no pirmās rudens salnas, kāds ūdens, ar ko viņš mazgāsies. Visas šīs tiešās konkrētās īpašības, kādas aktieris savā iztēlē piešķirs priekšmetiem, tiks viņam attiecīgi rīkoti. Skatītāju tas interesēs tādēļ, ka tā nebūs mazgāšanās kustību atdarināšana «vispār», bet tā jau būs aktiera patiesīga darbošanās ar priekšmetiem, kuru īpašības nosaka aktiera darbībai īpatnējus paņēmienus un šo konkrēto īpašību radīto aktiera sevišķo attiecību pret objektiem, piemēram, pret ledaini auksto ūdeni.

Iztēlei jāpadara konkrēti, «dzīvi» ne tikai priekšmeti un apstākļi uz skatuves, bet aktierim savā iztēlē jāatrod tēlo-

jamā cilvēka ārējais izskats, paradumi, izturēšanās veids, runas un gaitas īpatnības. Pie tam visam izdomātajam vienmēr jāmeklē pamatojums un izskaidrojums, citādi tas būs izdomāts tikai «vispār», lai tikai kaut ko izdomātu, un nevienu nepārliecinās. Ar izteles palīdzību mēs spējam piedēvēt lietām citas īpašības, piemēram, mēģinājuma telpā nolikts krēsls atvieto koku, divi kopā salikti krēsli noder par ratiem vai automašīnu. Visu to pieņemot, mēs nebūsim neticami, ka krēsli būtu pārvērtušies par citiem priekšmetiem, taču izturamies pret šiem iztēlē pārveidotajiem priekšmetiem pareizi. Ja pieņemam, ka divi kopā salikti krēsli ir auto, tad arī mūsu rīcībai ar šo izteles radīto mašīnu jābūt tādai, kāda tā ir dzīvē ar īstu mašīnu. Darbība seko darbībai secībā un loģiskā kārtībā. Lai iesētos mašīnā, jāsatver durtiņu rokturis, jāizsauc sajūta, kāda rodas, pieskaroties metalam, rokturis jānospiež, jāatver iedomātās durtiņas, jāpārceļ kāja pār sliekšni, iekāpjot jānoliec galva, jāapgriežas, jāapsēžas un ar sparu durtiņas jāaizcērt. Divos kopā saliktos krēslus var apsēsties daudz vienkāršāk, bet, ja neizpildīsim noteiktā secībā visas darbības, kādas liek izpildīt izteles radītā priekšmeta īpašības, mēs paši iznīcināsim izteles pasauli. Radīt izteles pasauli nozīmē ar iekšēju skatījumu redzēt gleznās to, par ko domājam. Ļoti bieži, kaut ko iedomājoties vai atceroties, mēs it kā iekšēji redzam atsevišķas gleznas, bet, lai radītu izteles pasaulē veselu notikumu vai dzīves epizodi, priekšstatu gleznām jāseko nepārtrauktā secībā vienai pēc otras. Šī priekšstatu gleznu virkne izveido it kā kinolentu, kas uzskatāmi parāda iedomātos apstākļus, objektus, notikumus un pakļauj mūsu rīcību savai loģikai. Jo sīkākās detaļās izdomāta un vispusīgāk izvērstā izteles pasaule, jo tā dod bagātākas un daudzveidīgākas rīcības iespējas. Uz skatuves aktieris nedrīkstētu izdarīt nevienu darbību, nedrīkstētu spert nevienu soli, neattaisnojot to ar iemesliem, kādēļ viņš to dara. Šos iemeslus neaprobežotā daudzumā viņam sniegs iztēle un fantazija, un tas dod lielas iespējas atrast tūkstošiem veidu, kā darboties un izturēties.

Piemērs. Kā iztēle nosaka mūsu rīcību un izturēšanās veidu? Iedomāsimies, ka mēs esam no stikla. Padomājiet, ja nu būtu stikla cilvēkam jākustas un jādzīvo parastā telpā, satiekoties ar neuzmanīgiem un nevižīgiem partneriem! Cik ļoti tad izmainītos visas stikla cilvēka kustības un attiecības ir pret apkārtnes priekšmetiem, ir pret pārē-

jiem cilvēkiem, jo vienmēr būtu jāuzmanās, ka tikai kaut kas nesaplīst vai nenolūst!

Pieņemsim kaut ko reālāku. Iedomāsimies, ka istaba ir mežs, bet mēs esam atnākuši ogot. Lai radītu iespaidu, ka tiešām ogojam, un lai paši sevi pārliecinātu par darbību vajadzību un īstumu, iztēlē jārada vesela rinda priekšstatu gleznu: kas ir ap mums, un ko mēs ogojot darām.

KONCENTRACIJA

Par koncentrāciju saucam tādu stāvokli, kur ar gribas palīdzību ilgstoši pievēršam uzmanību kādam objektam vai domai, izslēdzot vai padarot mazsvarīgus pārējos apkārtnes objektus un parādības. Koncentrācijai ir liela nozīme aktiera darbā, jo, tikai pateicoties spējai koncentrēties, aktieris var izvest līdz galam savu uzdevumu, spēj piesaistīt visu uzmanību tam, kas notiek uz skatuves, izslēdzot no savas apziņas visu, kas to varētu traucēt, kas nāktu līdz no personīgās dzīves. Koncentrācijas vingrinājumi ietver sevi uzmanības vingrinājumus un otrādi, piemēram, mazais loks — publiskās vientulības spējas attīstīšana ir koncentrēšanās spējas attīstīšana, uzmanības pievēršana vienam vai vairākiem vistuvākajiem objektiem, piesaistoties tiem ar domu, iztēli, darbībām, izslēdzot no sava uzmanības loka visu pārējo.

Vingrinājums. Dalībniekiem, stāvot lokā, liek izdarīt dažādas kustības. Katras kustības sākšanai ir savs signāls — vai nu roku sasišana, vai zīmuļa piesitiens galdam, vai kāds vārds, piemēram, uz zīmuļa piesitienu jāpaceļ labā roka, uz plaukstu sasitienu kreisā roka jāsaliec elkonī, uz diviem piesitieniem ar zīmuli jāpaceļ kreisā roka, uz diviem plaukstu sasitieniem jānolaiz labā roka, pēc vārda «stāt» jāpieņem pamatstāja. Signālu kārtību maina, dodot pavēles aizvien ātrākā tempā.

Vingrinājums. Likt saskaitīt sauju zirņu, tajā pašā laikā traucējot skaitītāju ar dažādiem jautājumiem, ar pavēlēm mainīt vietu. Pārējiem dalībniekiem jāizgudro visādi traucējoši apstākļi, piemēram, jādzied, jāsarunājas, jātaisā negaidīti trokšņi, jāpaziņo kaut kas sevišķi interesants utt. Tikai retais spēš saskaitīt zirņus vienā papēmienā, bet tas ir izdarāms viegli, ja attīsta sevī spēju koncentrēties, vērst uzmanību tikai uz galveno.

Koordinācijas vingrinājumi attīsta spēju pārval-

dīt savu ķermeni, spēju koncentrēties. — Vienā laikā ar dažādām ķermeņa daļām izpildīt dažādas kustības. Piemēram, ar kreiso roku vilkt gaisā aplus, ar labo no vienas puses uz otru horizontālu taisni; ar labo roku diriģēt uz četri, ar kreiso uz trīs; ar rokām sist plaukstas, ar labās kājas purngalu vilkt aplus utt.

DARBĪBA. PSICHOFIZISKĀ DARBĪBA

Iepriekš aprakstīto elementu vingrinājumi mūs aizvien noved pie darbošanās. Darbība ietver sevī visus aktiera meistarības elementus, šie elementi izaug cits no cita, saistās čits ar citu, papildina cits citu, izveidojot vienu veselu, nobeigtu darbību. Ikvienā darbībā ir 3 posmi: 1) uztveres posms, 2) vērtēšanas posms, 3) raidīšanas posms.

Apkārtnes objektus mēs uztveram ar maņu orgāniem. Uztvertais, nonācis mūsu apziņā, izsauc priekšstatus par līdzīgiem objektiem vai notikumiem — mēs salīdzinām, vērtējam, ja nesalīdzinām, tad no dzīves pieredzes zinām, vai vērtējamais objekts mums ir derīgs vai nederīgs, vai tas mums patīk vai ne. Mēs aptveram priekšmeta īpašības un vai nu gribam izmantot tās, vai arī pēc vajadzības pārveidot. Novērtēšanas posms jau dod ierosmi nākamajam — raidīšanas posmam. Nonākuši par uztveramo objektu pie kaut kāda slēdziena, mēs gribam rīkoties ar to, gribam to pārveidot vai izmantot savām vajadzībām, gribam to izpētīt. Līdz ar lēmumu par objektu iegūstam viedokli par to, un tas izpaužas darbībā. Raidīšana savukārt ir jauns uztveres objekts partnerim. Partneri pārraida un saskaņo darbības nepārtrauktā ritējumā. Darbību ritējums būs pārliecinošs un atbilstošs dzīves īstenībai tikai tad, ja arī uz skatuves, tāpat kā tas dzīvē notiek neapzināti, izpildīsim visus darbības procesa trīs posmus. Ja kādu no tiem izlaiž, rodas nevis darbošanās, bet darbības ilustrācija. Darbības norises procesi dzīvē norit ļoti ātri — vienā mirklī, bet likumsakarīgā secībā. Dzīvē mēs ļoti daudz ko darām mehāniski — pēc paraduma, nedomājam, kā paņēmam un noliekam grāmatu uz galda, nesekojam, kā ēdot turam karoti, jo dzīves apstākļi un dzīves loģika diktē darbības procesa pareizu risinājumu. Uz skatuves ļoti bieži traucē dažādi blakus apstākļi, un aktieri nespēj vairs normali darboties. Lai varētu ar apziņu kontrolēt savas darbības un pakļaut tās gribas pavēlēm, vispirms jāizpēti un jāiepazīs-

tas ar darbības procesa dabu. Lai piesaistītu vairāk uzmanības darbības procesa norisei, lai attīstītu prasmi darboties ar iztēles priekšstatiem, jāizved vesela rinda vingrinājumu ar bezpriekšmetu darbībām, pie kam jāsāk no vienkāršākām.

Vingrinājums. Jāpaņem iedomāta grāmata, jāatrod vieta, kur pārtraukta lasīšana. To darot, pakāpeniski secībā izsekojiet, kāds ir rokas stāvoklis, paņemot grāmatu, kāds pirkstu stāvoklis, ar kādu kustību grāmatu noliek uz galda, kādas kustības jāizdara un kāds ir rokas un pirkstu stāvoklis, grāmatu šķirstot! Vajag iedomāties un sajust neesošo priekšmetu. Izsauciet sajūtu, kādu rada papīrs, pieskaroties pirkstiem! Uzmaniet un kontrolējiet, vai darbības rit loģiskā secībā un vai tās atbilst tiem nosacījumiem, kādus rada iztēles priekšmeta īpašības! Darbībām jābūt tādām, lai par šīm īpašībām nebūtu nekādu šaubu, lai būtu skaidrs, kāda ir grāmata — liela, maza, plānā vai biezā lapām. *Sarežģītāks vingrinājums* ar iedomātiem priekšmetiem iedomātā telpā. Jāiemīca mīkla maizes cepšanai. Kad mīkla sagatavota, plīti iekurinot, nejauši apgāžas mīklas trauks, mīkla izplūst uz grīdas, aiz pārsteiguma pasprūk roka, kas turējusi ciet priekšautu, kurā saliktas skaidiņas un grūži, ar ko iekurināt plīti. Viss tas sabirst mīklā. Produktu, ko iemīcīt jaunu mīklu, vairāk nav. Šajā vingrinājumā ir ne tikai daudz dažādu darbības veidu ar visdažādākajiem iedomātajiem priekšmetiem, bet te ar darbību saistās mūsu attiecība pret notikumu. Šajā vingrinājumā noris ne tikai mehāniskās un fiziskās darbības, bet arī psihiskās: pārsteigums par notikušo, izbailes, nožēla, pārmetums sev par neveiklību. Tieši šīs darbības saista skatītāju, jo atklāj, kas notiek aktiera garīgajā pasaulē.

Mehāniskās fiziskās darbības — pārvietojot priekšmetus bez aktiera attiecības pret priekšmetu, pārvietojoties pašam no vienas vietas uz otru bez redzama un saprotama iekšēja nolūka — nekā nestāsta par aktiera psihisko dzīvi. Šādas darbības uz skatuves dažkārt, ja tās bez vajadzības piebārstītas lugas gaitā, ir pat traucējošas un kaitē izrādei. Uz skatuves pēc iespējas vajag darboties tā, lai katra darbība kaut ko atklātu no aktiera garīgās pasaules. Šādas darbības saucam par psihofiziskām darbībām. Piemēram: skatoties pa logu, ieraugām skaistu izplaukušu ceriņu zaru, mūsu acu zīlītes ieplešas, sarauktie sejas muskuļi atbrīvojas, mēs dziļi ieelpojam smaržu, izjūtam prieku. Šajā gadījumā acu zīlīšu izplešanās ir psihofiziska darbība, turpre-

tim acu zilišu izplešanās un saraušanās gaismas un tumsas iespaidā ir tikai mehāniskas fiziskas kustības.

Cilvēkā nepārtraukti norit psihiskie procesi. Viens no bagātākajiem ir domu darbības. Domāšanas procesi vispārīnā, analizē, sintezē, rada par uztverto slēdzienus, izlemj. Domas izpaušmes veids — domas forma — ir vārds. Ar vieniem un tiem pašiem vārdiem mēs varam izteikt dažādas domu darbības. Tā, piemēram, ar vienu jēdzienu, kas sastāv no trim vārdiem: «Lūdzu, panāc tuvāk!» — mēs varam pavēlēt, lūgt, draudēt, izaicināt, uzmudināt, atļaut, aicināt. Izdarot katru no šīm darbībām, īsa teikums katrā gadījumā skanēs citādāk. Jo intensīvāka būs domu darbība, šos trīs vārdus izrunājot, jo skaidrāk sapratīsim, kas tieši par darbību attiecīgā gadījumā tiks izteikta. Analizējot lomas tekstu, prozas gabalu vai dzejoli, katru jēdzienu vajag rūpīgi apdomāt, apsverot, ko visu ar šiem vārdiem, kuri ietverti vienā jēdzienā, varētu izteikt. Iespējamās darbības katram jēdzienam salasīsies vairākas. Visas atrastās darbības jānosauc vai jāpieraksta darbības vārdos. Katram jēdzienam no vairākām iespējamām darbībām izvēlas vienu, to, kas vislabāk atbilst mūsu nolūkam, to, kas visvairāk tuvinā mērķim. Jāizsakās tik konkrēti, it kā tas, par ko runājam, būtu mūsu acu priekšā un mēs stāstītu par to, ko pašreiz redzam, pie tam jābūt savai attiecībai un novērtējumam pret stāstāmo. Lai to varētu panākt, aktierim skaidri un noteikti jāzina, kādas priekšstatu gleznas teksta jēdziens viņā izsauks un kā viņš šos priekšstatus novērtēs, kā attieksies pret tiem. Ja aktieris runā iekaltu tekstu, nepārslēdzoties domās no jēdziena uz jēdzienu, no vienas priekšstatu gleznas pie otras, viņš var tekstu norunāt, dažādi izlocot balsi, bet runādams paudīs vienīgi intonāciju modulācijas, neatklājot nekā no savas garīgās pasaules, un tādējādi aktiera pārdzīvojums par stāstāmo notikumu mums paliks neatklāts. Izsakot domu darbību, secībā un loģikas likumu sakarībā jāpāriet no vienas domu darbības uz citu, piemēram:

- 1) Uz veca plaukta atradu es šķēres (ieraudzīt, konstatēt, pavēstīt),
- 2) Ko manas mātes rokas skārušas (atcerēties, pazīt, vērtēt) daudz gadu desmitus.
- 3) Tās lēni vaļā vērās (vērot, sekot, pētīt),
- 4) Un acis iedzēla man valgums ass (sajust, padoties atmiņām, iegremdēties sevī).

Jēdzienus izlasot, mēs gūstam priekšstatu gleznas, tās novērtējot, atrodam malā pierakstītās darbības. Izvēlamies tās darbības, kas mūsu izpratnei tuvākās. Tās pasvītrotam — tās runājot izpildīsim. Jāskatās, lai, ejot no darbības pie darbības, tās loģiski sekotu cita citai. Aktieris, kas nespēj pārvaldīt domu darbības, nespēj atklāt cilvēka garīgo dzīvi. Viņš var sniegt lugas tēla ārējo ilustrāciju, bet tāda aktiera tēlotais cilvēks nekad nedzīvos, nekad neatklās rakstura būtību, neatklās vārdos neizteiktās domas un pārdzīvojumus, tas ir, tieši to, kas aktieru mākslā ir visvērtīgākais un saistošākais.

GRIBA

Griba caurvij visu aktiera darbu, tādēļ aktierim ļoti daudz jānodarbojas ar gribas audzināšanu. Pirmais noteikums te ir: nepieņemt neizpildāmus lēmumus, bet pieņemtu lēmumu izpildīt, kaut arī tas prasītu ļoti lielu piepūli. Trenēties iekšējo un ārējo šķēršļu pārvarēšanā. Gribas raksturīga īpašība ir tieksmās uz mērķi. Griba ir cieši saistīta ar mūsu domu pasauli, ar apziņas procesiem, tā veselu darbību virkni vada uz zināmu, apziņā nospraustu punktu — mērķi. Tādēļ uz skatuves katrā lugas epizodē ir ļoti svarīgi zināt, ko mēs gribam. Tas nosaka darbības un izturēšanās veidu. Gribai jānoteic darbību secība un sakarība. Aktiera darbošanās un rīcība uz skatuves tad vairs nav bezjēdzīga, tai vairs nevar būt gadījuma rakstura, visu darbību virkne pauž zināmu nolūku, kļūst mērķtiecīga. Piemēram, «Pazudušā dēla» izrādē Ilze no rīta gaida Krustiņu pārnākam mājās. Ja aktrise šajā skatā nolēmusi gaidīt vispār, tad viņas izdarītās darbības varbūt arī ilustrēs gaidīšanu, bet tām nebūs kopīga saistījuma, nebūs mērķtiecības. Šāda gaidīšana neatklās Ilzes nolūkus, nerunās nekā par to, pēc kā Ilze tiecas. Ja šajā pašā skatā, gaidot Krustiņu, aktrise būs sev noskaidrojusi, ka viņa grib pirmā Krustiņu satikt, tā tad viņa grib to pirmā ieraudzīt, grib būt pirmā, kas saklausa viņa tuvošanos, tad visas aktrises darbības būs pakārtotas tam, lai piepildītu šo gribu. Tās būs saistītas cita ar citu, un savā secībā tās atklās tos psihiskās dzīves procesus, kas šajā rītā noris Ilzes dvēselē. Izanalizējot katru lugas epizodi, aktierim jānoskaidro, ko tas kā lugas tēls grib šajā epizodē panākt, un visā lugas

gaitā jāizveido tēlojamās lomas gribas līnija. Gribas līnija ir tā, kas atklāj tēlojamā cilvēka rakstura īpašības un viņa rīcības nolūkus. Un tikai šādas tēla psihiskas dzīves izveidošana un norise skatītāju acu priekšā radīs skatītājā pārliecību, ka viņš teatrī redz darbojamies īstu, patiesu cilvēku, kas ne tikai pozē un demonstrē savu balsi un kostimus, bet dzīvo to dzīvi, ko viņam piešķīris autors un izrādes vadītāji — režisors un dekorators.

Gribu attīstīt var katrs ikdienas dzīvē pats, uzliekot sev kādas pienākumus un neatlaidīgi pats sev sekojot, lai tie tiktu pildīti.

SASKARSMĒ

Kā dzīvē, tā arī uz skatuves cilvēks nonāk saskarsmē ar savu apkārtni un tajā esošajiem objektiem. Iedarbojoties uz cilvēka psihi, objekti un apkārtnē ierosina cilvēkā sajūtas, domas, jūtas. Savukārt cilvēks, attieksdamies pret apkārtni, raida savas domas, atziņas, jūtas. Šī savstarpējā mijiedarbība jo sevišķi svarīga ir uz skatuves. Ja patiesa mijiedarbība notiks nepārtraukti, tad nebūs aktieru ar tukšām, aiz sasprindzinājuma un melīgas skatīšanās neko neizteicošām acīm. Ja norītēs saskarsme, tad acis — cilvēka dvēseles spogulis — atspoguļos cilvēka iekšējās dzīves norises un runās par šā cilvēka garīgo pasauli. Aktierim jābūt nepārtrauktā saskarsmē ar savu partneri, bez tam vēl saskarsmē pašam ar sevi. Ļoti svarīgi ir, lai mijiedarbība būtu nepārtraukta. Ja tā ir saraustīta, tad sakropļo skatuves dzīves patiesīgumu vai pat izslēdz iespēju rasties dzīvei uz skatuves. Bet tādā gadījumā skatītājs neiegūst neko no tā, kādēļ viņš nācis uz teatri, proti, viņš nebūs redzējis ne tēlojamo personu domas, ne pārdzīvojumus.

Saskarsmei jābūt īstai — ar objektu, kuram var ko raidīt un no kura varam ko uzņemt. Ar iedomātu domu objektu saskarsme nevar notikt, jo izpaliek šā objekta raidīšanas moments un, no otras puses, uztveršanas moments.

Ar iedomātu objektu mēs varam darboties domās, varam to novērtēt, aprakstīt, aptvert savu attieksmi pret to, bet nevaram ar to atrasties mijiedarbībā. Ja aktieris uz skatuves tomēr gribēs parādīt neesošu, iedomātu objektu, tad viņš darbosies vienīgi ārēji — mehaniski, bez iekšējās pasaules procesu norises. Šāds aktiera darbošanās veids ir

melīgs un ārda skatuves dzīves patiesīgumu. Kas tad notiek ar skatuves dzīves patiesīgumu, ja aktierim jābūt saskarsmes stāvoklī pašam ar sevi? Dzīvē ir brīži, kad mēs esam saskarsmē paši ar sevi, bet pa lielākai daļai tas notiek kļūstot — uz skatuves šādi saskarsmes momenti paraleli saistīti ar tēlojamās personas monologu. Kā lai aktieris notic šādas pašam ar sevi izvestas mijiedarbības patiesīgumam? Lielais skatuves mākslas zinātnieks un praktiķis K. Staņislavskis ieteic aktierim atrast pašam sevī saskarsmes subjektu un objektu — par vienu no tiem pieņemot mūsu prātu, par otru — jūtas. Monologu runājot, visas domu darbības, ietekmes un iespaidi norisināsies šo divu sevī pieņemto objektu mijiedarbībā. Saskarsmei un mijiedarbībai ar partneri jānorit nepārtraukti. Partnera runāšanas laikā mūsos notiek viņa izteiktās domas uztveršana, un tūlīt tai seko mūsu domās atbildes rašanās process. Piemēram, partneris attēlo kādu redzētu notikumu, mēs klausāmies to priekšstatīdamies, saprotam, novērtējam, mūsos rodas attieksme pret notikušo un mēs vai nu piekrītam, vai noraidām, vai apšaubām, vai jūsmojam par dzirdēto, līdz šis uztveršanas process nobriest un izpaužas kā atbilde partnerim, kurā bez vārdu satura mēs paužam vēl mūsu personīgās garīgās pasaules pārdzīvojumus.

Saskarsme un mijiedarbība starp aktieriem nenotiek, ja darbojas vienīgi tas, kurš runā, bet otrs pa to laiku izslēdz savu garīgo pasauli no dzīves, kas notiek uz skatuves, un šajā laikā atrodas tālu kaut kur ārpus teatra vai arī nedomā neko, vienkārši nogaididams, kad atkal sāksies viņa teksts. Pārāk bieži aktieri uz skatuves, pateikuši savu domu, pavirši to pamet savam partnerim, nesekodami, ar skatu nepārbaudidami, vai viņš šo domu uztvēris un sapratis. Tikai pēc šā momenta sākas partnera vērošana un pētīšana — kā partneris uz to attieksies un ko atbildēs.

Zināma netieša iedarbība un saskarsme aktierim ir arī ar publiku. Aktieris jūt, vai viņš spēlē tukšai vai pārpildītai telpai un kā šī lielā ļaužu masa uzņem katru viņa darbību un pateikto vārdu. Bez šādas mijiedarbības nevar pastāvēt skatuves māksla, bet nepareiza un kaitīga šī saskarsme var izvērsties tad, ja aktieris par savas raidīšanas objektu izvēlas nevis partneri, bet gan publiku zālē. Jūtot publikas apbrīnu, tāds aktieris demonstrē savu augumu, seju, kustības, pozas, manieres, gaitu, balsi, runas tehniku, intonāciju bagātību, tikai viņš nespēj atklāt savu pārdzi-

vojumu, viņa spēle ir auksta, bezjūtīga, ar vienīgo vēlēšanos patikt, jūtām nav laika rasties, bet ne jau šīs ārišķīgās izdarības ir svarīgākās un saistošākās. Pat vēl vairāk — saskarsmes procesā ar partneri daudz vērtīgāks un vairāk izteicošs ir kāds tikko manāms acu skats vai aktiera iekšējās pasaules attieksme pret partneri, kas izpaužas tikko manāmā sejas vaibstu pārmaiņā, nekā plaši izvērstas, bet neskaidri, nekonkrete izteiktas roku kustības vai pārsteidzošas pozas.

Saskarsmes līdzekļi ir divējādi:

- 1) ārēji redzamais ķermeniskais saskarsmes veids,
- 2) neredzamais iekšējās pasaules saskarsmes veids, kas neizpaužas konkrētā ķermeniskā kustībā.

Pirmajā gadījumā saskarsme notiek ar vārdu, žestu, pozu līdzdalību. Otrais gadījums nav zinātniski pilnīgi izpētīts un definēts. Staņislavskis to sauc par izstarošanu un staru uztveršanu. Šo procesu katrs būs pārdzīvojis dzīvē. Kam gan nebūs gadījies bez kāda noteikta izpausmes veida izjust, uzņemt kāda cilvēka attieksmi, domas, visu viņa nostāju pret mums, kaut arī viņš dažkārt centies to pat noslēpt, rikojoties un izturoties pilnīgi pretēji. Šāds process nevar norisināties un to nevarēsīm arī uztvert, ar varu sasprindzinot savus muskuļus un gribas spēku. Lai panāktu šāda procesa rašanos, ir jāatrod iemesli, kas to varētu radīt. Lai šāda saskarsme noritētu, vajadzīgs, lai mūsu iekšējā pasaulē būtu materials, kas to izsauktu un raidītu. Piemēram, mēs gribam, lai kāds cilvēks, pret kuru esam spiesti izturēties ļoti pieklājīgi, tomēr uzzinātu, ka mēs viņu nicinām. Pamēģiniet to izteikt tikai ar skatu, nenododot sevi ne ar žestiem, ne vārdiem, ne mimiku! Ja gribēsīm uztvert šādas norises partnerī, mums vajadzēs ne tikai ļoti uzmanīgi un sīki izpētīt partneri un viņa rīcību, bet it kā «iejusties» viņa stāvoklī. Tikai tad mēs spēsim uztvert viņa iekšējās pasaules sīkākās un smalkākās norises. Šādu «izstarošanas» un staru uztveršanas procesu var izvest tikai ar noteiktu, konkrētu partneri. Ar iedomātu partneri vai sevi pašu tas nevar notikt, jo tad mums sevi jāamāna un nav vielas, nav материала pašai uztveršanas darbībai.

Šis ir vissīkākās, visgrūtāk panākamās un patiesi izveidamās norises uz skatuves, bet tieši tās iespēžas iekšējās pasaules vislielāko dārgumu un retumu glabātavās. Šāda saskarsme padara skatuves dzīvi dziļu, nozīmīgu, īpatnēju un vienreizēju.

PIELĀGOŠANĀS

Uz skatuves darbojoties ar partneri, tāpat kā dzīvē saskaroties ar citiem cilvēkiem, mēs ne vienmēr tiešā ceļā varam tos novērot, izprast vai pakļaut savai gribai. Ir jāuzmin, jāizpēti, kas partneri spētu ietekmēt, un jārikojas tā, lai varētu gūt vajadzīgos panākumus, tas nozīmē — mēs pielāgojamies savam partnerim. Pielāgošanās ietver sevi ir ārējas, ir iekšējas izturēšanās un darbošanās veida izpausmes. Tās var būt ir dažādas viltības, ir mānīšanās, ir gribēta savu jūtu un pārdzīvojumu rādīšana un ilustrēšana, kuras mērķis ir piesaistīt otra cilvēka uzmanību sev, padarīt to sev labvēlīgu vai pakļaut savai gribai. Ar šiem paņēmieniem cilvēks grib vai nu sevišķi izcelt un uzsvērt savas jūtas un domas, vai arī, otrādi, tās slēpt, radīt citu iespaidu. Pielāgošanās vajadzībām kalpo visi mūsu kā iekšējās garīgās, tā ārējās fiziskās pasaules izteiksmes līdzekļi. Dzīvē tie ir atturīgāki, apvaldītāki, uz skatuves tiem vajadzīga lielāka skaidrība un intensitāte. Pie tam piemērošanās veidiem uz skatuves jābūt interesantiem, savdabīgiem un atbilstošiem tēla gribas līnijas veidojumam ir formas, ir saturs ziņā. Pielāgošanās veidiem uz skatuves jākalpo ne tikai partnera uzmanības saistīšanai — tiem jākalpo arī skatītājiem, tikai pielāgošanās paņēmieni aktieris drīkst raidīt vienīgi savam partnerim. Bet skatītājs, vērodams pielāgošanās paņēmiena īpatnību un veidu, spriedīs par tā cilvēka rīcības paņēmieni, t. i., par tā cilvēka raksturu, kas šos paņēmienus pielieto. Jo spilgtākus, daudzveidīgākus un savdabīgākus pielāgošanās paņēmienus un izteiksmes veidus aktieris atradīs, jo interesantākus un īpatnējākus cilvēku raksturus tas spēš izveidot. Vērā ņemami divi momenti: 1) pielāgošanās paņēmiena izvēle un 2) pielāgošanās paņēmiena pielietošana — izteiksmīgums. Vienveidīgi pielāgošanās paņēmieni ar ierastu izteiksmes veidu, kas pāriet paradumā, pārvēršas par štampiem, pret kuriem aktierim nesaudzīgi jācīnās.

Pielāgošanās veidu drīkst noteikt vienīgi nolūks un vajadzība, kādēļ aktierim jāizturas tā un ne citādi. Tam jābūt cieši saistītam ar lugas notikumu, ar tēlojamās personas gribas līniju. Pielāgošanās paņēmieni nav vajadzīgi, ja tas ir vienreizēji efektīgs un pārsteidzošs, tomēr bezmērķīgs un izdomāts vienīgi tādēļ, lai pārsteigtu skatītāju. Tādi gadījumi notiek bieži pat ar apdāvinātiem aktieriem, bet tie nav

pieļaujami, jo ārda skatuves dzīves loģiku. Pielāgošanās paņēmieni iemeslu izvēle prasa no aktiera lielu un pacietības pilnu darbu. Šiem iemesliem pēc sava satura un piemērotības jāatbilst lomas vajadzībām, un tie jāmeklē, analizējot lugu un veidojot tēlojamo raksturu. Lai aktieris varētu pārvaldīt pielāgošanās paņēmienus, viņa izteiksmes līdzekļiem jābūt izkoptiem un trenētiem, spējīgiem veikt jebkuru uzdevumu.

RITMS UN TEMPS

Milzīga nozīme, radot skatuves dzīvi, ir tam, lai katram lugas notikumam, katrai atsevišķa cilvēka darbībai atrastu atbilstošu un vienīgi tai raksturīgu ritmu, kas izpaužas gan cilvēka kustībās, gan gaitā, gan valodā. Ritms nav tikai dzirdes parādība vien. Ritma uztveri vienmēr pavada kustību reakcijas. Ritma kustības iedalās likumsakarīgās grupās, kur kustības apvienojas ap vienu galveno, akcentējošo kustību. Ritma pareizs izkārtojums visā izrādē palīdz uztvert un atšķirt svarīgāko no mazāk svarīgā, raksturo lūgas attīstības gaitu un caurviju darbības pulsējumu izrādē. Ritms katram atsevišķam tēlam ir ne tikai izteiksmes, bet arī raksturošanas paņmiens. Viena no rakstura īpatnībām, kas atšķir vienu cilvēku no otra, ir ritms.

Vingrinājumi. Atstāstīt kādu dzīves gadījumu dažādos ritmos, dažādi akcentējot vienas un tās pašas stāstītāja attieksmes pret stāsta notikumiem.

Izdarīt rindu darbību, piemēram, gatavošanos iet uz viesībām, ar dažādu kustību akcentējumiem. Pārbaudīt, kāds iespaids radies pašam un skatītājiem pēc šo vingrinājumu izpildīšanas.

Temps saistīts ar intensitāti kā lomas, tā arī izrādes veidošanā. Tempa dažādība un maiņas dod notikumu norises un darbojošos personu dzīves gaitas raksturojumu. Katru izrādi veidojot, ir režisoriem, ir aktieriem vajag uzmanīgi pārskatīt ritmu un tempu maiņas kā pašas izrādes, tā tēlojamo personu darbības gaitā.

JŪTAS

Visu iepriekšējo elementu analīze un praktiskā pielietošana domāta tam, lai uz skatuves būtu iespējams attēlot patiesīgu dzīvi — radīt pārdzīvojuma mākslu. Jēdzienu

«pārdzīvojuma māksla» bieži pārprot ne tikvien pašdarbības pulciņu dalībnieki, bet arī viņu skolotāji — režisori un pat profesionāli aktieri, domādami, ka uz skatuves par visām lietām vajag just, pārdzīvot. Tad nu arī sāk rādīt uz skatuves savas ciešanas, priekus, mīlestību, bēdas, un skatītājs redz, cik viss tas neīsti, jo, rādot jūtas, tas ir, jūtot uz pavēli, cilvēks atdarina tikai jūtu izpausmes veidu, bet skatītāju acu priekšā nenoris jūtu dabiskais rašanās process. Jūtas ir veselās darbību virknes rezultāts, kas rodas pats no sevis, un šo rezultātu nedrīkst rādīt bez iepriekšēju pakāpenisku, secībā loģisku darbību izvešanas.

Jūtu rašanās iemesls aizvien ir kāds reāls vai iedomāts objekts. Jūtu process nav tikai psihisks stāvoklis un attiecīgi izteiktas ķermeņa kustības, bet tas aizvien ir saistīts ar novērtēšanas momentu un gribu, mērķtiecību, ar cīņu par savu mērķu sasniegšanu. Par jūtām nav jārūnā mēģinājumu gaitā. Nedrīkst prasīt, lai aktieris parādītu, kā viņš mīl, cieš, priecājas utt. Tā var panākt tikai jūtu izteiksmes stāvokļu atdarināšanu. Lai jūtas patiesi rastos, jādod aktierim iemesli, objekti, uzdevumi, kas liek viņam darboties, tad jūtas radīsies pašas no sevis, katrā mēģinājumā un katrā izrādē no jauna un aizvien dažādas, jo cilvēks neko nepārdzīvo tieši tāpat, kā tas jau vienreiz noticis. Vismaz sīkumos pārdzīvojums būs citāds, kaut arī ļoti līdzīgs iepriekšējam, jo dotie apstākļi, iemesli un uzdevumi būs ar vienu mērķi — to virzienu nosaka autora dotais materiāls. Ja šo jūtu izteiksmi ietrenē — rezultātā panāk «notēlošanu», ne pārdzīvojumu. Jūtas nav ievingrināmas. Ja ir cēloņi, tās rodas pašas. Labi atrisināta, sīki izanalizēta un nosprausta cīņas līnija lugā ir tā gultne, pa kuru plūst spēcīgas un īstas jūtas.

* *
*

Seit apskatītajiem aktieru meistarības elementiem materiāls ņemts no K. S. Staņislavska grāmatas «Aktiera darbs», no B. M. Teplova grāmatas «Psiholoģija», K. N. Korņilova un L. M. Švarca psiholoģijas lekcijām un no Maskavas Akademiskā Dailes teatra aktieru skolas aktieru meistarības nodarbībās lasītajām lekcijām un praktiskajām nodarbībām.

IZRĀDES IESTUDĒŠANAS PROBLEMAS

Katra padomju mākslinieka nopietnākais uzdevums ir radīt mākslas darbu, kas tautai vajadzīgs. Lai veiktu šo atbildīgo uzdevumu, dziļi jāpazīst tautas vēlēšanās, vajadzības, kvēlākās ilgas, tālākie mērķi.

Īsts mākslas darbs var kļūt liels palīgs tautas darba, cīņu un uzvaru gaitās. Tas var palīdzēt atrast atbildi uz daudziem neskaidriem jautājumiem. Īsts mākslas darbs veido cilvēka apziņu. Kā labs, draudzīgs ceļabiedrs tas brīdina no sīkām, egoistiskām vājībām, skubina nepazaudēt mērķi, stiprina drosmi, palāvēību, audzina gaišas domas un dziļas jūtas.

Ikvienā dzīves nozarē darba veicējs šodien cīnās par augstvērtīgiem sasniegumiem. Ar pilnām tiesībām skatītāji prasa, lai arī teatra mākslinieki dotu augstvērtīgus mākslas darbus — idejiski skaidras, aktīvas, pilniskanīgas izrādes, kas stāstītu patiesību par mūsu dzīvi un cilvēkiem.

Teatra izrāde ir sarežģīts veidojums. Tās tapšana atkarīga no daudziem dažādiem apstākļiem, kas var gan veicināt, gan traucēt mākslas darba izveidošanās gaitu. Autors dod vielu izrādes radīšanai, mākslinieku ansamblis — režisors, aktieri, gleznotājs u. c. — doto vielu iedzīvina. Laba izrāde ir organiski vienots mākslas veidojums, kur katrai detaļai sakarīgi un mērķtiecīgi jāsavienojas vienā veselā. Atliek tikai autoram vai kādam no izrādes veidotājiem kļūdīties, pārprast, nesaprast kādu veselā organisma detaļu, un rezultatā radīsies kropls, augstām mākslas prasībām neatbilstošs darbs.

Lai mazāk būtu maldu, lai vairāk rastos pilnvērtīgu darbu, vajadzētu daudz daudz vairāk domāt par izrādes radīšanas problemām — meklēt, eksperimentēt, analizēt, kri-

tiski pārvērtēt kā savu, tā citu mākslinieku darba procesu. Neskaidrs lugas iestudēšanas darbs — tās ir lielākās mokas visam mākslinieku kolektīvam. Protams, ir sasniegumi lugas iestudēšanas darba uzlabošanā. Nevaram salīdzināt to chaosu un patvaļu, kā rīkojās skatuves mākslinieki buržuaziskā laika teatrī, ar darbu šodien, padomju teatrī. Milzīgu ieguvumu devusi socialistiskā realisma metode. Arī lielā teatra mākslas pedagoga Staņislavska sistēmas apgūšana arvien vairāk virza teatra māksliniekus vienotu uzskatu gultnē. Teoretiski jo dienas jo vairāk skatuves mākslinieki saprotas, bet, vērojot dažādos kolektīvos lugas iestudēšanas praktisko darbu, nevar neatzīt, ka pretrunu, neziņas, neskaidrību vēl nepieļaujami daudz. Dažādu režisoru darba īpatnības atklāj ne mazumu interesanta materiala vērojumiem un slēdzieniem.

Sobrīd vēl ir daudz režisoru, kas ķeras pie lugas iestudēšanas, ļoti maz par šo darbu zinādami. Teoretiski viņi pavisam nesagatavoti. Nopietnāk pētīt teatra mākslas jautājumus viņiem nav interesanti, vai arī tie aizbildinās ar laika trūkumu. Dažus definējumus no Staņislavska krājuma viņi gan labprāt lieto, bet bieži vien pavirši saprastā vai pat pārprastā nozīmē. Šās paviršības dēļ tie neiedziļinās arī dzīves norisēs. Toties palāvīgi šie režisori ir uz savu lielo praksi. Iestudējot lugu pēc lugas, tie izveidojuši savus paņēmienus. Kolektīva prātus viņi daudz nenopūlē ar lugas pētīšanu un izprašanu. «Ko tur daudz analizēs — autors jau visu skaidri uzrakstījis.» Šie režisori pirmdien izvēlas iestudējamo lugu, otrdien sadabū eksemplarus un sadala lomas, trešdien iepazīstina ar lugu aktierus. Pirmajā un vienīgajā lasījumā aktieri lasa pēc lomām, pavisam vēl lugas saturu nezinādami. Šāda režisora vadītajā kolektīvā arī aktieri ir pavirši — viņiem daudz gatavu darba paņēmieni, ko tie droši pielieto. Savas lomas viņi lasa pēc iespējas izteiksmīgāk, lai režisors un pārējie biedri ticētu, ka loma katram «kā uzrakstīta». Nākošajā mēģinājumā sākas lugas iestudēšana. Aktieriem lugas eksemplari rokā. Režisors savā eksemplarā paguvjis šo to atzīmēt. Aktieri lasa, staigā, klausās režisora aizrādījumus, atzīmē, no kurienes uznākt, kur apsēsties, kad piecelties, kad pāriet pār skatuvi, kur aiziet. Režisora norādīto tūlīt izdara — lasa, klausās un reizē arī rīkojas. Tālāk mēģinājumu aiz mēģinājuma piešavinās situācijas, intonācijas u. c. Režisors norāda, kur aktierim jābūt priecīgam, kur bēdīgam, kur dusmīgam, kur

sirsnīgam. Liek runāt klusāk, stiprāk, maigāk, bargāk, liek iet pār skatuvi gan lēnāk, smagāk, gan ātrāk, nervozāk, sist ar kulaku pa galdu, uzskriet otram virsū, sēdēt puszvilus vai uz krēsla maliņas atkarībā no tēla rakstura. Grūtākās vietās režisors droši parāda, kā to darīt, un aktieris atkārto. Kad situācijas vairs nejūk un aktieri prot veikli no sufliera uzķert tekstu — var sākt domāt par pirmizrādes datumu.

Ko no šāda darba iegūst kolektivs, ko skatītājs? Neskaidru, nesakarīgu izspēlēšanos. Kaut kur noskatīti primitīvi spēles paņēmieni, naīvi teatraļa izpratne, rupja dzīves un dabas loģikas izkropļošana — lūk, kas saskatāms šādā diletantiski veidotā izrādē. Un ir vēl daudz kolektīvu, kas samierinās ar šādu darbu.

Ir arī kolektīvi, kuru režisors, pārliecināts, ka izrādes radišana atkarīga no rūpīgi izstrādāta režijas eksemplara, ilgi viens pats strādā pie lugas. Tas sīki analizē lugu, izstrādā cēlienu, ainu, skatu, dialogu uzdevumus, pasvītrot katrā frazē loģiskos akcentus, iezīmē pauzes, izdomā katru tēlu, uzzīmē situāciju plānu ar mizanscenu maiņām. Ar šādu rūpīgi sagatavotu režijas eksemplaru režisors iepazīstina aktierus. Aktieri tikpat rūpīgi uzklausa visu, pārraksta savos eksemplaros režijas partitūru. Tad centīgi sāk to iestudēt. Režisors daudz māca, aktieri daudz mācās. Ļoti bieži rezultātā rodas nevis autora lugas izrāde, nevis dzīvi tēli, bet mazas režisora kopijas, kas ļoti cenšas izpildīt režisora iemācīto. Īsta, dzīva mākslas darba nav, siks amatnieciskums tam neļāva tapt.

Ir arī daudz plašāka vēriena režisori. Tie ir mākslinieki, kam bagāta fantāzija un aktīvs, radošs temperaments. Šāda tipa režisors, jau autoru izvēloties, meklē spilgtas lugas ar neparastiem vietām un darbības apstākļiem. Viņš tiecas radīt krāsainas, skanīgas izrādes. Par visu vairāk šis režisors necieš bālasinību, pelēcību, ikdienu. Izrādes ritms tiek veidots trauksmais, dinamisks, izceltas lugas spilgtākās, efektīgākās vietas, bieži vien notikums sabiezināts ar blakus elementiem — gaismu, skaņu, troksni, kas uztrauc un pārsteidz. Šāda režisora inscenējuma ekspozīcijas ir ļoti interesantas un pārdrošas un izrādes forma spilgti izteikta, organizēta. Jau iecerē visi nodomi sakāpināti, sabiezināti. Autors luga un aktieru ansamblis šim režisoram ir zeme, kurā sēt savas fantāzijas sēklu. Ja laimējas, ka lugas un aktieru materials saskan ar režisora iztēli, var rasties spilgtā

izrāde, tikai skatītājam jāļaujas šās izrādes iespaidam «vispār», nemērojot notikumu risinājumus un tēlu rīcību ar dzīves īstenības mērauklu. Ja šāda režisora darbā iemaldies autors, kas svešs režisora īpatnējai iztēlei, vai aktieris, kas prasīs konkrētu loģiku katram rīcības momentam, — sāksies lielākās nesaprašanās, izrāde veidosies neskaidra, šķautnaina un nedos gandarījumu ne darba darītājiem, ne skatītājiem. Šā režisora audzinātajam ansamblim grūti izveidoties viengabalainam, ar dziļu mākslas izpratni un kulturu. Ansamblim un vadītājam vajadzētu kopīgi meklēt, noskaidrot un nostiprināt uzskatus mākslas jautājumos, taču uzmanība tiek atrauta no tiem un pakļauta režisora kaprīzajai iztēlei. Mākslinieku personības nenobriest, bet sadrumslojas dažādu uzskatu pretrunās un sadursmēs ar režisoru. Šāds kolektīvs var būt interesants, īpatns, tā radītie darbi var pārsteigt, bet paliekošu, nozīmīgu vārdu dzīves īstenības atklāšanā tas reti kad spēj pateikt, jo šo mākslinieku radītie darbi nesakņojas tautas dzīves auglīgajā zemē, bet gan režisora iedomu pasaulē. Dažādo autoru dažādie darbi šā ansambļa atveidojumā kļūst gandrīz vienādi un līdzīgi. Jo spēcīgāks šāda tipa režisors, jo lielākas iespējas kolektīvam nonākt pie viņa personības kulta, kas ir īstai tautas mākslai nevajadzīga, pat kaitīga parādība.

Ir arī režisori, kam lielā mērā trūkst radošās drosmes, iniciatīvas, spilgtas mākslinieka personības, organizatora spējas. Šādi režisori nespēj daudzās izrādes detaļas sakļaut vienā veselā un virzīt uz galveno mērķi. Jau lugas analīzes mēģinājumi ir neskaidri. Gan šie režisori reizēm ļoti spilgti un pareizi noskaidro tēlu attiecību atsevišķus momentus, tomēr neprot šīs attiecības izšķetināt vajadzīgajā skaidrībā cauri visiem notikumiem. Arī notikumu epizodēs atrasto domu tie neprot aizvirzīt tālāk uz nākošo epizodi līdz lugas mērķim. Lai atšifrētu momentu aiz momenta un saaustu tos grodā caurviju darbībā, tiem pietrūkst skaidras, vadošas, mērķtiecīgas gribas. Arī vēlāk tēlu iemīsošanas process cieš no režisoru neskaidrības un nevarības. Režisori baidās īstā brīdī aktiera radīšanas darbā iejaukties, nepalīdz aktierim tikt pāri grūtajai vietai, baidās atklāti pateikt aktiera kļūdu, lai tikai neaizskartu mākslinieka personību. Tādējādi tie izdara lielu ļaunumu — kļūda iesakņojas un vairs nav iznīdējama. Šādi radītas izrādes ir neskaidras un nelīdzsvarotas. Patiesi pārdzīvotiem, dzīves

istenību atklājējiem momentiem līdzās ir nepārliecinoši un nepareizi momenti. Viengabalaina mākslas darba nav.

Vēl gribas atzīmēt dažus novērotus gadījumus. Režisors ar labām teoretiskām zināšanām, apguvis Staņislavska sistemu, prot atšķirt mākslā vērtīgo no mazvērtīgā. Šis teoretiski labi sagatavotais režisors strādā ar saprātīgu, domājošu ansambli un sekmīgi veic lugas analīzes darbu kopīgi ar aktieriem: iepazīstas ar autora uzskatu pasauli, stila īpatnībām, izprot tēlus, lugas dzīves apstākļus, atšifrē cīņu un sadursmes lugā, pēta to sociālos cēloņus, iepazīstas ar notikumu epizodēm, izloba pareizas atziņas un uzskatus par autora doto lugas dzīvi. Analīzes periods ansamblim dod skaidrību par jaunveidojamo darbu, ierosina daudz domu. Ar spirtu, radošu prieku, ievērojamām zināšanām bruņojies, ansamblis sāk darba otro posmu — analizētā iemiesošanu. Bet tad pamazām sākas katastrofa. Vērtīgajam ansamblim un teoretiski spēcīgajam režisoram pietrūkst pieredzes un zināšanu, kā pareizi saprasto pareizi iedzīvināt aktieru rīcībā. Aktieri saprasto uzreiz nevar izdarīt. Reizēm kautrība, reizēm spēles paņēmieni traucē. Režisors redz kļūdas, bet, būdams nenobriedis pedagogs, nezina, kā palīdzēt tās novērst. Viņš sāk nervozēt. Aktieris mana, ka režisors neapmierināts, viņam pielīp režisora nervozums. Režisors apvaino aktieri, ka tas lomu nesaprot. Aktieris aizstāvas, ir gatavs izstāstīt gan par savu lomu, gan par doto epizodi, lai pārliecinātu režisoru, ka viņš visu sapratis. Izstāstīt tiešām var visu, bet izdarīt nevar, tāpēc aktieris sāk sev neticēt, meklē vainas, un aizvien tālāk aizpeld teoretiski saprastais, reizēm tas pazūd pavisam. Izrāde neizdodas tāda, kā tā iecerēta un saprasta. Bieži tādos gadījumos, kad komisija, izrādi pieņemot, dod savus norādījumus, režisors un aktieri izsaucas — mēs tieši tā domājām. Bet iznācis tā nav. Šie gadījumi ir vissāpīgākie. Seit bijušas vislielākās izredzes iegūt īstu, vērtīgu, tautai vajadzīgu mākslas darbu, un tomēr tas nav izdevies.

Kā tad rīkoties, lai lugas iestudēšanas darbs veiktos pareizi?

Laikam gan nebūs neviena, kas varētu pateikt drošu recepti, ko darīt, lai izrāde izdotos, tomēr ir lietderīgi noskaidrot principus, kā ir pareizi strādāt, kā nepareizi. Mēs varam vērot kļūdas, meklēt, kā tās labot, rosīgāk pētīt un eksperimentēt.

Mūsu rīcībā ir marksistiskais pasaules uzskats, Ļeņina

estetika, atspoguļošanas teorija, socialistiskā realisma metode, Staņislavska mantojums, psiholoģijas pētījumi, Pavlova atklājumi. Mūsu rīcībā ir pati dzīve, tās attīstības loģika, pati daba, tās dziļi sakarīgās, normalās norises. Mūsu rīcībā ir cilvēks — viņa ideju pasaule, viņa psihofiziskās rīcības, kuras varam novērot, pētīt, analizēt.

Nedrīkstam domāt, ka esam režisori, aktieri, mākslinieki, kas ieslēgti šaurā mākslas pasaulē un kam tāpēc jāvadās no kādas mākslīgas loģikas. Vajadzētu saprast, ka vispirms mēs esam vienkārši cilvēki, padomju dzīves aktīvi līdzdzīvotāji, kuru uzdevums ir ieskatīties dziļāk dzīves norisēs, pareizāk saprast notiekošo, sakrāt atziņas un tad pasniegt tās mākslas darbā attīrītas un neapstrīdami pārliciecināšas, ar visu talanta spēku atspoguļot dzīvi mākslā.

Vai diletantiski veikts darbs, kurā daudz neskaidrību un nepareizību, var skatītāju audzināt? Ļoti apsveicama visu to režisoru drosme, kas grib strādāt drammas kolektīvos, grib iestudēt lugas, bet ir taču pilnīgi nepieciešams arī zināt darāmo darbu.

Radīt izrādi — īstu, tautai vajadzīgu mākslas darbu — tas ir grūts, sarežģīts, atbildīgs uzdevums. Bet tas ir jāveic un to var veikt padomju mākslinieks.

Lai kaut cik tuvotos šā uzdevuma atrisināšanai, pats vajadzīgākais — noskaidrot izrādes radīšanas pamatproblemas. Ja šodien vēl nevaram runāt par zinātniski pamatotu, pareizu, sistematisku lugas iestudēšanas metodi, tad vismaz ir nepieciešams izprast un apgūt teatra mākslas principus, kas socialistiskā realisma mākslā ir nepārkāpjami. Izrādes tapšanas gaitā krustojas daudz dažādu problemu. Tajās var nomaldīties, ja principā tās nav skaidras, jo sevišķi vēl tad, ja skatuves mākslinieku sabiedrībā par vienu un to pašu jautājumu mēdz būt visdažādākie uzskati. Ja režisors uzņemas audzināt drammas ansambli, viņam nedrīkst būt neskaidri un svārstīgi uzskati teatra mākslas pamatjautājumos. Ansamblis ir jāizveido, jāpārliecina, jāsaliedē, tas jāievirza vienotu uzskatu gultnē. Lai cik meistarīgi vai primitīvi veidota izrāde, tajā vispirms saskatāms virziens, pa kādu ansamblis vadīts. Mākslas gaume, takts, mākslinieka pasaules uzskats atklājas izrādē katrā detaļā. Iegūt skaidrību teatra mākslas pamatproblemās ir pirmais uzdevums, kas jāveic katram, kurš vēlas nodarboties teatra mākslas laukā.

ANSAMBLIS

Teatra māksla ir kolektīva māksla. Izrādi — mākslas darbu — spēj radīt saliedēts ansamblis. Pareizāko režisora lūgas izpratni var padarīt neskaidru nevarīgs ansamblis. Atsevišķas mākslinieku personības, lai cik tās spilgtas, var gan radīt neaizmirstamus tēlus, bet pārvērst izrādi par viengabalainu mākslas darbu, ja pārējie mākslinieki ir diletanti, nespēj. Skatītāju pārliecina un savilnē tikai tāda izrāde, kurā tas var noticēt visiem tēliem, to harmoniskajai dzīvei lūgā dotajos apstākļos. Tādēļ arī problema — kā izveidot saliedētu mākslinieku ansambli — jāuzskata par pašu galvenāko teatra mākslā.

Ansambli veidojot, tāpat kā pārējās teatra mākslas problēmas risinot, nevajag pakļauties nejaušībām. Pirmajā pārbaudē, pirmajās sarunās jācenšas noprast, vai dalībnieks, kas atnācis pieteikties drāmas kolektīvā, ir spējīgs veikt aktiera uzdevumu un kādēļ viņš vēlas darboties teatra mākslas laukā.

Režisors, gadu gaitā strādājot, iegūst redzīgu skatu un prasmi orientēties cilvēkā. Tomēr nav iespējams, no pirmās pārbaudes vai dažām sarunām vadoties, spriest par dalībnieka spējām. Var sākumā noprast, vai dalībnieka dabiskuma izjūta nav sakropļota, vai tas ir atsaucīgs, iecietīgs, vai pacietīgs, izturīgs, vai vēlēšanās darboties ansamblī nopietna. Bet arī par visām šīm īpašībām īsti var pārliecināties tikai darba gaitā. Tādēļ labāk sākumā pieņemt pēc iespējas vairāk dalībnieku, tiem pāris mēnešu ļoti vērīgi sekot un tad tikai pamazām atlasīt vērtīgos dalībniekus, no kuriem veidot ansambļa kodolu.

Uzņemot dalībniekus, jādomā arī par sastāva dažādību. Jo krāsaināks ansamblis, jo lielāka bagātība. Tikpat vajadzīga ansamblī kā Ciepa, tā Baiba, kā Didzis, tā Uldis utt. Tēlu dažādība dramatiskajā literatūrā ir milzīga. Nevarēsim izrādi izveidot, ja ansamblis būs sakomplektēts tikai no glītiem jauniešiem. Ikvienu īpatnība savu reizi var nodarēt, tā saudzējama un kopjama.

Ansambļa sakomplektēšana nav mēneša vai gada darbs. Jācenšas pēc iespējas ātri izveidot kodolu — ansambļa aktīvu, jo bez tā nav iespējams sākt darbu pie lūgas. Aktīvā jāmēģina iesaistīt nopietnākos, apzinīgākos, dedzīgākos dalībniekus. Ar tiem speciāli jāpastrādā, daudz jādebātē, jāpiesaista visa viņu uzmanība darbam. Jāpanāk, lai aktīvs

apzinās, ka tas ir pamata spēks, kam lielākā atbildība par visa kolektīva limeni. Tas nenozīmē aktīvu privileģēt, bet padarīt to apzinīgu un atbildīgu. Protams, uzņemšanas darbs ansambli turpināms visu ansambļa pastāvēšanas laiku. Aizvien pārbaudāmi un audzināmi jauni spēki, meklējami un atklājami jauni talanti.

Pēc ansambļa sakomplektēšanas sākas otrais darba etaps — vienotu uzskatu ieaudzināšana ansambļa dalībniekos. Tas ir sarežģīts process. Ansambli uzņemti cilvēki dažādās attīstības pakāpēs, ar dažādu izglītību, dažādiem uzskatiem, dažādiem raksturiem. Kā izveidot no viņiem viengabalainu ansambli? Maldīsies tas režisors, kas centīsies šos dažādos cilvēkus vienādot. Nekas nav mākslai kaitīgāks kā pelēcība, vienādība. Katra personība jāizraisa tās īpatnā krāšņumā, tomēr visi ansambļa dalībnieki jāpadara par vienas patiesības meklētājiem. Mērķim un metodei, kā mērķi sasniegt, ir jābūt vienai. Diezgan bieži sastopamas teātra izrādes, kur kāds no aktieriem cenšas lomu pārdzīvot, partneris viņam atbild formalistiskā patosā, otrs partneris nopūlas realizēt savā lomā nodomātos trikus un amata papēmienu, trešais rada tīri diletantisku tēlu un visi šie mākslinieki kopā cenšas nospēlēt izrādi. Ja visu aktieru darbs nerit vienā gultnē, tad maz no tās iegūs paši izrādes veidotāji un vēl mazāk — skatītāji. Tāds ideāls stāvoklis, kad viena ansambļa dalībnieku spējas ir vienā meistarības pakāpē, ir ārkārtīgi grūti sasniedzams. Gatavības pakāpes aizvien ir dažādas — cits attīstās ātrāk, cits lēnāk, taču virzienam jābūt vienam. Vadītājam jāpanāk ansambļa dalībniekos vienota pareiza izpratne teātra mākslas jautājumos — tā būs viena no lielākajām uzvarām. Šī kopīgā izpratne kļūst par lielu vienotāju spēku ansambļa idejiskā, etiskā, sabiedriskā dzīvē, tā noteic mērķi un līdzekļu izvēli, kā mērķi sasniegt. Bez šā faktora ansamblis neradīsies, būs tikai dažādu dalībnieku salasīta grupa, kas iestudē lugu, — viena izrāde izdosies labāk, otra vājāk, un ar to arī visas perspektīvas izsmeltas. Padomju mākslas lieli mērķi nav sasniedzami ar šādu pieeju.

Daudz pūļu un uzmanības jāveltī audzināšanas darbam, lai uzskatu vienotību ansambli panāktu. Jāpalīdz ikvienam dalībniekam izveidot viņa uzskatu, atziņu, domu pasauli. Viņiem katram atkarībā no dzīves apstākļiem, nodarbošanās, izglītības, rakstura īpašībām ir savs interešu loks un apziņas līmenis. Piekļūt katra personībai, ierosināt viņa do-

māšanu vajadzīgā virzienā — tas ir liels un iejūtīgs darbs. Režisoram nepieciešama skaidrība mākslas jautājumos, pedagogiskas spējas, takts un, galvenais, neizslikstoša interese par ikvienu ansambļa dalībnieku. Labi ir tas, ka šodien režisora īstākais palīgs ir pati dzīve. Buržuaziskajā iekārtā cilvēka apziņu saindēja reliģiskie, mistiskie dekadentiskie, šauri mietpilsoniskie uzskati, ko šodien marksistiskā zinātne — materialistiskais pasaules uzskats izkliedē. Skaidra apziņa, reals domāšanas veids, pareiza apstākļu un mērķu izpratne ir labākie palīgi mākslas darba radīšanas sarežģītajā procesā. Teatra mākslas jautājumos pareiza izpratne jāaudzina sistematiski un neatlaidīgi. Nepareizi darīs tas režisors, kas, tikko ansambli sakomplektējis, aizrausies ar liela repertuara iestudēšanu. Nekāda režijas māksla, nekāds inscenējums nenoslēps izpratnes neskaidrības izrādē.

Nodarbību plāns jāveido tā, lai pirmajā darbības gadā lielākā daļa laika tiktu veltīta seminaru darbam, lekcijām, pārrunām, vingrinājumiem. Ļoti liela nozīme ir tam, kā režisors vada seminaru, lekciju, pārrunu darbu. Sausa, pārgudra teoretizēšana var izdarīt vairāk ļaunuma nekā labuma. Dalībnieki nesaprotot nogurst, garlaikojas, zaudē uzmanību. Teoretiskais darbs jāveda rosīgi, interesanti, radoši, vienmēr saistot to ar praktiskiem vingrinājumiem un piemēriem. Tā interese un izpratne par teatra mākslas problemām, ko izdodas pamodināt šajā darba periodā, būs visvairadzīgākā bāze vēlāk, lugu iestudēšanas darbā. Jo lielāku skaidrību un pārliecību seminaros viss ansamblis iegūs, jo skaidrāka un mērķtiecīgāka būs ansambļa turpmākā darbība. Audzināšanas gaitā jebkurā posmā, jebkurā situācijā jāvadās no viedokļa pamodināt ansambļa dalībnieka pašas spējas orientēties un spriest. Režisors dod ierosmi, virzienu — dod ieročus, pamodina cīnītāja gribu, bet ikvienam jācīnās par mākslas vērtībām pašam. Ja kolektīvs veidojas no iemācītiem, rātniem dalībniekiem, kas paklausīgi atkārtoti iestāstītu domu, tad tas aizvien būs neradošs, sasaistīts, bez iniciatīvas. Drošas, brīvas personības, kas spējīgas patstāvīgi domāt, analizēt, spriest, ir jāsaliedē vienotai darbībai uz kopīgo mērķi. Atrasisīt individualās īpatnības, nepieļaujot patvaļu, — tas ir jauno mākslinieku audzināšanas ceļš.

Seminara darbs saplānojams pārskatāmi un vadāms sistematiski. Pirmajā darba posmā noskaidrojami jautājumi par padomju mākslas mērķiem un uzdevumiem. Katra režisora pienākums ir ieaudzināt dalībniekos mīlestību pret tādu

mākslu, kas ir nopietns cilvēku veidotājs faktors. Jāpieaicina labākie lektori-specialisti. Pēc lekcijām jāizraisa aktīvas pārrunas, aizskartās temas jānostiprina. Pārrunātie jautājumi jāieauž visā turpmākajā darba gaitā kā pašas vadošākās problēmas. Ansambļa dalībniekiem jāapzinās, ka tiem veicams ļoti nopietns un vajadzīgs uzdevums. Tas pasargās no vieglprātīgas attieksmes pret darbu.

Otrais jautājums, kas ar vislielāko rūpību pētāms, ir dažādo mākslas virzienu noskaidrošana. Dalībnieki jāiepazīstina ar antirealistiskiem novirzieniem teātra mākslā — naturalismu, formalismu u. c. Jānoskaidro dažādo virzienu būtība. Ar uzskatāmiem piemēriem jāparāda to tipiskās iezīmes. Pretmetā jānostāda socialistiskais realisms, pierādot tā pārākumu un vērtību. Jāieaudzina skaidra pārliecība par vērtīgo un nevērtīgo. Jāizaudzina īsti cīnītāji par socialistisko realismu. Vietas šim darba posmam netrūkst. Jāpēta Staņislavska grāmatas «Mana dzīve mākslā» un «Aktiera darbs», Toporkova «Staņislavskis mēģinājumos», Gorčakova «K. Staņislavska režijas mācība». Jāseko daudzajiem rakstiem presē, periodikā. Jo sekmīgāk izdosies noskaidrot dažādo mākslas virzienu būtību un pretstatīt tiem socialistiskā realisma virzienu kā vērtīgāko, mūsu dzīves attīstībai vajadzīgāko, jo vieglāk ansamblī risināsies darba metodes jautājumi.

Trešais darba posms veltījams aktiera radīšanas problēmu noskaidrošanai. Jāieskicē dažādie spēles veidi un paņēmieni. Jāpēta cēloņi, kas veicina dažādu paņēmienu un spēles manieru izveidošanos. Jāpierāda, cik tie kaitīgi īstas dzīves radīšanai uz skatuves. Organiska dzīvošana un īsts cilvēcisks pārdzīvojums ir nepieciešams realistiskās mākslas pamats. Cilvēka rīcība dzīvē jāņem kā mēraukla rīcībai uz skatuves. Jāpēta iemesli, kas traucē uz skatuves normāli eksistēt. Visos šajos jautājumos norādījumus dod Staņislavska elementu sistēma. Tā jāstudē, papildinot ar padomju psiholoģijas un fizioloģijas atzinumiem. Sevišķa uzmanība jāveltī pēdējiem Staņislavska meklējumiem — psihofiziskās jeb organiskās darbības metodei. Teoretiski noskaidrotie elementi — uzmanība, interese, uztvere, novērtēšana utt. — jāvingrina, organiski jāsaprot, jācenšas izpildīt. Atsevišķie elementi jāapvieno darbībā, jāmacās darbības saskaņot ar partnera darbībām, izpildot mazas etides.

Etides ir labākais līdzeklis, kā praktiski apgūt teoretiski iztīrāto. Tikai tad kādu aktiera meistarības elementu var

skatīt par īsti saprastu, ja organisms spēj to izdarīt. Pirmais, kas organismam jāiemācās, ir atšķirt atbrīvotu stāvokli no sasprindzināta. Sasprindzinātā stāvokļa grūtā, neērtā sajūta jāsalīdzina ar atbrīvotā stāvokļa ērto labsajūtu. Radišanas process var sākties tikai atbrīvotā organismā. Pēc tam jāiemācā organismam darboties kāda cēloņa iespaidā. Viskaitīgākais aktiera mākslā ir darīt kaut ko bez attiecīga iemesla. Dabiskais process ir šāds: atbrīvotais organisms saņem iespaidu, organisms to uztver, novērtē un saskaņā ar to darbojas. Ja šis dabiskais process nenotiek un tomēr cilvēks kaut ko dara, tad darbība ir nedabiska — spēlēta. Ar etidu palīdzību organismam jāiemācā saprast dabiskās darbības un nedabiskās uzspēles, lai tas prastu atšķirt pareizo norisi no nepareizās un lai sargātos no nedabiskuma. Tālāk organisms jāpieradina mērķtiecīgi raidīt darbības tālāk. Ikvienu rīcību ir iemesls partnera pretrīcībai. Rūpīgi, ar modru pedagoga uzmanību jāstrādā pie šo elementu apgūšanas. Jāpierāda, cik kaitīgas mākslā sasprindzinātas, nedabiskas, nesakarīgas darbības un cik nepieciešamas atbrīvotas, dabiskas, mērķtiecīgas darbības.

Pirms ansamblis nav izpratis teatra mākslas pamatprincipus un apguvis radišanas pamatelementus, nav iespējams sākt lugas iestudēšanas darbu. Grūtības šajā audzināšanas darbā būs vienmēr, bet tās jācenšas pārvarēt. Nevar visos gadījumos audzināšanas darbu veikt pēc vienas shēmas. Jāievēro, ka jāpielāgojas katra kolektīva īpatnējiem apstākļiem. Ja ansamblis stabils, strādā nopietni, tad var katru nedēļu vienu dienu ziedot sistematiskam seminara darbam — sapulcināt visus dalībniekus un teoretiski noskaidrot un praktiski ievingrināt elementu pēc elementa. Pārējās dienās, lugas mēģinājumu laikā, apgūtos elementus nedrīkst izlaist no uzmanības loka. Ja aktieris kaut ko izdara nepareizi, tad mēģinājums jāpārtrauc un visiem jāpierāda, kāda ir kļūda un kur slēpjas tās cēlonis. Protams, šāds darba veids var pagarināt lugas iestudēšanas laiku, bet, ja gribam audzināt aktierus kā apzinīgus radītājus, kas spēj kontrolēt savu un biedru darbu, tad nav no tā jābaidās.

REPERTUARS

Pāreja no vingrinājumiem un etidēm pie darba ar autora dotu tekstu saistīta ar jaunu problemu apgūšanu. Etidē aktieris pats izdomā notikumu, sadursmes, darbojošos cilvē-

kus. Visus apstākļus etides radītājs pats zina, arī tekstu veido pats. Autora darbā aktieris saņem tikai tekstu, pārējais viņam nezināms. Aktierim jāveic sarežģīts uzdevums — caur autora tekstu jāatšifrē zem teksta slēptie notikumi, sadursmes, cilvēku rīcība tā, lai varētu autora dotajā vielā rīkoties tik brīvi, it kā pats to būtu radījis. Vispirms autora dotā viela pareizi jāsaprot. Ansamblī jāievieš kopīga autora darba pētīšanas metode, lai aktieri, vadoties no šās metodes, prastu patstāvīgi nodarboties ar lugas analīzi. Pie šā darba jāpieradina pamazām. Lielas lugas analīze sākumā var būt pārāk grūts uzdevums. Darbu pie autora dotās vielas labāk sākt pakāpeniski — sākumā iepazīties ar monologu vai fragmentu, tad — dialogu, viencēlienu un, kad jau radusies zināma veiksmē, sākt iestudēt vairākcēlienu lugu.

Kā iestudēt monologu, fragmentu? Vispirms tas jāsaprot. Vienīgās durvis, kas paver ieeju monologa izpratnē, ir autora teksts — caur šo tekstu arī jāsāk pētīšanas darbs. Ir tādas darba metodes, kas pirmām kārtām analizē pašu frazi, atrod tajā vispirms loģiku, pasvītrotot loģisko akcentu, tad meklē frazes saturam pielāgotu jūtu izteiksmi, sakārto frazes organizētā kāpinājumā, vadoties no temas attīstības līnijas, iezīmē pauzes pirms nozīmīgākām frazēm, sakāpina teksta izteiksmi līdz kulminācijai un pēc tam pamazām frazi aiz frazes atkāpina. Tā formā skaidri uzbūvētu, ar jūtu izteiksmi piesātinātu tekstu aktieris spēcīgi vai mazāk spēcīgi atkarībā no viņa spējām norunā. Bieži vien šādā veidā tiek analizēti un iestudēti autoru darbi, sevišķi klasiku darbi. Ja gribam, lugas iestudējot, vadīties no socialistiskā realisma principiem, tad šāda pieeja nepieļaujama.

Nepieciešams vispirms analizēt dzīves apstākļus, tad cilvēkus, kas šajos apstākļos dzīvo, cīnās, darbojas.

Lai aktieris autora tekstu padarītu par savu, saprastu pats, ko runā, tad viņam jāsāk atpakaļgājiens no teksta uz cēloni, kas to izsaucis. Aktieris nedrīkst operēt ar rezultātu — fražu virkni, viņam jāoperē ar cēloņiem — apstākļu virkni, kas domas un vārdus izsaukuši.

Metodi, kā veikt lugas analīzes un iestudēšanas darbu, katrs ansamblis var izveidot īpatnēju, savām spējām piemērotu, bet principus pārkāpt nedrīkst. Ilgāku laiku vingrinoties ar mazas formas darbiem — monologu, dialogu, viencēlienu, pamazām jāatrod tas lugas iestudēšanas veids,

kas — uz pareiziem principiem balstīts — ansamblim saprotamāks un tuvāks.

Ja visus iepriekšējos uzdevumus ansamblis sekmīgi veic, tas saliedējas par māksliniecisku vienību, kam vairs nav gadījuma rakstura. Šai vienībai izveidojusies kopīga mākslas izpratne un mērķis, un tā vairs neizirs. Ar tādu ansamblī iespējams darbu plānot perspektīvi. Var sākt domāt par repertuara iestudēšanu. Arī šo jautājumu nedrīkst risināt, palaužoties nejaušībai. Mazos vingrinājumu darbu tekstus — dialogus, viencēlienus, kas nepieciešami iepriekšējam darba periodam, izvēlas piemērotus metodisku uzdevumu veikšanai. Gan no padomju, gan klasiskā repertuara atlasa grodāk veidotos dialogus, kas piemēroti elementu apgūšanai, aktieru dotību pētišanai, kļūdu un nezināšanas novēršanai. Repertuarā uzņemamās lugas jāizvēlas, vadoties no citiem principiem.

Repertuars ir ansambļa idejiskās ievirzes un mākslinieciskās gaumes spogulis.

Jāpatur prātā divi nozīmīgi faktori — repertuars audzina ansamblī un audzina skatītāju. Tātad, repertuaru izvēloties, ir jāzina, kas ansambļa pašreizējai attīstībai nepieciešams un kas skatītājam visvairāk vajadzīgs.

Ir jāreķinās ar to, ka pēc pirmā studiju perioda ansambļa praktiskā darba pieredze vēl maza. Iestudēšanas darbs pie vienas lugas var ilgt pusgadu vai gadu. Visu šo ilgo iestudēšanas laiku ansambļa uzmanības centrā būs lugā risinātās problēmas. Parasti iesācējus ansambļus brīdina no grūtu dramatisko darbu izvēles, ieteic ņemt vieglus, vienkāršus darbus. Protams, ir jāzina spēku samēri. Ja autora darbā tik sarežģīta tēlu psiholoģija un tik dziļa filozofija, ka aktieru domāšana tik tālu neaizsniedzas, tad labāk sākumā tādus darbus neizvēlēties. Bet vēl vairāk jābrīdina no vāji uzrakstītas lugas. Vispirms ansamblis jāpieradina noticēt dzīvei, kas būs lugas apstākļos uz skatuves jādzīvo. Bet noticēt var tikai loģiski, sakarīgi, mērķtiecīgi veidotai lugai. Izvēloties lugu, kam zema idejiskā vērtība, neticami dzīves apstākļi, neskaidri tēli, vāja cīņa, nepamatota notikumu attīstība, neaktīvs dialogs, izdarīsim bīstamu kļūdu. Ar tādu rīcību nevis veicināsim, bet varam pat apturēt normalu ansambļa attīstības gaitu. Tādēļ ļoti apdomīgi jāizvēlas iestudējamais darbs. Lugai jābūt labi veidotai, ar spēcīgu ideju un cīņu, pamatotiem dzīves apstākļiem un notikumiem, pareizi veidotiem tēliem. Ja tādu

darbu ansamblis rūpīgi un aizrautīgi iestudē, skatītājs nepaliks pret to vienaldzīgs. Lai atrastu kontaktu ar skatītāju, tas ir jāpazīst. Atkal izvirzās priekšplānā lielais pamatnosacījums — māksliniekam ir jāpazīst cilvēks, jāzina dzīve. Izrāde, kas dos atbildi kādai dzīves problemai, arvien būs skatītājam vajadzīga. Skatītājs, kas šodien aizrautīgi un pašreizlīdzīgi ceļ jauno dzīvi, nepaliks vienaldzīgs pret izrādi, ja tā būs šās dzīves daļa, ja uz skatuves vienkārši, sirsnīgi cilvēki, kas tam tuvi un saprotami, cīnīsies tikpat aizrautīgi kā viņš par cilvēces labāku nākotni. Skatītāju nevar audzināt, liekulīgā patosā sludinot vai sausi, skolmeistariski pamācot. Laba izrāde jāiestudē tā, lai skatītājs justos ierauts lugas darbībā kā līdzdzīvotājs.

Repertuaru plānojot, nevar domāt tikai par tuvāko uzdevumu — vienu iestudējamo lugu. Jāparedz vismaz trīs vai četri nākošie darbi, kas temu ziņā ietvertu visus vajadzīgākos idejiskos un audzināšanas jautājumus. Katrā ziņā nepieciešama padomju luga. Labā padomju lugā, lai arī kāda ir tās tema, tiek risināti padomju cilvēka morāles un etikas jautājumi — uzticība dzimtenei, darba mīlestība, cieņa pret citiem cilvēkiem, kritiska attieksme pret sevi. Jo pārliecinošāk šīs idejas izdosies iedzīvināt lugas tēlos, jo lielākas pēdas tās atstās pašos ansambļa dalībniekos — tēlu veidotājos. Tādā veidā padomju lugā aizskartās problēmas saaudīsies ar ansambļa dzīves problēmām un palīdzēs ieaudzināt ansablī augsti vērtējamu attieksmi pret darbu un sabiedriskajiem pienākumiem. Bez tam padomju lugu tēli ir šāsdienas cilvēki, daudz vieglāk izprotami nekā Čehova vai Ostrovska cilvēki. Viņu psiholoģija ir izpētāma, rīcība saprotama, arī šo tēlu dzīves un darba apstākļi izzināmi. Pēc padomju lugas iestudēšanas nepieciešams iedziļināties savas tautas pagātnē. Rainis, Upīts, Blaumanis u. c. devuši bagātīgu lugu materialu, no kura var izvēlēties ansambļa spējām piemērotāko darbu. Cita laikmeta socialās problēmas, cilvēku pasaules uzskati, cīņas, pārdzīvojumi atklās jaunas atziņas, klasika darbu iestudējot. Tālākajā darbā jāsaņem ar krievu tautas ģenijiem — Gorkiju, Čehovu, kas atkal ienesīs jaunas vērtības ansambļa dzīvē. Ja iespējas un līdzekļi atļauj, der iepazīties arī ar kādu Rietumu klasiķi.

Tā izveidosies ansambļa pamatrepertuārs, kas dos lielas vērtības ne tikai aktieru meistarības laukā, bet arī spējas orientēties dramatiskajā literatūrā. Kādu darbu pētot, jā-

pieskaras tautai, laikmetam un arī pārējiem tā laika darbiem. Izaug un nostiprinās spējas atšķirt vērtīgu un vajadzīgu repertuaru no mazvērtīga un nevajadzīga. Ansambļa mākslinieciskais ceļš cieši saistīts ar repertuara izvēli.

IZRĀDES SAGATAVOŠANAS GAITA

Izvēlētās lugas izveidošana par izrādi ir daudzpusīgs, interesants uzdevums. Tas jau sevī slēpj daudz grūtību, ja režisoram un ansamblim darba metode pareiza un skaidra, bet vēl vairāk — ja pieeja darbam nepareiza. Ilgo gadu gaitā teatra praksē uzkrājušies daudzi paņēmieni un dažādi pieņēmumi par izrādes sagatavošanas darbu. Piemēram — kā saprast autoru. Sākot darbu pie Šekspira lugas, ir daudz jau iepriekš zināmu paņēmienu, kā tā veidojama. Žests, stāja, deklamācija, kostims — viss jau teatra tradīcijās sakrāts, jau iepriekš zināms. Šis iepriekšējās zināšanas ietekmē izrādes sagatavotāju izpratni spēcīgāk nekā pats autora darbs. Tādēļ bieži sastopamas Rietumu klasiku izrādes, kas līdzīgas viena otrai. Maz tajās atklājas autora radītā īpatnējā dzīve. Tāpat izveidojies paņēmiens, kā spēlējams Čehovs, Rainis. Pat padomju autoru darbu iestudēšanai sāk izveidoties savs vispār pieņemts stils. Pirms rūpīgas jaunā darba apgūšanas jau apziņā veidojas zināms pieņēmums, kā luga spēlējama, un tas nomāc svaigu pieeju, jaunus meklējumus un atklājumus. Arī lugas iestudēšanas process pilns tādu iepriekš zināmu paņēmienu. Piemēra dēļ apskatīsim ainu rakstura meklēšanu. Režisors sadala lugu ainās, noteic ainas raksturu un līdz ar to jau zina, kā šo ainu spēlēt. Ja tā ir sazvērestības aina, tad režisors veido noslēpumainu kaktu, pusgaismu, sablīvētas situācijas, aktieri kārtojas sasprindzinātos stāvokļos, runā pusčukstus, staigā uz pirkstgaliem. Pavisam cits raksturs ir kroga ainai, tās priekšnoteikumi — vaļība un skaļums. Sapulces ainu raksturo svinīgums un nopietnība. Vēl ainā nav uzminēts notikums, nav izprastas cilvēku attiecības, pretrunas, cīņa, darbības — bet raksturs jau zināms. Tas no teksta vieglāk izlasāms, tāpēc to sāk jau atveidot pirmo, kā rezultātu bez cēloņa. Tā teatra praksē izveidotie un pieņemtie ainu raksturi ceļo no izrādes uz izrādi dažādos teatros, dažādos kolektīvos līdzīgi cits citam. Istai mākslai tie nodara tādu pašu postu kā teatralās likumības izveidotie

personu raksturi — nelielis, komiķis, varonis, mīlētājs u. c. Zināms uzdevums vieglāk atrisināms, tādēļ arī, gatavojot izrādi pēc zināmu paņēmienu sistēmas, pirmizrāde var notikt ātrāk.

Pavisam citāds kļūst lugas sagatavošanas darbs, ja no autora dotās vielas jāizveido patiesa dzīve — īpatnēja, vienreizēja, tāda, kas saskan ar dzīves un dabas likumiem. Lai ietu šo ceļu, tad, pirmkārt, jāuzsāk cīņa pret teatralo izpratni un pieņemtajiem paņēmieniem. Tāpat kā dzīvē notiek veco, kaitīgo palieku noārdīšana, arī mākslā jānotiek tam pašam. Jācinās par dabisku cilvēku — teatralā rakstura vietā, par patiesa notikuma risinājumu — samākslotas situācijas vietā, par normalu sarunu — sagudroti intonētu fražu vietā utt. Ir jāatrod tāds lugas iestudēšanas veids, kas netraucētu radīt pareizu, dabisku dzīvi uz skatuves lugas dotajos apstākļos.

Lugas viela tik plaša, ka tā nav apgūstama uzreiz. Darbs jāveic pakāpeniski, sadalot iestudēšanas gaitu periodos. Vispirms luga jāizpēta, jāsaprot — analīzes jeb galda darba periods. Saprastie notikumi jāizveido telpā — situāciju jeb mizanscenu periods. Jāatrisina un jāpiesavinās tēlu rīcības — iemiesošanas periods. Visas detaļas jāsavieno kopīgam mērķim — ģenerālmēģinājumu periods. Tad seko izrāžu periods. Taču nedrīkst atsevišķus darba periodus apgūt atsevišķi, bet jāprot tos sakarīgi virzīt uz izrādes mērķi. Ir gadījumi, kad galda darbu — analīzi — veic formāli un turpmākajos darba posmos analīzē iegūtās atziņas pazaudē un neiedzīvina. Tā ir nopietna kļūda.

Analīze, ja tā tiek dziļi un mērķtiecīgi veikta, ir liels palīgs lugas iestudēšanas gaitā. Jau lugu izvēloties, jāvadās no stingras mērķu un apstākļu analīzes. Ir jānovērtē, vai izvēlēta luga veicinās teatra mākslas lielos uzdevumus — vai tās ideja mudinās cīnīties par vērtīgo, daiļo, patieso, vai tā būs cilvēku apziņas veidotājs faktors. Jāatsakās no nevērtīgas lugas, lai cik efektīgu un sensacionālu izrādi no tās materiala varētu izveidot. Galda darba periodā analīzei ir vadošā loma. Pareizi analizēts darbs ir pirmā garantija, ka tas tiks arī pareizi veikts. Jo rūpīgāk izrādes dalībnieki analizēs lugas notikumus, tēlu dzīvi, jo vairāk sakrāsies pamatota materiala to radišanai. Arī situāciju veidošanas darbā jāpakļaujas analīzē atrastajām atziņām. Situācijām jāpalīdz atklāt notikumus un tēlu raksturus. Pareizi saprastu tēlu var vadīt pareizā situācijā, kas nerunā pretī tā psycho-

loģijai. Analīzei jāstāv nomodā par to, lai tēlu rīcība saskaņotu ar viņu iekšējām norisēm. Ģenerālmēģinājumu laikā analīzei jāseko, vai visi elementi apvienojas izrādē mērķtiecīgi. Var gadīties, ka nepareizi trokšņu, gaismas, dekorāciju momenti aizvirza ainu no pareizā uzdevuma. Izrāžu laikā uzmanīgi jāanalizē publikas attiecība pret izrādi. Vadoties no tā, vai publika attiecīgos momentos reaģē pareizi vai nepareizi, ir jālabo tās vietas, ko skatītājs nesaprot vai pārprot. Tātad analīze sākas, lugu izvēloties, aužas cauri visam iestudēšanas darbam, turpinās izrāžu laikā un izbeidzas, kad lugu izņem no repertuāra. Tāpat notiek arī ar pārējiem lugas iestudēšanas periodiem. Mizanscenas neveidojas tikai situāciju izkārtošanas periodā. Bieži tās tiek iecerētas, jau lugu lasot, un labotas ģenerālmēģinājumos, pat vēl izrādēs.

Tātad iestudēšanas gaitas dalījums periodos veicams ar noteikumu, lai katrs apgūtais posms cieši saauostos ar nākošo un visi posmi, cits caur citu vijoties, atklātu pareizo lugas cīņu un ideju.

Jābrīdina vēl no dažām nepareizībām lugas iestudēšanas gaitā, kas var kavēt īstas izrādes tapšanu. Pētījumus par lugas dzīvi režisors nedrīkst pateikt aktieriem priekšā. Protams, režisoram lugas analīzes darbs iepriekš jāveic pašam. Kad tas vada jau mēģinājumus ar aktieriem, viņam pašam jāzina luga, jāsaprot apstākļi, notikumi, tēli utt. Bet režisors savas zināšanas nedrīkst izklāstīt aktieriem, atstājot tos pasīvā lomā. Kopā ar aktieriem jāuzsāk meklējumi, neno-mācot aktieru pašiniciatīvu. Režisors var ierosināt, uzrādīt, virzīt. Aktierim pašam jācenšas saprast savas rīcības līniju un citu tēlu pretrīcību. Autors vielu devis, režisors tajā ievada, aktierim tā jāsaprot, lai varētu sākt lomu dzīvot. Visos iestudēšanas posmos jāpanāk aktīvs aktieru darbs.

Pētot lugu, jāargās sausi teoretizēt. Lugas dzīve ne-taps, ja to sapratīs tikai ar prātu. Pētījumi, kas nepamo-dina vēlēšanos darboties, ir nedzīvi un aktierim nevajadzīgi. Saprastajam ir jāiemiesojas darbībās, jo tikai caur darbī-bām tas kļūs uzņemams skatītājam. Analizējot lugu, jāva-dās no domas, ka jārada dzīve un cilvēku pārdzīvojumi, ne-vis teoretisks traktāts par šo dzīvi.

Pētot lugu, jāvadās vēl no kāda nozīmīga apstākļa — jāprot lugā un katrā detaļā atrast pašu vajadzīgāko, gal-veno. Ar to māksla atšķiras no dzīves, ka tā no dzīves īstenības atlasa zīmīgāko, tipiskāko, kas palīdz atklāt ideju.

Visus dzīves sīkumus mākslas darbā nedrīkst ietilpināt. Ja to dara — zaudē vadlīnijas, iegrimst sīkā pelēcībā, naturalismā. Lugā jāatrod galvenais, vajadzīgais, nozīmīgais, un skaidrās, aktīvās darbības tas jāatklāj. Šis princips ir noteicošais, ja gribam radīt pareizus, nozīmīgus socialistiskā realisma darbus.

Ar lugu jāiepazīstas tā, kā mēs dzīvē iepazīstamies ar svešu vietu, uz kuru mums jāpārvietojas dzīvot. Vispirms mēs ar lielāko interesi censtos iepazīt šo vietu, iepazīt jaunus dzīves apstākļus, cilvēkus, ar kuriem kopā būs jādzīvo. Tad sāktu pamazām savu dzīvi ievirzīt jaunajos dzīves apstākļos. Ar tādu uzmanību, it kā no lugas dzīves būtu atkarīga paša personīgā dzīve, ir jāiepazīstas arī ar autora darbu.

Jāpēta: 1) dzīves apstākļi lugā; 2) cilvēki, kas šajos apstākļos dzīvo; 3) viņu sadursmes, cīņa; 4) ideja, kas cīņas rezultātā atklājas; 5) notikumi; 6) notikumu epizodes; 7) epizodes pōsmi; 8) organiskās darbības.

1. DZĪVES APSTĀKĻI LUGĀ

(Vēsturiskie, socialie, vietas, vides, laika apstākļi)

Ļoti vērtīgi, ja lugas pētīšanai materialus vāc paši ansambla dalībnieki. Tas aktivizē interesi par lugas dzīvi. Ja lugas darbība risinās laikmetā, kas mums tāls, ja materiali par to nepilnīgi, tad der pieaicināt specialistu — lektoru. Labi sagatavota lekcija pamodina interesi, ierosina tālākiem meklējumiem.

Dzīves apstākļu analīze jāsāk ar lielākiem momentiem, pakāpeniski iepazīstoties ar aizvien tuvākiem apstākļiem. Vispirms jāizpēta lugas vēsturiskie apstākļi.

Jānoteic laikmets, kad lugas darbība notiek, un jāizpēta tā īpatnības — iekārta, tā laika mērķi un ideāli, tautas dzīve un centieni, jāiepazīstas ar to, kas kavē tautas dzīves attīstību, ar kādiem līdzekļiem valdošā šķira apspiež tautu, cik lielas ir tautas spējas pretoties, kādi ir tās spēki, kādi spēku samēri utt. Kad galvenajās līnijās laikmets pazīstams, jāpievēršas konkrēto lugas dzīves apstākļu analīzei. Tos pētot, jāvēlta uzmanība socialajiem, vietas, vides un laika apstākļiem.

Lugas socialo apstākļu analīzē jāvadās no laikmeta ana-

lizē iegūtajām zināšanām. Ja autors ir realistisks rakstnieks, tad viņa darbā nevar neatspoguļoties laikmets. Var gadīties, ka tipiskās laikmeta socialās līnijas vāji ieskicētas un neskaidri izvirzītas — tādā gadījumā, zinot laikmetu, tās iespējams traktēt skaidrāk un noteiktāk un tādējādi tuvināt skatītājam. Pamatojoties uz laikmeta analizē iegūtajām atziņām, lugas dzīves materials saasināms, bet tā, lai tas atbilstu autoram. Lugas dzīves socialajos apstākļos pētāmas, pirmkārt, šķiriskās attiecības. Noskaidrojami lugas cīņā iesaistītās šķiras mērķi, tendences un pretrunas. Jāizpēta, kas uzvar, un jāzina, kāpēc uzvar. Jānoteic, kas ir vērtīgais un morālī pārākais. Socialo apstākļu noskaidrošana jau dod bagātīgu materialu lugas idejas un cīņu atšifrējumam.

Vietas apstākļus pētot, jānoteic ģeografiskās īpatnības. Ja lugu grib iestudēt tā, lai tās dzīve skatītāju pārliecinātu, tad jāzina, kur šī dzīve risinās. Daudz raksturīgu līniju tautas dzīvē izveidojas atkarībā no tā, vai tauta dzīvo pie jūras, kalnos, plašos līdzenumos utt. Jācenšas uzskatāmi un gleznaini noteikt vietas apstākļus, lai aktieri tos iepazītu. Vietas apstākļu pareiza noteikšana palīdz izprast dažādas rakstura īpatnības tēlu dzīvē. Bez tam ģeografisko apstākļu zināšana dod konkrētu bazi dekorāciju atrisinājumam, kostīmu, butaforiju u. c. pareizai izveidošanai.

Vides apstākļi pētāmi, lai iegūtu zināšanas par tautas ierašām, tikumiem, tradīcijām. Sadzīves īpatnības, ierašu savdabīgums palīdz izprast tēlu rīcības. Vienā lugā var būt ieskicētas dažādas vides, tās jāpēta un jāizceļ to kontrasti. Pavisam cits vides raksturojums ir galma sastīvinātajām ainām nekā tautas veselīgajām, dabiskajām ainām. Kā viena, tā otra vide prasa savus pētījumus. Cilvēku rīcības, savstarpējās attiecības, situācijas pareizāk risināsies, zinot vides apstākļus.

Laika apstākļi analizējami, lai noteiktu, vai lugas darbība notiek ziemā, vasarā, rudenī vai pavasarī. No tā rodas iespēja uzzināt, kādi darbi cilvēkiem patlaban veicami, ar ko tie aizņemti. Cilvēku rīcību un pašsajūtu ievērojami ietekmē arī tas, vai darbība notiek dienā, naktī, vakarā vai agrā rītā. Kostīmu problemas, apgaismojuma problemas ir ļoti lielā mērā atkarīgas no pareizas laika apstākļu analīzes.

Pētot lugas dzīves apstākļus, gūstam ne tikai zināšanas par tiem, bet arī daudz pieturas punktu tālāko problēmu risināšanā.

2. CILVĒKI, KAS SAJOS APSTĀKĻOS DZIVO. TĒLU ANALIZE

(Tēla dzīves apstākļi, biogrāfija, virsuzdevums, caurviju darbība)

Izrādes iestudēšanas gaitā atbildīgākais uzdevums ir radīt pareizu tēlu kompozīciju. Tēli jāsaprot, rūpīgi jāanalizē viņu attiecības un rīcības cēloņi. Pats galvenais izrādē ir cilvēks. Viss dekorāciju krāšņums, kostīmu spilgtums, visas interesantākās inscenējuma izdomas paliek tikai tukša tehnika, ja tas nekalpo cilvēka pārdzīvojumu atklāšanai. Nav lugā dzīves, nav cīņas, idejas, ja cilvēks ar savu pārdzīvojumu spēku to nerada. Patiesi vērtīga un vajadzīga ir tā izrāde, kur aktieris spēj iemiesot īstu cilvēku, kas dzīvo bagātīgi niansētu, pārliecinošu dzīvi. Tāda izrāde ietekmēs skatītāja domas, jūtas, un skatītājs kļūs tās līdzdzīvotājs.

Ļoti uzmanīgi jārisina tēlu analīze. Pirmajos mēģinājumos, kamēr vēl pietiekami nav izpētīta lugas viela, nedrīkst tēlus noteikt un saklasificēt: nelietis, egoists, pozitīvais utt. Katrs tēls ir dzīvs cilvēks ar ļoti daudzām un dažādām īpašībām, ar savām spējām, domām, jūtām, pārliecību, uzskatiem. Aktierim jāizzina sava tēla īpatnības, jāzina cēloņi, kāpēc tās izveidojušās. Aktierim jāiepazīst sava tēla dzīve, jāsaprot un jāattaisno katra sava tēla rīcība, lai varētu pilnīgi pārņemt tēla īpatnējo pasauli sevī un darboties pēc tās noteikumiem.

Pirmais, kas tēla dzīvē konkrēti jāizpēta, ir tā dzīves apstākļi — ne tikai lugas notikumu laikā, bet arī daudz agrāk, jo pašreizējie notikumi ir iepriekšējo sekas un izveidojušies ciešā sakarā ar tiem. Tā tas ir dzīvē, un tā tam jābūt arī lugā. Jāpēta, kā tēla dzīves apstākļi veidojušies, kādas fāzes pārdzīvotas, jo apstākļu maiņa ļoti ietekmē cilvēka dzīvi.

Tālāk jāieskicē tēla biogrāfija — dzīves gājums. Jāpēta, kāda bijusi tēla bērnība, kādu izglītību tas ieguvis, kādu darbu izvēlējis un kā nobrieduši un izveidojušies tā pasaules uzskati.

Kad biogrāfija ieskicēta, tad, pārvērtējot tēla dzīves gājumu, jāmēģina uzminēt tieksmes un mērķus, kas veido tēla virsuzdevumu. Katrs cilvēks cenšas dzīvē ko sasniegt. Dzīves mērķis jeb virsuzdevums vada cilvēka darbošanos zināmā virzienā. Jo apzinātāks un nobriedušāks ir dzīves mērķis, jo aktīvāka dzīve, darbs, sasniegumi. Pēc dzīves mērķa satura cilvēka īpašības noteicamas visskaidrāk. Sav-

tīga, varaskāra, mantkārīga virsuzdevuma ietekmēts tēls rīkosies pavisam citādi nekā tāds cilvēks, kas vēlas sabiedrību audzināt, virzīt, pacelt. Analizējot tēla virsuzdevumu, jācenšas noskaidrot to tik pārliecinoši, lai pašam lomas tēlotājam pamostos vēlēšanās par to cīnīties.

Pēc virsuzdevuma atklāšanas jāpārvērtē tie cīņas līdzekļi un paņēmieni, ar kuru palīdzību tēls cenšas dzīves mērķi sasniegt. Cīņa par virsuzdevumu izveido tēla caurviju darbību. Ir gadījumi, kad mērķa sasniegšanas līdzekļi harmoniski saaužas ar pašu mērķi. Var arī būt gadījumi, kad cilvēks, neprazdams izvēlēties pareizos cīņas līdzekļus, sadragā labi izvēlētu dzīves mērķi. Tādā gadījumā virsuzdevums ir konfliktā ar caurviju darbību, un rezultātā tēla rīcība ir neharmoniska, pretrunīga. Var arī būt, ka, pozitīvu darbību ietekmēts, cilvēks pārveidojas un maina virsuzdevumu. Šie gadījumi noteic tēla lūzuma un pārgāšanās problemas.

Jebkurā tēla analīzes momentā visa uzmanība jāvēlta cēloņu meklēšanai un pētīšanai, kas dos stimulu darboties kā autora dotajam tēlam un pārliecību par savas rīcības pareizību.

3. TĒLU SADURSMES. CIŅA LUGĀ

(Virzītāja darbība un pret darbība. Cīņas līnijas izkārtojums)

Noteicot tēlu virsuzdevumus un caurviju darbības, kļūst pārskatāms tēlu lauks kā idejiskā, tā sadzīves plāksnē. Tēlu vidū ir cilvēki, kas cīnās par tautas laimi, par lielām, cilvēciskām idejām, ziedo tām savas spējas un darbu. Ir arī sīkie patmiļi un savas laimes mednieki, kas katrā gadījumā cenšas iegūt lielāko labumu sev. Nevaram dzīvē iedomāties gadījumu, kad tādi pretēju ideju cilvēki dziļi saprastos. Gribot negribot viņu pretējie uzskati tos novedīs pie sadursmēm. Ja cilvēks skaidri apzinās savu mērķi, cīnās par tā realizēšanu, tad viņš nepieļaus pretiniekam to sagraut. Dzīvē šādas sadursmes novērojam ik solī. Tāpat tas ir arī lugā.

Pretēju mērķu vadīti tēli sagrupējas pretējās nometnēs. Starp šīm nometnēm lugas gaitā izaug, pieņemamas un līdz katastrofai nobriest cīņa. Cīņa ir lugas dzīvība. Spriedelējumi, prātojumi, stāstījumi kavē lugas darbību, neizsauc

cīņu. Labs autors arī filozofiju ievirza lugā kā cīņas līdzekli.

Progresīvo un pozitīvo mērķu vadīti tēli sagrupējas vienā cīnītāju pusē. Noteicot šai pusei cīņas lozungu, iegūstam lugas virzītāju darbību. Pretinieku puse ar saviem cīņas vadmotīviem veido pret darbību. Jo asāk saduras cīnītājas puses, jo lugas dzīvības līnija spraigāka. Cīņas asumu var izraisīt lielāku, ja kvēlāk iededzina pretinieku pusēs sava mērķa aizstāvēšanas un pretinieka mērķa sagraušanas dēļ. Jo pareizāk, mērķtiecīgāk režisors ievirza pretinieku puses cīņā, jo aktīvāka, saistošāka būs izrāde.

Lugas lielā idejiskā cīņa izaug pakāpeniski, iesaistot aizvien vairāk spēku cīņas laukā. Analizējot lugas cīņu, jāprot — pakāpeniski ejot atpakaļ — sameklēt cīņu iemeslus cēlieniem, ainām, epizodēm. Neviens dialogs lugā nav bez sadursmes. Pat tad, kad divi sabiedrotie vienojas par kopīgu uzdevumu, notiek pretrunu saskaņošana. Ja nebūtu pretrunu, ja nebūtu dažādu viedokļu, tad saruna pavisam nebūtu vajadzīga. Sarunas gaitā saskaņojas vai sašķēļas pretēji viedokļi.

Lugas lielo cīņu un atsevišķās mazās sadursmes meklējot, jāpatur vērā tēlu virsuzdevumi. Tēlu caurviju darbības ietekmē atsevišķās sadursmes var iegūt daudz dažādu blakus gājienu, bet arī tiem vienmēr ir jābūt sakarā ar virsuzdevumu.

Katrai atsevišķai cīņas epizodei jāiekļaujas kā organizācijai sastāvdaļai lielajā lugas cīņas līnijā. Pretējā gadījumā, lai cik šīs epizodes spilgti izveidotas, tās ir liekas un lugas darbībai nevajadzīgas. Protams, veidojot lugā cīņas līniju un sadursmes, nevar tās risināt sausi un kaili — pretiniekam triecoties pret pretinieku. Noprotot partnera gājienu, jādodas pret viņu apbruņotam ar sava tēla pasaules uzskatu, gudrību, rakstura īpatnībām. Jo dziļāk un daudzkrāsaināk atsedzas abu pretinieku būtiskās īpašības, jo cīņa dialogā kļūst interesantāka, saistošāka. Tomēr, šīs nianšes veidojot, tās stingri jāpakļauj virsuzdevumam.

4. IDEJAS ATKLĀŠANA

Lugas apstākļos, virzītājas darbības un pretdarbības sadursmē cīņa, pārdzīvojot dažādas fazes, noved pie zināmiem rezultātiem. Lugas beigās skatītājam jāiegūst skaid-

riba par to, kas uzvarējis un kādēļ uzvarējis. Šī atziņa par to, kā vārdā uzvara panākta, ir lugas ideja, lugas virsuzdevums. Jāuzvar tam, kā pusē taisnība. Taču ne katreiz taisnīgā puse iegūst redzamu uzvaru. Bieži vien, sevišķi klasiku darbos, dzīves apstākļi tik netaisnīgi, pretdarbības varmācīgais pārākums tik liels, ka progresīvajiem cīnītājiem jāiet bojā. Bet reizē ar cīnītājiem nenomirst viņu gaišās domas. Progresīvā ideja paliek kā liels, iedvesmojošs spēks nākamajām paaudzēm. Darba ideja ir taisnīgo spēku uzvaras apliecinājums. Tikai tad, kad izdara lugas dzīves apstākļu, tēlu, cīņas analīzi, izveidojas un nostiprinās pareizs uzskats par lugas ideju. Ideja ieaužas katrā apstākļī, katrā tēla rīcībā, katrā attiecībā, katrā tēla eksistēšanas momentā. Cīņa, idejas iekvēlināta, kļūst neatlaidīgāka, pārliecības spēka pilna. Tēla izturēšanās un darbošanās iegūst morālu pamatojumu.

Pārvērtējot visas autora risinātās domas, jāatrod pati galvenā doma, kas autora darbā ieausta visdziļāk un kas visvairāk vajadzīga kā mūsu dzīves veidotājs un sabiedrības audzinātājs faktors.

Ja, piemēram, ielūkojamies Blaumaņa lugā «Pazudušais dēls», tad, ideju meklējot, nedrīkstam apmierināties, tikai šauri pārvērtējot Roplainu ģimenes konfliktu. Jāizpēta kā laikmeta, tā lugas dzīvē tie sabiedriskie spēki, kas veicināja Roplainu Krustiņa traģedijas nobriešanu. Iekrāt naudu, iepirkt māju, aizpūlēties līdz saimnieku kārtas stāvoklim, pacelties turībā un godā — tā ir viena no laikmeta tipiskajām parādībām. Šīm vērtībām kalpo lugas personaža viena daļa — Roplainis, Roplainiete, Inķis u. c., ticēdami, ka tās var dot cilvēka dzīvē laimi. Otra lugas tēlu daļa — Mikus tēvs, Mikus, Ilze u. c. saskata vērtību citos apstākļos — darba mīlestībā, pienākuma apziņā, uzticībā, atbildības sajūtā. Lugas gaitā asi saduras saimnieku kārtas uzskati ar kalpu kārtas uzskatiem un pierāda, kam taisnība, kam uzvara. Lugas ideja caurauž lugas notikumus un pierāda, ka nevis nauda un saimnieka gods pacels cilvēku; istā vērtība cilvēka dzīvē ir goda prāts, darba mīlestība, atbildības sajūta. Krustiņa dzīve un Mikus dzīve ir šās idejas spilgtākie apliecinātāji.

Lugas ideja jāatklāj ar lielu pārliecības spēku, lai skatītāju neatstātu šaubās vai neziņā.

5. NOTIKUMI LUGĀ

(Notikuma cēloņi, tā iedarbība uz lugas dzīvi, tā sekas)

Viss, kas iegūts iepriekšējās analizēs, dod zināmu skaidrību par lugas dzīvi principālās līnijās. Ir radies materials lugas ideiskajai izpratnei, tēlu ieskicējumiem. Iegūti arī pirmie pieturas punkti lugas sceniskajam izkārtojumam — dekoraciju, kostimu veidošanai. Tālākajā analizē ansamblis jāievada lugas dzīves faktiskajās norisēs.

Ikvienu dzīvi (tautas, darba vietas kolektīva, ģimenes) rit savā gaitā, ir pilna dažādu iespēju, kamēr nerodas kāds apstāklis, kas to saviļņo un pamodina tajā slēptos spēkus. Lugas dzīvē šāds pārveidotājs apstāklis ir notikums. Ja nebūtu notikuma, varbūt tēli tā neizturētos, tāda cīņa nesāktos. Notikums ir jaunas darbošanās ierosinātājs. Tā, piemēram, ja nesāktos karš, tautu dzīve būtu pasargāta no posta, tā uzplauktu; neizmestu kapitalists ģimenes apgādnieku no fabrikas — ģimenes dzīve ritētu citādi, utt.

Jāsaprot, kurš lugā ir galvenais notikums, kas visdziļāk saviļņo lugas dzīvi un ienes tajā vislielākās pārmaiņas. Notikums nerodas nejauši. Lugas pagātnē vajag būt cēloņiem, kas organiski ieved notikumu lugas gaitā. Šie cēloņi jāmeklē gan vēsturiskos apstākļos, ja tas ir notikums valsts dzīvē, gan ģimenes dzīves iepriekšējā gaitā, ja tas ir notikums ģimenes dzīvē.

Kad notikums izprasts, jāizpēta, kādas pārmaiņas tas patlaban lugā rada. Notikumam jāiedarbojas uz tēlu dzīvi. Tādēļ uzmanīgi jāanalizē tēlu attiecības pret notikumu. Notikuma iespaidā mainās ne tikai atsevišķi katra tēla attiecības, bet arī tēlu savstarpējās attiecības. Cilvēki maina ierasto dzīves stilu, pārvēršas, uzsāk jaunas cīņas. Tas viss jāatšifrē un jānoteic, lai zinātu, kā pareizi rīkoties. Jo nozīmīgāks notikums, jo lielākas tā sekas lugas dzīvē un tēlu attiecībās.

Jāatšķir galvenais notikums no mazāk svarīgajiem, kaut arī katrs no tiem rada zināmas pārmaiņas. Tās jāizpēta.

6. NOTIKUMA EPIZODES

(Epizodu analīze: apstākļi, notikums, sadursme)

Tāpat kā cīņa lugā neizaug nesagatavota, tāpat arī lugas notikums izveidojas un nobriest pakāpeniski, kamēr sasniedz kulmināciju. Autors var centrālo notikumu iekom-

binēt pirms lugas, lugas vidū vai beigās, bet pirms šā notikuma vienmēr būs sagatavošanās epizodes un pēc tā — izlīdzināšanas epizodes. Tās var arī lugas gaitā nebūt, skatītāji tās neredz, bet aktieriem, kas lugas dzīvi dzīvos, tās ir jāzina. Epizodes sakarīgi un mērķtiecīgi virza lugas darbību tuvāk centralajam notikumam. Analizējot epizodes, nedrīkst tās noteikt kā atsevišķas, patstāvīgas daļas. Vienā epizodē atrastais jāievirza kā cēlonis nākošajā.

Lugu sadalot epizodēs, tā uzmanīgi jālasa, sekojot darbības gaitai un notikumu maiņai. Nevar epizodi iezīmēt kāda notikuma vidū, pārlaužot tā gaitu. Vienā epizodē ietverts viens notikums jeb atgadījums, kas pats savukārt ir centrālā notikuma sagatavotājs.

Kad epizode atdalīta, tā atsevišķi jāanalizē, bet analīzes rezultātā iegūtā atziņa jāpārnes tālāk uz nākošo epizodi.

Tālāk jāpēta notikums, kas epizodē risinās. Lai šo notikumu pareizi saprastu, ir jāzina apstākļi, kas to izsaukuši.

Šie apstākļi meklējami iepriekšējos notikumos. Kad apstākļi noskaidroti, jānoteic šās epizodes notikums. Pēc tam jāredz, kādu iespaidu uz epizodes dalībniekiem notikums atstāj, un jāizpēta katra dalībnieka personīgā vēlēšanās. Tad jāsaprot pretrunas, no kā izaug sadursme, ciņa epizodē.

Piemērs. Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» I cēliena priekšpēdējā epizode (22., 23. un 24. skats).

Epizodes notikums: Roplaiņa atgriešanās mājās.

Iepriekšējie apstākļi:

Roplainis ilgāku laiku slimnīcā ārstējis laužto kāju. Pa to laiku mājās saimniekojuši Roplainiete un Krustiņš. Māte dēlu nav stingri uzraudzījusi un vadījusi. Dēls dzēris, pavadījis laiku kopā ar Paulu krogā, spēlējis kārtis. Mājas rente nenomaksāta, krogā liels parāds. Arī pagājušā nakts pavadīta krogā — Krustiņš tikko atskurbis, Pauls vēl piedzēris guļ klētī. Tēvs, no stacijas nākdams, uzzinājis par stāvokli mājās.

Tēlu personīgās vēlēšanās:

Roplainis — grib atklāt vainīgos;

Māte — grib, lai tēvs nepamanītu vainas;

Krustiņš — grib savaldities;

Ilze — grib kaut kā visu vērst par labu;

Mikus tēvs — grib, lai ar tēva atnākšanu sāktos kārtīga dzīve;

Pauls — grib aizmanīties prom no neērtās situācijas.

Katra tēla personīgā vēlēšanās kļūst par šķērsli otra tēla gribai. Tēva griba — atklāt vainas, cēloņus — iedarbojas uz Krustiņa sirdsapziņu, uz mātes vēlēšanos visu izlīdzināt, noslēpt, uz Paula cenšanos izvairīties no atbildības utt. Saduroties un samezglojoties pretējām tēlu gribām, izaug epizodes sadursme, cīņa. Jo pretrunīgākas tēlu vēlēšanās, jo sadursme asāka.

Epizodē autors var uzrakstīt vairāk vai mazāk teksta, bet katrā gadījumā zem teksta jāšaredz notikums, apstākļi un sadursme. No šiem faktoriem veidojas epizodes dzīve. Tie lomu izpildītājiem jāizpēta, jāsaprot un atkarīgi no tiem jāveido savas darbības.

Ja katrā epizodē pareizi atšifrē notikumu un sadursmi, ja pareizi atšifrētās epizodes sakarīgi virza uz mērķi, izveidojas lugas caurviju darbība, kas aizved līdz lugas virsuzdevumam.

7. EPIZODES POSMI

(Posma tema, attiecības pret temu)

Pēc epizodes analīzes aktieri ieguvuši materialu jau konkrētu uzdevumu izpildīšanai. Tie zina epizodes notikumu, zina savu vēlēšanos un cīnās par tās piepildīšanu.

Parasti sadursme epizodē neattīstās taisnā līnijā. Sadursmes dalībnieki aizskar dažādas temas, lai panāktu savu. Šīs atsevišķās temas veido epizodes posmus. Posmā jānoteic tema un katra dalībnieka attiecība pret to — ko katrs dara un kāpēc tā dara.

Piemērs. Krustiņa un mātes dialogs Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» III cēlienā (15. skats).

Krustiņš: Mums jāizrunājas, māt.

Māte: Jāizrunājas? Saki tak labāk, man jāklausās, es jau runāt nedrīkstu.

Krustiņš: Nu tad paklausies arī: man jāprecē Matilde.

Māte: Jā, tā, kuras roku tēvs vakar ielika tavā rokā.

Krustiņš: Kāda tev galva, māt, tad diezgan labs joks. Bet klausies tālāk: ja es Matildi neprecēju, tad Iņķis piedzīs no tēva manu parādu.

Māte: Tavu parādu? Vai tad tu Iņķim ko parādā?

Krustiņš: Jā.

Māte: Melosi nu! Aks, cik tad?

Krustiņš: 2000 rubļu.

Māte: Cik tu teici! 200?

Krustiņš: 2000.

Māte: Nesamanīgais! utt.

Sis Blaumaņa uzrakstītais 15. skats ir spilgts spēcīgas, viengabalainas, pareizi būvētas epizodes paraugs.

Epizodes notikums — Krustiņa nolādēšana.

Krustiņš — meklē mātes palīdzību.

Māte — grib pārmācīt Krustiņu.

Izaug sadursme — lugas katastrofas moments.

Lai šajā epizodē pareizi darbotos, nepietiek ar galveno līniju apzināšanos, tās ir tikai vadītājas daudzajām darbībām, kas šajā sadursmē Krustiņam un mātei izdarāmas.

Epizodi sadala posmos. Posmā meklē sarunas temu, meklē, ko dara Krustiņš, ko māte un kāpēc viņi tā dara.

1. posms: tema — jāizrunājas.

Krustiņš ierosina nopietnu sarunu (jo viņam mātes palīdzība nepieciešama).

Māte nepieņem ierosinājumu (jo ir aizvainota par Krustiņa izturēšanos).

2. posms: tema — jāprec Matilde.

Krustiņš paziņo savu lēmumu (jo citas izejas nav).

Māte neņem to vērā (jo pārliecināta, ka tas nav iespējams).

3. posms: tema — parāds.

Krustiņš atklāj savu nodarījumu (jo mātei jāzina patiesība).

Māte netic Krustiņam (jo tas liekas pārāk briesmīgi) utt.

Aktieris, gatavojot lomu, no mazās posma temas iegūst daudz ierosinājumu. Ap temu iztēlē atdzīvojas visi apstākļi, kas sakarā ar to sakrājušies tēla iepriekšējā dzīvē.

Krustiņš, aicinot māti izrunāties, zina no iepriekšējās pieredzes, kādas sarunas ar māti iespējamas, pazīst viņas viedokli. Viņš zina arī tēva nostāju. Krustiņam pašam ir skaidrs, ka Matildes precēšana ir nejdzīvīgākā izeja. Visu šo apstākļu savijņots, viņš sāk sarunu.

Tāpat mātes apziņā, temas ierosināti, atmostas apstākļi un fakti, kas atbalsojas viņas pašreizējā sarunā ar Krustiņu.

Temas izraisītie apstākļi pavada sarunu un pamodina pārdzīvojumu.

Nākošā tema — jāprec Matilde — izsauc jaunu konketu apstākļu drūzmu ap to.

Tālāk tema — parāds — atkal saviļņo ar jauniem faktiem.

Vienā un tai pašā sarunā, mainoties sarunas temām, mainās attiecības un pārdzīvojums. Lielajā epizodes līnijā tā iegūstam dažādas pārejas pakāpes. Protams, šīs pārejas nedrīkst būt nesakarīgi atrautas un atsevišķi pārdzīvotas, bez iesākuma un turpinājuma. Temas saaužas vienam mērķim.

8. ORGANISKĀ DARBĪBA

(Darbības analīze. Darbību saskaņošana. Darbību nozīme)

Vēl sīkāk-sadalot posmu, varam atrast elementu, kas visvajadzīgākais un nozīmīgākais aktieru radošā darbā, — organisko darbību. Organiskajai darbībai jāveltī izcila vēriba, ja gribam izrādī radīt pēc socialistiskā realisma principiem. Darbība ir katra rīcība, kas notiek, cēloņa ierosināta. Cēlonis var atrasties ārpus cilvēka vai cilvēka organismā vai psihē. Bez cēloņa darbība nevar notikt.

Lai labāk izprastu organisko darbību, analizēsim to pa detaļām, izsekojot detaļu sakarīgai attīstībai darbības norisē. Iedomāsimies cilvēku ar visām psihofiziskajām spējām un ārpus tā materialo objektu pasauli. Lai notiktu saskare, lai abas šīs pasaules (cilvēks un objekts) sadurtos, ir jābūt kādam ceļam, pa kuru tas var notikt.

Vispirms cilvēka organismā jābūt zināmiem priekšnoteikumiem, lai objekts uz to varētu iedarboties. Pirmais priekšnoteikums ir tas, ka organismam jābūt atbrīvotam. Sasprindzinātā organismā ir traucēta asinsritiņošana, smadzeņu darbība, nervu darbība, elpošana. Tāds organisms jaunus iesaļidus nevar uztvert.

Muskuļu atbrīvotība ir izejas stāvoklis, kas nepieciešams, lai darbība sāktos.

Vispirms atbrīvotajā organismā pamodināma uzmanība. Uzmanības pazīmes — organisms sakoncentrējas, tiecas uz objektu, liekās kustības tiek aizturētas, elpošana pārtraukta vai kļūst paviršāka.

Kad objekts ieņemts uzmanības lokā, notiek pieskare. Pieskare ir objekta iespaids uz kādu maņu organu, izsaucot attiecīgu darbību.

Pieskāriens izsauc sajūtu. Sajūta dod organismam pirmās primitīvās zināšanas par objektu.

Uztvere sajūtas sagrupē, nosauc objektu vārdā, veido tēlu, priekšmetu, parādību.

Muskuļu atbrīvotība ir izejas stāvoklis darbībai. Uzmanība, pieskare, sajūta, uztvere ir pirmais ceļa posms, pa kuru objekts saskaras ar organismu, — tā ir darbības pirmā trešdaļa. Otrais ceļa posms jeb otrā darbības trešdaļa ir apziņā ienākušā objekta novērtēšana.

Novērtēšana ir apziņas dziļāks process, kurā piedalās atmiņa, iztēle, doma, jūtas un objekts iegūst vērtējumu, kas saistīts ar cilvēka personības īpatnībām.

Novērtēt objektu palīdz atmiņa. Atmiņa ir priekšstatu krātuve, kurā saglabājas objektu priekšstati, kas vajadzīgā brīdī tiek reproducēti. Atmiņa piesaista un uzglabā arī pārdzīvojumu priekšstatus — tā ir emocionālā atmiņa. Emocionālā atmiņa laika gaitā kristalizē iespaidus, zaudējot sīko un paturot būtisko, nozīmīgo.

Objekta novērtēšanā liela loma ir iztēlei. Iztēle spēj atmiņā saglabātos objektus papildināt, pārveidot. No īstenības uzkrātā materiāla iztēle spēj radīt jaunus tēlus. Mākslas tēlu radīšanā tai ir centralā loma, bet ne no kā tā radīt nespēj, tādēļ, jo vairāk dzīves materialu tiek sakrāts, jo rosīgāka var kļūt iztēles darbība. Iztēle autora izdomājumus pārvērš par dzīves īstenību, rada apstākļus, ko autors nav devis.

Iztēle vada aktiera jaunradišanas darbu, bet tai jābūt konkrētai, loģiskai, tā nedrīkst kļūt fantastiska. Arī iztēles darbības pamatbāze ir objekts vai objekta priekšstats.

Sevišķi lielu darbu objekta novērtēšanā veic doma.

Tātad cilvēkā ir vesela virkne spēju, kas padara iespējamu objekta uztveršanu un novērtēšanu. Kad objekts uztverts, novērtēts, cilvēks sazinās ar otru cilvēku, raidot tam savas zināšanas par objektu.

Analizējot organiskās darbības sastāvdaļas, jāizprot vēl viena organiska norise — jūtas. Jūtām ir sava izteiksme — žests un mimika. Jūtu izteiksme var kļūt par sazināšanās līdzekli tāpat kā vārds.

Iepazīstoties ar visām šeit parādītajām organiskās darbības detaļām, kļūst skaidrs, ka viss, kas cilvēkā notiek, ir

iesaistīts organiskajā darbībā. Tā ir arī aktiera mākslas pati centralā radīšanas problēma. Viss, kas uz skatuves notiek, ir ietverts organiskajā darbībā, un visi aktiera izteiksmes līdzekļi pakļaujami tai.

Apkārtojamie apstākļi — dekorācijas, mēbeles, lietas iekaužas darbībā. Arī partneris iekaužas darbībā, jo katra partnera doma, jebkura viņa rīcība iedarbojas uz otra partnera apziņu.

Vārds ir darbības sastāvdaļa, jo tas rodas tikai tad, kad partnera rīcība uztverta, novērtēta un kad savu domu par to gribas raidīt otram. Ja uztvere un novērtēšana pirms vārda nenotiek, tad aktieris izrunā tukšus vārdus. Lai kā tos intonētu, krāsotu, tie būs tikai autora uzrakstītu skaņu noskandināšana, nevis aktiera — tēla doma un pārlicība, ko tas vārdos dara zināmu otram. Aktieru runas mācība jādibina uz vārdiskās darbības principu. Senie runas mākslas likumi, kas pamatoti uz frazes skandējumu, nesaskan ar jaunajām atziņām par vārdisko darbību.

Žests arī ir darbības sastāvdaļa. Žests ir darbības ķermeniskā izpausmē. Katrs darbības moments rada ķermenī jaunu izteiksmes niansi. No muskuļu sasprindzinājuma pārējot uz atbrīvojumu, ķermeņa izteiksme mainās. Uzmanības momentā ķermenis mobilizējas uz objektu — acis, sejā, visā organismā muskulatūra pamostas līdz ar uzmanību. Pieskāriens maina ķermeņa uzmanības izteiksmi, tāpat arī visi tālākie darbības momenti — domu radot, ķermenis sakoncentrējas, domu raidot — palīdz pārnest to partnerim. Jo aktivāka darbība, jo šīs ķermeniskās pārmaiņas redzamākas. Darbības laikā ķermenis tik aizņemts un iesaistīts tajās pārmaiņās, ko darbība izsauc, ka tam nav iespējams darīt vēl kaut ko citu. Katrs lieks žests pārtrauc organisko darbības ritējumu, liek ķermenim izturēties nedabiski. Skatuviskās kustības mācība veidojama uz darbības principu pamatiem, noārdot ķermeņa izrādīšanas skolu, kas ir vecās žestu mācības pamatā.

Valodas un žesta kultura, ja tā tiek attīstīta sakarā ar organiskās darbības likumiem, var kļūt par neizsmeļamu izteiksmes līdzekli. Visas smalkās valodas un ķermeņa nianšes, ko atmodina organiskā darbība, ir katru mirkli jaunas, neatkārtojamās. Tās kļūst tikpat niansētas un pārēju bagātas kā psihiskās norises, jo organiskajā darbībā psihiskais ar fizisko nesaraujami saistīts, viens otru papildina un atbalsta. Ar prātu izgudrotās un iestudētās žestu

un vārdu gammas ir nabadzīgas. Tās, pielietotas no lomas lomā, rada atkārtojumus, izkropļo cilvēka dzīvo dabu, izaudzina paņēmienus un šampus.

Pamazām ansamblis jāpārlicina par organiskās darbības metodes priekšrocībām skatuves mākslā. Jūtu, žestu, intonāciju demonstrēšanas skolai tā dod lielāko triecienu, ienes skatuves mākslā apvērsumu, apliecina dzīvās dabas uzvaru pār amatniecisko, nedzīvo.

Lielais skatuves zinātnieks un pedagogs K. N. Staņislavskis visu savu meklētāja mūžu veltījis šīm problemām. Kā mākslīgajos skatuves apstākļos radīt cilvēka dabisku dzīvošanu? Skatuves īpatnējie apstākļi traucē cilvēka organismam normali eksistēt. Uzejot uz skatuves, cilvēks samulst, organismā pārtraucas dabiskie procesi, un viņš nevar izdarīt vairs pašu elementārāko. Muskuļi sasprindzinās, uzmanība mehāniski vēršas uz partneri, bet nekā neuztver, neko nenovērtē. Redzēšanas, dzirdēšanas, saprašanas vietā cilvēks izliekas, ka redz, dzird un saprot. Viņš uz skatuves kautrējas, jo uz viņu skatās, nezina, ko darīt, jo lugas dzīve nav viņa dzīve, lugas tēls nav viņš pats. Bet šo neziņu nedrīkst parādīt, jo visi taču gaida viņa darbošanos, spēlēšanu. Tad aktieris sāk spēlēt. Ļoti bieži, nezināms, kā atjaunot dabiskos procesus, kas skatuves apstākļos izpostīti, viņš sāk izlīdzēties ar melīgu izlikšanos. Rodas paņēmieni, kā spēlēt neesošas domas, jūtas, gribu utt. Paņēmienus uztver citi aktieri, piesavinās tos un izplata no paaudzes uz paaudzi. Izveidojas un nostiprinās uzskats, ka aktierisko paņēmienu apgūšana ir tas zināšanu krājums, kas iesācējam jāiemācās, lai viņš varētu kļūt mākslinieks. Bet patiesībā tās nav zināšanas, bet aiz neziņas, kā skatuves apstākļos parādīt dzīves procesus, radušies spēles paņēmieni. Pret šo absurdu cīnījies Staņislavskis, meklēdams metodi, kā pasargāt aktieri no spēles paņēmieniem, kas veselām aktieru paaudzēm iznīcina dabisko talantu.

Katram dramatiskajam kolektīvam nepieciešams studēt Staņislavska darbus, pētīt un pārbaudīt praksē viņa ieteiktos vingrinājumus, vadīties no viņa darba metodēm. Staņislavskis savu sistemu nav radījis kabinetā, teoretizējot, bet gan uz skatuves dēļiem, nodarbojoties ar aktieri, tādēļ Staņislavska mantojums kļuvis par skatuves mākslas rokasgrāmatu un labāko palīgu radišanas darbā.

Staņislavska pēdējais atklājums — «psichofiziskās dar-

bības metode» izsaukusi lielu saviļņojumu teatra darbinieku pasaulē. To atzīst, to noliedz, to pārprot, to cenšas apgūt, papildināt, pielietot darbā. Lai ielūktos šās metodes būtībā, sniegšu šeit saīsinātu Staņislavska skolnieka PSRS Tautas mākslinieka Maskavas Akademiskā Dailes teatra galvenā režisora M. N. Kedrova rakstu «Glabāt Staņislavska mantojumu — nozīmē to tālāk attīstīt» (raksts iespiests laikrakstā «Sovetskoje Iskusstvo», 92. nr., 1950. g. 30. decembrī, sakarā ar diskusiju par Staņislavska mantojumu).

«Staņislavskis liels taisni tāpēc, ka visos savos daīlrades meklējumos tas vienmēr vadījies no dzīves, izprotot tagadnes cilvēka iekšējo garīgo būtību.

Visos tā meklējuma etapos noteicošā bija mākslas idejiskā puse, kā viņš pats izsacījās — «cilvēka gara dzīves» atklāšana.

Šā mērķa dēļ tika dibināts Dailes teātris, kuram pēc viņu dibinātāju Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko nodomiem bija jāklūst par pirmo sabiedrību audzinošo, vispār pieejamo teātri, kas dibināts ne buržuāzijas izpriecai, bet tāpēc, lai nestu tautā progresīvas idejas un virzītu uz priekšu kultūras attīstību.

Staņislavskis neatzina mākslu bez idejiska satura. Viņš ieskatīja, ka nevar runāt par mākslu, ja tai atņem to, kas sastāda mākslas galveno būtību, tās dvēseli.

Mums, Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko skolniekiem, jautājums par mākslas idejiskumu ir jautājums par mūsu daīlrades būtību, tas ir katra tagadnes teātrī strādājošā mākslinieka dzīves jautājums.

Izrādē dramatiskā darba ideju iemieso aktiera, režisora, dekoratora daīlrade. Tāpēc mums nepavisam nav vienaldzīgi tie veidi un paņēmieni, ar kuriem izrādē iemiesojam ideju. Šie līdzekļi un paņēmieni var ideju izkropļot un padarīt nabadzīgāku, tie var to arī pārliecinošāk un dziļāk atklāt.

Daži biedri, acīm redzot baidīdamies, ka pārrunas par mūsu aroda meistarību varētu aktieri novirzīt no lugas idejiskās būtības, ieteic likt mūsu mākslas pamatā režisora iedomāto izrādes ieceri.

Protams, bez režisora ieceres nevar būt neviens uzvedums. Pirms aktieris rada kādu tēlu, tam jāizprot lugas ideja, jāatrod sava pieeja. Atzīstot visu režisora ieceres svarīgumu un nozīmi, es tomēr gribu teikt, ka laba iecere

vien vēl negarantē labu izdošanos. Dziļa, interesanta režisora iecere ir tikai sākuma posms darbam ar lugu.

Daudzi režisori ļoti skaisti un aizraujoši stāsta par savu ieceri, bet sagatavo vājas izrādes. To, ko ļoti viegli var teoretiski formulēt vārdos, ne katreiz izdodas radoši iemiesot. Lai to izdarītu, režisoriem bieži vien pietrūkst prasmes, tehnikas, meistarības un pedagoģiska talanta savas ieceres izvešanā iesaistīt aktieri, dekoratoru utt.

Tāpēc dziļa patiesība Staņislavskim, kas mūs mācīja, ka, jo dziļāka un bagātāka mākslinieka idejiskā iecere, jo precīzākai un pilnīgākai jābūt radošajai teknikai, kas to iemieso.

Mums idejiskas ieceres iemiesošana dibināta uz aktiera un režisora kopīgu daiļradi.

Staņislavskis, cenšoties pēc lielām, laikmetīgām idejām, tai pašā laikā visu mūžu meklēja vispilnīgākos līdzekļus, kā šīs idejas iemiesot skatuves mākslā.

Aktiera daiļrades stingra pamata meklēšana kā sarkans pavediens vijas cauri visai viņa darbībai. Meklējot šos atbalsta momentus, uz kuriem varētu celt mūsu mākslu, Staņislavskis nostaigāja garu meklējuma ceļu. Viņu intereseja jautājums, no kuras puses būtu vislietderīgāk pieiet lomai, lai atšķetinātu cilvēka iekšējās dzīves sarežģīto kamolu, izprastu rakstura daudzpusību, kurā ietverta kā domu kaisle, tā jūtu smalkums, daudzpusīga dvēseles pārdzīvojumu gamma.

Staņislavskis kā ģeniāls mākslinieks nevarēja nenojaust, ka ar to noskaņu, psiholoģisko paužu, pustoņu utt. tehniku, kura bija radīta, lai atklātu čečoviskos cilvēkus ar viņu pasīvo, novērotāju attieksmi pret dzīvi, ar viņu ilgām pēc tā, kas būs pēc divsimt, trīssimt gadiem, nevar attēlot jaunā laikmeta cilvēkus, kuri izveduši revolūciju, kuri veido un ceļ jaunu, socialistisku sabiedrību. Parādījās jauni cilvēki, kurus arī «pa jaunam» vajadzēja atklāt mākslā.

Revolūcijas iespaidā Staņislavskis guva jaunu dzīves izpratni. Varonis kļuvis varonis ne tikai kādu savu spilgti izteiktu individuālo īpašību dēļ, bet vispirms tāpēc, ka viņa dzīve ir idejiski vienota ar visas tautas dzīvi. Tāpēc tagad jau vairs nepietiek vērot viņu no tā redzes viedokļa, cik viņš interesanti runā vai cik izsmalcināti jūt, kādi viņa nodomi utt. Mums cilvēks jāvērtē nevis pēc viņa skaistajiem vārdiem, bet pēc darbiem.

Tas nenozīmē, ka nebūtu vairs domu, temperamenta,

pārdzīvojuma. Katram cilvēkam ir savi prieki un savas bēdas. Bet tas ceļš, pa kuru iet padomju cilvēks, prasa no viņa, lai tas vispirms būtu cilvēks, kas darbojas, ne tikai jūtējs vai tāds, kas aizņemts vienīgi ar savu iekšējo pasauli.

Padomju cilvēku nevar iepazīt, ja nevēro viņa darbus, nevar viņā meklēt pozitīvas vai negatīvas īpašības, domas, jūtas, pārdzīvojumus ārpus viņa konkrētās līdzdalības pašā dzīvē.

Staņislavskis kā jūtīgs mākslinieks nevarēja neievērot tās izmaiņas, kas notika tagadnes cilvēkā, viņš nevarēja neredzēt to dzīvi, kas audzināja to kā mākslinieku, nevarēja palikt vienaldzīga novērotāja lomā pret visu to, kas notika ap viņu.

Apgūstot progresīvo, revolucionāro pasaules uzskatu, Staņislavskis bija spiests pārbaudīt vecos daiļrades paņēmienus un meklēt jaunus ceļus aktiera mākslā.

Šo «jauno» skatuves mākslā Konstantins Sergejevičs nosauca par «fiziskās darbības metodi», vairākkārt atzīdams tādas terminoloģijas ne visai pareizo nozīmi. Šis termins nebūt neizsaka Staņislavska jaunā atklājuma visu būtību. Visiem zināms, ka, piemēram, mēģinājumos tas par «fiziskajām darbībām» nosauca arī «vārdiskās darbības», lai gan tās visā pilnībā attiecās uz aktiera daiļrades iekšējo, psiholoģisko pusi. Pēc būtības tā ir psihofiziska darbība, bet, bīdamies, ka, pasvītrotot darbības iekšējo, psiholoģisko pusi, var gadīties, ka aktieris sāk tēlot jūtas, viņš to nosauca par «fizisko darbību metodi».

Mēs saglabājam šo metodes nosaukumu tādēļ, ka tas nācis no paša Staņislavska un mūsu praktiskajā darbā vienmēr ticis saprasts pareizi. Bet mēs, diemžēl, nebijām ņēmuši vērā, ka ārpus mūsu teatra šis «darba» termins pārvērties it kā par pašas metodes būtību. Ar to cenšas izprast pašu metodes iekšējo saturu un tā viegli nokļūst uz metodes vienkāršošanas un vulgarizācijas ceļa.

Bet patlaban mūs interesē ne tik daudz jautājuma terminoloģiskā puse kā pašas metodes būtība.

Te ļoti svarīgi atzīmēt šās metodes galveno ideju, kas dibināta uz cilvēka fiziskās un psiholoģiskās dzīves vienotību.

Jau A. P. Čehovs rakstīja: «Psichiskās parādības apbrīnojami līdzīgas fiziskajām, nevar saprast, kur sākas vienas un beidzas otras.»

Izmantojot daiļrades fizisko un psihisko parādību nepārtraukto saistību, Staņislavskis mēģina caur fizisko darbību līniju piekļūt smalkajiem iekšējiem pārdzīvojumiem.

Tādas pieejas priekšrocība radošam darbam, pēc Konstantina Sergejeviča ieskatiem, ir tā, ka «fizisko darbību» vieglāk uztvert nekā psiholoģisko, jo tā ir materiāla, redzama, ērtāk fiksējama un pieejamāka nekā nenotveramās iekšējās izjūtas.

Fiziskās darbības novadā — viņš saka — mēs jūtamies vairāk mājās nekā netveramo jūtu novadā. Te mēs labāk orientējamies, te mēs ātrāk aptveram, esam drošāki nekā grūti notveramo un fiksējamo iekšējo elementu novadā.

Turklāt «fiziskajām darbībām» ir saistība ar visiem citiem elementiem. Un tiešām, nav taču fizisko darbību bez gribas, bez cenšanās, ieceres, iztēles, tāpēc arī uz skatuves neviena fiziskā darbība nedrīkst notikt bez ticības tās īstēnībai un tātad arī bez šās fiziskās darbības patiesīguma izjūtas.

Daudzkārtīgu radošu izmēģinājumu rezultātā Staņislavskis pārliecinājās, ka darbību loģika un secība neizbēgami izsauc jūtu loģiku un secību. «Ja kaut ko līdz galam pareizi izdara,» viņš saka, «tad citādi just nemaz nav iespējams.»

Jaunais, ko Staņislavskis saskatīja dzīvē, bija tas, ka cilvēku nevar apskatīt kā atsevišķu, sevī noslēgtu individualitāti, bet kā sabiedrības locekli, kas cieši saistīts ar visu apkārtējo pasauli.

No šās cilvēka būtības materialistiskās izpratnes izriet arī cits, mūsu mākslai ne mazāk svarīgs secinājums, proti, ka tās saknes, kas baro aktiera pārdzīvojumu uz skatuves, jāmeklē ne tēla iekšienē, bet ārpus tā, viņa saskarē un mijiedarbībā ar apkārtējo vidi, jo tā daļa, kas dzīvo cilvēka iekšienē, var rasties tikai tad, ja tā dabū impulsu, ierosmi no ārienes.

Materialistiskā teorija mūs māca, ka mūsu sajūtas un priekšstati ir psiholoģisks process, kas rodas ārējās materiālās pasaules iedarbības rezultātā uz mūsu maņu orgāniem. Tātad sajūtu avots, kas mums izsauc vienu vai otru emocionālu psiholoģisku stāvokli, atrodas nevis mūsu iekšienē, bet ārpus mums. Tas tad arī jāievēro vispirms.

Bet starp tām iedarbībām, ko mēs saņemam dzīvē, un tām, ko saņemam uz skatuves, ir būtiska starpība. Dzīvē apkārtējā pasaule iedarbojas uz mums tieši, bet uz skatu-

ves mums šī dzīve jārada pašiem un jātic savas izdomas patiesīgumam. Tikai tādā gadījumā mūsu iztēlē radītā pasaule iedarbosies uz mūsu radošo apziņu un psihi.

Mēs tomēr bieži cenšamies izsaukt sevi uz skatuves vajadzīgos pārdzīvojumus, neradot ārpus mums esošus objektus. Mēs tiecamies tvert nenotveramo, nesaprazdami, ka šis nenotveramais ir tikai sekas no tā sarežģītā dzīves kompleksa, kas galīgi izslīdējis no mūsu uzmanības loka. Mēs meklējam domas un lomas izjūtas ārpus tiem cēloņiem, kas šīs domas un izjūtas cilvēkā rada. Iznāk kaut kas līdzīgs augam bez saknēm. No tā ceļas tas neīstais, nekur nenovirzītais temperaments, kam nav nekā kopīga ar patiesiem cilvēka pārdzīvojumiem.

No tā izriet: ja mēs gribam, lai radoša darba norisē mums organiski rastos domas un jūtas, tad jārada tām attiecīga barotāja vide — sevi neizolēt, bet atrasties ar savu apkārtni pastāvīgā mijiedarbībā.

Ja nu tas ir mūsu mākslas pamats, tad no tā izriet nepieciešamība iedarbīgi izveidot lomu, no tā virknējas tā jaunā pieeja daiļradei, ko Staņislavskis, neatrazdams atbilstošāka termina, nosaucis par «fizisko darbību metodi».

Tā ir metode, ar kuru var noteikt lugas ideju un ar kuru var šo ideju iemiesot izrādē.

Skulptors ideju iemieso akmenī, gleznotājs — krāsās, muzikis — skaņās, aktieris — darbībā. Cita līdzekļa, kā iemiesot ideju, izņemot uz skatuves notiekošo darbību, teatra mākslā nav.

Ja aktieris uz skatuves runā tikai vārdus vai tikai pārdzīvo, tad tā vēl nav teatra māksla. Mūsu mākslas galvenā atšķirības zīme ir darbība. Teatrī tikai tā ideja kļūst mākslinieciski pārliecinoša, kas tiek izteikta caur darbību, caur pretstatu cīņu.

Bieži, darbības izvēloties, rodas sajukums un pārpratumi. Daži aktieri un režisori ar vārdu «darbība» saprot tādas vienkāršas fiziskās darbības kā, piemēram, zīmuļa asināšana, briļļu slaucīšana, papirosa aizpipēšana, galošu noģērbšana utt. Viņi «fizisko darbību metodi» saprot tā, ka, lai radītu dzīves patiesīgumu, uz skatuves jāvelk tādas sīkas ikdienas darbības, kas nepavisam nevērš skatītāju uzmanību uz to, kas dotajā lugas epizodē ir pats galvenais. Ar tādām ačgārnībām, diemžēl, vēl bieži nākas sastapties radošā darba praksē.

Kādā teatrī man rādīja lugu, kas gatavota it kā pēc

«fizisko darbību metodes». Starp daudzām citām bezjēdzībām tur bija epizode, kur māte gaida dēlu. Režisors man pateica, ka atradis šim skatam labu darbību — kartupeļu mizošanu. Māte mizoja tik labi, ka publika jau aizmirsā to, ka tā gaida dēlu, bet ar interesi vēroja, cik kartupeļu tā nomizos.

Protams, arī tās ir fiziskas darbības, bet tām nav nekādu attiecību pret lomas loģisko darbību, pret lugas ideju. Un, jo vairāk tādu darbību aktieris lieto savā lomā, jo vairāk tas atgādina ikdienas cilvēku, nevis to varoni, kuru tas cenšas attēlot.

Ja mēs runājam par «fiziskajām darbībām», tad domājam par tādām darbībām, bez kurām nav izsakāma lugas ideja. Kā zināms, lugas ideja izpaužas notikumos, konfliktā, cīņā. Lai rastos konflikts — nepieciešamas darbības, bez kurām nevar izvērsties notikumi, kas atsedz lugas ideju. Tās ir mērķtiecīgas darbības, kas izsaka domu, autora ideju, taču mūsu mākslai specifiskā formā.

«Fizisko darbību metode» ir Staņislavska radošo meklējumu noslēguma etaps un tai pašā laikā sākums jaunam viņa sistēmas attīstības periodam, kas laužis ceļu uz nākotni.»

LUGAS MĒGINĀŠANA

Lugas analīzes gaitā aktieri iepazīstas ar autora radīto lugas dzīvi. Tālākais darba posms — sākt šo dzīvi pašiem dzīvot. Daudz darba un laika jāiegulda mēģināšanas posmā — lugas iemiestošanas periodā.

Dzīvē apkārtējā pasaule uz cilvēku iedarbojas tieši, uz skatuves tā jārada lugas veidotājiem pašiem ar savas izteiles palīdzību. Viss tas, ko par lugu, to analizējot, aktieri uzzinājuši, pagaidām eksistē tikai viņu iztēlē. Aktieru apziņā ir zināšanas par lugas dzīvi, aktieru acu priekšā — mēģinājuma telpa. Jāsāk liels darbs — jāpārnes šīs zināšanas no apziņas uz mēģinājuma telpu, jārada ticami lugas dzīves apstākļi, kuros darboties.

Pirmais palīgs konkrētu, uzskatāmu apstākļu radīšanai ir iepazīšanās ar dekorāciju skicēm un maketiem. Dekorators radījis skices, vadoties no lugas analīzē atklātajiem apstākļiem. Ļoti vērtīgi ir, ja dekorators kopā ar ansambli

piedalās analīzes mēģinājumos, tad viņa domas un iztēle jau sākuma posmā virzās kopā ar ansambļa izpratni par lugu. Ja dekoratoram nav iespējams analīzes mēģinājumos piedalīties, režisoram viņš jāiepazīstina ar analīzē atrastajām patiesībām. Jo vienotāks veidosies režisora, dekoratora un ansambļa uzskats par lugu, jo viengabalaināku būs iespējams radīt lugas dzīvi. Dekorators nedrīkst aizmirst, ka viņa radītajos vietās apstākļos būs jādzīvo zināmiem tēliem, jārisinās lugas notikumiem. Vadoties no skicēm un maketa, jāsaplāno mēģinājuma telpa, atzīmējot dekorāciju vietas ar pielāgotiem elementiem (rāmīšiem, krēsliem u. c.). Aktieri šo elementu vietā redz dzīvus kokus, sētu, krūmus u. c. Ir noticis pirmais lugas iedzīvināšanas moments — radīta apkārtnē, kur lugas tēliem dzīvot.

Pirmo mēģināšanas periodu nav ieteicams tūlīt sākt uz skatuves. Skatuves plašums aicina dot rezultātu, bet pašreizējam mēģināšanas darbam nepieciešama koncentrēšanās, iedziļināšanās, meklēšana. Lugas mēģināšanas pirmais laiks jāveic klusā telpā, kurā aptuveni ieskicētas dekorāciju vietas.

Lugas dzīvi jāsāk risināt pa epizodēm. Vispirms jāatceras no analīzes darba pirmā lugas epizode. Piemēra dēļ pakavēsimies pie Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» 1. skata. Režisors kopā ar aktieriem pēta iespējas, kā atrisināt pirmo epizodi, noskaidrojot, kādi apstākļi un notikumi bijuši pirms epizodes. — Vecais Roplainis slimnīcā. Māte tēva prombūtnes laikā Krustiņa audzināšanā pielaidusi kļūdu pēc kļūdas. Krustiņš sapīnies ar nelāga draugiem, sācis dzert, spēlēt kārtis, bieži pavada naktis krogā. Visi mājas iemītnieki par to uztraucas, sevišķi Ilze. Bet neviens neprot panākt stāvokļa maiņu. Pagājušo nakti Krustiņš atkal nav bijis mājās. — Kad šie iepriekšējie apstākļi pārrunāti, jāapspriež epizodes pašreizējie apstākļi. — Aust rīts. Roplaini mājas pagalmā zem koka snauž Ilze, viņa nevar mierīgi gulēt, jo to satraukusi Krustiņa prombūtne. Kādas domas, kādas rīcības Ilzē izraisījusi šī nakts? Ko viņa darījusi līdz tam brīdim, kad iesnauzies?

Ilzes tēlotājai visi iepriekšējie apstākļi jānoprot un pat jāpadarbojas, jāpazīvo pirms epizodes notikumos, kamēr tā nonāk līdz epizodes sākuma momentam: gaidot nogurst un aizsnaužas.

Turpinot tālāko risinājumu, jāpārlasa turpat uz vietas epizode un jānoteic:

epizodes notikums — Krustiņa gaidīšana;
Ilzes vēlēšanās — kaut drīzāk Krustiņš pārnāktu;
šķēršļi — Krustiņa vēl nav.

Kā sadalās šī Krustiņa gaidīšanas epizode? Kādi ir tās posmi, kādas posmu temas un Ilzes attiecības pret tām?

«Ilze: K a s tur? Neviens nenāk, murgi vien mani atkal mājījuši... J a u gaisma... Visu rītu te par velti esmu nosēdējusi. Viņš atkal nav turējis vārdu... J e b v a i varbūt — varbūt viņš pārnācis mājā un es to tikai neesmu dzirdējusi? Nav. C a u r u nakti tas atkal pie viņas nosēdējis — ak tu kungs dievs, ko lai daru, ko lai daru!»

Šajā epizodē izvirzās 4 temas, kas maina Ilzes domas un izturēšanos.

1. K a s tur?

Ilze pārbauda, vai Krustiņš nenāk (jo likās, ka dzirdami soļi).

2. J a u gaisma.

Ilze aptver situāciju (jo brīdi bija iesnāudusies).

3. V a r b ū t tomēr.

Ilze pārlūko klētiņu (jo grib ticēt varbūtībai, ka viņš mājās).

4. K u r viņš?

Ilze noprot, kāpēc viņš nepārnāk (jo Matilde tur viņu savos valgos).

Posmu temas režisors ar Ilzes tēlotāju pamazām cenšas realizēt darbībā. Ja Ilze snauž zem koka, uz galda stūra uzknūpusi, tad šo darbību maina jaunā posma tema: kas tur? Ko Ilze dara, lai pārbaudītu, vai Krustiņš nenāk? Kādi cēloņi viņas darbībām? Kaut kas iečabas — Ilze uztrūkstas: «Kas tur?» Ilze klausās: soļu nav, skaņas nav — neviens nenāk. Ilze atgriežas pie sava iekšējā nemiera: «Murgi vien mani atkal mājījuši...»

Tā, posmu risinot, uzejam uz pēdām darbību cēloņiem un darbībām. Darbības realizējot, tās izsauc ķermeniskas pārmaiņas, no kurām izaug situācijas.

Ja Ilze snauž — ķermenis pakļaujas snaudas atbrīvotajam stāvoklim. Ja Ilze uztrūkstas — ķermenis līdz ar darbību maina stāvokli. Kā dzīvē cilvēks uztrūkstas no dziļa, mierīga miega, kā no satrauktas snaudas, kād zem-apziņā nemiers un rūpes? Ilze ieklausās — sakncentrējas dzirdē. Vai tādā brīdī drīkst mainīt situāciju, staigāt? Kā

dzīvē uzmanīgi klausāties, ja no izdzirdēšanas atkarīgs ļoti vajadzīgs moments? Bet viss ir klusu, neviens nenāk, un Ilze atslābst, meklē atbalstu, jo gaidot nogurusi.

Tātad posma tema palīdz atrast darbības un darbību izpausmi — situācijas. Parasti tās jāmeklē vienlaicīgi, jo šie momenti cieši saistīti. Meklējot šos momentus, vienmēr jāvadās no dabas normām, nesapostot tās ar nedabiskiem ķermeņa stāvokļiem. Meklēt interesantas, efektīgas situācijas ir veltīgs darbs. Situācijas kļūs patiesi interesantas tad, ja tās būs normalas, pareizas, ja tās izsauks tēlu attiecības. Saistoša kļūst katra situācija, kas atklāj cilvēka iekšējās dzīves norises.

Lēnām un uzmanīgi, risinot posmu aiz posma, izveidojama epizode. Epizodes, sakarīgi izaugot cita no citas, izaudzina cēlienu, cēlieni — lugu. Vienā epizodē atrastais notikums un tēlu attiecības pret to jāpatur prātā, pārejot pie nākošās epizodes. Tā sakarīgi un nepārtraukti izveidojas lugas caurviju darbības līnija.

Nepieciešams, lai, pirmo reizi lugu mēģinot, mēģinājuma gaita netiktu saraustīta. Labāk lēnāk virzīties uz priekšu, bet nepārtraukt lugas gājienu. Šajos mēģinājumos nepieciešama visu tēlotāju līdzdalība, lai visi uzmanīgi un vērīgi iekļautos jaunajā lugas dzīvē.

Kad vienreiz luga visa tādā veidā pārmēģināta, epizode aiz epizodes uzminētas un ieskicētas, turpmākajos mēģinājumos var strādāt pie atsevišķām epizodēm gan no pirmā, gan pēdējā cēliena, jo tad jau zināma luga visumā un arī atsevišķu epizodu vieta un nozīme. Bieži gadās, ka, strādājot pie atsevišķām epizodēm, pirms vēl visa luga nav ieskicēta, tās izveidojas nepareizi un vēlāk, lugu kopā mēģinot, sakarīgi nesaliedējas. Ļoti grūti tad padarīto darbu noārdīt un no jauna pārstrādāt.

Pirmo reizi epizodi risinot, nedrīkst no aktiera prasīt neko gatavu. Gluži otrādi, jānoraida katra aktiera vēlēšanās spēlēt rezultātu. Šis periods ir meklēšanas, nevis izdarīšanas periods. Meklēšanas darbs ir ļoti interesants un saistošs, ja tas rit pareizi un mērķtiecīgi. To nedrīkst saņemt ar blakus domām un priekšlaicīgām prasībām. Vislielākās rūpes šajā laikā režisoram jāveltī diviem apstākļiem: pirmkārt — nepieļaut no aktiera puses nekādu spēlēšanu, nekādu savas gatavas rīcības demonstrēšanu, otrkārt — uzmanīgi un radoši virzīt apziņu uz tiem cēloņiem, kas izsauks epizodē vajadzīgās loģiskās darbības.

Mocoši un chaotiski kļūst šie mēģinājumi, ja aktieri, vēl epizodes apstākļos neiedzīvojušies un savas rīcības cēloņus neaptvēruši, spēlē gatavus momentus vai ja režisors panāk no aktiera jau tādu rīcību, ko aktieris pats vēl nav paguvis aptvert un saprast. Kāda jēga būs, ja, piemēram, iepriekš minētajā Krustiņa gaidīšanas epizodē Ilze, neapzinoties, ko darīt, sāks spēlēt — rādīs savas ciešanas, plosīsies sāpēs, skraidīs, rokas laužidama, savas ciešanas izrādīdama. Tas jau var likties ļoti gatavi un traģiski, bet nopietnāks skatītājs neticēs šai spēlēšanai. Nedabiska jūtu spēle nomoca ne tikai aktieri pašu, bet arī skatītāju. Sākot mēģinājumus, no šādas pieejas jāsargās kā no lielākās nelaimes.

Darbs pie epizodes jāveic pakāpeniski. Jāatklāj apstākļi, notikumi, tēlu attiecības pret tiem, jāatrod darbībai cēloņi. Nevar ar pirmo mēģinājuma reizi izstrādāt epizodi detalizēti. Vispirms jāaptver lielākie notikumi, nozīmīgākie apstākļi. Nākošajos mēģinājumos izvirzāmi jauni cēloņi — arvien sīkāk un niansētāk.

Darbību cēloņus izvirzot un darbības meklējot, aktierim ir ļoti atbildīgs uzdevums — atlasīt lugai vajadzīgās, pareizās loģiskās darbības. Katra darbība var kļūt lieka un lugai nevajadzīga, ja tai nav nekāda sakara ar lugas caurviju darbību. Jo vairāk lieku darbību aktieris izdara, jo tālāk tas attālinās no lugas satura atklāšanas, jo neskaidrāks kļūst viņa tēls. Lugas ideja, ciņa, notikumi ir tā mēraukla, kas noteic darbību vajadzību lugā. Katrā neskaidrību gadījumā jāatgriežas pie lugas analīzes, lai režisors kopā ar aktieriem izdarītu pareizu darbību atlasī.

Saskaņojot partneru rīcību, veidojot darbību ķēdi, jārūpējas, lai tā nepārtrūktu. Darbībām jābūtu sakarīgi un nepārtraukti. Partnera rīcība ir cēlonis otra partnera pretīcībai, tā savukārt cēlonis nākošajai rīcībai. Dzīvē patniecīgākās ikdienas sarunas laikā noris nepārtraukta darbību saskaņošanās, bet uz skatuves bieži notiek pārrāvumi, no uzmanības izzūd kāda partnera rīcība, tā netiek pietiekami skaidri uztverta, novērtēta vai raidīta partnerim. Lai šo pārrāvumu būtu mazāk, lai no mēģinājuma uz mēģinājumu ciešāk saaustos darbību audums, nepieciešama lielāka uzmanība un koncentrācija.

Darbību rinda jāvirza mērķtiecīgi. Mērķa apzināšanās mudina darbības traukties uz priekšu, kamēr to sasniedz: no posma mērķa uz epizodes mērķi, uz cēliena mērķi, uz lugas mērķi.

Pareiza, groda lugas caurviju darbība veidojas no sakarīgu, nepārtrauktu, mērķtiecīgu darbību ķēdes. Iestudējot lugu, šie pamatprincipi jāņem vērā un uz tiem jābalstās.

Kad darbības apgūtas, tās katrā mēģinājumā un katrā izrādē jāizdara organiski, nevis mechaniski. Darbību metode var kļūt nevērtīga, līdzīga jūtu spēlei un temperamenta demonstrēšanai, ja darbības izdara neorganiski. Šī kļūda ieviešas tad, ja aktieris atlasītās, saprastās darbības sāk izpildīt kā gatavas, iepriekš zināmas. Tādā gadījumā no darbības izzūd pati galvenā detaļa — tās cēlonis. Kļūda notiek šādi: aktieris mēģinājumā kopā ar partneri režisora vadībā atrod pareizas darbības, piemēram, zināmā posmā viņš nosoda partnera rīcību, partneris aizstāvas, viņš noraida šo aizstāvēšanos utt. Pēc mēģinājuma, mājās, aktieris grib strādāt pie mēģinājumā atrastā, grib to nostiprināt un ievingrināt. Bez partnera viņš vingrina savas darbības: es nosodu, es noraidu utt. No dzīves pieredzes viņš zina, kas ir nosodīt, noraidīt, viņš ietrenē šo nosodišanu pašu par sevi. Arvien vairāk no apziņas izgaist darbības cēlonis, kas bija partnera rīcībā, — paliek tikai viņa ietrenētā, neatkarīgā darbība jeb, pareizāk, darbības ārējā forma. Tā nemanot organiskā darbība pārvēršas par formālu paņēmieni, noārdot pašu dziļāko darbību metodes jēgu. Tā ir liela kļūda.

Darbības jāatrod un jāsaprot dzīvam cilvēkam ar dzīvu cilvēku. Partneri nevar izslēgt no savas darbības. Arī režisors nevar ielauzties abu partneru saskaņotajās darbībās, uzmācoties aktieriem ar saviem priekšlikumiem, ierosinot darbības, ko aktieri paši nesaprot un organiski nespēj izdarīt. Darbību iestudēšana var kaitēt darbību radīšanas procesam. Luga ir zināma, epizode zināma, posms zināms, darbības cēlonis zināms, bet darbības tapšana pret zināmo cēloni vienmēr notiek no jauna. Cilvēka organisms pret vienu un to pašu cēloni neizturēsies absolūti vienādi vakar, šodien un rīt. Katra saruna ar partneri par vienu un to pašu temu ikreiz nesīs jaunas nianšes. Viena un tā paša cēloņa uztvere citā mēģinājumā var būt asāka, citā — gurdāka; novērtēšana — reizēm dziļāka, reizēm paviršāka; raidīšana — reizēm aktivāka, reizēm pasivāka. Darbības vienmēr jāizdara no jauna, vienmēr organiski, vienmēr saskaņoti ar partneri. Katrs mēģinājums un katra izrāde dod aktiera apziņai jaunu materiālu. Šī mūžam jaunā saskaņošanās dod svaigumu, dzīvību, jaunību pat simtajai un divsimtajai izrādei. Šeit slēpts realistiskās mākslas dzīvības

noslēpums. Katrs jauns pieskāriens no ār pasaules savilņo cilvēka iekšējo pasauli. Jo jūtīgāks, uzņemts un novērtēts spējīgāks cilvēks, jo lielāks mākslinieks tas var izveidoties.

Mēģinājumu periodam, kad notiek lugas dzīves radīšana, tēlu iemiesošana, darbību saskaņošana, nepieciešami zināmi mēģināšanas apstākļi.

Telpa, kurā notiek mēģinājumi, lai cik maza tā arī būtu, rūpīgi jāsagatavo mēģinājumam. Tai jābūt tīrai un kārtīgai, labi vēdinātai. Dekorāciju atvietojošie elementi jāsakārto jau pirms mēģinājuma. Kādam no ansambļa dalībniekiem jābūt par to, lai mēģinājums varētu sākties laikā un jau sakārtotā telpā. Mākslas tēla radīšana prasa lielāko disciplīnu.

Mēģinājumi izkārtjami un sadalāmi laikus uz priekšu, lai lomu izpildītāji varētu orientēties un pielāgot mēģinājumu plānam savu laiku. Analīzes mēģinājumos, kā arī pirmo reizi lugu ieskicējot, nepieciešams piedalīties visiem lugā nodarbinātajiem. Visiem, kas dzīvos lugas dzīvi, jāiegūst kopīgs uzskats un izpratne par to. Ansamblī jāieaudzina kopīga domāšana par vienu uzdevumu. Pirms mēģinājuma režisoram jāievada dalībnieki šāsdienas mēģinājuma uzdevumos, pēc mēģinājuma pārrunājamas problēmas, kas mēģinājuma gaitā izvirzījušās, tās principiāli noskaidrojot ar piemēriem, pat ar viņgrinājumu — etīdu palīdzību. Kad luga pirmo reizi ieskicēta, var mēģināt atsevišķas epizodes, sadalot laiku atkarībā no dalībnieku iespējām un vadoties no tēlotāju spējām, mazāk veiksmīgiem dalībniekiem ziedojot vairāk laika un uzmanības. Režisoram, zinot visas lugas līmeni, jāseko, lai atsevišķas epizodes nenogatavotos pārāk atšķirīgā mākslinieciskā līmenī. Izrāde viengabalainību iegūs tikai tad, ja nebūs pārāk liela distance starp spējīgākajiem un mazāk spējīgiem tēlotājiem.

Realistiskajā mākslā, kur skatuves apstākļos jārada īsta, ticama, saskanīga dzīve, sevišķi nozīmīgs apstāklis ir partneru attiecības uz skatuves un ansambļa sabiedriskajā dzīvē. Draudzīgs ansamblis, kur visi tiecas uz vienu mērķi un sirsnīgi atbalsta cits citu radošajos meklējumos, mūsu mākslā nav tikai etikas vai sabiedriskās dzīves jautājums, bet arī pašas darba metodes jautājums. Strādājot pēc organisko darbību metodes, aktieris nevar izdarīt nevienu darbību, kas nebūtu atkarīga no partnera. Tātad partneris ir ikviena aktiera radīšanas avots, nozīmīgākais faktors viņa mākslas dzīvē. Vecā morāle: es esmu labākais aktieris, es —

spējīgākais režisors, citiem jākalpo mana talanta izcelšanai — ir pretfabiska padomju teatra mākslinieku ansamblim. Tikai ansamblis, kopā augot, izaudzina atsevišķā cilvēka spējas. Atsevišķajam bez ansambļa ir maza vērtība. Dziļākie meli mūsu mākslā sākas tad, ja aktieris sagatavo savu lomu neatkarīgi no partnera un mēģinājumos cenšas to nodemonstrēt, lai pārsteigtu režisoru un biedrus ar savu spēju spožumu. Ko tadā gadījumā lai dara viņa partneris? Lai apbrīno no malas šo lielisko aktieri vai lai cenšas kaut kā pielāgoties viņa gatavajai mākslai? Diemžēl, diezgan bieži vēl šodien nākas redzēt aktierus, kas ir talantīgi triku sagudrošanā. Tāds aktieris cīnās ar partneri, lai uzspiestu tam savus sagudrojumus, bet, ja tas neizdodas, tad atraujas pavisam no partnera un sūta savus trikus tieši publikai. Visapkaunojošākais partneru attiecībās ir tas moments, kad tie viens ar otru nesaskaņojas, bet katrs atsevišķi sevi demonstrē publikai. Rūpes par partneri jāattīsta ne tikai lugas un mēģinājumu apstākļos, šī īpašība kā vis svarīgākais ansambļa dzīvības jautājums jāieaudzina visā ansambļa dzīvē. Jācīnās pret biedru neapzinīgu, neatbildīgu, nedisciplinētu rīcību. Visiem kopā jā rūpējas par to, lai ansambļa dalībnieki ātrāk tiktu galā ar personīgām kļūdām, lai atbrīvotos no sārņiem, kas mākslas darbā ienes mazvērtīgus momentus. Visiem kopā jāaug un jāattīstās, vadoties no domas, ka teatra mākslinieks pats ir radītājs un pats materials. Jāpanāk, lai šis materials būtu pilnvērtīgāks.

Režisora attiecības pret ansambli ievirzāmas biedriskas sadarbības atmosferā. Režisoram, vadot izrādes sagatavošanas darbu, jāpazīst savi ansambļa dalībnieki, jāizpēta viņu kļūdas, vajības un neatlaidīgi jācenšas tās novērst. Aktiera nevarēšana veikt lomu ļoti bieži ir ciešā sakarā ar kādu tā personīgo kļūdu, tādēļ režisoram tā jāatklāj un jāpalīdz izlabot. Darbību metode jāpārvalda kā aktierim, tā režisoram. Aktieru kļūdas jāuzrāda konkrēti, jādod uzdevums, kas kļūdu novērsīs. Aktierim jāprot darbības izdarīt, režisoram — sekot darbību gaitai un pamanīt, kur noticis pārrāvums un kāpēc. Režisoram jāievirza aktiera apziņā cēloņi, kas darbību izsauks. Abstrakta pamācīšana, pārgudra un vēsa runāšana ar aktieri darbā nepalīdzēs, nervozitate, neapmierinātība sagandēs mēģinājuma atmosferu. Neskaidrības noskaidrot mēģinājuma gaitā ir nepieciešams, bet nevajag lieki prātot un teoretizēt. Katrs mēģi-

nājuma moments jāizmanto radoši. Pēc mēģinājuma jāpārdomā, kas tajā sasniegts, kas vēl nav un kāpēc. Pirmajos mēģinājumos atrasto nevajag pilnīgi un negrozāmi nostiprināt un ietrenēt. Vēl visa lugas dzīve nav izdzīvota, vēl nākošie notikumi var mainīt iepriekš atrasto un saprasto. Tikai pamazām, apgūstot visu vielu, vairākkārt pārdomājot katru epizodi, var virzīt visas epizodes uz vienu mērķi — uz lugas virsuzdevumu. Sākuma mēģinājumos aktieris vairāk zina, nekā var izdarīt; jāpanāk, lai aktieris ar katru mēģinājumu labāk iemācītos savas zināšanas pielietot. Palīdzot saskaņot partneru darbības, jāvairās no pārāk straujas mēģināšanas. Steiga neļauj izprast un uztvert partnera rīcību. Skatītājs seko partneru abpusīgai darbību loģikai un uztraucas, ja darbību gaita un sakarība sajūk, nespēj vairs orientēties, zaudē uzmanību. Režisors ir reizē arī skatītājs, viņam jāredz, kur notiek negadījums. Kad darbības saskaņotas, kad tās jau kļuvušas aktierim organiskas, tad var sākt mēģināt vajadzīgajā ritmā un tempā. Režisoram jāseko, lai liekas aktieru kustības neaizsegtu darbību loģiku, lai muskuļu sažņaugtība neaizkavētu tās brīvi izdarīt. Jāpanāk, lai darbības izdarītu ar īstu ciņas intensitāti, veselīgi un pilnasinīgi. Ne tikai skaļa kļūgāšana, ātrišķīga žestu spēle ir tukšuma apliecinājums, bet arī atturīga, klusa, it kā psiholoģiska runāšana, kas vārgumā līdzīga nopūtām, ir neīsta un veselīgajai realistiskajai mākslai kaitīga. Režisoram jāšaredz un jāiznīcina šāda neīsta pieeja. Viņam jācinās par to, lai aktieris visu pats saprastu. Režisors var nezin ko izdomāt, bet, ja aktierim neizdodas to savās darbībās realizēt, tad visiem izdomājumiem nav nekādas nozīmes. Skatītājs arī režisora domu uztvers tikai caur aktieru darbībām. Ja aktieris nesaredz savu darbību cēloņus, režisoram tie konkrēti jāievirza aktiera darbības līnijā, jāizceļ notikuma nozīme aktieru rīcībā. Arī ansambļa ainās, kur teksta nav, katram, kas ainā piedalās, jāattiecas pret notikumu no sava tēla viedokļa, jāizraisa savas darbības un līdzdzīvošana. Teksts ir tikai maza visas lugas daļa. Starp tekstiem notiek ļoti ievērojamas un vajadzīgas darbības, uz tām jāvirza aktiera uzmanība.

Ciņa pret veciem paņēmieniem noris katrā mēģinājumā. Drosmīgi un nesaudzīgi jācinās pret visu sastingušo, teatralo.

Katrā mēģinājumā jācenšas panākt radošu atmosferu. Ļoti svarīgi, kā aktieris jūtas. Tiklīdz aktieris sāk šaubīties,

zaudē ticību un pašpalāvību — zūd viņa tēla darbības līnija, zūd mērķis, uz ko virzīties. Režisors var būt bargs un nesaudzīgs pret aktiera nedisciplinētību, egoismu, pret izrādīšanās gribu, pret štampiem, neīstām jūtām, tas viss jānoārda bez žēlastības, bet saudzīgi un uzmanīgi jāizkopj īstie pārdzīvojuma mirkļi.

Ļoti bieži novērots traucējošs apstāklis mēģinājumos ir aktieru vēlēšanās rādīt savu tēlu, spēlēt sava tēla raksturu. Aktieris, zinādamas sava tēla rakstura īpašības, cenšas tās parādīt, iedomādamies, ka tur jau ir slēpta īstā aktiera māksla — spēt parādīt īpatnēju tēlu. Ja uzmanība tiecas uz sava tēla raksturu, tad tai pašā laikā tā nevar tiekties uz partnera rīcību, notikumiem, apkārtējiem apstākļiem. Ja režisors pamana šādu rupju kļūdu, tā tūlīt jānovērš, pretējā gadījumā mēģinājuma laiks velti zaudēts. Cik lepns, godīgs vai negodīgs jūs būsi, to skatītājs vērtēs pēc jūsu izturēšanās pret citiem cilvēkiem. Tāpēc, apzinoties, ko jūs gribat panākt, jācenšas tikt galā ar partneriem, kuri jūsu nodomu traucē.

Bieži gadās, ka, mēģinot kādu epizodi, kur ir traģisks notikums, aktieri aizmirst visu, metas jūtu un uztraukuma spēlēšanā — izpleš acis šausmās, runā augstā, satrauktā balsī, kas pilna mākslīgu asarainu intonāciju. Tādās reizēs mēģinājums jāaptur. Kopā jāpākontrolē, ko aktieris darīja un ko cilvēks darītu tādā gadījumā. Atrodot, ko darīt, un izpildot šīs darbības, uztraukums radīsies pats no sevis un būs ticams.

Mēģinājumu gaitā izvirzās vēl daudz citu problēmu, kam sakars ar dažādām tēlotāju kļūdām un īpatnībām. Tās jāprot notvert un iznīcināt laikā, lai neaizkavētu darbu.

Ļoti viegli un ātri varētu iestudēt izrādi, ja ansamblis būtu vienādā izpratnes līmenī, pārvaldītu darbību metodi, prastu radoši un mērķtiecīgi strādāt. Lai tādu ideālu stāvokli sasniegtu, šāds ansamblis jāizaudzina. Tas ir liels, sarežģīts jaunrades uzdevums. Tādēļ katrā mēģinājuma stundā jācinās par izrādes pareizu tapšanu un, vēl vairāk, par ansambļa dalībnieku — lomu tēlotāju pareizu veidošanos.

Režisoram jāprot aktierus ieinteresēt par visu, kas notiek dzīvē. Padomju aktierim jāpazīst un jāmīl dzīve. Dzīve dod likumus, mākslinieks, rēķinādamies ar tiem, rada jaunas vērtības, ar kvēlu darbošanās dziļi aktierim jārada savi tēli. Mūsu skatītājs gaida skaidrus, spilgtus tēlus, kas

droši darbotos, kvēli pārdzīvotu. Mēģinājumu uzdevums ir ar katru dienu veidot pilnīgāku kā mākslas tēlu, tā arī tēla radītāju — cilvēku pašu.

Kad vairākus mēnešus luga mēģināta un pamazām sāk veidoties par cilvēku dzīvotu dzīvi, jāsāk domāt par izrādes nodošanu skatītājiem. Bez skatītāju līdzdalības teatra mākslas darbs nenasniedz savu pilnīgo nobeigumu. Skatītājs ir izrādes nepieciešama sastāvdaļa. Nākošais mēģinājumu posms veicams jau uz skatuves. Līdz šim laikam dekorators jau izgatavojis dekorācijas, tās skatuves mēģinājumos nepieciešamas. Pirms mēģinājumiem uz skatuves nepieciešami vēl daži mēģinājumi pie galda. Režisors visiem ansambļa dalībniekiem, kas tagad jau dzīvo kā izrādes tēli, skaidri un pārliecinoši vēlreiz atklāj lugas galvenās līnijas: ideju, cīņu, pretinieku sadursmes lielākos cēloņus, tēlu virsuzdevumus. Tagad jau aktieri paši spējīgi visos jautājumos daudz asāk un precizāk orientēties. Šajos galda mēģinājumos visā ansamblī nostiprinās skaidrs lugas traktējums — vienots pārliecinošs viedoklis par izrādi. Režisors izvada ansamblī domās vēlreiz cauri lugas epizodēm, pierādīdams, kā tās izaug cita no citas un savijas lugas caurviju darbībā, sasniedzot mērķi — virsuzdevumu.

Skatuves mēģinājumos jāpārvar jaunas grūtības — jaunā plašā telpa, istās dekorācijas. Gandrīz vienmēr šī lugas dzīves pārņemšana uz skatuves aktieriem liekas traģiska. Pazūd viss atrastais, plašā telpa aprij pārdzīvojuma smalkumus, teksts kļūst svešs, jo tas tagad izrunājams skaļāk, spēcīgāk. Situācijas veidojamas citos samēros. Pirmajos skatuves mēģinājumos jākoncentrē uzmanība uz jaunajiem apstākļiem, neprasot no aktieriem pārdzīvojuma dziļumu un darbību precizitāti. Paies daži mēģinājumi, aktieri pieradīs pie jaunajiem apstākļiem, un zudušās darbības atkal atgriezīsies, pat ar lielāku spēku un pārliecību.

Tāpat satraukumu lugas dzīvē ienes ģenerālmēģinājumi. Ģenerālmēģinājumu vadošā doma ir tā, lai katrs tehnikas sikums, katra krāsa, ko ievirza izrādē, atbalstītu izrādes dzīvi, papildinot to. Šeit dekoratora līdzdalība apliecina, vai tas organiski sapratis, izjutis lugas dzīvi, lugas īpatnību, autora stilu.

Lielākais notikums ansambļa dzīvē ir jaunradītās lugas nodošana skatītājam. Ansamblim jāsaprot, ka skatītājs neatstās nepamanītu tā etisko, sabiedrisko, idejisko dzīvi. Izrāde ir ansambļa svētki. Ne tikai pirmizrāde, bet katra

izrāde. Lugas dzīve rit ne tikai uz skatuves, bet arī aizku-
lisēs. Tikai skatītājam aizejot, ansamblis var atbrīvoti at-
pūsties un pārdomāt, kas šodien izrādē izdevies, kas ne, var
pārrunāt ar režisoru par to, kā labot kādu nesaprotamu
vietu, atrast kādu trūkstošu darbību.

Ikvienam dramatiskā pulciņa dalībniekam arvien jāpatur
prātā, ka tautai drikst sniegt tikai pilnvērtīgus, patiesus
mākslas tēlus, tādēļ neatlaidīgi jāizkopj sava meistarība.

SKATUVES DEKORATIVAIS NOFORMĒJUMS

Mūsu republikā blakus lieliem, zināmas mākslinieciskas tradīcijas apguvušiem kultūras namu dramatiskajiem kolektīviem pastāv daudz lielāks skaits kolchozu un skolu dramatisko pulciņu, kuru tieksme pēc savu mākslas sniegumu pilnveidošanas nebūt nav mazāka kā lielajiem, skatuves mākslā vairāk pieredzējušajiem un sasniegušajiem kolektīviem.

Tādēļ būtu nepareizi, ja mēs tūlīn sāktu runāt par izrāžu dekoratīvā noformējuma paņēmieniem, atstājot novārtā tos dramatiskos kolektīvus, kuriem pat trūkst savas skatuves, uz kā dekorācijas veidot.

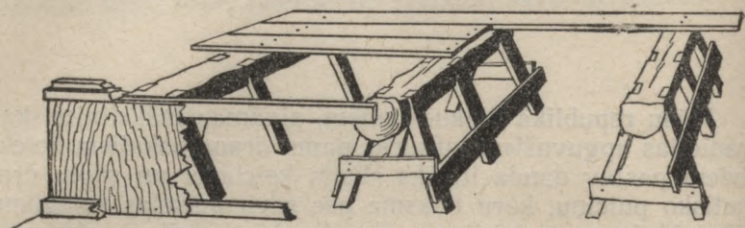
Ko mēs saucam par skatuvi? Vispieticīgāk izsakoties, tas ir laukums, uz kura notiek izrāde. Vai gan mazums izrāžu ir sniegts uz steigā uzbūvētiem dēļu paaugstinājumiem, pat bez paaugstinājuma, kad priekškara vietu izpildījušas uz virvēm uzkārtas segas? Protams, lugas ir spēlētas visādos apstākļos, un tieši šie skatuves mākslas entuziasti, kas nav apstājušies apstākļu radīto šķēršļu priekšā, bez skatītāju pateicības ir ieguvuši vēl daudz vairāk — viņi ir pierādījuši savu darba gribu, kas ir visdrošākais pamats sasniegumu tālākai attīstībai.

Ja šāds kolektīvs, kas pierādījis, ka ir dzīvotspējīgs, ieguvis sev beidzot arī pastāvīgu izrāžu telpu — klubu, tad tas tūdaļ ķersies pie īstas skatuves būves šai telpā.

SKATUVES BŪVE

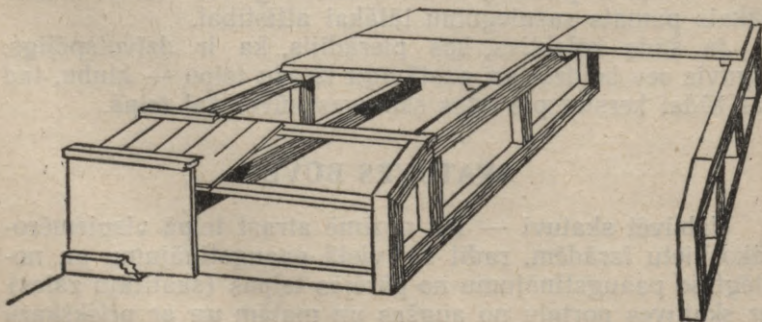
Uzbūvēt skatuvi — tas nozīmē atrast telpā vispiemērotāko vietu izrādēm, radīt šai vietā paaugstinājumu un noslēgt šo paaugstinājumu no pārējās telpas (skatītāju zāles) ar skatuves portalu no augšas un malām un ar priekškaru vidū.

Lai arī cik maza būtu telpa, kurā būvējam pastāvīgo skatuvi, katrā ziņā skatuves grīdu nedrīkstam atstāt vienādā līmenī ar skatītāju telpas grīdu. Tā jāpaceļ virs skatītāju zāles grīdas ne mazāk par 80—90 centimetriem, pretējā gadījumā aizmugurē sēdošie skatītāji redzēs tikai daļu no aktiera auguma.



1. zīm.

Vienkāršākā un mazām skatuvēm izplatītākā paaugstinājuma konstrukcija ir buki (1. zīm.), kas, pārklāti dēļiem, veido skatuves grīdu. Taču ir izrādes, kurās nepieciešams ierīkot grīdā lūkas, pa kurām no apakšas var uzņemt vai noiet aktieri (pagrabi, ierakumi utt.), radīt skatuves efektus. Tādēļ vēlams, pieliekot gan vairāk darba, būvēt īstu skatuves grīdu, kurai pamatā ir stipri koka rāmji, kas dēļu vietā pārsegti ar vienotrai cieši pieguļošām dēļu plāksnēm (2. zīm.). Šie grīdas balsta rāmji atkarībā no skatuves grīdas platības var būt iebūvēti viens no otra 1,2—1,5 m atstatumā, tikpat liels ir arī plāksnes garums. Plāksnes platums var būt attiecīgi 80 cm — 1 m. Nosakot



2. zīm.

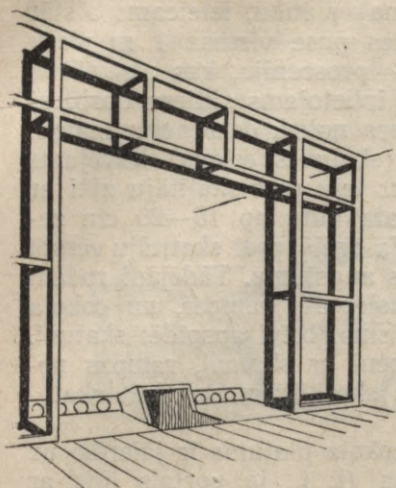
skatuves grīdas (spēles laukuma) platību, ieteicams atstāt pirms priekškara skatītāju zāles pusē vismaz 1 m platu priekškara neaizsegto joslu — prosceniju, kas atsevišķās izrādēs un koncertos ir lieliski izlietojams aktieru darbībai laikā, kad aiz aizvērtā priekškara notiek dekorāciju maiņu. Skatuves priekšas noslēgums (skatuves cokols) būvējams 80 cm — 1 m platumā ieslīpi uz leju pret skatītāju zāli ar tādu aprēķinu, lai tā ārējā mala būtu ap 15—20 cm zemāka par skatuves grīdu. Cokola ārējā, pret skatītāju vērsta siena būvējama skatuves grīdas augstumā. Tādējādi rodam ērtu, skatītājam neredzamu paslēptuvi rampai, un cokola grīdas slīpums ļauj rampas gaismai brīvi apspīdēt skatuvi. Ja cokolu atstājam vienā līmenī ar skatuvi, rampas nasegums liedz tuvāk sēdošajiem skatītājiem saredzēt skatuves grīdu un aktieru kājas.

Ja skatuves proscenija un cokola platums ir jāierīko uz skatuves telpas dziļuma rēķina (t. i., ja portāls līdz ar priekškaru jāpaceļ uz aizmuguri, tādējādi samazinot skatuves dziļumu līdz minimumam), varam atteikties no proscenija un, tā vietā apšūjot ar dēļu grīdu cokola virsdaļu, izmantot šo cokola platību kā prosceniju. Protams, grīdas slīpums tad apgrūtinās aktieru darbību uz tās.

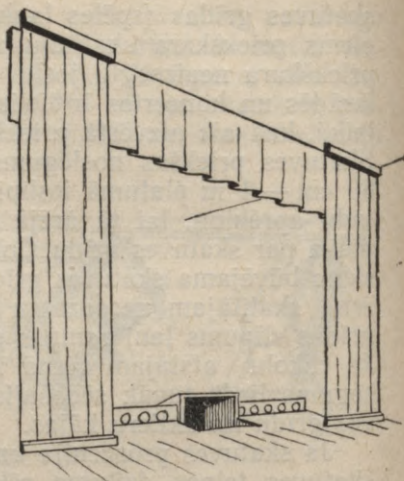
Beidzot — sufliera kabine. Tā jāierīko uz skatuves centra līnijas proscenijā ar tādu aprēķinu, lai suflieris, pats sēdēdams zem skatuves grīdas, pa skatuves grīdā atstāto lūku brīvi varētu saredzēt skatuvi un aktierus uz tās. Šim grīdas caurumam virsū uzliekama naseguma kaste, kam pret skatuvi vērsta mala ir atvērta.

Sufliera kastes iekšpuse jāapsīt ar flaneli vai citu kādu mīkstu drānu, kas noslāpē uz skatītāju zāli plūstošās balss skaņas. Sufliera kabinē jāierīko arī spuldze un signāla kontakts, lai suflieris no savas kabines var vadīt priekškara aizvilkšanu un dot citus nepieciešamos signalus.

Lai nasegtu skatītāju acīm skatuves tehniskās ierīces (priekškara auklas, malējos un augšējos apgaismošanas ķermeņus u. c.), skatuves priekšējo daļu ierāmē ar skatuves portālu vai portāla arku. Portāla arku var būtēt koka rāmju konstrukcijā (3. *zim.*), no priekšpuses tos nasedzot ar finieri, papi vai drānu. Šāds portāls, attiecīgi nokrāsots, dod stabiliu arhitektonisku skatuves ierāmējumu. Vienkāršāk ierīkojama mīkstā portāla arka. To veido, nostiepjot drānas gabalus — draperijas gar abām skatuves malām un augšu (4. *zim.*). Ja šīm draperijām pierīko latas —



3. zīm.



4. zīm.

malējām abos galos un augšējai augšmalā, tad šie mīkstie portala arkas gabali to ērtās uzstādīšanas dēļ ļoti noderīgi tad, kad jāuzbūvē pagaidu skatuve, kas pēc izrādes nojauicama (skolas zālēs u. tml.).

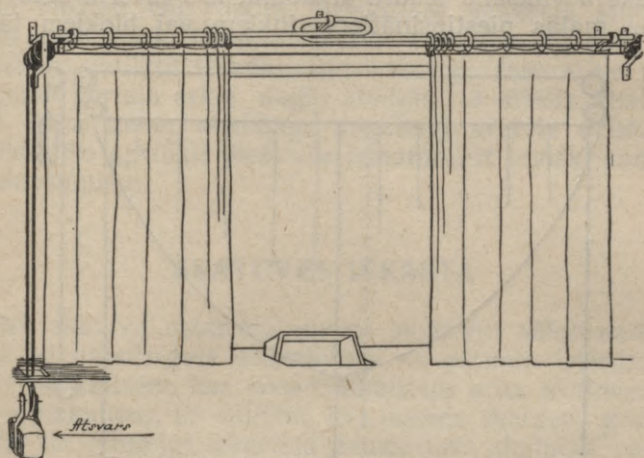
Portala malu un augšas platums atkarīgs no skatītāju telpas izmēriem. Jāraugās, lai portala malas nenosegtu skatuves centru pirmās rindas malējos krēslos sēdošajiem skatītājiem, tādēļ mazākās zālēs portala malu platums nedrīkst pārsniegt 1 metru. Portala arkas augšējās daļas platums tāpat atkarīgs no skatuves dziļuma un griestu augstuma. Jo dziļāku atstāj skatuves telpu, jo platāka jātaisa portala augša, kas skatītājam nosedz skatuves griestus.

Ierāmējot skatuvi no augšas un malām ar portala arku, izveidojas it kā logs no skatītāju zāles uz skatuvi. Šo skatītājam atvērto skatuves priekšējo daļu sauc par skatuves spoguļi. Spoguļa aizsegšanai lieto priekškaru.

Pazīstami 3 priekškaru tipi: paceļamais, kad priekškars visā platumā paceļams augšā, atvelkamais, kur katra priekškara puse atveras uz malām, un itaļu, kas vidū dalīts tāpat kā atvelkamais priekškars, bet atveras virzienā no skatuves vidus apakšējās malas uz augšējiem stūriem.

Paceļamo priekškaru iespējams ierīkot tikai uz tām skatuvēm, kur skatuves griestu augstums ir vismaz 2 reizes augstāks par spoguļa augstumu, taču arī uz tām skatuvēm, kur to varētu ierīkot, ir pieņemti kā noderīgāki atvelkamie vai itaļu priekškari.

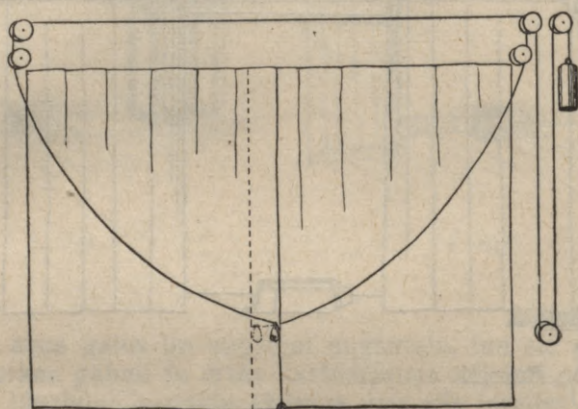
Atvelkamajam priekškaram ir tā priekšrocība, ka tas atveroties atklāj skatuvi visā augstumā un ir samērā viegli ierīkojams un ērti darbināms (5. zīm.). Šis priekškars sa-



5. zīm.

stāv no divām atsevišķām pusēm. Katra priekškara puse vismaz 50 cm platāka par pusi no skatuves spoguļa un 30—40 cm augstāka par to, lai, priekškaram aizveroties, starp abām tā pusēm un augšmalā nepaliktu sprauga. Priekškara audumam jābūt smagam un blīvam, lai tas labi kristu un nebūtu caurspīdīgs. Ja audums nepietiekami blīvs — caurspīdīgs, tam no otras puses jāuzšuj tumša auduma odere. Priekškara drāna jāsašuj ar vienkāršu vīli, lai no skatītāju puses nebūtu redzamas atsevišķo gabalu salaiduma vietas, pie kam priekškara vīlei jāatrodas vertikālā stāvoklī pret grīdu. Katrai priekškara pusei gar augšējo malu stingri piešujami 20—30 cm attālumā viens no otra koka vai metala riņķi. Šādus riņķus var izgatavot arī pašu spēkiem no stingras, resnas stieples. Stieplu savienojuma vietas jāaptin ar drānu, lai riņķi viegli slidētu un nesakertos savā starpā. Riņķus ieteicams apšūt ar

mīkstu ādu, lai, priekškaru atvelkot, tie, cits pret citu atsi-
toties, neklabētu. Katras vīles apakšējā galā skatuves pusē
ieteicams piešūt nelielu smagumu (maisiņu ar smiltīm, mā-
liem u. tml.), lai priekškars labāk nostieptos un pie strau-
jas aizvēšanas nesatītos. Aiz portala augšējās malas pa-
raleli tai 10—15 cm atstatumā vienu no otras stingri
nostiepjām 2 troses, resnas stieples vai gludas caurules, uz
katras no tām uzverot vienas puses priekškara riņķus.
Priekškara vilkšanu izdara ar auklu, kas izvērtā caur abās
portala malās piestiprinātiem riņķiem vai blokiem tā, kā



6. zīm.

parādīts zīmējumā. Šī aukla cieši jāpiestiprina pie katras
priekškara puses iekšējās malas riņķa, kas, auklu velkot,
velk sev līdzī arī visu priekškaru. Priekškara auklai jābūt
vienmēr stingri pievilktai, citādi tā nokarāsies un būs re-
dzama gar skatuves augšu no zāles. Šim nolūkam derīga
zīmējumā parādītā ierīce, kas atrodas zem skatuves grīdas.
Priekškara mechanisms jāierīko ar vislielāko uzmanību, jo
iespējamās un tik bieži piedzīvotās kļūmes, priekškaru dar-
binot, nepatīkami bojā un pat var izjaukt izrādes sniegto
iespaidu.

Itaļu priekškars (6. zīm.) sastāv no tādiem pašiem 2 at-
sevišķiem, vidū nedaudz viens otram pāri krītošiem gaba-
liem kā atvelkamais, tikai tam nav vajadzīga augšējā at-
velkamā ierīces konstrukcija, jo augšmalā un sānos tas
piestiprināts nekustīgi aiz portala arkas. To atvelk pa

diagonali — no priekškara apakšējā vidējā stūra uz ārējo augšējo stūri. Šīs diagonales vai liknes virziens pret priekškara stūriem jāpiemēro pēc vajadzības, atkarībā no skatuves spoguļa augstuma attiecības pret tā platumu. Uz šās atrastās līnijas 20—30 cm atstatumā vienu no otra uzšuj riņķus, caur kuriem izver viegli slidošu, gludu, mīkstu auklu, kuras viens gals piestiprināts pie vidējā apakšējā riņķa, bet otrs brīvi slīd cauri skatuves augšējā stūrī ierīkotam blokam vai riņķim. Priekškara apakšējā stūrī, lai tas straujāk kristu lejup, piešujami smaguma maisiņi. Itālu priekškars atvilkta stāvoklī dod izskatīgu dekoratīvu papildinājumu portala arkai, daļēji atvilks tas atsedz tikai skatuves vidu, tomēr neatstājot nepilnīgi atvērta priekškara iespaidu. Šo apstākli bieži var izmantot, it sevišķi koncerta priekšnesumiem.

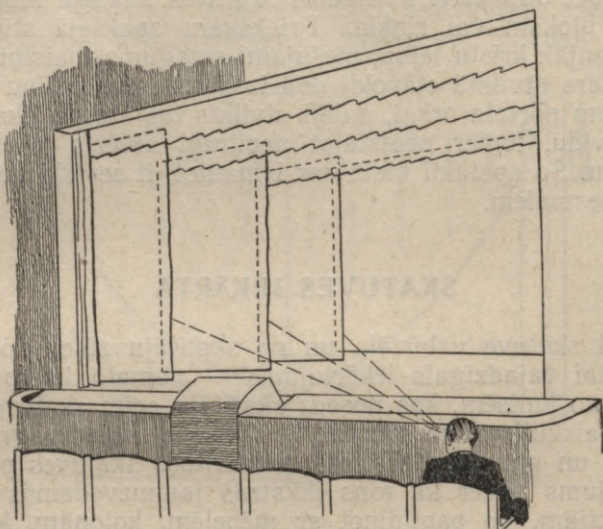
SKATUVES IEKĀRTA

Kad skatuve uzbūvēta un no skatītāju zāles nodalīta, jādod tai vajadzīgais iekārtojums — pamata ietērps. Tas sastāv no kulisēm, kas nosedz skatītāju acīm skatuves sienas — aizkulisis, un sofitēm, kas nosedz skatuves griestus. Pareizi un gaumīgi iekārtots neuzkrītošs skatuves pamata iekārtojums noder kā fons ikkatras jaunuzvedamās lugas dekorācijām. To papildinot ar mēbelēm, kolonām, kokiem u. tml., var panākt jau ticamu telpas vai ārskata iespaidu.

Kulises ierīko abās pusēs skatuvei, paraleli skatuves spogulim vertikāli iekarot auduma gabalus, kurus augšdaļā piestiprina pie skatuves griestiem, bet apakšējo daļu pie skatuves grīdas. Kulises izvieto simetriski atkarībā no skatuves lieluma 1—1,5 m attālu vienu aiz otras. Pēc kulisu atrašanās vietām nosaka arī skatuves «plānus»: skatuves daļu no priekškara līdz pirmajai kulisei sauc par skatuves pirmo plānu, no pirmās kulisē līdz otrajai — par skatuves otro plānu utt. Kulises iekar nevis tieši paraleli portala arkai, bet gan uz skatuves vidu vērsto malu pagriež ieslīpi uz skatuves aizmuguri. Tā tiek panākts, ka pirmās kulisē iekšējā mala nosedz otrās kulisē ārējo malu utt., pilnīgi nosedzot aizkulisu telpu (7. zīm.). Lai iepriekš varētu noteikt skatuvei vajadzīgo kulisu skaitu, platumu un vēlamo attālumu vienai no otras, jāuzzīmē mērogā skatuves plāns, atzīmējot uz tā arī skatītāju krēslu pirmās rindas atrašanās

vietas. Izejot no 1. rindas malējā krēsla, var uz plāna noteikti redzēt vēlamo kulisu izvietojumu un platumu. Tādā pašā veidā uzzīmējot skatuves šķersgriezumu, var aprēķināt griestu sofītu platumu.

Zemām skatuvēm nodērīgākas ir širmju jeb cietās kulis. Tām pamatā ir rāmis, kam katra puse apvilкта ar citādas krāsas drānu, piemēram, viena puse ar nebalinātu



7. zīm.

linu vai pakulu audeklu, bet otra ar zilgas vai sārtas krāsas drānu. Dabiskais linu audekla tonis ar tā rupjo fakturu ir acij ļoti tikams, neuzkrītošs fons ikvienam lauku vai pilsētas ārskatam. Spilgtākās krāsas puse turpretim lietojama istabu, kabinetu u. c. iekštelpu atveidošanai. Drānu šai pusē neuzvelk vienkārši gludi, bet gan izveido vertikālas krokas — drapējumu. Ja šo rāmju malās ar abpusīgām virām blakus pievieno šaurākus rāmīšus, tad dabū viegli pārvietojamas, stabili bez sevišķa balsta nostatāmas kulis, kuras var izvietot uz skatuves neierobežotās variācijās.

Daudzi klubu un tautas namu režisori maldīgā kārtā skatuves dibensienas noseģumam par vispiemērotāko uzskata prospektu — bieži zemā kvalitātē uzgleznotu vis-

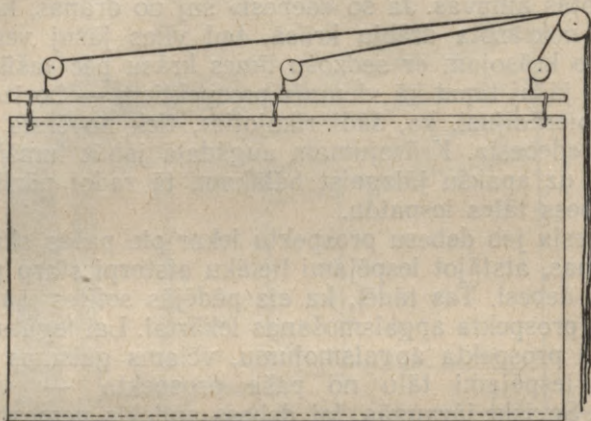
pārēju ārskatu ar birzīm, mājām un upīti, kuru tad nu izlieto katrā izrādē, līdz apnikumam rādīdami to skatītājiem gan krievu un latviešu klasiķu, gan padomju autoru lugu uzvedumos. Šīs nemainīgās «gleznas» vietā ieteicams skatuves dibenā iekārt gaišzilpelēkas drānas nose gumu, t. s. «debesi», ko var dažādi izmantot, priekšā pēc vajadzības novietojot atsevišķus krūmiņus, celmus vai uz zema rāmja uzgleznotas ainavas. Ja šo «debesi» šuj no drānas, kas jau iepriekš nokrāsota drēbju krāsā, tad vīles jāšuj vertikāli, bet, ja to krāsojam ar sedzošu līmes krāsu pēc sašūšanas, tad vīles jāšuj tāpat kā vienmēr prospektiem — horizontāli. Prakse pierādījusi, ka, šādi rīkojoties, tiek novērsta kroku rašanās «debesī». Krāsojumam augšdaļā jābūt tumšāki zīlam, bet uz apakšu jāizgaist bālākam, tā radot pārliecinošāku debess tāles iespaidu.

«Debesi» jeb debesu prospektu iekar pie pašas skatuves dibensienas, atstājot iespējami lielāku atstarpi starp pēdējo sofīti un debesi. Tas tādēļ, ka aiz pēdējās sofītes jāatrodas augšējai prospekta apgaismošanas iekārtai. Lai iegūtu vienmērīgāku prospekta apgaismojumu, vēlams gaismas avotu novietot iespējami tālu no paša prospekta — vismaz 1—2 m. Sevišķi jāraugās, lai debess audekls nemestu krokas. Šai nolūkā debesu prospektam gar augšējo un apakšējo malu iestiprināmas taisnas lātas. «Debess» iekāršanas veids var būt dažāds, — var augšējo latu pienaglot pie skatuves griestiem, ļaujot apakšējai brīvi nogulties uz grīdas. Lielākām, augstākām skatuvēm, kur skatuves griestiem grūtāk pieklūt, jāiekārto prospekta uzvilkšanas ierīce uz skrituļiem (8. zīm.). Tā sastāv no 3 līdz 4 koka vai metala skrituļiem, kas nostiprināti vienā līnijā un vienādos attālumos pie skatuves griestiem paraleli skatuves spogulim. Cauri šiem skrituļiem slid auklas vai tievas metala troses, kurām viens gals piestiprināts pie lātas, bet otrs gals, izvērts cauri skatuves griestu malā piestiprinātam lielākam skritulim, gar skatuves sienu nokarājas uz leju. Šādu skrituļu jeb «bloku» vilcienus var ierīkot uz skatuves jebkurā vēlamā vietā. Ar šo vilcienu palīdzību iespējams iekāramos dekorāciju gabalus piemontēt bez kāpņu palīdzības, kā arī ērti regulēt augšējo sofītu, apgaismošanas aparātu un iekāramo gabalu augstumu.

Lugu uzvedumos maz izmanto skatuves trešo — vertikālo dimensiju, daudzreiz tikai podestu un kāpņu trūkuma dēļ. Taču tilti, kāpnes, nogāzes ir izrādes konstruktīvā

puse jeb inscenējuma skelets, uz kura aktieris tieši darbojas un kuru izlieto sava tēla darbības dažādošanai. Tādēļ jāuzskata, ka podesti, kāpnēs un slīpumi ir labi iekārtotas skatuves nepieciešamība, un pakāpeniski pašiem tie jāizgatavo.

Vispirms, izejot no skatuves grīdas lieluma, jānoteic podestu standarta izmēri. Vispār pieņemtie skatuves po-

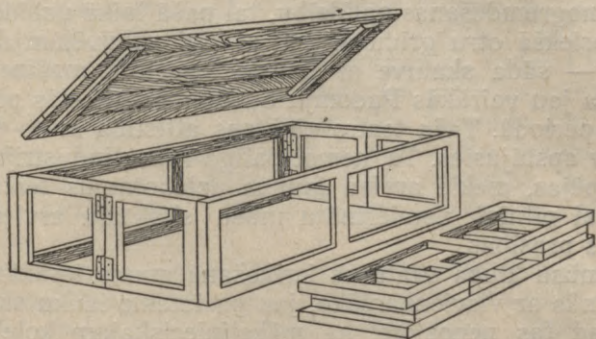


8. zīm.

destu augstuma mēri ir 25, 50, 75 un 100 cm, bet pamata izmēri 25 cm $\times$ 1 m, 50 cm $\times$ 1 m, 1 m $\times$ 1 m un 1 m $\times$ 2 m. Šiem pamatizmēriem pieskaņo arī būvējamo trepju pakāpienu augstumu: 16 $\frac{2}{3}$, 33 $\frac{1}{3}$, 50, 66 $\frac{2}{3}$ cm utt. Pakāpiena platuma mērs pieņemts 25 cm.

Podestus var būt kastveidīgus, t. i., iepriekš izgatavojot no latām kastes skeletu, kura uz augšu vērsto malu apstīt ar dēļiem (lai noturētu aktiera svaru), bet pārējās malas ar finieri, apakšu atstājot neapsītu. Šādas kastes ir gan viegli izgatavojamas, bet neērtas lietošanai, jo aizņem daudz telpas, tās novietojot pēc izrādes. Skatuvei, kam nav plašas aizkulisu telpas, vēlams būt izjaucamus podestus (9. zīm.). Šādu podestu pamats sastāv no atsevišķiem, savstarpēji ar dzelzs virām savienotiem rāmjiem. Šim pamatam virsū uzliek dēļu grīdu. Atsevišķi uzliekamo grīdu gatavo no dēļiem, kas no apakšpuses savienoti ar 2 šķērsskokiem. Šķērsskoku gali no iekšpuses piesienas podesta pamata rāmja malai. Izjaucamo podestu pamatus

vēlams izgatavot 25 cm, 50 cm un 1 m augstumā ar vienādu grīdas laukuma izmēru, piemēram, 1 m × 2 m. Tā būvējot, katram šim podesta pamatam noderīgs ikviens augšas noseğuma dēlis. Šie dēļi paši par sevi lietojami dažādu slīpumu un nogāžu radišanai uz skatuves, kā arī tiltu, laipu, galdu u. tml. dekorāciju elementu būvei.



9. zīm.

Iepriekš apskatītā skatuves un tās iekārtas būve, protams, neapmierinās tā pašdarbības kolektīva interesi, kura rīcībā jau ir vairāk vai mazāk pilnīgi iekārtota skatuve ar dekorāciju uzvilšanas ierīcēm, gaismas tiltu, bīdāmām kulisēm utt. Tāpat nekādā ziņā šādu primitīvu skatuvi nedrīkst projektēt jauncelāmo klubu un tautas namu zālēs pilsētās un kolchozu ciematos. Nepieciešama skatuve, kura, kaut arī izmēros neliela, tomēr atbilst mūsdienu teātra prasībām: ir ar pietiekami augstiem griestiem prospektu uzvilšanai, ērtām aizkulisu telpām izrādes dekorāciju novietošanai vismaz vienā skatuves malā, apkurināmām gērbtuvēm tēlotājiem utt., uz kuras, ar sajūsmu strādājot, varētu sniegt mākslinieciski augstvērtīgas izrādes.

Protams, pat ikviena mūsu republikas vadošā teātra skatuve savā uzbūvē vairs neatbilst mūsdienu teātra tehnikas augstajiem sasniegumiem. Skatuve, ierobežota ar nekustīgu grīdu un trim sienām, ar kulisēm, sofitēm un gleznoto prospektu dibenplānā — t. s. skatuve-kaste ir sen savu laiku jau pārdzīvojusi. Kamēr mūsu republikas teātri pagaidām apmierinājušies tikai ar tehnikas iespējami pilnīgāku modernizēšanu uz savām vecajām skatuvēm, padomju teātru

architekti sadarbībā ar māksliniekiem savos radošajos sasniegumos aizgājuši tik tālu, ka atraduši par nevajadzīgu skatuvi ieslēgt 3 sienās, bet gan, ņemot vērā teatra mākslas straujās attīstības prasības, izveidojuši pilnīgi jaunu teatra ēku tipu. Jaunā tipa skatuve, pielietojot skatuves ierīču mehānizācijā jaunākos tehnikas sasniegumus, kā, piemēram, pilnīgi kustīgu skatuves grīdu, ko panāk ar visas skatuves grīdas nogremdēšanas palīdzību, tai pašā laikā uzbīdot skatītāja priekšā otru grīdu ar jau pilnīgi uzbūvētām dekorācijām, — šāda skatuve ar lieliski iekārtotu mašineriju ir izbūvēta jau vairākās Padomju Savienības pilsētās pēcrevolūcijas periodā. Taču teatra zinātnes attīstība ar to vēl nebūt nav apstājusies. Tā, ņemot palīgā mūsu industrijas plašās iespējas, meklē arvien jaunus uzlabojumus teatra ēku būvē, lai pilnīgi apmierinātu mūsu skatītāju arvien pieaugošās prasības.

Ja mūsu kluba skatuves ierīkošanā mums iesākumā jāsamierinās ar visvienkāršāko, jau pazīstamo lauku skatuves tipu, tad tas nenozīmē, ka mākslinieciskajam kolektīvam jāapmierinās ar jau sasniegto un jāpaliek pie tā. Skatuves iekārtošanā ļoti svarīga ir gaume un izdoma, un tas stiprā mērā gulstas uz paša kolektīva pleciem, tādēļ netaupīsim spēkus, lai savu skatuvi iekārtotu par tribīni, no kuras raidītais vārds uz skatītāju iedarbotos mākslinieciskā pilnskanībā.

SKATUVES APGAISMOJUMS

Ir novērots, ka pašdarbības kolektīvu sniegto izrāžu māksliniecisko līmeni bieži vien pazemina slikts, nepiemērots skatuviskais apgaismojums. Režisora darbs, aktieru darbība uz skatuves, mērķtiecīgi uzstādītās, labi uzgleznotās dekorācijas var atstāt pat sliktu iespaidu, ja nevērīga vai nemākulīga skatuves izgaismojuma dēļ atstājam aktieru sejas ēnā, neredzamas, dekorācijas bezkrāsainas, plakanas.

Pareizi iekārtots un lietpratīgi pielietots skatuves apgaismojums ir nepieciešams katrai izrādei ne tikvien dekorāciju un aktieru spēles laukumu apgaismošanai, bet vēl vairāk — tas var kļūt pat par noteicošo faktoru izrādes dekoratīvajā noformējumā. Saprotams, pilnu sceniskā apgaismojuma ierīču komplektu kluba skatuvei būs grūti iekārtot, taču, ierīkojot nepieciešamo apgaismojuma pamat-

iekārtu un asprātīgi ar to rīkojoties, ir iespējams panākt mazai skatuvei pilnīgi pietiekamu un katras izrādes vajadzībām atbilstošu skatuves apgaismojumu.

Apgaismošanas ķermeņu daudzumu un to izvietojumu, protams, nosaka katras atsevišķas skatuves lielums un uzbūves īpatnības. Daudzām tautas namu skatuvēm pagaidām vēl jāsamierinās ar elektriskās strāvas trūkumu, taču arī šais gadījums nevajadzētu apmierināties ar parasto vienu petrolejas gāzes lampu pie skatuves griestiem, bet gan, šīm lampām pieliekot spožā skārda reflektorus, izvietot tās vajadzīgās vietās, pašas lampas noslēpjot publikas acīm. Lielākām klubu skatuvēm turpretim būtu jācenšas pakāpeniski iegādāties minimālo apgaismošanas ierīču komplektu, ar kuru, katram gadījumam piemēroti rīkojoties, varētu sasniegt augstvērtīgu, katras lugas vajadzībām atbilstošu skatuves apgaismojumu.

Īsumā apskatīsim katras apgaismošanas ierīces raksturu un tās specifisko uzdevumu sceniskā apgaismojuma sistēmā.

Pēc nostiprināšanas veida skatuviskā apgaismojuma ierīces iedala 2 pamatgrupās: 1) stacionārās un 2) pārvietojamās.

Stacionārās (pastāvīgās) ierīces ir a) gaismas sofītes, kas piestiprinātas pie dažādos skatuves plānos pastāvīgi ierīkotiem stieņiem vai metala fermām, b) skatuves portāla iekšpusē pierīkoti apgaismošanas ķermeņi, c) ārpus skatuves atrodošais gaismas tilts, d) rampa.

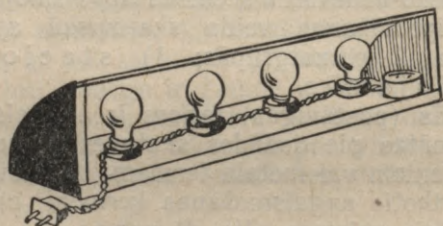
Pārvietojamie apgaismošanas ķermeņi ir silīšu, rupora vai citas formas reflektoros iekļautas spuldzes, kā arī lēcu prožektorī, projekcijas aparāti un rokas prožektorī (revolverī), kas nav stacionāri nostiprināti. Šos apgaismošanas ķermeņus (ar un bez statīva) var novietot katram gadījumam piemērotā vietā, pārvērtot staru kūli vēlamā virzienā.

Ārējais gaismas tilts ir lēcu prožektoru grupa vai reflektorā ieslēgtu spēcīgu spuldžu rinda (baterija), kas ierīkota stacionāri pie skatītāju zāles griestiem skatuves priekšā. Šo aparātu grupas gaismas strāva vērsta uz skatuvi un dod frontālo (pieres) apgaismojumu no augšas aktieriem un priekšplānā esošām dekorācijām. Šī gaisma (to sauc arī par portālo gaismu) pielietojama arī mizanscenām pie aizvērta priekškara. Ārējā gaismas tilta aparāti skatītāju zāles pusē jāaizsedz ar neuzkrītošā krāsā nokrāsotu finiera aizliekamo. Cik ļoti šādi skatītājam saredzami pie griestiem un balkonu malām piestiprināti apgaismošanas ķermeņi

traucē izrādes uztveri, varam vērot pat mūsu vadošajos teatros. Ja tas attaisnojams tādēļ, ka šie teatri būvēti tad, kad vēl netika pielietota mūsdienu modernā apgaismošanas tehnika, tad, ierīkojot kluba skatuvi, cik iespējams, jācenšas skatītāja acīm noslēpt skatuves tehnikas piederumus — t. s. «izrādes virtuvi».

Rampa ir skatuves proscenijā (avanscenā) iekārtota spuldžu rinda, kuras uzdevums ir dot aktierim un priekšējām dekorācijām frontālo apgaismojumu no apakšas. Bez rampas apgaismojuma aktiera sejas apakšējā daļa paliek ēnā, kas, sevišķi skatuves priekšplānā, padara ikkuru seju nepatīkamu un liedz saskatīt aktiera vaibstu spēli (mimiku).

Ja nav iespējams iegādāties rūpnīcā ražotās rampas sekcijas, tās var uzbūvēt paši, uz atsevišķiem dēļiem pierīkojot spuldzes, kuras no skatītāja puses nosedz ar spožā skārda silti, kas tai pašā laikā ir arī gaismas atstarotāja



10. zīm.

(10. zīm.). Rampas spuldzes jāierīko iespējami tuvu skatuves grīdai, jo augstu stāvoša rampa nosedz skatītājam aktieru kājas, tādēļ mazākām skatuvēm ieteicams rampai lietot spuldzes 25 W stiprumā to mazā izmēra dēļ. Rampā blakus baltajām spuldzēm pamīšus mēdz likt zilas, sarkanas un dzeltenas krāsas spuldzes, katras krāsas spuldzes pierīkojot atsevišķam slēdzim, tā radot iespēju pēc vajadzības mainīt rampas gaismas stiprumu un krāsu.

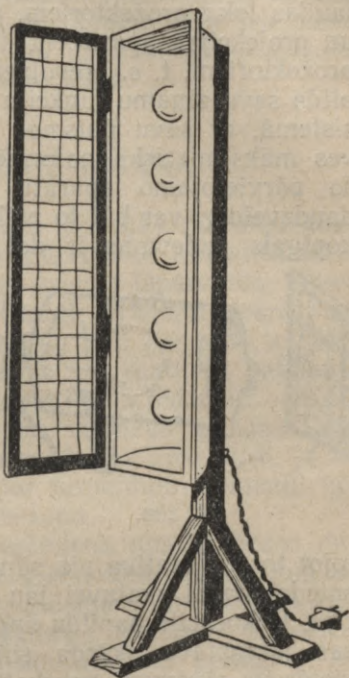
Augšējās gaismas sofītes uzbūvētas līdzīgi rampai, sastāv tāpat no reflektorā ietvertu spuldžu rindas, bet iekārtas skatuves augšā horizontāli aiz katras skatuves plānu noslēdzošās augšējās kulisēs ar gaismas atstarojumu, kas vērsts pret grīdu un aizmuguri un dod aktiera, bet galvenokārt dekorāciju frontālo apgaismojumu no augšas.

Sofites vēlams ierīkot pie paceļamiem dzelzs vai koka stiepiem, lai varētu pēc vajadzības regulēt to augstumu un pārstatīt gaismas krišanas leņķus.

Malējās jeb vertikālās sofites uzbūvētas līdzīgi augšējām sofītēm, bet novietotas vertikāli uz statīva aiz katras skatuves malējās kulisēs. Silītes priekšējo daļu aptver stieplu sieta rāmis, kas aizsargā spuldzes no saplīšanas dekorāciju pārbūvju laikā (11. zīm.).

Rampa, augšējās un malējās sofites dod kopīgo bezēnu apgaismojumu katram skatuves plānam. Šis apgaismojums ļoti noderīgs gleznoto, plakano dekorāciju izgaismošanai, kur priekšmetu apjoms ir uzgleznots, taču apjomīgu dekorāciju (būvētu koku, kolonu) šāds apgaismojums padara it kā plakānu, aktiera seja zaudē izteiksmi, aktiera figura saplūst ar fonu. Ja modernā teātrī šāda rampas un sofītu sistēma tiek uzskatīta kā savu laiku pārdzīvojusi, tad mazākai pašdarbības skatuvei, kur bieži vien jāiztiek bez prožektoriem, šī sistēma tomēr vajadzīga kā apgaismojuma pamatiekārtā, kas

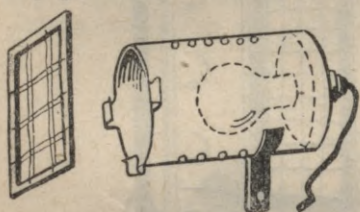
katrai aīnai dod minimālo dekorāciju apgaismojumu un krāsaino spuldžu dēļ kopējo toni (naktij zilo, saulainai dienai dzelteno utt.). Uz modernās skatuves šo sofītu vietā jau atrodam metāla ferma konstrukcijām uzmontētus apgaismošanas agregātus, kuru efekts ir nesalīdzināmi lielāks un izmantošanas iespējas daudzveidīgākas. Būtu vēlams arī uz lielākām klubu skatuvēm pierīkot katrai augšējai sofītei pāris spēcīgākas, ar gaismas staru slīpi uz leju noregulētas, reflektorā ietvertas spuldzes (starmetējus), kas dotu vajadzīgo apgaismojumu no augšas aktierim, neskarot dekorācijas.



11. zīm.

Lai sasniegtu gaismas koncentrāciju vēlamā skatuves daļā, izceltu aktiera figuru un būvētās dekorācijas reljefu, lai radītu dažādus gaismas efektus, lieto pārvietojamos apgaismošanas aparātus.

Profesionālos teātros šī pārvietojamā aparatura komplektējas no dažāda tipa lēcu prožektoriem — sākot ar lieljaudas loka prožektoriem, spēcīgiem spuldžu prožektoriem un projekcijas aparātiem līdz izmēros niecīgajiem rokas prožektoriem, t. s. «revolveriem». Katrs šāds prožektors izpilda savu zināmu funkciju kopējā skatuves apgaismošanas sistēmā, ar savu gaismas iedarbību papildinādamas skatuves mākslinieciskā noformējuma noskaņu. Cik dažādas ir šo pārvietojamo aparātu novietošanas iespējas, tikpat daudzveidīgi var būt to pielietošanas paņēmieni izrādēs. To kopīgais uzdevums ir dot efektīgu gaismas akcentu vajadzīgajā skatuves daļā (istabām aiz loga, ap galdu, uz kura deg spuldze u. tml.), bet galvenais — dot maksimālo apgaismojumu aktiera augumam un sejai visos spēles laukumos. Pašu spēkiem var izgatavot no spoža skārda spuldžu starmetējus (12. zīm.), ar kuriem, novie-



12. zīm.

tojot tos uz statīva aiz sānu kulisēm un portāla arkas, saņiedz mazai skatuvei jau pietiekamu gaismas koncentrāciju. Dekorāciju papildu apgaismošanai no sāniem un apakšas jāizgatavo skārda silītes, kuras novieto vajadzīgās vietās uz skatuves, no skatītāju puses nosedzot tās ar krūmiem, celmiem u. tml. Ja šos starmetējus un silītes gatavo no vienkārša jumta skārda, iekšpusē jāizkrāso ar baltu vai aluminija bronzas krāsu, kas dod labāku gaismas atstarojumu.

Dažādas krāsas gaismu iegūst, pieliekot starmetējam priekšā krāsaina želatīna vai stikla rāmīti vai arī pašu spuldzi pārklājot ar attiecīgās krāsas lakas kārtiņu. Lai nokrāsotu spuldzi, gaišai lakai piejauc zaļo, zilo, sarkano vai dzelteno krāsu un šo sagatavoto krāsaino laku ielej lēzenā trauciņā, kurā iemērc iedegtu spuldzi. Laka karstajai spuldzei ātri pieķeras un nožūst, un spuldze atstaro attiecīgas krāsas gaismu. Lakošanas laikā jāuzmanās no valējas uguns telpā, jo lakas tvaiki, saskaroties ar uguni, var ātri eksplodēt.

Līdztekus gaismas aparaturas būvei nepieciešams rūpīgi izplānot skatuves elektriskās instalācijas tīklu. Tas jāiekārto atbilstoši ugunsdrošības noteikumiem, ar kontaktiem un slēdžiem pietiekamā daudzumā, lai varētu ieslēgt ne tikvien katru gaismas ķermeni atsevišķi, bet arī katras krāsas spuldzes sofitēm un rampai. Ērtākas apkalpošanas nolūkā vēlams visus slēdžus koncentrēt pie kopēja dēļa jeb pults aiz portāla vienā skatuves malā, kur apgaismotajam pašam viegli pārredzēt visu skatuvi izrādes laikā.

DEKORACIJU APGAISMOŠANA

Tāpat kā aktieris pirms izrādes ietērpjas skatuves kostīmā, nogrimējas, lai savu ārieni pārveidotu atbilstoši tēlojamai lomai, arī parastā skatuves gaisma jāpārveido, jāpiemēro izrādes vajadzībām, to attiecīgi izvietojot, iekrāsojot un novirzot vēlāmā virzienā. Gaisma pati par sevi ir tikai līdzeklis režisora-mākslinieka rīcībā. Uz skatuves pakļauta izrādāmās lugas prasībām, tā iegūst jaunu jēdzienu — skatuves apgaismojums. Pat parastā skatuves gaisma, kas ietverta parastajā skatuves apgaismošanas aparaturā, ja tā ir prasmīgi nostādīta, var kļūt par iespaidīgu elementu inscenējuma ārējās izteiksmības celšanā.

Dekoraciju apgaismojuma paņēmieni nosaka pašas dekorācijas būves veids. Plakanām, gleznotām dekorācijām ar mākslinieka uzgleznotām ēnām, gaismām un perspektīvu (prospektiem, lapu sofitēm, krūmiem) vienīgais piemērotais ir plakana, bezēnu apgaismojums no priekšas. To panāk ar augšējo gaismas sofitu, vertikālo malējo sofitu un apakšējo iegaismotāju (silišu) palīdzību. Dekoraciju krāsu atdzīvināšanai katram dekorācijas gabalam pieskaņojams atbilstošas krāsas apgaismojums. Zilās debesis apgaismojot ar zilās krāsas gaismu, lapotnes — ar zaļu un dzeltenu, mēs ne tikvien papildinām, atdzīvinām gleznotāja darinātās dekorācijas, bet arī krāsainās gaismas iedarbības dēļ liedzam skatītājam saskatīt dekoraciju materiālu — audekla un līmes krāsas fakturu, tā radot pārliecinošāku īstenības iespaidu. Prospekta apakšas apgaismošanas ķermeņus — rampas sekcijas vai «silišes» novietojam iespējami attālu no prospekta tā priekšā uz grīdas, no skatītāja puses tos nosedzot ar krūmiņiem, uzkalniņiem u. tml. aizliekamiem dekoraciju gabaliem. Lai panāktu dekoraciju apjomīguma

iluziju, uzgleznotās gaismas apspīdētās vietas papildus iegaismojam ar starmetējiem, bet ēnu vietās izslēdzam dzeltenās krāsas spuldzes, atstājot tikai tumšākās, «biezākās» krāsas gaismas.

Apjomīgām, plastiskām dekoracijām pretstatā plakani gleznotajām frontalais, plakana is apgaismojums var būt tikai kaitīgs, it sevišķi, ja šī priekšmeta formas nav papildinātas gleznieciskiem līdzekļiem. Plastiska ķermeņa forma izceļas tikai tad, kad tas tiek apgaismots no vienas puses un uz tā veidojas dabiski gaismas un ēnas laukumi. Tādēļ plastiskām dekoracijām ir jāpielieto t. s. telpiskais apgaismojums, izvietojot dekorāciju apgaismošanas aparātus tādās vietās, no kurām raidītā gaisma vispilnīgāk atklāj apgaismojamās dekorācijas formu un raksturu. Bez nepieciešamās vienas puses gaismas šādu dekorāciju varam iegaismot arī no otriem sāniem ar citas, tumšākas krāsas gaismu (šis paņēmieni sēvišķi noderīgs, izgaismojot draperijas un kolonas). No āizmugures uz kolonu slīpi raidīta gaisma lieliski izceļ kolonas apaļumu un atdala to no fona, papildinot skatuves dziļuma iespaidu.

Sānu iegaismotāji, kas tiek lietoti apjomīgo dekorāciju apgaismošanai, savā gaismas lokā vairāk vai mazāk ietver arī aktieru spēles laukumus, tādā kārtā atvieglojot aktiera figūras apgaismošanu savas iedarbības radiusā.

Plakanā, bezēnu gaisma, kas tik ļoti noderīga gleznoto dekorāciju apgaismošanai, ir pilnīgi nepiemērota aktiera apgaismošanai. Dekorācijas šai gaismā iegūst krāsainību un «dzīvību», turpretim aktiera augumam šis bezēnu apgaismojums ir pat kaitīgs, jo padara figūru plakanu, pelēku, neizteiksmīgu. Savukārt, uzstādot attiecīgos sānu iegaismotājus, tiek panākts gan tāds aktiera auguma un sejas apgaismojums, kas pilnībā apmierina mūsu prasības, bet tai pašā laikā jau radusies disonanse starp aktieri un dekorāciju — aktiera ēna plakani noguļas uz gleznotā krūma, pasvītrodama tā plakanumu, koka stumbram uzgleznota saules gaisma no labās puses, bet aktieris to saņem no kreisās, utt. Šī likumība radījusi mūsdienu teātru mākslinieku praksē visbiežāk pielietoto paņēmieni — skatuves priekšplānā, kur vienmēr koncentrējas aktieru darbība, uzstādīt apjomīgas dekorācijas, pakāpeniski pārejot uz gleznotām dekorācijām skatuves dziļumā. Šādi iekārtotas skatuves apgaismojumam piemērojami abi iepriekš apskatītie paņēmieni, papildus vēl novietojot vajadzīgajās vietās sānu vai augšējos iegaismo-

tājus, kuru galvenais uzdevums ir likvidēt no apjomīgiem dekorāciju gabaliem uz plakaniem aizmugures gabaliem krītošās ēnas, iznīcināt robežu starp tiem.

Istā vietā nostādīta un pareizi pielietota skatuves apgaismošanas iekārta dod tikai apgaismojuma tehnisko atbilstīgumu, taču tā vispiemērotākais pielietojuma veids atrodams tikai ciešā režisora un dekoratora sadarbībā lugas sagatavošanas periodā un praksē uz skatuves dekorāciju apgaismošanas mēģinājumos.

Līdz ar gaismas stipruma pareizu nostādīšanu visa uzmanība jāveltī gaismu iekrāsojumam. Krāsaino gaismu skatuvei pielieto ne tikvien atsevišķu dekorāciju gabalu un aktieru kostimu krāsu atdzīvināšanai, bet arī visas kopējās dekorāciju noskaņas radīšanai. Lai parādītu saulainas dienas ainavu, liktos pareizi, ja raidītu pāri visām skatuves dekorācijām spilgtu, baltu gaismu, jo arī dabā saules gaisma ir spoža, bezkrāsaina. Taču izrādās, ka baltā gaisma skatuvei ir pat kaitīga, labāku saules apspīdētas ainavas iespaidu iegūst, gaismu iekrāsojot dzeltenu. Saulrietu panāk ar oranžām un sārtām gaismām, tai pašā laikā satumsinot debesi. Nakts ainas gaismo zilos toņos, atstājot pieejami spēcīgu apgaismojumu aktieru spēles laukumos.

Nedrīkst aizmirst, ka krāsainajam apgaismojumam tonāli jāatbilst apgaismojamās dekorācijas krāsai. Ja, piemēram, zili zaļai lapotnei uzliek oranžu gaismu vai sārtai ķieģeļu sienai zaļu, var pilnīgi sabojāt labi uzgleznotās dekorācijas izskatu, padarīt to netīru, acij nebaudāmu. Tas nozīmē, ka, dekorāciju krāsu gammu izvēloties, jau iepriekš jāievēro, ar kādas krāsas gaismām šī dekorācija tiks gaismota.

Iekštelpu apgaismojumos gaismas raksturu nosaka uz skatuves redzamais gaismas avots (logs, spuldze, svece), ap kuru tad arī koncentrē attiecīgas krāsas gaismu, pārējo telpu, sevišķi augšdaļu, izgaismojot skopāk. Gaišā dienā visspilgtāk apgaismota būs aiz loga redzamā debess, bet caur logu istabā ievirzītais prožektora staru kūlis, apgaismodams loga biezumu, aizkara malu un loga tuvumā esošās mēbeles un grīdu, dos pārliecinošu saules stara iespaidu. Toties vakara apgaismojumā logs jāsatumsina, gaismu koncentrējot lampas vai sveces tuvumā. Kaut arī lampa būtu vienīgais gaismas avots uz skatuves redzamajā telpā, pašas šīs lampas gaisma nedrīkst būt pārāk spoža un pati par sevi kalpot kā gaismas avots, jo ar savu spilgtumu

tā nervozēs skatītāju, novērsīs skatītāja uzmanību no aktiera.

Vienmēr atcerēsimies, ka dekorācijas ir ikvienas izrādes, aktiera spēles fons. Ar savu krāsu spožumu un gaismas spēku tās nedrīkst nomākt izrādes galveno veidotāju — aktieri, bet gan otrādi — dekorācijām un gaismai jāpapildina aktiera darbības izteiksmība.

Ikviens apgaismošanas ķermenis skatuviskā apgaismojuma sistēmā pats par sevi nepilnīgi vai kļūdaini iegaismo aktiera augumu un seju. Vispiemērotākie aktieru apgaismošanai ir aiz pirmajām kulisēm novietotie gaismas aparāti, kas dod puslīdz pilnīgu gaismu aktiera stāvam. Šie aparāti var būt pārvietojamie prožektoru, kas piestiprināti portāla iekšpusē pienācīgā augstumā ar tādu aprēķinu, lai to gaismas lokā stāvošā aktiera ēna nekristu uz pretējā pusē esošajām dekorācijām. Katra pārējās apgaismošanas iekārtas grupa uz aktieri iedarbojas savā īpatnējā veidā.

Rampas apakšējā gaisma visvairāk apgaismo aktiera zodu, augšējo lūpu, degunu no apakšas, dodot sejai divainu, nedabisku izskatu. Protams, rampas gaismas uzdevums nav pilnībā izgaismot aktieri, bet gan tikai mikstināt, padarīt gaišākas ēnas uz leju pavērstajās aktiera sejas daļās. Ja aktieri tai pašā laikā no augšas apgaismo ar augšējās sofītes un ārējā tilta gaismu, ēnas likvidējas un aktieri apspīd plakana, bezēnu gaisma. Auguma apjomīguma panākšanai lietojam sānu iegaismotājus. Arī sānu iegaismotāji, kas vērsti uz aktiera spēles laukumiem, jāpacel vajadzīgā augstumā, lai aktiera ēna iespējami mazāk skartu pretējās puses dekorāciju.

Augšējās gaismas sofītes gaisma aktieri apgaismo tikai no augšas, nepatīkami iezīmējot sejas dobumus. Šīs ēnas likvidē vertikālās sofītes, taču atkal redzam, ka līdz ar to aktiera figura zaudē izteiksmību, kļūst it kā plakana. Lai padarītu aktiera stāvu apjomīgu, lietojam t. s. kontržurapgaismojumu. To panākam ar prožektoru no augšas, kura stars pavērsts nedaudz uz skatītāju pusi. Aktiera stāvs šādā apgaismojumā iegūst gaišas kontūras, labi atdalās no tumšā fona.

Pareizs aktiera apgaismojuma noregulējums nedos nekā pozitīva, ja aktiera apgaismojumam pielietosim tās pašas krāsas un spilgtuma gaismas, kādas ir dekorācijām. Aktiera figurai jābūt uz skatuves dominējošai, to panākam, ar kositīva krāsas un apgaismojuma palīdzību aktieri «atraujot»

no fona. Mēs zinām, ka melnā tērpā ģērbies aktieris uz melna fona kļūst gandrīz neredzams, jo melna krāsa tikpat kā nemaz neatstaro gaismu, turpretim balta krāsa uztver ikvienas krāsas apgaismojumu, šā apgaismojuma iespaidā it kā izmainoties. Šī dažādu krāsu gaismas atstarošanas īpašība mums jāņem par pamatu skatuves izgaismojumā, lai aktieri nostādītu katrā gadījumā viņam vispiemērotākajā apgaismojumā.

IZRĀDES DEKORATIVAIS NOFORMĒJUMS

SKATUVES NOFORMĒJUMA PAMATPRINCIPI

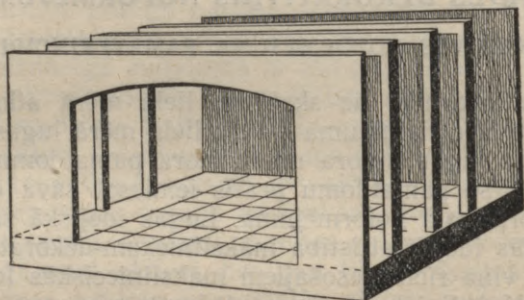
Izrādes iedarbība uz skatītāju lielā mērā atkarīga no tās dekoratīvā atrisinājuma — cik lielā mērā lugas dekorators izpratis lugas autora un režisora pamatdomu, cik atjautīgi viņš šo pamatdomu pratis iemiesot savā darbā — lugas dekoratīvajā noformējumā. Lugas idejiskā satura atsegšana, šās idejas attīstība māksliniekam-dekuratoram jāparāda ar viņa rīcībā esošajiem mākslinieciskās formas līdzekļiem. Māksliniekam pirms stāšanās pie sava konkrētā uzdevuma — sagatavojamā uzveduma dekorāciju projektēšanas — iepriekšējās pārrunās ar režisoru pilnā mērā jāiepazīstas ar priekšā stāvošā darba īpatnībām — attēlojamo laikmetu, lugas personu raksturiem, lugā iemiesoto ideju un tās atklāšanas veidu režisora iecerē. Tikai pilnīgi izprotot režisora nodomus, mākslinieks ķeras pie zīmūļa, lai meklētu atbilstošu telpisko atrisinājumu gatavojamai izrādei.

Arī uz mazas skatuves, ar mīlestību strādājot, var atrast visbagātākās iespējas tās izmantošanai. Aizbaidināšanās ar skatuves maziem izmēriem bieži vien pierāda tikai dekoratora izdomas trūkumu. Protams, mazu izmēru skatuve ierobežo režisora un dekoratora rīcības plašumu, bet nekādā ziņā nedod tiesības dekoratoram savu darbu veikt uz šās skatuves pavirši, aizbaidinoties ar ierobežotām iespējām. Tieši otrādi — šāda skatuve prasa, lai vienmēr meklētu jaunas tās izmantošanas iespējas, dodot lugas saturam atbilstošas, kompozīcijā un krāsās aktieru spēlei piemērotas dekorācijas.

Lai atrastu skatītājam redzamo izrādes formu, šo skatuves noformējuma idejas meklējumu gaitu dekorators uz-

sāk ar dekorāciju skiču un maketa palīdzību. Sākot ar pirmajiem variantiem, kurus mākslinieks ar zīmuli vai ogli uzskicē, meklējot tēlainu izteiksmes veidu lugas idejas atrisinājumam, līdz pat pēdējām skicēm, kas jau ir pabeigts visu dekorāciju zīmējums, māksliniekam-dekuratoram savs darba process jāveic visciešākajā kontaktā ar režisoru. Tikai tad iecerētās izrādes dekorācijas atbildīs lugas idejai, palīdzēs režisoram un aktieriem šo ideju atklāt.

Uz skices mākslinieks ir radījis uzmetumu dekorācijām, kas pilnā mērā atbilst lugas idejai, kas atbalsta aktieri viņa



13. zīm.

darbībā. Tālāk jāatrisina dekoratīvā noformējuma konstruktīvā puse — spēles laukumu izkārtojums, laipu, trepju, podestu novietojums. Ja dekorācijas uzskatām kā fonu aktiera darbībai, tad spēles laukumi un skatuves uzbūve ir pamats, uz kura aktieris darbojas. No šo spēles laukumu izdevīgāka vai neizdevīgāka izkārtojuma pilnā mērā atkarīgas aktiera spēles iespējas, viņa darbība uz skatuves. Šo lugas noformējuma konstruktīvo pusi visērtāk atrisināt ar maketa palīdzību.

Makets — tas ir skatuves modelis, kas izgatavots mērogā (1 : 20 vai citā mērogā) atbilstoši īstās mūsu rīcībā esošās skatuves izmēriem (13. zīm.). Maketa kaste sastāv no grīdas, kas sadalīta pēc mēroga kvadrātmetros, portāla arkas ar portāla spoguļi un dibensienas. Maketa kastē jāievieto arī kulisēs, sofites (ja tās ir arī uz skatuves) un skatuves inventarā esošo podestu, pakāpienu un trepju komplekts, ko izgatavo no koka atbilstošā skaitā.

Skicē uzzīmētos atsevišķos dekorāciju gabalus izgriež no

papes pēc maketam pieņemtā mēroga un iekrāso. Maketa kastē tagad māksliniekam viegli uzstādīt iecerēto dekorāciju gabalus istajās vietās, izsekot aktieru darbībai uz skatuves. Daudz grūtāk šo izrādes iepriekšējo montēšanas darbu veikt uz skatuves, cilājot istās dekorācijas un podes-tus. Maketā uzstādīto dekorāciju gabalu iekrāsojums māksliniekam ļoti palīdz īsto dekorāciju apgleznošanas darbā. Ja turklāt no papes izgriež aktieru figuriņas lugai atbilstošos kostimos, kā arī pārējās dekorāciju detaļas — mēbeles, gleznas, vāzes, un maketa kastē ierīko miniaturu apgaismošanas iekārtu, tad mākslinieks var parādīt režisoram un aktieriem lugas skatāmo formu jau pašā lugas iestudējuma darba sākumā.

Gatavojot dekorācijas pašdarbības skatuvei, vienmēr jāpatur prātā tas, ka ar šīm dekorācijām, kā tas ir pieņemts, kolektīvs dosies arī viesizrādēs uz citām kulturas vai tautas namu skatuvēm. Šis apstāklis liek ievērot zināmus pamatnoteikumus dekorāciju būvē: pirmkārt, dekorāciju gabaliem jābūt viegliem un izturīgiem, izmēros nelieliem, lai atvieglotu to transportēšanu; otrkārt, jāizplāno visērtākais veids dekorāciju ainu pārbūvēm, atsevišķus gabalus piemērojot dažādām tās pašas izrādes vajadzībām, t. i., jāatrod visdažādākie veidi dekorāciju izmantošanā.

Dekoratoram-iesācējam daudzreiz rada grūtības labas izrādes mākslinieciskās formas, krāsas un kompozīcijas at-rašana.

Forma vārda tiešā nozīmē ir ārējais izskats, kas piemīt ikvienam apjomīgam vai plakanam priekšmetam, — šim priekšmetam raksturīgais veids. Forma var būt dažāda — četrstūra, apaļa, trijstūra utt.

Dažādu formu vai tās pašas formas vairāku priekšmetu savstarpējā attiecība, vairāku atsevišķu daļu savienojums kopumā rada kompozīciju. Ja uz skatuves ainas atsevišķās dekorāciju daļas savos lielumos un ar savu formu ir labi saskaņotas un ar savu izskatu dod aktiera darbībai piemērotu dekoratīvo fonu, tad uzskatām, ka dekorācija savā kompozīcijā ir labi atrisināta. Tāpat par krāsu kompozīciju sauc pareizi atrisinātu krāsu gammu dekoratīvajā ietērpā.

Krāsa piemīt ikkatras formas priekšmetam atkarībā no tā nokrāsojuma. Nokrāsotiem priekšmetiem to krāsu dod materials, no kā tie gatavoti. Priekšmetam krāsu dod arī apgaismojums.

Dekoracija tikai tad būs mākslinieciski augstvērtīga, ja tā ne vien atklās lugas ideju, bet arī savā formu un krāsu kompozīcijā būs nekļūdīgi atrisināta.

Pašdarbības dekoratori un režisori bieži, gribēdami savu darbu veikt pēc iespējas pilnīgāk, «pārcenšas», pieblīvējot skatuvi ar liekām dekorāciju detaļām, rekvizītiem, līdz ar to samazinot jau pašas par sevi mazās skatuves spēles laukuma platību, ierobežojot aktiera kustības. Dekorācijas būvējot, vienmēr jāatceras, ka nevis skatuves pārblīvēšana ar dažādiem «darbības vidi raksturojošiem priekšmetiem» var panākt vēlamo iespaidu, bet gan jācenšas radīt tīrās, droši izteiktās formās, iespaidīgā kompozīcijā, raksturīgās krāsās izturētu dekoratīvo noformējumu, kas, atbalstīdams aktieri, nenomāktu to ar nevēlamiem izraibinājumiem un liekiem sīkumiem.

DEKORATIVĀ NOFORMĒJUMA PAŅĒMIENI

Ikvienas dekorācijas pamatuzdevums ir nepārprotami parādīt skatītājam lugas darbības vietu un raksturu, palīdzēt labāk izprast lugas saturu. Tādēļ, dekorāciju veidojot, jācenšas uz skatuves parādīt tikai pašu galveno, tipisko, svarīgāko, kas mākslinieciski raksturotu lugas notikumu vietu un atbalstītu aktieri viņa spēlē, atmetot visu mazsvarīgo un lieko. Viens labi, ar māksliniecisku gaumi izgatavots dekorāciju gabals (logs, durvis), notikuma vietai atbilstošs priekšskars, kompozicionāli un sceniski labi atrisināts mēbeļu izkārtojums uz draperiju fona dažkārt izteiksmīgāk iedarbojas uz skatītāju nekā sarežģīti izkombinēta, dažādiem sīkumiem piekrauta skatuve, kas ar savu krāsu raibumu un priekšmetu jucekli novērš skatītāja uzmanību no aktiera. Skatuves dekorāciju uzdevums nebūt nav attēlot visos sīkumos ikdienas dzīves īstenību. Gluži otrādi — līdzīgi aktierim, kas, uz skatuves nākot, pastiprinājis savas sejas vaibstus ar grima palīdzību un kostīmā un skatuves gaismā kļūst iespaidīgāks, «skatuvisks», — tāpat arī dekorācijām jāatšķiras no dzīves īstenības, ar savu krāsu, drosmīgu kompozīciju un apgaismojumu uz skatītāju tām jāiedarbojas teatrali, spēcīgi.

Nenoliedzami, šāds skatuves noformējuma paņēmieni prasa no mākslinieka un režisora daudz darba mīlestības, mākslinieciskas gaumes un radošas fantāzijas, toties šāda vienkārša, skopa, bet tipiska dekoratīvā atrisinājuma rado-

šie meklējumi būs vienmēr interesants darba lauks kolektīva mākslinieciskajiem darbiniekiem, palīdzēs atklāt vienmēr jaunas iespējas savas skatuves telpas izmantošanā.

Iekštelpu atveidošana. Ikvienai iekštelpai, lai arī kādiem paņēmieniem tā būtu attēlota, pirmām kārtām jābūt arhitektoniski pamatotai. Uz skatuves redzamā telpas daļa (istabu ar visām četrām sienām uz skatuves ir neiespējami parādīt) vienmēr jāpieņem kā kāda iedomāta lielāka vai mazāka nama sastāvdaļa. Pirms telpas plānošanas jāuzskicē šā iedomātā nama plāns, stāvs, kurā šī telpa atrodas, tikai tad būs iespējams arhitektoniski pareizi noteikt logu, durvju, krāsns un trepju atrašanās vietas. Savā formu veidojumā, iekšējā sienu apdarē un iekārtā uz skatuves redzamajai telpai noteikti jāraksturo lugā notēlotais laikmets, šās telpas iemītnieku sociālā piederība un īpatnības. Lugas autors savās remarkās bieži vien dod diezgan precīzu priekšstatu katras ainas dekorācijām, taču papildus tam dekoratoram sīki ar attiecīgās literatūras un gleznu reprodukciju palīdzību jāiepazīstas ar attēlojamā laikmeta īpatnībām, lai varētu tās raksturīgi attēlot uz skatuves. Dekoratori iesācēji bieži pielaiž šādu kļūdu: cenšamies pēc ātrāka rezultāta, uzskatīdami par savu tiešo uzdevumu radīt iespaidīgas, «stiliskas» dekorācijas, viņi dekorāciju skicē visu uzmanību pievērš dekorāciju kā gleznas iespaidīgākam izskatam, otrā vietā atstājot režisoru un aktiera intereses labi izmantojamu spēles laukumu izkārtojumā. Tādēļ, stājoties pie dekorācijas ieceres, vēlams vispirms uz plāna vai maketa saskaņā ar režisoru atrast aktieru spēlei un mizanscenu izkārtojumam nepieciešamās mēbeļu un spēles laukumu atrašanās vietas, kā arī durvju, logu utt. izvietojumu. Šai pašā laikā jāatrod arī iespējas (pēc vajadzības) izmantot skatuves vertikālo dimensiju — kāpnes, podestus un skatuves izceļamās grīdas lūkas (tas attiecas arī uz ārskatiem), kas lielā mērā palīdz aktierim daudzveidot spēli, parādīties publikai vienmēr jaunos stāvokļos. Uz šā ainas skeleta tad ir jau viegli piemērot atbilstošas dekorācijas.

Dekorācijas radot, galvenā uzmanība jāpievērš tiem dekorāciju gabaliem, kuri nāk tiešā saskarē ar aktieri, ar kuriem aktieris darbojas (durvis, logs, kolona, krāsns, kamins utt.). Liela nozīme ir šo elementu kvalitātei — formas tīrībai, mākslinieciskajai apdarei.

Durvis un logi, atsevišķi uzbūvēti, ir grūti izmantojami, tādēļ tos mēdz iebūvēt dekorāciju sienas rāmī. Protams, to

veidu un izskatu nosaka pati lugas vajadzība, piemēram, latviešu zemnieka istabas durvis latviešu klasiskajā lugā ievērojami atšķiras no modernas sanatorijas durvīm mūsdienu komedijā. Lai kāds arī būtu to veids un uzdevums, durvis un logi jābūvē pareizos mēros, ar stingrām virām, lai atverot tie neļodzītos. Ieteicams ap durvīm un logiem izbūvēt arī nelielu biežumu, kas dos tiem padziļinājumu, līdz ar to labi parādot dekorācijas sienas biežumu. Logu šķērskokus vēlams gatavot no frezētām līstēm, jo no neēvelētām latām sanaglotie šķērskoki, atdaloties pret gaišo fonu, izskatās neglīti. Priekšdari (portjeras) pie durvīm un logiem, pierikoti laikmetīgā drapējumā, dod istabai mājīgumu, siltumu, ar savu kroku kritumu un krāsu palīdz raksturot telpas noskaņu. Priekšdari, daļēji aizsegdami durvis un logus, dod iespēju šos durvju un logu gabalus izmantot tai pašā lugā dažādu telpu uzbūvēs, iepriekšējā ainā redzēto priekškaru vietā piekarot citus vai arī pavisam noņemot. Ja logam priekšā ir aizkari, tad logu rāmji var palikt tukši, jo aizkari liedz skatītājam saredzēt stiklu trūkumu. Turpretim atklātam logam tas tūlīt saskatāms. Skatuves dekorāciju logiem īstu stiklu nelieto, jo stikls šai vajadzībai ir pārāk caurspīdīgs, atspoguļo prožektoru gaismu un galvenais — viegli plīst. Stikla imitēšanai uz skatuves plaši pielieto tilu. Balts tils dod logam viegli matētu caurskatāmību, ar anilīnu nokrāsots tumši zils vai melns tils ir pilnīgi caurspīdīgs. Uz tila ar baltu krāsu var uzgleznot ledus puķes, ar tumšas līmes krāsas palīdzību gar «stikla» malām panāk netīra, ilgi nemazgāta loga iespaidu. Lai loga rūts izskatītos ieplisusi, cauri tilam izver spožu metāla stiepli. Krāsaina stikla logus — vitražas uzglezno uz plānas, baltas kokvilnas drānas, konturas apvelkot ar melnu sedzošu līmes krāsu, kam piejaukts neliels alumīnija bronzas (metāla imitācijai). Krāsaino stiklu vietas iekrāso ar anilīna krāsu. Šāds logs, no pretējās puses iegaismots, izskatās ļoti dekoratīvs.

Kā klasiskajās, tā arī modernajās lugās iekšskatu un ārskatu dekorācijām dažādās variācijās iespējams izmantot kolonas. Tās var nostatīt abās pusēs durvīm un logam krievu klasisko lugu uzvedumos, ar kolonu un trepju palīdzību izveidojami portāli, vestibīli utt. Kolonas izgatavo šādi: pamatam no dēļa izzāģē pusapli vēlamajā kolonas diametrā (mazai skatuvei tas var būt 25—40 cm), nedaudz mazāka diametra pusapli — vidusdaļai un trešo, vēl ma-

A perspective drawing of a long, cylindrical mechanical component, possibly a piston or a shaft. It has a flange at the left end and a rectangular block at the right end. The central part of the cylinder is divided into several longitudinal sections, suggesting internal structure or assembly.

sitot apmēram 3 cm biezu, četrstūrainu noseģumu. Vajadzīgos profilus (gredzenus) kolonas pamatam un augšai veido ar resnas virves palīdzību, kas pārlīmējama ar audeklu. Kolonas var krāsot ziloņkaula emaljas krāsā vai arī marmora imitācijā atkarībā no pielietošanas vajadzības.

Draperiju noformējuma veida izvēli dramatisko pulciņu izrādēs bieži vien noteic vienkārši attiecīgu vajadzīgo dekorāciju gabalu trūkums. Tieši tādēļ šādai dekorācijai jābūt gaumīgi izkārtotai, lai skatītāju pārliecinātu, ka šāds noformējuma veids skatāmajai aintai ir vispiemērotākais. Pro-

fesionalajos teatros draperiju noformējumu pielieto izrādēs, kurās notikumu straujā norise izkārtota daudzās ainās un katras nākošās ainas notikumi risinās citās dekoracijās. Tā, piemēram, J. Raiņa vārdā nosauktajā LPSR Valsts Dailes teatrī draperiju noformējuma veidā izturētas izrādes «Anna Kareņina» dekorācijas. Šīs izrādes-dramatizējuma straujo ritmu iespējams līdz galam izturēt tikai ar maksimāli ātrām skatuves ainu pārmaiņām, dekoraciju pārbūvju dēļ ne mirkli neaizkavējot izrādes tempu. Šā iemesla dēļ lugas inscenētājs atteicies no visa pieciešamā skatuves dekorācijas, ikvienai aintai uz skatuves noliekot tikai pašus nepieciešamākos iekārtas priekšmetus. Parasto dekoraciju rāmju vietā, pat ārskatos, kā fons aktieru darbībai paliek, gan dažādās kombinācijās nostatīta, taču viena un tā pati zili pelēkā draperija.

Širmju noformējumā kā dekoraciju fons tiek izmantoti rāmji, kas apvilkti ar sadrapētu drānu vai arī gludu, līmes krāsā krāsotu audeklu. Širmju vietā var lietot arī cietās kulisēs, tās nostatot uz skatuves vēlamās vietās un pagriezienos. Salīdzinot ar draperiju noformējumu, širmju noformējuma veidam ir tā priekšrocība, ka ar stabili nostādāmo širmju palīdzību iespējams iezīmēt attēlojamās telpas sienas dažādos stāvokļos, izveidojot stūrus, kaktus, nišas, ailes u. c. sienu izvirzījumus. Katram šim rāmim vienā vai abās malās ar virām jāpievieno ar tādu pašu drānu apvilkti šaurāks rāmis, kas atliektā stāvoklī veido stūri un tai pašā laikā izpilda balsta lomu, neļaujot širmim gāzties uz priekšu vai atpakaļ. Ja šos malējos rāmjus pierīko abpusēji veramus, tad katru širmja pusi var apvilkt ar citādas krāsas drānu, iegūstot iespēju tos izmantot dažādi.

Širmju noformējums pats par sevi, tāpat kā draperiju noformējums, izlietojams tikai kā apvienojošs fons uz skatuves novietotajiem atsevišķajiem dekoraciju gabaliem.

Ikviena mākslinieks cenšas radīt katrai skatuves aintai vispiemērotākās, visraksturīgākās dekorācijas. Daudzos gadījumos režisora un mākslinieka iecerī neapmierina kaut gan universāli izlietojamais, tomēr konkrētā gadījumā galīgi nepiemērotais širmju vai draperiju skatuves nosegums. Fabrikas cechs, baļķu istaba, rokoko salons, austrumnieku pils vai cita kāda savā arhitektoniskajā uzbūvē izteiksmīga un dekoratīvi īpatnēja telpa prasīt prasās pēc savām tipiskajām, tikai šai telpai raksturīgajām sienām. Sienas šādai telpai tad būvē rāmju konstrukcijā, tai raksturīgos lauzu-

mos un izliekumos. Rāmjus apvelk ar audeklu, otru pusi aplīmē ar papīru, lai pie sakustināšanas (durvis aizcērtot vai pieskaroties) sienas neplandītos. Beigās šiem rāmjiem dod piemērotu apgleznojumu. Dibensienu atkarībā no lugas prasībām var gatavot iekaramu, uzgleznotu prospektā. Ar gleznieciskiem līdzekļiem kā prospektam, tā arī rāmjiem mākslinieks var dot efektīgu, arhitektoniski interesantu interjera atveidojumu. Taču arī šeit nevajag aizrauties ar pārspīlējumiem un formu sablīvējumiem. Tīrs, izturēts stils, ietverts skaidrā formā, arhitektoniski pamatota kompozīcija — šos vecos pamatnoteikumus vienmēr der atcerēties tad, kad pārāk strauji sāk darboties fantāzija.

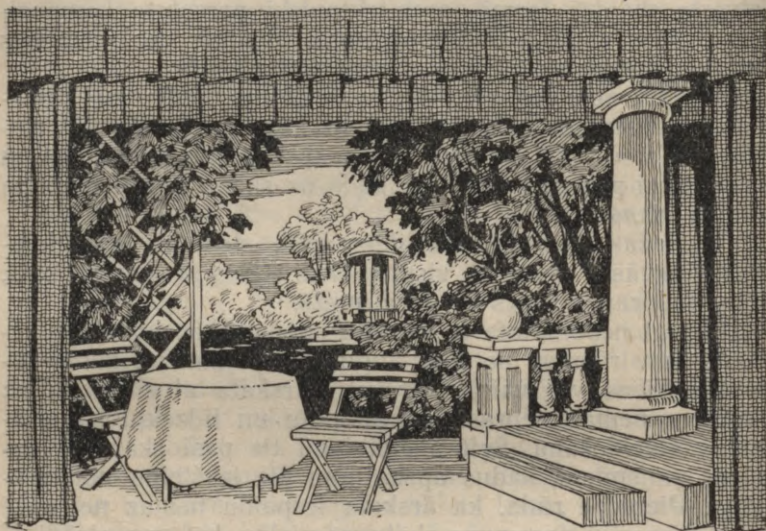
Ārskatu atveidošana. Ainavu dažādība, kādas māksliniekam-dekoratoram nākas attēlot uz skatuves, liedz pat pieskarties atsevišķu ainavas veidu apskatīšanai. Mēs varam runāt tikai par pamatmetodi, kādā uz skatuves atveidojama ainava *vispār*.

Visbiežāk pielietojamie dekorāciju elementi atveidojamās ainavās ir ēkas vai vismaz ēkas stūris ar lieveni, koki, sēta, panorama, ezers vai jūra, mežs.

Pilnīgi nepamatota ir parastā pašdarbības kolektīvu režisoru izvairīšanās no tādu lugu iestudējumiem, kurās jāparāda viens vai vairāki ārskati. Ārskata atveidošana uz skatuves nemaz neprasa vairāk pūļu un līdzekļu kā iekštelpas atveidošana. Šeit pielietojami tie paši skatuves uzbūves paņēmieni, kādus apskatījām pie iekštelpu noformējuma. Pieredze rāda, ka ārskata iespaidu nemaz netraucē sānu draperiju nosegums skatuves malās, bet gan otrādi — daudzos gadījumos neitrals sānu draperiju vai širmju ierāmējums lieliski izceļ skatuves dibenplānā uzstādīto ainavas gleznojumu, turpretim šo draperiju vietā novietotie koki, krūmi vai māju sienas izklieidē skatītāja uzmanību, lieki saraibina skatuvi un ar savu krāsu un formu ģirboņu nomāc aktieri.

Tāpat kā interjeros, arī ārskatā jācenšas vispilnīgāk izveidot tos dekorāciju elementus, ar kuriem aktieris darbojas. Solam, vārtiem, trepju margām jābūt stingri būvētiem. Tā kā aktieru darbība parasti ikvienā lugā koncentrējas skatuves priekšplānā, tad arī ēkas, lieveni un terases vienmēr atrodas pirmajā skatuves plānā. Šo ēku detaļu atveidošanas iespējas atkarīgas no skatuves izmēriem. Uz mazas skatuves būtu nepareizi aizņemt gandrīz visu skatuvi, būvējot, piemēram, mūra namu ar terasi, kolonām un lie-

liem logiem tādēļ, ka autors uz šās terases ir paredzējis svarīgas aktieru darbības. Tieši uz mazas skatuves, cik vien iespējams, jāizvairās aizņemt grīdas platību ar dekorācijām, tādēļ labāk būtu pārnest aktieru spēli nama priekšā, tur noliekot vajadzīgos krēslus un galdus, bet nama un terases vietā vienā skatuves malā novietot divus trepju pakāpienus, kas ieslēgti ar nama raksturam atbilstošām margām. Šo detaļu var vēl papildināt ar kolonām, durvīm



15. zīm.

trepju galā, bet tālāko jau nosaka skatuves iespējas. Dārza lapenes (paviljona) vietā var uzslīet nelielu, ar vienu malu kulisei pieguļošu trelažu, kas piepīta ar vīnogulāju stīgām. Fonā attiecīga parka vai dārza ainava (15. zīm.).

Latviešu lauku pagalmā visvienkāršākā veidā atrisināms tādiem pašiem līdzekļiem. Iepriekšējā piemērā minēto kolonu vietā noliek lieveņa detaļu. Otrā skatuves pusē nolikti podesti ar nelielu klētiņas dekorāciju. Zedeņu sēta, iedzīves priekšmeti un ainava aizmugurē raksturo laikmetu (16. zīm.).

Sie vienkāršie piemēri minēti tādēļ, lai parādītu, ka pat uz vismazākās skatuves ar visvienkāršākiem paņēmieniem

ir iespējams radīt ja ne pilnīgu, tad vismaz iezīmīgu ārskata atveidu.

Normāla lieluma skatuve jau sniedz māksliniekam iespēju pilnīgāk izteikties. Vispirms mākslinieks skicē atrisina dekorācijas būves veidu, izlemjot, vai būvēt dekorācijas apjomīgas vai arī gleznot tās uz plakana rāmja. Kā zinām, apjomīgas dekorācijas visvairāk palīdz aktierim, tās ir iedarbīgas pašas par sevi, saskaroties ar aktiera



16. zīm.

reālo stāvu, atstāj uz skatītāju pārliecinošu iespaidu. Taču uzbūvēt kaut arī daļu no vesela nama ar visiem balkiem un pārkārušos jumtu ir grūts uzdevums. Turklāt šī dekorācija ir smaga, grūti uzbūvējama un nojauicama, neērti novietojama un transportējama.

Plakanās, gleznotās dekorācijas, kaut arī gleznotās ēnas izskatās daudz dzīvākas nekā melnās, dabiskās, savu plankanumu nodod tai pašā mirklī, kad tām pieskaras aktiera ēna, un skatītājam iluzija par šo dekorāciju «īstumu» zūd uz visiem laikiem. Toties tās ir ērtas, vieglas, portatīvas.

Vislabākais atrisinājums ir kombinētais paņēmiens. Durvis, sliekšnis, logs jābūvē ar biežumiem, turpretim viss

pārējais — jumts, no jumta krītošā ēna, apaļie vai tēstie sienu balķi jāglezno. Ar durvīm un logu aktierim tieši jā-saskaras, bet pārējais ir tikai dekorācija, pie kam jumtu (tāpat kā koku lapotni) aktiera ēna nekad neaizsniegs.

Arī ārskatu dekorācijas veidojot, jāpadomā par šo dekorāciju atsevišķu gabalu izmantošanu citās ainās. Mazs piemērs parādīts 17. zīmējumā. Lauku mājas gals samontēts no 2 vienāda augstuma rāmjiem. Vienā rāmī iebūvēts logs, otrā — durvis. Gar augšu un vienu malu tos apklauj



17. zīm.

rāmis ar uzgleznotu jumtu un balķu galiem. Izjauktā veidā atsevišķie loga un durvju gabali izlietojami istabas dekorācijām.

Koku stumbrus visos gadījumos ieteicams gatavot pusapaļus, līdzīgi kolonnām, tikai formu izvēloties neregulārāku. Ja stumbru būvē liku, pretējā pusē jāpiebūvē zars, kaut arī apmēros tievāks, bet svarā tikpat smags kā stumbra noliektā daļa, pretējā gadījumā koks vienmēr svērsies uz noliektā pusi un būs grūti nostatāms. Zarus pierīko noņemamus. Stumbra skeletu apsit ar papi, virs tās ar līmē samērcētu lupatu palīdzību izveido kokam raksturīgo mizas reljefu.

Lapotnes glezno līmes krāsā un pierīko iekaramas virs koka stumbra, atstājot stumbru mazliet aizmugurē.

Skatuves dibenplānu ārskatiem gandrīz vienmēr noslēdz ainava, kas, atrazdamās pašā skatuves vidū, tematikā un koloritā visuzskatāmāk raksturo lugas notikuma vietu. Ainavas gleznas saturam bez darbības vietas precīza, nepārprotama attēlojuma, tāpat kā visām pārējām dekorācijām, ar savu noskaņu un koloritu jāatbalsta lugas ideja, aktieru spēle. Bez tam tā ar savu formu (galvenokārt horizontāliniju) ir abus skatuves sānus apvienojošs elements vispārējā skatuves ainas kompozīcijā. Skatuves noslēguma ainavu var gleznot uz prospekta, t. i., zemi un debesis uz viena audekla, kas, augšējā un apakšējā malā piestiprināts pie latām, novietots pie skatuves dibensienas. Ja kolektīva rīcībā ir nodaļā par skatuves būvi pieminētais debesu prospekts, tad ainavu līdz horizonta linijai uzglezno uz rāmja. Rāmi novieto vertikāli debesu prospekta priekšā. Rāmja garumam jābūt tādā, lai abi gali slēptos kulisēs. Uz rāmja gleznotajai panoramai iepretim viengabalainam prospektam ir tā priekšrocība, ka aiz šā rāmja var novietot atsevišķus iegaismotājus debesu apgaismošanai, tādā veidā panākot labāku debesu tāles iespaidu, kā arī iespēju debesis satumsināt vai izgaismot, neskarot pašu panoramu. Nakts skatos pie satumsušām debesīm iespējams parādīt tātumā mirgojošas māju ugunis, vajadzīgās vietās izgriežot četrstūrākus caurumiņus un no otras puses tos aizlīmējot ar anilīna krāsā oranži iekrāsotiem plāna audekla gabaliņiem. No aizmugures uz šiem izgriezumiem laižot gaismu, panāk vajadzīgo efektu. Tādā pašā veidā var parādīt tātumā esošu ezeru vai upi. Udens vietas tāpat izgriež, aizlīmē ar audeklu, iekrāsojot to zilganā tonī un izgaismojot ar baltu gaismu. Vajadzības gadījumā šo panoramu var taisīt uz diviem atsevišķiem rāmjiem un, tos dažādi vienu pret otru novietojot, panākt no tā paša gleznojuma divus dažādus lauku skatus (18. zīm.). Lai abu rāmju saskaršanās vietā nepaliktu sprauga, vienam no tiem priekšpusē jāpienaglo plakana dzelzs vai finiera sloksne, kas ar ārējo malu apmēram 5 cm platumā piekļaujas otram, apakšējam rāmim. 18. zīmējumā šīs savienojuma vietas ir kalna nogāze un ciprese ainavas vidusdaļā.

Skatuvi noslēdzošās ainavas tāluma iespaidu pastiprina tumšas lapotnes ierāmējums. Šo lapotni var gatavot arkas veidā. To izveido it kā abās pusēs skatuvei augoši koki, kuru lapotnes augšā savienojas. Ja lapotnes konturu izgraizām bagātīgi robainu, izgriežot arī caurumus starp la-

pām, caur kuriem var saredzēt gaišās debesis (protams, šis darbs jāveic gaumīgi), tad iegūstam krāšņu, dzīvu ierāmējumu prospektam. Šī koku arka iekarama pirms prospekta apgaismošanas ķermeņa.



18. zīm.

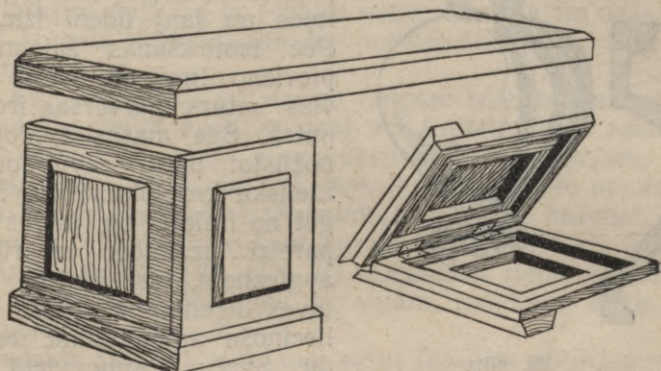
Podestu slīpumu un vispār grīdas pārklāšanai ārskatiem lieto grīdas pārklājus. Sniegu attēlo, pārsedzot skatuves grīdu vai vismaz virs grīdas stāvošos paugurus ar baltu flaneļa segu. Smiltīm lietojami brūni pelēki, plankumaini, ar anilīna krāsu iekrāsoti vienkāršas drānas pārklāji. Zāles paklājus gatavo no zaļas krāsas drānas, tai virsū uzšujot tās pašas drānas strēmeles. Grīdas pārklāji ne tikvien veic tīri dekoratīvu uzdevumu, bet arī klusina soļu troksni.

MĒBELES UN BUTAFORIJAS

Mēbeles un butaforijas uz skatuves visizteismīgāk palīdz noraksturot lugas darbības laikmetu, telpas iemītņeka socialo piederību, viņa gaumi. Klasisko lugu uzvedumos tikai retos gadījumos iespējams apkārtņē sameklēt skatuves iekārtojuma vajadzīgos, lugas stilam atbilstošos iedzīves priekšmetus, tāpat ne vienmēr attaisnotos šo «īsto» lietu izmantošana skatuves dekorējumam (piemēram, antikas vā-

zes, mēbeles, īsti spoguļi, tiepiķi savas materialās vērtības dēļ ir pilnīgi nepiemēroti pielietošanai izrādēs). Teatru praksē ir pieņemts pašu darbnīcās gatavot it visus skatuves priekšmetus — t. s. butaforijas, kas dod īsta priekšmeta iluziju.

Skatuves mēbeles mēdz gatavot ārējā izskatā līdzīgas istajām, tikai par būves materialu augstvērtīgo šķirnes koku vietā lietojot parasto kokmaterialu un vienkāršo finieri. Mikstajām skatuves mēbelēm atsperes nelieto, bet mikstos sēdekļus un atzveltņes veido, uz finiera pamata



19. zīm.

uztapsējot drānu ar skaidām, vati u. tml. polsterējuma aso šķautņu noapaļošanai. Mēbeles jācenšas būvēt izjaucamas, lai novietojot un transportējot tās neaizņemtu daudz telpas. 19. zīmējumā parādītais rakstāmgalds, kā redzams, sastāv tikai no dažām atsevišķām, izjaucamām detaļām, taču skatītājam atstāj solida, masīva galda iespaidu.

Ja nav pašu spēkos izgatavot jāuniestudējamai lugai specialas mēbeles, var lugas laikmetam atbilstošā stila iezīmes radīt ikvienas konstrukcijas galdam, krēslam vai soliņam, piesitot skatītājam redzamajās vietās finierus, kas formā un apgleznojumā veido attiecīgā laikmeta stila ornamentu. Mēbeļu drānai jāuzkrāso piemērots raksts.

Butaforijas gatavojot, jāapsver un jāatrod vispiemērotākais paņēmieni darba veikšanai. Priekšmeta formu veido no finiera, papes, stieples vai cita kāda viegli apstrādājama materiala. 20. zīmējumā parādīts paņēmieni vāzes izgata-

vošanai. Vāzes ārejo veidolu panāk, izgriežot no finiera vai papes ribiņas, kuras vāzes iekšpusē pieguļ divām finiera ripām. No virspuses šo skeletu aplīmē ar līmē samērcētu drēbi. Virsmas nogludināšanai vāzi pārsmerē ar ūdenī atšķaidītu ģipsi. Pēc tam vāzi krāso un lako. Greznus gleznu rāmjus izgatavo, uz finiera pamata ar papīra masas un



20. zīm.

auklu palīdzību izveidojot vēlamo reljefu. Papīra masu gatavo no viegli šķīstoša (avižu, iesaiņojuma u. tml.) papīra. To saplēš sīkos gabaliņos un ļauj ūdenī izmirt. Pēc izmirkšanas šai masai pievieno līmi un vāra, līdz viss saturs pārvēršas irdenā putrā. Šās masas veidojumi nožūstot patur savu formu. Lielisku kroplukturi var izzāgēt no finiera, un, ja tas būs pareizi uzzīmēts un rūpīgi apgleznots, tas, iekārts skatuves dītenplānā, atstās pārlicinošu apjomīguma iespaidu. Sveču liesmu vietā uzmontē mazas spuldzītes.

Butaforijas un rekvizitus gatavojot, ļoti jāraugās, lai tie būtu rūpīgi izstrādāti, jo pavirši, formā neprecīzi izgatavots priekšmets uz skatuves tūlīņ nodod savu neīstumu.

DEKORACIJU ATSEVIŠĶO ELEMENTU IZGATAVOŠANA

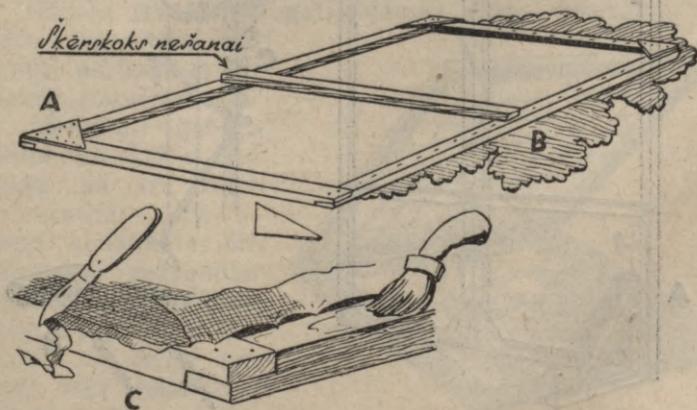
Ļoti svarīgi, kādus tehniskus līdzekļus un paņēmienus mākslinieks-dekorators pielieto, lai atveidotu iecerēto skatuves ainu. Jau pie maketa strādājot, māksliniekam sīki jāapsver, no kāda materiala, kādos izmēros, kādā veidā ikvienu dekoraciju detaļu gatavot. Tai pašā laikā jānosaka gabalu nostiprināšanas vietas, jāizkombinē ērtas, ātras, vieglas dekoraciju ainu pārbūves. Dekoratoram sīki jāpārzina skatuves tehnika, praktiskie paņēmieni dekoraciju būvē, montēšanā un nostiprināšanā.

Atkarībā no nostiprināšanas veida izšķir iekaramos (mīkstos) un rāmju dekorāciju gabalus.

Iekaramie gabali ir prospekti, arkas, kulises, tāpat cieša auduma, marles vai tīla draperijas un priekšdari, kas augšmalā piestiprināti pie skatuves griestiem vai arī pie specialām uzvelkamām stangām, kuru augstumu var regulēt. Iekarot prospektus un citus gabalus, kuru apakšējā mala sniedzas līdz grīdai, jāraugās, lai tie nemestu krokas, lai tie būtu taisni nostiepti. Sai nolūkā apakšējai, pie grīdas guļošai latai no otras puses uzliek smagumus, kas to stingri piespiež pie grīdas. Lapotnes, gleznotus kokus u. c. mīkstos gabalus ar robaini izgrieztām malām uzšuj uz tumši krāsota tīkla vai tīla, kas neļauj dekorācijai sagriezties un saplakt.

Rāmju gabalus gatavo no vieglām koka latām, apvelk ar audeklu, retāk apsit ar papi vai finieri. Stūru salaidumos rāmjiem no otras puses uzsit finiera plāksnītes, kas novērš rāmju lodziņšanos (21. zīm. A). Aizmugurē apmēram 75 cm no grīdas piesit horizontālu latu rāmja nešanai. Gabaliem ar robainu ārējo konturu malās piesit finieri, ko pēc vajadzības izžāgē (21. zīm. B). Lielākiem rāmju gabaliem mēdz vidū taisīt locījumu ar virām, lai būtu ērtāk tos transportēt un uzstādīt.

Audeklu rāmju apvilkšanai sašuj rāmjiem atbilstošos izmēros. Audeklu uz rāmja iepriekš uzstiepj, pievelkot ar mazām nagliņām, kuras iesit gar lates iekšējo malu. Pēc



21. zīm.

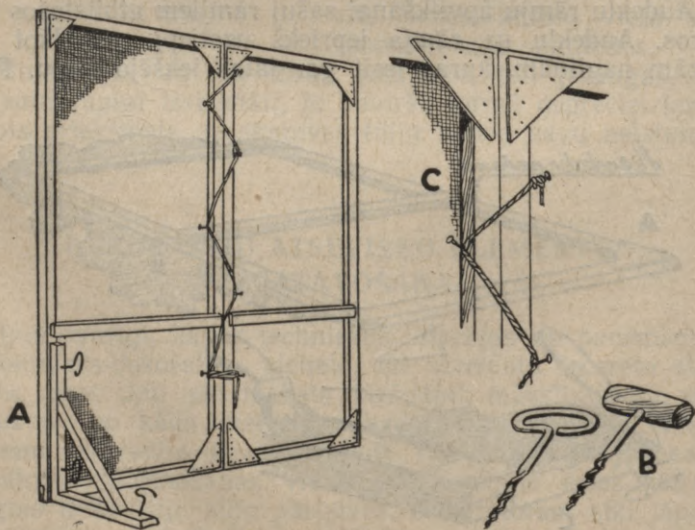
tam latu noziež ar limi un stingri piespiež tai audekla atlocīto malu (21. zīm. C).

Rāmim pāri krītošās audekla malas apgriež ar asu nazi. Ja līme plankumaini izspiedusies cauri audeklam tā virspusē, nepieciešams tūlīņ šīs vietas ierīvēt ar sausu krīta pulveri, citādi būs grūti ar krāsu šos līmes plankumus noņemt.

Plastiskām — triju dimensiju dekorācijām vispirms izgatavo koka latu skeletu, pret skatītāju pavērsto pusi apvelkot ar audeklu.

Durvīm pierīkojot viras, jāaprēķina, lai, durvis atverot, tās pašas aizsegtu aizmugures tumšo aizkulisu telpu. Tādēļ durvīm, kas veramas uz skatuves vidu, viras jāpierīko skatītājam tuvāk esošajā malā, bet durvīm, kas veras uz āru, — no skatītāja tālāk esošajā malā.

Rāmju gabalus nostiprina uz skatuves ar šīm nolūkam izgatavotiem leņķiem, kurū viena mala piestiprināta ar virām vai urbjiem pie rāmja, bet otra mala pieurbta grīdai (22. zīm. A). Dekorāciju nostiprināšanai lietojamie urbji (22. zīm. B) ir viegli izvīlējami no resnas stieples, un ar šo urbju palīdzību pārbūves veicamas bez trokšņa, bez parastās āmuru klaudzēšanas naglojot.



22. zīm.

Citu citam cieši pieguļošus istabas sienu rāmjus savieno ar virvi, kā parādīts zīmējumā (22. zīm. C).

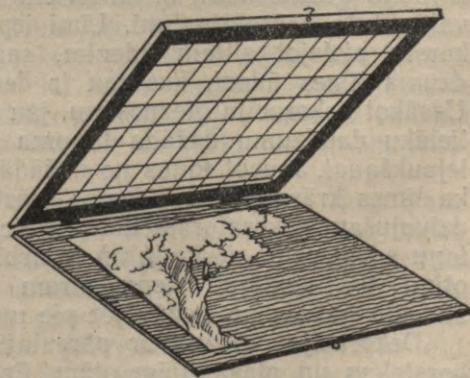
Klusas, ātras dekorāciju pārbūves liecina par ansambla augsto skatuves kultūras līmeni. Tādēļ jau skatuves mēģinājumos nepieciešams rūpīgi organizēt šo svarīgo skatuves pārbūves darbu, lai izvairītos no tik bieži piedzīvotiem nepatīkamiem atgadījumiem izrādes laikā.

DEKORACIJU GLEZNOŠANAS TEHNIKA

Skatuves glezniecība, pakāpeniski attīstoties, mūsu dienās ir jau guvusi izcilu vietu pārējo tēlojošo mākslu vidū. Tā kļuvusi par vēl neatklātām iespējām bagātu mākslas nozari, kuras spēcīgo, savilņojošo iedarbību uz skatītāju daudzkārt apliecinājusi aplausu vētra skatītāju zālē, kad, priekšskaram veroties, skatam atklājas mākslas meistara darināta lieliska skatuves glezna.

Protams, isā rakstā nav iespējams pat uzskaitīt tos meistarības kaldināšanas ceļus, kas beigu posmā ļauj māksliniekam radošo ieceri izpaust pilnvērtīgā sniegunā. Bez tam no teoretiska apraksta vien mākslinieks nekādu meistarību nenasniegs, tādēļ nemaz nepieskarsimies skatuves glezniecības kā mākslas nozares bezgala daudzveidīgajām izteiksmes iespējām, veidiem un paņēmieniem, bet apskatīsim tikai vispārpieņemtus, dekorāciju apgleznošanā pielietojamus, tīri tehniskus paņēmienus.

Maketā izveidotais gatavojamās lugas dekorāciju modelis (pēc tam kad pilnīgi pārbaudīta un vēlreiz pārvērtēta visu atsevišķo gabalu formu un krāsu sašķaņa, kā arī, izejot no skatītāja acs līmeņa, konstatēta dekorācijas redzamība no dažādām skatītāju zāles vietām) ir ņemams kā drošs pamats īsto dekorāciju gleznošanas darbu uzsākšanai.



23. zīm.

Zīmējuma pārnešanu no maketa gabala uz lielo dekorācijas gabalu visērtāk var veikt ar 23. zīmējumā attēlotā palielināmā rāmīša palīdzību.

Izgatavo vieglu koka rāmīti, kas savā iekšējā izmērā brīvi var apklaut vislielāko maketā izgriezto dekorācijas gabalu. Šim rāmītim (malās atiecīgos attālumos iedzenot nagliņas) pārstiepj tievu stieplīti vai diegu, tā izveidojot kvadrātiņus, kuru vienas malas garums pēc maketam pieņemtā mēroga atbilst 1 m dabā. Ja rāmītim apakšā ar virām pievieno finiera pamatu, tad, noliekot zem kvadrātiņu tikla gatavojamās dekorācijas maketa gabalu, viegli sadzēt dekorācijas gabala izmērus. Īsto, apgleznojamo dekorācijas gabalu savukārt sadala ar līnijām kvadrātmetros. Tādā veidā, vadoties no vietām, kur rāmīša tīkliņš šķērso maketa gabala zīmējuma līnijas, ir viegli zīmējumu pārnest uz lielās dekorācijas.

Dekorāciju (kā rāmju, tā mīksto iekaramo gabalu) apgleznošanai vienmēr lieto līmes krāsas. Nekādā gadījumā dekorācijas nedrīkst gleznot eļļas krāsā, kas arī pēc nožūšanas patur spīdumu un, atspoguļojot dažādās skatuves gaismas, padara gleznojumu no atsevišķām zāles vietām pilnīgi nesaredzamu. Eļļas krāsā pieņemts krāsot tikai mazākas dekorāciju detaļas, kā logu rāmjus un palodas, mēbeles, kolonas u. tml., kam šāds spīdums piemērots.

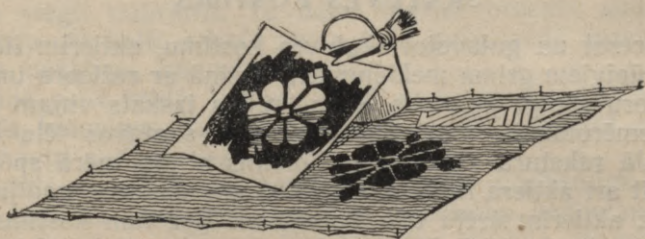
Līmes krāsu pulveri iejauc līmes ūdenī, kas sagatavots tādā atšķaidījumā, lai pēc nožūšanas, paberžot krāsoto vietu, krāsa nesmērētu. Ja līme pievienota par daudz, krāsa nožūst plankumaini, spīd, tonis kļūst tumšāks, netīrs. Dekorāciju gleznošanai kā saistvielu lieto parasto galdnieku vai mīksto krāsotāju līmi. Līmi iepriekš uzvāra, pēc tam, karstu pielejot siltam ūdenim, sagatavo vajadzīgā daudzumā līmes ūdeni, kas jau ir derīgs krāsu iejaukšanai. Uzsākot dekorāciju gleznošanu, jau iepriekš jāapgādājas ar lielāku daudzumu dažāda tilpuma skārda traukiem krāsu iejaukšanai. Jaucot toņus no dažādām krāsām, jāņem vērā, ka līmes krāsa pēc nožūšanas kļūst stipri gaišāka. Nepie dzīvojušam dekoratoram tādēļ ieteicams pirms gleznošanas toņu savstarpējo saskaņu un iedarbību izmēģināt, ar mazu otiņu tos uzklājot vienu otram blakus uz papes vai audekla gabala un nožāvējot pie uguns.

Dekorācijas glezno ar parastajām sarenēm (birstēm), borstelēm un plakanajām otām. Ērtākai strādāšanai sarenēm pievieno vieglus, garākus koka kātus, kas atļauj glez-

not stāvus, nesaliecoties. Saliektā stāvoklī strādājot, gleznotājam ir grūti pārredzēt apstrādājamo gabalu visā lielumā.

Gleznojot dekorācijas gabalu noliek uz grīdas. Iekaramos gabalus gludi nostiepj un ar mazām nagliņām malās pienaglo pie grīdas. Nagliņas izrauj tikai pēc krāsu pilnīgas nožūšanas. Ja apstrādā nepienaglotu, uz grīdas brīvi noklātu audeklu, drāna ūdens un līmes iedarbībā saraujas, izžūstot sakrokojas un vēlāk to grūti iztaisnot.

Pirms apgleznošanas ieteicams ikvienu audeklu noklāt ar krīta paotējumu. Krītu, tāpat kā krāsas, atšķaida līmes ūdenī. Paotēšanu (gruntēšanu) izdara ar garā kātā iestip-



24. zīm.

rinātu lielu sareni. Paotējums derīgs audekla poru aizpildīšanai, bez tam uz balta pamata vēlāk uzgleznotās krāsas iegūst dzidrāku toni.

Kad paotējums nožuvis, ar ogli vai krītu uzvelk vajadzīgo zīmējumu, kuru pēc visu līniju izkorigēšanas pārvelk (izkonturē) ar krāsu. Tikai pēc tam ķeras pie atsevišķu laukumu iekrāsošanas. Iekrāsojot, tāpat vēlāk apstrādājot ieklāto gabalu, jāraugās, lai krāsa nebūtu pārāk bieza, jo vairākās kārtās biezi uzlikts krāsojums jau rada uz audekla fakturu, kas, dekorāciju lietojot, var sākt plaisāt un nolo-bīties.

Ritmiska, atkārtota ornamenta atveidošanai lieto trafaretus (šablonus) (24. zīm.). Rakstu izgriež no bieza, iepriekš ar pernicu vai laku noklāta papīra. Pernica padara papīru cietāku un ūdensnecaurlaidīgu. Ornamentu uzstrādā uz vajadzīgā dekorāciju gabala, uzliekot tam šablonu un pāri izgrieztajām vietām pārvelkot krāsā iemērktu otu. Tādā veidā, arī ar vairākām krāsām strādājot, var izgatavot greznas tapetes un draperijas.

Ne vienmēr uz gludiem dekorāciju gabaliem iespējams tikai ar apgleznošanas līdzekļiem vien panākt vajadzīgo iespaidu. Daudzos gadījumos materiālu (klinti, stumbru, akmeni) atdarināt palīdz fakturas uzstrādāšana dekorācijas gabalam. Fakturu, t. i., šai gadījumā virsmas nelīdzenumus uz gludā rāmja gabala, var veidot, gan uzlīmējot dažādos veidos sakrokotas drēbes strēmeles, gan arī krāsai piejaucot rupjas zāģu skaidas (pēdējā gadījumā krāsai jāpieliek vairāk līmes, lai uzstrādātā virsma nenolobītos). Šāda virsmas apdare galvenokārt pielietojama apjomīgajiem dekorāciju gabaliem.

SKATUVES KOSTIMS

Iecerot un gatavojot skatuves kostimu, aktierim līdztekus rūpīgiem grima meklējumiem saziņā ar režisoru un dekoratoru rūpīgi jāapsver, kāds ārējais izskats viņam būtu vispiemērotākais, vistuvākais iecerētā skatuves tēla individualā rakstura atklāšanai. Kostims stiprā mērā spēj izmainīt arī aktiera fiziskās īpašības, kas daudzos gadījumos palīdz aktierim ārējā tēla tipizēšanā. Bez tam kostims arī raksturo lugā notiekošās darbības laikmetu un darbības vidi un ir dzīvs, dominējošs elements skatuves ainas dekorācijā.

Zināms, pašdarbības kolektīviem tikai retos gadījumos ir pa spēkam pašiem pagatavot jaunus kostimus kaut vai vadošo lomu tēlotājiem, nemaz nerunājot par epizodiskām lomām. Taču, arī irējot kostimus no profesionāliem teatriem vai sagādājot tos privatā kārtā, vienmēr jāizvēlas tāds kostims, kas piemērots tēla raksturam.

Ilustratīvus materiālus, pat jau gatavu priekšstatu savam skatuviskajam tēlam, it sevišķi krievu un latviešu klasikas iestudējumos, ikviens aktieris var smelties krievu un latviešu gleznotāju-realistu darbu reprodukcijās, kā arī bagātīgajā grāmatu ilustrāciju klāstā. «Pazudušā dēla» tipu galeriju, piemēram, var sameklēt gleznotāja J. Rozentāla atstātā mantojuma attēlos.

Kostimu izvēlē pēdējais vārds sakāms lugas režisoram un dekoratoram, kuriem jāraugās, lai atsevišķie kostimi iekļautos izrādes kompozicionālā uzbūvē. Mazāk nozīmīga lugas personaža tērpi krāsas un iespaidīguma ziņā nedrīkst konkurēt ar galveno lomu tēlotāju tērpiem, ar savu spilgtumu tos nomācot. Tāpat kostimu krāsa jāpieskaņo dekorācijās izturētajai krāsu gammai.

Kostimus darinot, teatros daudz un ar panākumiem vērtīgo, dārgo audumu vietā pielieto dažādus atvietotājus — rupjas, vienkāršas drānas audumus. Tā, piemēram, greznu brokata auduma imitāciju panāk, drānu apstrādājot ar reljefa pastu. Visvienkāršāko, rupji austu maisa drānu ar drēbju krāsu nokrāso vajadzīgā pamattonī. Ar trafareta un lielāka izmēra injekcijas šļircītes palīdzību izveido uz auduma reljefu ornamentu. To panāk, injekcijas šļircē iepildot ar terpentīnu atšķaidītu reljefa pastu, ko pakāpeniski izspiež, šļircītes adatas galu virzot gar trafaretā izgrieztā ornamenta līniju. Nenožuvušam pastas veidojumam uzpūderējot zelta vai sudraba bronzas pulveri, pulveris mitrajās vietās pielīp pastas reljefam, pārējās vietās tas pēc nožūšanas viegli notīrāms. Tā dabū skaistu brokata auduma imitāciju. Ar balto reljefa pastu tādā pašā veidā izgatavojamas mežģīnes, izšuvumi u. tml.

Šādā pašā veidā, lietojot krāsainu pastu, iespējams uzstrādāt krāsainus rakstus ikvienai drānai, iegūstot neredzēta, reta auduma iespaidu.

Strādājot pie lomas, cenšoties panākt izteismīgu tēla ārējo izskatu, jāpievērš pienācīga uzmanība kostimam kā aktiera tuvākam palīgam tēla iekšējās būtības atsegšanā.

SKATUVES GRIMS

Ar grima palīdzību aktieris vai nu pastiprina, vai arī pārveido savus sejas vaibstus, lai radītu spilgtāku savu veidojamo tēlu, izteismīgāk atsegtu tā iekšējo būtību, raksturu. Līdz ar to grims, līdzīgi skatuves kostimam, darbojas līdzī izrādes kopējā gleznā, gandrīz nepārtraukti atzīdamies skatītāja redzes degpunktā.

Grimu tādēļ nedrīkst uzlikt pavirši, kļūdaini vai, kā tas daudzkreiz novērots pašdarbības izrādēs, iziet uz skatuves ar negrimētu seju. Aktieris ar šādu izturēšanos ne tikvien padara nesalīdzināmi bālāku savu paša tēlojumu, bet pazemina arī izrādes vispārējo māksliniecisko līmeni. Dažreiz iesācēji aktieri lielā centībā «pārgrimē» savas sejas, padarīdami tās nedabiskas, ķēmīgi izkrāsotas. Šais gadījumos visa aktiera mimika skatītājam liekas samākslota, tēls zaudē ticamību. Pārspīlēts grims, kas nomāc aktiera paša vaibstus, padara zem krāsu kārtas aktiera mimiku mazāk saredzamu, ar to traucēdams redzēt aktiera spēli.

Grima uzdevums ir pasvītrot aktiera radītā tēla sejas īpatnības, maksimālo izteiksmību cenšoties panākt ar minimāliem līdzekļiem.

Lai to iemācītos, aktierim vispirms jāiemācās, vadoties no lomas teksta un režisora norādījumiem, atstājot savā tēla raksturīgākās pazīmes, bez tam grims jāveido tāds, lai tas organiski saistītos ar kostimu, parūku, harmoniski iekļautos visas izrādes kopējā noformējumā un apgaismojumā.

Grimēšanas mākslu aktieris nevarēs apgūt, apmierinādamies tikai ar grima mācības grāmatām, kaut arī sīki iepazīstoties ar grimēšanas tehnikas paņēmieniem. Grimēšanas mākslas izpratne rodas tikai praksē, vingrinājumos iepazīstoties ar savu seju un tās īpatnībām, vērojot dzīvē cilvēkus ar visām viņu cilvēciskajām īpašībām, attīstot savas novērošanas spējas, no redzētā ņemot vielu saviem jaunrades meklējumiem.

Meklējot raksturīgu grimu savam tēlam, aktierim šis meklējuma ceļš mēģinājumos jāturpina tik ilgi, līdz ir sasniegta pēc iespējas pilnīgāka grima saskaņa ar tēla iekšējo raksturu.

SKATUVES RUNA UN DAIĻRUNA

I

PAREIZAS IZRUNAS PAMATI

Runa ir cilvēka domu un runas aparata darbības rezultāts. Runa ir ar dzirdi uztverama viņņveidīga, vibrējoša kustība, kas, tāpat kā redzamā kustība, padota brīvas atkustības — atvēziena un trieciena likumībai.

Atbrīvota kustība, kur atvēzienam seko trieciens, prasa vismazāko piepūli, tomēr ar to var sasniegt vislielāko iespaidu. Pamēģiniet norunāt teikumu: «Es mīlu savu dzimteni,» — izsverot ar trieciena spēku katru vārdu. Tas prasīs nevajadzīgu piepūli, bet no skaļā vārdu chaosa būs grūti izlobīt teikuma kodolu. Uzsverot tikai vārdus «mīlu» un «dzimteni», doma kļūs vienkārša un skaidra: «Es mīlu | savu dzimteni.» Vārdi «es» un «savu» ir tikai balss atvēziens pirms uzsvērtā vārda. Runājot neuzsvērtais un uzsvērtais vārds saplūst vienlaidus, un dzirde to uztver kā melodisku vilni, kas atklāj viena domu posma jēgu teikumā.

Kā tad noris pats runāšanas process?

Mēs ieelpojam gaisu, kas nepieciešams dzīvības uzturēšanai. Nevajadzīgo atlikumu atdodam dabai atpakaļ — izelpojot. Taču, nepārtraukti runājot, mēs neizelpojam, bet tikai ieelpojam, atjaunojam nepieciešamo gaisa krājumu. Izelpojamo gaisu izmantojam kā materialu, kā dzinējspēku valodas skaņu radīšanai.

Kā notiek valodas skaņu rašanās?

Diafragma viņņveidīgi izvada elpu no plaušām caur balseni uz balss saitītēm, kas, ietekmētas no mūsu vēlēšanās runāt, sāk vibrēt. Pārējie runas rīki: mīkstās un cietās auslējas, mēle, zobi, lūpas, vaigu muskuļi nostājas attiecīgā pretestības pozīcijā vibrējošai elpas plūsmai, tas ir, izveidojas noteikts šķēršļu grupējums vibrējošās elpas ceļā. Elpas plūsma, lauždamās cauri šiem šķēršļiem un pāri tiem, rada dažādās mums pazīstamās valodas skaņas, atbilstošas vārdam, ko vēlamies izrunāt.

Valodas skaņas mēs sakārtojam zilbēs, zilbes vārdos, vārdus grupās un teikumos, no kuriem sastādās runa, mūsu apziņas un gribas vadīta, sakarīga, loģiska, gramatiskai likumībai pakļauta domu pārraide.

Izrunātais vārds, teikums rada gaisa savīļņojumu, un tieši šie runas melodiskie viļņi novada izrunātā vārda un teikuma jēgu līdz klausītāja dzirdei. Šī ar dzirdi uztveramā vibrējošā, viļņveidīgā kustība samanāma viscaur runas formās. Uzsvērtas un neuzsvērtas zilbes, uzsvērti un neuzsvērti vārdi, balss pacēlums un nolaidums, pastiprinājums un klusinājums, sasteigums un gausinājums, runas melodijas kāpjošs un krītošs ritums — tās ir viļņveidīgas norises, kas pakļautas atvēziena un trieciena likumībai.

Runu mēs vienmēr raidām no sevis, jo runājam tāpēc, lai mūsu domas kāds dzirdētu. Ir ļoti svarīgi, lai runātājam patiešām rastos neatvairāma vēlēšanās savas domas raidīt klausītājam. Šādas gribas ietekmē visas muskuļu grupas, kas veido runas melodiju, dabiski, it kā neviļus pielāgosies izpildīt runātāja gribas rīkojumus: raidīs vārdu viļņus, pārvarot attiecīgo attālumu, un tādā ceļā nodibinās domu saskari ar klausītāju.

Runas kustība ir brīva, plastiska kustība un kā tāda var veidoties tikai ar atbrīvotiem muskuļiem. Tas nozīmē, ka pēc katrreizēja trieciena jeb muskuļu sasprindzinājuma seko muskuļu atbrīvošanās — atkustība, lai nākošās muskuļu grupas varētu sakārtoties un sekmīgi izpildīt runātāja gribas vai paraduma likto turpmāko uzdevumu. Tikai pakļaujoties brīva trieciena un atkustības likumībai, runas aparats darbosies viegli, veikli un precīzi.

Likums ir viens: katra valodas skaņa prasa, lai runas rīki ieņemtu tai atbilstošu pozīciju, radītu vēlamo pretestības momentu, tāpēc nepieciešama šī acumirkļīgā un precizā muskuļu grupu sadarbība un pārkārtošanās. Sevišķi tas attiecas uz muskuļu grupām, kas vada apakšējā žokļa, lūpu un mēles kustības. Apakšējam žoklim un it īpaši lūpām, tāpat arī mēlei, ir jāizdara tik daudz sīku un precīzu, brīžam pat netveramu kustību, ka ikkatrs ilgstošs muskuļu sastrēgums vai mezgls traucēs pareizu skaņu veidošanu un apgrūtinās runāšanas norisi.

Mēs veidojam valodas skaņas, paraduma vadīti, taču, lai atbrīvotos no sliktiem paradumiem, izrunas pareizība apzināti jāpārbauda un jānostiprinā ar vingrinājumu palīdzību.

Jārūnā skaidri, pareizi, labskanīgi, sapratīgi un izteiksmīgi. Tiecoties pēc šāda mērķa, skaidra un pareiza izruna (dikcija) pēc izdarītas pārbaudes no jauna jāpiesavinās kā nekļūdīgs paradums, lai uz šāda pamata varētu brīvi veidot loģiskas un izteiksmīgas runas celtni — runas mākslas priekšnesumu.

I VINGRINĀJUMU GRUPA

Patskaņi un divskaņi

Veidojot patskaņus un divskaņus, galvenā uzmanība jāpievērš mutes atvērumam, tas ir, apakšējā žokļa un lūpu kustībām. Žoklis brīvi jāatvāž, lūpas jāatver. Sai kustībai jānotiek vienlaikus. Jāizvairās no nevēlamā paraduma, atverot muti, ievilkt lūpu kaktiņus. Tas rada nevajadzīgu muskuļu saspīlējumu, traucē žokļa kustības un sasprindzina arī kakla muskuļus. Izrunājot gaišos un šauros patskaņus *e, i*, kad nepieciešams atsegt priekšzobu rindas, lūpas reizē ar žokli jāatver tā, kā tas notiek, atbrīvoti smaidot, bez sajūtamas fiziskas piepūles.

Visas valodas skaņas rodas vienlaikus ar veidojošo kustību. Kustība un skaņa dzimst reizē. Visas valodas skaņas, izņemot *m*, rodas, atveroties mutei vai paveroties lūpām. *M* skaņa savukārt rodas, saskaroties lūpām un noslīdot žoklim.

Apakšējā žokļa un lūpu sevišķs uzdevums ir noregulēt patskaņu un divskaņu stiprumu un sakoncentrētu pilnskaņību. Jo stiprāk runājam, jo mute atveras platāk; ja runas plūdums kļūst klusāks vai koncentrētāks, mutes atvērums sašaurinās. Ar platu muti nav iespējams runāt ne klusi, ne koncentrēti. Tāpēc lieka mutes plātīšana un lūpu šķobīšana ir pilnīgi nevietā.

Būtu aplam izrunas vingrinājumus uzskatīt kā kailu runas aparata ģimnastiku, izkopjot paņēmienus, attīstot pārspīlētas kustības, kādas runas praksē netiks pielietotas. Izrunas vingrinājumi jāapgūst mērķtiecīgi. Jau ar pirmajiem soļiem pakāpeniski jātiecas pēc galvenā mērķa — pēc loģiska, izteiksmīga, daiļa un gaumīga runas priekšnesuma. Tāpēc ar izrunas vingrinājumiem jāizkopj tie paņēmieni, tās harmoniskās un samērīgās runas formas, kas būs noderīgas, veidojot runas priekšnesumu.

Pieņemamās zīmes, runājot vingrinājumus:

| vertikāla svītra — vārdu grupas (domu posma) nodalījums, runas melodijas pāreja un iespējamās pauzes vieta. Ar vertikālo svītru atdalītie vārdi jāizrunā, nepārtraucot runas melodijas plūdumu.

|| divas vertikālas svītras — uztverama pauze;

— nepārtraukts vārdu sasaistījums;

..... punktēta svītra zem vārda — domu ierosinoša vai paskaidrojoša uzsvara zīme;

— taisna, līmeniska svītra zem vārda — domu apstiprinoša, galvenā loģiskā uzsvara zīme.

Skaitļi 1, 2, 3 utt. vingrinājuma rindas sākumā norāda uz vadošā runas toņa augstuma pakāpi un virzienu, pieņemot skaitli 1 kā augstāko pakāpi. Tātad mazākais skaitlis norāda uz augstāko pakāpi, lielākais uz zemāko. Piemēram:

1.
2.
3.
4.

Cetri kāpieni uz leju.

Šāda vingrinājuma četrinda jāsāk runāt tāda toņa augstumā, lai katru nākošo rindu varētu nokāpināt par pustoni vai toni uz leju.

3.
2.
1.
2.

Trīs kāpieni uz augšu, pēdējais uz leju. Skaitlis 3 šeit ir zemākā toņa pakāpe. Pirmā rinda jāsāk runāt tāda toņa augstumā, lai otro un trešo rindu varētu katru pacelt par toni vai pustoni uz augšu, bet ceturto ar tuvāko intervalu nokāpināt uz leju.

Toņa augstuma pakāpes sevišķi jāievēro, skandējot rindu, tas ir, izrunājot visus vārdus viena toņa augstumā.

a vingrinājums

Patskaņa *a* saskare ar līdzskaņiem.

3. Mazam ganam | plaša vala, ||

2. Atnāk pavasara za|la — ||

1. Stāvam kalnam | apkārt klājas ||

2. Za|las lankas, | labas plavas. ||

2. Sakalst dadža lapas asas, ||

1. Ja nav stādam | valgas rasas. ||

2. Brašam brālim | paša māja — | stalta, balta, ||

3. Daža važa gara, | dažā pata kalta. ||

Pēc skaņas plūduma un veidošanās procesa *a* jāuzskata par pamatpatskani latviešu valodā. Vadoties no šāda runas rīku nostādījuma, kā to prasa patskanis *a*, mazliet izmainot lūpu un mēles kustības, iedarbinot runas aparātu vienā virzienā, mēs iegūstam tumšo patskani *u*; iedarbinot pretējā virzienā, dzirdam gaišākos patskaņus: plato un šauro *e* un *i*. Veidojot patskani *a*, viegli paveras lūpas, atvāžot apakšējo žokli, brīvi atveras mute. Mēle ieņem līmenisku stāvokli, ar smaili viegli skarot apakšējo priekšzobu saknes. Mutes atvērums platums atkarīgs no balss skaņas stipruma un nokrāsas. Ja *a* skaņa plūst plašāk un skaļāk — nepieciešams arī platāks mutes atvērums; ja klusi vai koncentrēti asi — mutes atvērums šaurāks. *A* vingrinājumu runājot, galvenā uzmanība jāpievērš atbrīvotai apakšējā žokļa kustībai — brīvam, dabiskam mutes atvērumam, neīvelkot lūpu kaktiņus. Ja priekšā stāvošie līdzskaņi prasa zināmu runas muskuļu sasprindzinājumu (sašaurinot mutes spraugu, atsedzot priekšzobus), pēc tam tūlīt jāpanāk muskuļu grupu atbrīvotība *a* pozīcijā. Runas rīku kustības, runājot *a* vingrinājumu, ir brīvas, enerģiskas un precīzas. Kaut gan *a* skaņa plūst viegli un brīvi, tomēr tā nedrīkst skanēt glēvi.

Vingrinājums jāizpilda trijos paņēmienos.

1. paņemiens: skandējot (tas ir, runājot viena toņa augstumā) precīzi atdalīt katru zilbi.

Ma-zam ga-nam pla-ša va-la, ||

At-nāk pa-va-sa-ra za-la || utt.

Jāiegaumē, ka uzsvērtā zilbe jāizrunā stiprāk par neuzsvērtu. Neuzsvērtā zilbe jāizrunā bez piepūles, balss spēku samērīgi klusinot, tomēr dzirdami. Uzsvērtā zilbe vārdā jāveido ar trieciena spēku, neuzsvērtā — ar atkustības spēku, tas ir, ar trieciena spēka rezervi.

Runājot vingrinājumu pa zīlēm, jānostiprina vārda forma, samērīgi izvietojot balss spēku, un jāuzmana, lai

neapsīkst runas kustība, pirms vārds nav pilnīgi izskanējis. Reizē ar to jāatradinās no kaitīgā «galotņu norišanas» parāduma, neizrunājot vārda pēdējās zilbes.

Vingrinājuma rinda jānoskandē pa zīlēm ar vienu elpas paņēmieni. Rindas beigās jābūt elpas pauzei.

2. paņēmieni: noskandēt vingrinājumu, nesadalot vārdus zīlēs. Tas nozīmē: jānorunā rindā iekļautie vārdi viena toņa augstumā, bez tam stiprāk jāizceļ atzīmētie uzsvāri un jāievēro rindu augstuma pakāpes pēc norādītām zīmēm.

3. Mazam ganam | plaša vaļa ||

2. Atnāk pavasara zaļa || utt.

Runājot *a* vingrinājumu otrā variantā, jācenšas pēc samērīga uzsvērtu un neuzsvērtu vārdu saliedējuma. Elpas pauzei jābūt pēc katras rindas.

3. paņēmieni: ar iegūto pieredzi norunāt *a* vingrinājumu, veidojot dabiskus loģiskas runas teikumus, protams, ievērojot vārdu saplūsmas zīmi, atzīmētos uzsvārus un rindu augstuma pakāpes, kas norāda izteiksmes kāpinājuma vai nokāpinājuma virzienu.

Pieņemtās zīmes vingrinājumā izvietotas, vadoties no pieredzes, kā mēs realajā dzīvē pārraidām un uztveram nesamākslotas, gramatiskajos teikumos iekļautas domas.

Pēdējās četras vingrinājuma rindas —

«Sakalst dadža lapas asas, ||

Ja nav stādam | valgas rasas.» || —

un

Brašam brālim | paša māja | stalta, balta — ||

Daža važa gāra, | daža plata kalta, — ||

ieteicams apgūt kā ātrrunas vingrinājumu, atkārtojot katru teikumu trīs reizes, pakāpeniski paātrinot runas tempu. Ātri runājot, runas aparatam jāļauj darboties spraigi un veikli bez sevišķa sasprindzinājuma. Ritmiskie uzsvāri jāieezīmē precīzi, nezaudējot teikuma loģisko pamatni.

Pāreja no «*a*» uz «*e*»

Patskani *e* izrunājot, lūpas paveras kā vieglā smaidā, atsedzot abas priekšzobu rindas. Mutes atvērums nedaudz šaurāks, nekā *a* skaņu izrunājot, mēles smaile balstās pret

apakšējo priekšzobu sakni, mēles vidus lokveidīgi tiecas pret aukslējām, ar malām viegli skarot augšējos sakņu zobus un sašaurinot atstatumu starp aukslējām un mēles vidu. Lūpas jāatver viegli, bez piepūles, tās nedrīkst būt uzspīlēti pieklautas priekšzobiem.

Vingrinājums sastādīts ar tādu ieceri, lai patskanim *a* sekotu *e* vai arī otrādi.

3. Kāpēc mana māte nevar ||

2. Tālā, svešā meža lejās ||

1. Vējā rast ne ceļa, nedz ar ejas? ||

2. Vēja deļa skarba ||

3. Sejā dedza sāpes. ||

Runājot vingrinājuma pirmo rindu, jāiezīmē pāreja no *a* uz viegli atsegtu *e*. Runājot turpmākās rindas, kur pirmajā zīlē ir patskanis *e*, runas aparāts no *e* pozīcijas jāatbrīvo *a* pozīcijā. Sevišķi jāuzmana, lai pēc *e* skaņas izrunāšanas lūpas nepaliktu atsegtā, atvilkta stāvoklī, bet atbrīvotos un ieņemtu tādu stāvokli, kā to prasa sekojošais līdzskanis un patskanis *a*. Šīs maiņas ir nepieciešamas, tas atvieglo runāšanas procesu. Pamēģiniet šo vingrinājumu norunāt viscaur ar atvilkta lūpām un atsegtiem zobiem, un jūs pārliecināties, cik tas ir neēsti un grūti.

Šis vingrinājums, tāpat kā iepriekšējais, jāapgūst trijos paņēmienos.

1. paņēmienis: skandēt pa zīlēm, izceļot uzsvērtu zīli un ieturot elpas pauzi rindas beigās.

2. paņēmienis: norunāt vingrinājumu, monotoni skandējot visu teikumu, ievērojot vārdu nepārtrauktu kopplūsmu, atzīmētos uzsvarus, toņa pakāpes un elpas pauzi rindas beigās.

3. paņēmienis: ievērojot pieņemtās zīmes, veidot loģisku, sakarīgu teikumu formas. Šajā gadījumā jāizveido jautājuma un atbildes teikums.

e vingrinājums

Kā runas aparātā veidojas patskanis *e*, norādīts jau sakarā ar iepriekšējo vingrinājumu. *E* ir šaurais patskanis. Ja tas ievietots vārdā kopā ar vidējo patskani *a* vai plato *u*, tad viegli raisās vēlamās pārejas, nerodas saspīlējums runas muskuļu grupās, un šādus vārdus izrunāt ir viegli. Ro-

das jautājums: kā iedarbināt runas aparatu, ja vairākzīl-
bīgos vārdos sastopama tikai *e* skaņa?

Piemēram:

2. Avenes vai zemenes. ||
1. Mellenes vai dzērvenes — ||
2. Vecene ber sedzenē. ||

Izrunājot šajā teikumā katru zilbi ar stipri pavērtām lūpām un atsegtiem zobiem, kā to prasa reljefa *e* skaņa, un neizmainot šādu stāvokli, runātājs nevajadzīgi sastindzina lūpu un vaigu muskuļus, zaudē atkustības iespēju un velti piepūlē sevi. Atrisinājums ir pavisam viegls un vienkāršs: ar izteiktu lūpu atsegumu jāizrunā tikai vārda pirmā uzsvērtā zilbe, pēc tam jāatbrīvo lūpas un jāpierunā neuzsvērtās zilbes, brīvi un viegli paverot muti, pat neatsedzot priekšzobus, tā, kā tas notiek, *a* skaņu veidojot.

Jāpiezīmē, ka runas rīku kustības nav sastingušas, vienmuļas un nemainīgas, bet gan pakļautas pastāvīgai maiņai atkarībā no balss stipruma, augstuma, ātruma un nokrāsas. Jo stiprāk un augstāk izrunājams vārds, jo lūpu darbība, arī *e* skaņu veidojot, būs aktivāka, spraigāka, lūpu atsegums, sevišķi uzsverot pirmo zilbi, noteiktāks, precizāks, mutes atvērums platāks. Klusāk un zemākā tonī veidota skaņa prasa mazāku piepūli. Samazinās kustību spēks un samēri. Tāpēc arī patskanis *e* vārda pirmajā zilbē jāizrunā precīzi ar trieciena spēku, neuzsvērtās zilbes jāveido ar atbrīvotu atkustības spēku un tikko jaušamu lūpu atsegumu.

E vingrinājums jāpiesavinās divos paņēmienos:

- 1) skandējot, 2) veidojot teikumu.

Patskanis *i*

I ir visgrūtāk veidojamais patskanis, tāpēc tuvosimies tam uzmanīgi, ietverot vingrinājumu sistēmā vispirms divskaņus *ai*, *ie* (*ia*) un *ei*, kur patskaņi *a* un *e* saskaras ar *i* un saplūsmas mirklī izveido minētos divskaņus. Precīzi veidota *i* skaņa prasa vislielāko runas rīku sasprindzinājumu: atverot muti, lūpas atsedz abas priekšzobu rindas. Mēle, balstīdamās pret apakšējo priekšzobu saknēm, lokveidīgi tiecas pret aukslējām, ar malām blīvi piekļaujas augšējiem sakņu zobiem; vibrējot balss saītēm, *i* skaņa izplūst telpā pa diezgan šauru spraugu gar mīkstajām un cietajām auk-

slējām, sastopot stingru pretestību pret augšējiem priekšzobiem. Mutes atvērums šaurāks, nekā izrunājot *a* vai *e* skaņu. Kaut gan, *i* skaņu izrunājot, nepieciešams zināms runas rīku sasprindzinājums, tomēr tas nedrīkst izvērsties par saspīlējumu. Runātāji jābrīdina no sliktā paraduma runāt patskani *i* ar «sakostiem zobiem», tas ir, ar nekustīgu apakšžokli un stipri ievilktiem lūpu kaktiņiem. Nevajag aizmirst, ka, arī šauros patskaņus *e* un *i* izrunājot, mute ir jāatver un šai kustībai jābūt brīvai un elastīgai, lai runas rīki nākošajā mirklī varētu nostāties tādā pozīcijā, kāda nepieciešama sekojošam līdzskanīam vai patskanim.

ai vingrinājums

1. Baigums, maigums | skaistās ainās ||
2. Laika gaitā | ātri mainās. ||
 1. Manai baltai mājai pāri ||
 2. Raiba kaija gaisos laižas. ||

Ai vingrinājums jāizpilda trijos paņēmienos.

1. paņemiens: skandēt, atdalot zilbes.
2. paņemiens: skandēt veselu teikumu.
3. paņemiens: veidot loģiska teikuma formu, kā tas norādīts iepriekšējos vingrinājumos.

Runājot *ai* vingrinājumā, sevišķi svarīgi divi nosacījumi. Pirmais nosacījums: nesākt veidot divskani *ai* ar atsegtu mutes stāvokli, bet sākt ar *a* pozīciju un tad, mazliet sašaurinot mutes atvērumu un viegli paverot lūpas, pakāpeniski novirzīt runas rīkus *i* pozīcijā. Šo kustību pāreju vislabāk novērot, pagausinot runas tempu. Otrs nosacījums: pievērst dzirdes uzmanību, lai *a* skaņa tiktu izrunāta pietiekami plati bez noslieces uz plato *e*.

ie (ia) vingrinājums

Ortografiski uzrakstīto *ie* izrunājam kā *ia*: *i* — ieskaņa, *a* — izskaņa. Šo divu patskaņu saplūsmas mirkli mūsu dzirdē uztver kā divskani *ia* (rakstības zīme — *ie*). Minēto divskani izrunājot, runas rīki nostājas *i* pozīcijā, bet jau nākošajā mirklī lūpas atiet izejas pozīcijā un platāk atveras mute, veidojot izskaņu *a*. Šim pārejas mirklim no *i* uz *a* ir noteicoša nozīme, izrunājot divskani *ie*.

1. Skarbiem ziemas vējiem skrienot, ||
2. Bieziem vāliem | piesnieg sniegs. ||
1. Liegiem ziediem | nu zem sniegiem liekties, ||
2. Niedru stiebriem | pretī vējiem slieties. ||

Vingrinājumu ieteicams izpildīt divos paņēmienos: skandējot un pēc tam veidojot teikumu. *Ie* vingrinājumu runājot, galvenā vērība jāveltī tam, lai, divskani *ie* veidojot, apakšējais žoklis neatrastos nekustīgā stāvoklī, bet lai izdarītu nepieciešamās kustības, kas nodrošina brīvu, dabisku mutes atvērumu.

ei vingrinājums

Divskanis *ei* ietver tiešu pāreju no *e* uz *i*. Šī pāreja notiek pakāpeniski. Divskani *ei* izrunājot, atveras mute un viegli paveras arī lūpas (*e* pozīcijā), tad, mutes spraugai mazliet sašaurinoties, lūpas pakāpeniski atsedz abas priekšzobu rindas. Šī pakāpeniskā lūpu atvēršana ir visraksturīgākā kustība, izrunājot divskani *ei*. Pēc tam iestājas lūpu muskuļu atbrīvošanas mirklis un pāreja uz nākošo līdzskani ar sekojošo patskani.

4. Dzied meistara fleite, | teic sensenas teikas: ||
3. Reiz meitene veikla | nes steidzoties meijas. ||
2. Te meitenei ceļā stāj | kareivis stalts ... ||
1. Un kareivi reibina | meitenes daiļums, ||
2. Viņš veicīgi sveicina | meiteni veiklo ... ||
3. Rimst steigas, | krīt meijas ||
4. Un teikai — | šeit beigas. ||

Vingrinājums izpildāms: 1) skandējot, 2) veidojot sakarīgu runas priekšnesumu. Runājot vingrinājumu, svarīgs ir lūpu atbrīvošanas mirklis pēc divskaņa *ei*. Šāda stāvokļa turpinājums noteikti apgrūtinās runas plūdumu un pavedinās gala zilbes ar platu patskani izrunāt šauri, piemēram: meistara, teikas, sveicina. Šajos un citos līdzīgos vārdos patskanis *a* gala zilbē, kā parasts, ir jāizrunā plati un nevis šauri, pārvēršot *a* par plato *e*. Ievērojot šos nosacījumus, *ei* vingrinājums skanēs viegli un dzidri.

i vingrinājums

Kā jāizrunā patskanis *i*, tas jau norādīts sakarā ar divskaniem *ai, ie, ei*. Patskanis *i* prasa ļoti precīzu veidojumu, sevišķi uzsvērtajā zīlē. Mutei atveroties, lūpas atsedz abas priekšzobu rindas. Tas prasa zināmu muskuļu sasprindzinājumu. Lai šāds sasprindzinājums neizvērstos par ilgstošu muskuļu saspīlējumu, tad pēc uzsvērtās zīles lūpu muskuļi jāatbrīvo, tas ir, atvilkās lūpas jāpalaiž vaļīgāk. Vārda izteiksmes spēks ir sakoncentrēts uzsvērtajā zīlē, kam samērīgi piekļaujas neuzsvērtās gala zīles. Tās tiek izrunātas vieglāk, ar mazāku piepūli. Tāpēc neuzsvērtajās zīlēs patskanis *i* jāizrunā ar tikko jaušamu lūpu atsegumu. Samērīgs balss spēka izlīdzinājums atvieglo runāšanas procesu un nostiprina vārda labskanīgumu un skaidrību.

1. Bij man lini | vijīgi un zili, ||

2. Sen tie visi | vīlnī sisti. ||

1. Līkst pār klintīm | līksmi sili — ||

2. Irst pa smiltīm | viļņi silti. ||

Vingrinājums jāizpilda trijos paņēmienos.

1. paņēmieni: monotoni skandējot, precīzi atdalīt katru zīli un uzsvērt vārda pirmo zīli (piemēram: **sen** tie **vi**-**si** **vīl**-**nī** **si**-**sti**).

2. paņēmieni: skandējot visu teikumu, izcēlt uzsvērtos vārdus un ievērot toņa pakāpes.

3. paņēmieni: runājot sakarīgus teikumus, ievērot vārdu saplūsmi, izcēlt uzsvarus, izveidot toņa pakāpes.

Platais *e*

Platais *e* ierindojas vidū starp *a* un *e*. Runas rīku nostādījums līdzīgs ar patskani *a*, tikai mēles vidus mazliet pacelts, neskarot augšējos sakņu zobus. Lūpas vaļīgas, augšējā mazliet pacelta. Plato *e* izrunājot, nav jācenšas atsegt priekšzobus, kā tas notiek, šauro *e* izrunājot. Tas rada skarbu, nelāgu kakla pieskaņu.

Platā *e* vingrinājums

1. Cildenas, diženas, | lepnas un rēnas ||

2. Ezera dibenā | rēgojas ēnas. ||

Vingrinājums izpildāms divos paņēmienos: 1) skandējot, 2) veidojot loģisku teikumu.

Platā *e* vingrinājums ar nodomu ievietots pēc *i* vingrinājuma. Ja, pārbaudot runas aparata darbību — sākot ar patskani *a* un beidzot ar *i*, — būtu radušies dažu muskuļu saspilējumi, tad ar platā *e* vingrinājumu iespējams šādus saspilējumus novērst, jo platais *e* veidojas ar visatbrīvotāko runas rīku kustību. Skandējot šo vingrinājumu, iespējams attīstīt brīvi rezonējošu balss plūdumu.

P a t s k a n i s u

U ir vistumšākais patskanis. Mēle, izrunājot *u*, ir nedaudz atvilkta no apakšējiem priekšzobiem. Atvāžot apakšējo žokli, lūpas vairs neatveras brīvi, kā *a* skaņu izrunājot, bet, veidojot *u* skaņai pretestību, spraigi izvirzās uz priekšu un sakļaujas it kā gredzenā. Izrunājot patskani *u*, lūpas jāizvirza uz priekšu enerģiski un gredzens jānoslēdz stingri, apklaujot priekšzobus. Valīgi un glēvi, atkaru no zobiem, uz priekšu izvirzītas lūpas radīs glēvu, neskaidru *u*, kas līdzināsies izkropļotam svešvalodu *o*.

Patskanis *u* latviešu valodā sastopams divskaņos *o* (*ua*), *au* un *ui*, *iu*. Apgūstot pareizu patskaņa *u* izrunu, tuvosimies šim mērķim pakāpeniski. Vispirms pieradināsim runas rīkus pareizi veidot *u* saliedējumā ar *a*. Tāpēc runāsim vispirms *au* un *o* (*ua*) vingrinājumus un tad tikai *u*. Šāda kārtība ieteicama tāpēc, ka *u* skaņu mēs izrunājam ar sasprindzinātiem lūpu muskuļiem, bet *a* skaņu — ar pilnīgi atbrīvotiem. Saliedējot šos abus patskaņus divskani, mēs pieradināties sasprindzināt un atbrīvot lūpu muskuļus. Šāda veiksmē runātājam nepieciešama.

D i v s k a n i s a u

Divskanis *au* ir divu patskaņu *a* un *u* nepārtraukts saliedējums. Runas rīki — lūpas, mēle, apakšējais žoklis no *a* pozīcijas pakāpeniski ieņem *u* pozīciju. Divskani *au* izrunājot, galvenais uzdevums ir lūpām, kas, enerģiski tiecoties uz priekšu, nosedz priekšzobus ar raksturīgo *u* gredzenu. Protams, šāda spraiga un enerģiska kustība ir tikai mirklis, kam seko lūpu atbrīvošana nākamajai valodas skaņai. Izrunājot divskani *au*, mutes telpa padziļinās, un runātāja balss iegūst dziļāku, dobju skanējumu. Sakarā ar to tei-

kumus, kur pārsvarā divskanis *au*, ieteicams izmantot kā vingrinājumu, lai attīstītu plašu un dziļu balss plūdumu.

au vingrinājums

4. Jau saule raugās | daudzos strautos, ||
3. Jauns saucējs | strauji laukos auļo, — ||
2. Daudz ļaužu | Gaujas jaukās kraujās ||
1. Sauc kaujā | tauru drausmie auri. ||

2. Klāj kaujas lauku | kaujinieku kaudzes, ||
3. Raud tautu laudis, | kauna šausti... ||
4. Caur audžu audzēm | šausmās raugās, ||
5. Snauž kraukļi | augsto krauju spraugās. ||

Vingrinājums jāizpilda divos papēmienu: skandējot un runājot kā sakarīgu priekšnesumu. Skandējot pirmās četras rindas, jāceļ katra rinda par toni vai pustoni uz augšu. Nākošās četras rindas jāsāk no augstāka toņa un katra nākamā rinda jāskandē par pustoni vai toni uz leju. Veidojot jau sakarīgu runas priekšnesumu, pirmās četras rindas jānorunā kāpjošā ritumā, sekojošās četras (otrais pants) — krītošā ritumā, nemazinot izteiksmes spēku.

Ar divskani *au* ātrrunai ieteicams šāds vingrinājums:

Paulis Kaulis | naudu taupa, ||
Knauķis auglim | čaulu laupa. ||

Ātri runājot, teikumi jāatkārto vairākas reizes, pakāpeniski paātrinot tempu. Bez tam jāsajūt un jāsaglabā teikuma ritmiskā forma, spilgti izceļot uzsveramos vārdus.

Divskanis *o* (*ua*)

Latviešu valodā vienskanis *o* sastopams tikai svešvārdos (politika, okeans, Zoja, Troja). Šādos vārdos izrunājot *o*, lūpas paliek it kā pusceļā, nenonākot līdz *u* pozīcijai. Rodas piltuvei līdzīgs balss aparata nostādījums.

Latviskajos vārdos sastopams tikai divskanis *o*, ko izrunājam ar *u* ieskaņu un *a* izskaņu. Runas rīki no *u* pozīcijas nostājas *a* pozīcijā, un šo divu patskaņu kopplūsmes mirkli mūsu dzirde uztver kā divskani *ua*, ko ortografiski rakstām kā *o*.

Lai iedzīvinātu pareizu latviskā *o* izrunu un pieradinātu runas rīkus šajā virzienā precīzi darboties, ieteicams sākumā runāt teikumus, kur pirmajā zilbē sastopams *u* un sekojošā *a*. Piemēram:

1. Jūta drūma, | jūra klusā, ||
2. Brūnā sūnā | jauka dusa. ||

Šos teikumus runājot, jāiegaumē, ka pirmā zilbe gūst izteiksmes spēku un, kaut gan *a* parasti ir skanīgāks par *u*, taču šajā gadījumā tas nedrīkst skanēt stiprāk par *u*. Jāpieradinās arī patskani *u* izrunāt skanīgi un spraigi. Tas sekmēsies, ja lūpām liksim atbrīvoti un enerģiski darboties.

o vingrinājums

3. Druvas jau zaļojot | purvos un norās, ||
2. Ogas jau smaržojot | nokalnu korās, ||
1. Dobotos, robotos | ozolos košos ||
2. Rītos un vakaros | vālodze kliedzot. ||

Vingrinājums jārunā, veidojot sakarīgus teikumus, no sākuma palēninātā tempā, lai pārbaudītu katra vārda, katras zilbes skanējumu, vēlāk runas gaitu paātrinot līdz dabiskam ritumam.

Izrunājot divskani *o*, lūpas enerģiski jāizvirza uz priekšu līdz fiziski sajūtamai nepārspilētai saspringtībai un tūlīt bez piepūles jāatbrīvo *a* pozīcijā. Šādi *u* un *a* saplūsmei par divskani *o* jānotiek acumirkļīgi, viegli un vingri.

Ja vārdā atrodas vairāki *o*, piemēram, *dobotos*, *ozolos*, *košos*, tad, ievērojot latviešu valodas zilbju attiecības, pirmā zilbe jāveido ar lielāku muskuļu piepūli un spriegumu nekā sekojošās zilbes, kuras jāizrunā daudz vieglāk, nesajūtot fizisku saspringtību. Ar šādu paņēmieni vārdi un teikumi, kur pārsvarā divskanis *o*, ir izrunājami viegli, bez piepūles.

Patskanis *u*

Kādā pretestībā nostājas runas rīki, izrunājot patskani *u*, norādīts sakarā ar divskaņu *au* un *o* veidošanu. Patskani *u* izrunājot, lūpas izdara spraigas kustības. Izvirzot lūpas uz priekšu, sajūtama pat lūpu muskuļu fiziska sa-

springtība, sevišķi, ja *u* atrodas vārda pirmajā zīlē. Gala zīlēs šī saspringtība mazinās. Ir lietderīgi iegaumēt, ka, izrunājot šauros patskaņus un divskaņus (e, i, ai, ei), kad lūpas atveras un atsedz priekšzobus, muskuļos fiziska saspringtība nav manāma un nav arī vēlāma.

Ja patskanis *u* atrodas tikai vārda vienā zīlē, tas nesagādā runātājam grūtības, taču ir jāuzmanās, ja katrā zīlē ir tikai patskanis *u*, turklāt vēl savienojumā ar lūpu līdzskaņiem — *m, b, p*, piemēram, burbuļus, purpuru, kuplumu, drūmus u. c. Šādus vārdus runājot, jāpielieto lūpu atkustības paņēmieni. Pēc katras zīles lūpas veikli jāatvirza izejas pozīcijā, lai tās spētu izdarīt vēlāmās kustības, kādas nepieciešamas sekojošo skaņu veidošanai. Mainās lūpu stāvokļi: enerģiska kustība uz priekšu, viegla atpakaļ. Pirmā zīle, protams, jāizrunā ar lielāku elpas trieciena spēku nekā gala zīles. Būtu nedabiski un gandrīz neiespējami izrunāt vārdus, kur katrā zīlē ir patskanis *u*, ja runātājs nemainītu lūpu stāvokli un visu laiku paturētu tās izvīrītas uz priekšu. Rastos neskaidra, sakropļota vārda forma.

u vingrinājums

4. Tālumā | vēl smailu mastu siluetus jūtu, ||
3. Kur pār tumšu jūru | drūmus kuģus kaujā sūtu, ||
2. Un mūžu ritumā | klus runu tulks, ||
1. Un jūdžu tālumā | slīd dūju pulks. ||
2. Un jūsu jūtu gurdums | zustu tur, ||
3. Kur mūsu rudzu druvu | kuplums šalc. ||

U vingrinājums jāveic divos paņēmienos.

1. paņēmiens: vienmērīgi skandējot, precīzi atdalīt katru zīli, lai iedzīvinātu lūpu kustību maigu, lai attīstītu trieciena (uzsvara) spēku vārda pirmajā zīlē un prastu to samērīgi mazināt gala zīlēs.

2. paņēmiens: norunāt kā sakarīgu teikumu kopu, ievērojot jau izteiktos norādījumus. Šis vingrinājums iecerēts, lai attīstītu lūpu veiklību, elastību un nostiprinātu izturību. Kaut gan *u* ir vistumšākais patskanis, taču pieredze māca, ka, runājot vārdus un teikumus, kur bagātīgi sastopams *u*, atbrīvojas no saspīlējuma kakla muskuļi, jo balss kustības spēks tiek virzīts uz priekšu un sakoncentrēts lūpās.

Piezīme par divskaņiem *ui* un *iu*

Latviešu valodā vārdu ar minētajiem divskaņiem ir ļoti maz. Tie sastopami šādos vārdos: puisis, smuidrs, puika, muiža, muita, suiti, plukšķēt, kliukšķēt. Minētie divskaņi nesagādā grūtības runātājiem, kas pareizi veido patskaņus *u* un *i*.

Apvienotais žokļa un lūpu vingrinājums

Vingrinājums sastādīts ar tādu ieceri, lai vārdos platiem patskaņiem un divskaņiem nākošajā zilbē sekotu šaurais patskaņis vai divskaņis un arī otrādi. Šāds vārdu sakārtojums dabiski ierosinās aktīvas lūpu un apakšējā žokļa kustības, kādas nepieciešami jāattīsta katram, kas grib iemācīties viegli, veikli, ātri un precīzi veidot valodas skaņas, vārdus, teikumus.

Vingrinājums sastādās no atsevišķu teikumu fragmentiem, kurus ieteicams no sākuma runāt gausākā tempā, apdomājot un vērigi sekojot sava runas instrumenta darbībai. Pēc tam jāattīsta raitāks temps, piešķirot teikumam vienkāršu, loģisku un ritmisku skanējumu.

2. Plaukst bērzi, zied klavas, | kuplo jau oši, ||

1. Šalc nokalnē liepas | un ozoli koši, ||

2. Un mirdzoši, ritoši | upē spīd oļi. ||

3. Kad raitīgi, gaitīgi | darbos steidz soļi, ||

2. Jau rīkoti, glītoti | dārzos stāv solī. ||

1. Visu brīvu vilņu ritums irst, ||

2. Drūmi, klusi kuģi | plūdin plūst. ||

1. Zilu, glītu viju pinums birst, ||

2. Sūri, grūti mūži | zūdin zūd. ||

Ātrrunai:

1. Mežā skrēju, | vēju ķeru, ||

2. Nokert tomēr | nevarēju. ||

1. Brienot vienos lielos ciemos, ||

2. Liegu ziedu | sviedu sniegos. ||

Ar apvienoto žokļa un lūpu vingrinājumu noslēdzas vingrinājumu pirmā grupa. Kad apgūti patskaņi un divskaņi, kas galvenokārt veido runas melodiju, jāpievēršas balss plūduma un runas izteiksmes izkopšanai, iekļaujot vingrinājumu sistēmā raksturīgākos līdzskaņus.

II VINGRINĀJUMU GRUPA

Plūstošie līdzskaņi un šņāceņi

Patskaņiem un divskaņiem piemīt visas muzikalo skaņu īpašības: augstums, stiprums, ilgums, tembrs. Šīs valodas skaņas varam izrunāt augstākā un zemākā tonī, varam tās pastiprināt un klusināt, paildzināt un gausināt. Tāpat arī runātāja balss tembru un intonācijas mēs visskaidrāk saklausām patskaņos un divskaņos. Plūstošie līdzskaņi (l, m, n, r) ir rada patskaņiem. Arī tiem piemīt muzikalo skaņu īpašības, kaut gan ne tik pilnīgi kā patskaņiem un divskaņiem. Šņāceņi (s, š, z, ž, c, č, dz, dž, st) ar šīm īpašībām ir apveltīti jau daudz mazākā mērā. Tie tikai daļēji ir plūstoši.

Patskaņi un divskaņi, plūstošie līdzskaņi, pievienojot arī šņāceņus, ir tas skanošais materials, no kura veidojas runas melodija. Un tas ir labs un brīnišķīgs materials, ja runātājs to prot gaumīgi un lietderīgi izmantot. Pārējie eksplozīvie līdzskaņi, kuri pilnveidojas tikai kopā ar patskaņiem, ir tikai kā sastatnes runas melodijas celtni.

Patskaņu un divskaņu vingrinājumi iecerēti ar tādu nodomu, lai runātāja balss aparats darbotos brīvi, viegli, veikli, precīzi un lai tas veidotu pareizas un nesakropļotas valodas skaņas. Taču, lai attīstītu balss izteiksmību un piešķirtu runas melodijai arī nokrāsu bagātu skanējumu un plašumu, būs lietderīgi patskaņu un divskaņu vingrinājumiem pievienot plūstošo līdzskaņu un šņāceņu vingrinājumus.

Šī vingrinājumu grupa domāta balss apmēra, plūsmas spēka un skanoņas (rezonanses) izkopšanai, izteiksmes spraiguma un precīzas skaidrības (reljefa) nostiprināšanai.

l, ḷ

Līdzskani *l* veidojot, paveras lūpas, atveras mute, kā *e* skaņu izrunājot, mēles smaile viegli piekļaujas augšējo priekšzobu saknēm, balss saitītes vibrē. Izrunājot *ḷ*, mēle

plakaniski piekļaujas cieto aukslēju valnim tuvu priekšzobu saknēm. Latviskā *l* izskaņa ir gaiša, brīvi plūstoša. Teikums, kur pārsvarā *l* skaņa, ieteicams izmantot brīva balss plūduma un izteiksmes pakāpenības izkopšanai.

l vingrinājums

I

8. Dziļā lejā | viļņi čalo, ||
7. Kuplo egle, | kalnā celta; ||
6. Pieliets | silta saules zelta, ||
5. Kļājā laukā | ozols zaļo. ||
4. Dzelmes malā | līgo smilgas. ||
3. Zilā tālē | lido ilgas ... ||
2. Plašie lauki, | klusie sili, ||
1. Vizbuļi, | kas šalko zili, ||
2. Elpo sauli | laimes pilni. ||

II

1. Krēsla paceļ | miglas vilni, ||
2. Lepnā egle | klusi šalko, ||
3. Noliec lēpa | galvu vaļgo, — ||
4. Salti, balti | miglas vāli ||
5. Ceļas, veļas — | aizpeld tāli. ||
6. Dziļai, melnai | dzelmei ļauta, ||
7. Līgo laiva, | viļņos kļauta. ||

III

3. Viļņi apšalc | laužu soļus, ||
2. Viļņi skalo | baltos oļus. ||
1. Aizslīd migla, | aizpeld laiva, — ||
2. Viļņi čalo, | viļņi skalo ||
3. Bezgalībā | laimi tālo. ||

L vingrinājums iecerēts trijās daļās. Pirmā daļa ietver izteiksmes kāpinājumu, otrā — nokāpinājumu, trešā daļa — izskaņa — ietver kāpinājumu un nokāpinājumu.

Izpildījums jāapgūst divos paņēmienos: 1) skandējot, 2) izveidojot sakarīgu runas priekšnesumu. Skandējot pirmā daļa, sākot no zemākā toņa, jāceļ 8 pakāpes uz augšu. Otrā daļa, sākot no augstākā toņa, jānoslīdina 7 pakāpes uz leju. Izskaņa — 3 pakāpes uz augšu, 2 uz leju. Skandējot ieteicams ņemt palīgā muzikas instrumentu, vislabāk klavieres. *L* vingrinājumu skandējot, jāattīsta un jānostiprina balss apmērs, lai runā ieviestu un izmantotu plašāku toņu gammu.

Izpildot vingrinājumu kāpjošā vai krītošā ritumā, jāievēro teikumu virzība, sakarība un secība. Jāizvairās no paraduma skaitīt rindas kā atsevišķus, nesakarīgus teikumus.

m, n, ņ

Līdzskani *m* izrunājot, lūpas paliek viegli sakļautas; padziļinot mutes telpu, apakšējais žoklis nōslīd uz leju; mēles stāvoklis ir līmenisks, ar smaili pret apakšējo priekšzodu saknēm. Jāpiezīmē, ka, *m* skaņu veidojot, neskatoties uz to, ka mute neatveras, apakšējais žoklis tomēr atraujas no augšējā. Ar sakostiem zobiem runātais *m* skanēs sekli un saspīlēti, bez rezonanses.

N skaņu izrunājot, paveras mute un lūpas tikko jaušami atsedz priekšzobus. Mēles smaile viegli piekļaujas augšējo priekšzodu saknēm. *N* skaņu izrunājot, mēles gals plaksniski piekļaujas cieto aukslēju valnim. Nazālo *n* veidojot (brangs, dango, kungs u. c.), mēles smaile balstās pret apakšējo priekšzodu saknēm, bet mēles vidus tiecas pret mīkstajām aukslējām. Minētās skaņas (*m, n, ņ*, nazālais *n*), vibrējot balss saitītēm, pilnveidotas galvas un deguna rezonatoros, izplūst telpā caur degunu. Tā izveidojas skaņu akustikai labvēlīga vide un, savienojot *m, n* skaņas ar patskaņiem un divskaņiem, iespējams attīstīt plašu un dziļu balss rezonansi ar svinīgu pamatnokrāsu. Taču jāpiezīmē, ka deguna rezonanse ir nepieciešama, tikai *m, n* skaņas izrunājot. Pārejot uz patskaņiem, deguna rezonators noslēdzas, platāk atveras mute un balsī vairs nedzirdam deguna pieskaņu. Patskaņi tiek ievadīti citā, atklātākā rezonējošā telpā, kā mēdz teikt: tie jāpaceļ galvas rezonatorā, pievienojot arī krūšu rezonansi. Šāds valodas skaņu pārslēgšanas process no vienas rezonējošas telpas citā notiek dabiski un neapzināti. Taču, ja cilvēks ir piesavinājies pa-

radumu «runāt degunā», tas jānovērš. To var panākt, runājot vārdus un teikumus, kur nav sastopami degunskani *m*, *n*, piemēram: «Latvijas republikas laukos briest bagāta raža.» Šādu teikumu runājot, deguna rezonanse ir lieka. Aizsedziet viegli ar diviem pirkstiem nāsis — un tomēr jūs minēto teikumu varēsiet norunāt pietiekami skaidri. Protams, šāda rīcība noderīga tikai tādā gadījumā, ja jāatradinās no pārmērīgas deguna pieskaņas.

m, *n* vingrinājums

6. Svinīgs dunējums | dzen skaņu joņus, ||
 5. Dunot zvaniem skaņiem, | ņemam kroņus, ||
 4. Meijas vienojam | pār namu jumiem, ||
 3. Kroņus noliekam | uz vaļņiem drūmiem. ||
 2. Projām metam | drausmo moku ainas, ||
 1. Šenās skumjas, | atmiņas un vainas. ||
-
4. Zvani dun, | un zvani dango, — ||
 3. Zvani miera jundu bango... ||
 2. Aumaļām lai skan | nu dziesmu dainas, — ||
 1. Svinama mums | jaunu domu diena! ||

Vingrinājums iecerēts dziļas un plašas balss rezonanses (skanoņas) attīstībai. Tas izpildāms divos paņēmienos: 1) monotoni skandējot, 2) veidojot izteiksmīgu priekšnesumu kāpināti svinīgā skanējumā. Abos gadījumos jāvadās no dotās kompozīcijas, tas ir, jāievēro vārdu saplūsme, atzīmētie uzsvāri un toņa pakāpes. Toņa augstums jāsaskaņo ar stiprumu. Elpas pauzēm jābūt pēc katras rindas vai arī pēc katrām divām rindām. Vingrinājumu runājot, nevajag tišām paildzināt (dubultot) *m* un *n* skaņas. Nav jāaizmirst, ka vārda skanēšanas ilgumu nosaka patskani un nevis līdzskani.

r

R skaņas raksturīgā pazīme ir sprāgs, vibrējošs plūdums. Pareizu *r* izrunu nosaka precīza un enerģiska mēles smailes vibrācija pret augšējiem priekšzobiem. Lai netrau-

cētu mēles kustību, lūpām jābūt viegli pavērtām un žoklīm mazliet atvārtām. Pilnīgu skanējumu *r* iegūst tikai kopā ar patskani vai divskani.

r vingrinājums

2. Gar sirmās jūras | priežu krastiem ||
 1. Trauc vētras brāzmas | stipri dairas. ||
 4. Skan drausmi krasta kraujā | krauk|a brēciens, ||
 3. Dārd pērkongrāviens bargs, | krakš| priežu stumbri, ||
 2. Šķiet, vētras brāzmām cauri | mauro sumbri, ||
1. Un k r a s t ā t r ī c | garš draudošs z v ē r a r ē ciens. ||
 3. Traukts miers ir jūrai, | varavīksnas skautai, ||
 4. Traukts miers ir burai, | brāzmu varā rautai, ||
 3. Bet brašais jūrnieks | droši vētras vairās, ||
 2. Tam nedreb prāts, | kad jūras strauti krāc. ||
 1. Viņš stiprās rokās | airus droši tver, ||
 2. Kad trako vētras | brīvais spars. ||

Vingrinājums iecerēts balss spēka un izteiksmes sprai-guma attīstībai. Tas izpildāms kā runas priekšnesums ar dramatisku nokrāsu. Veidojot sakarīgus teikumus, jāievēro atzīmētās toņa pakāpes, kas norāda runas izteiksmes vir-zienu. Sevišķa uzmanība jāpievērš svarīgāko un mazāk svarīgo domu posmu izveidojumam. Galvenais domu posms — teikuma kodola posms — jāizceļ kā svarīgākais un nozīmīgākais atšķirībā no vārdu grupām, kas tikai iero-sina vai arī papildina teikuma galveno domu. (Teikuma kodola uzsvars pasvītrots ar taisnu svītru.)

«Gar sirmās jūras | priežu krastiem» | — šis vārdu gru-pas tikai ierosina uzmanību, tad seko ierosinātās domas lo-giskais apstiprinājums: «Trauc vētras brāzmas» | — un pēc tam papildinājums: «stipri dairas». || «Traukts miers ir jū-rai» | — teikuma kodola posms, «varavīksnas skautai» | — paskaidrojošs papildinājums jau dotajam loģiskajam ap-stiprinājumam. Teikumu runājot, svarīgi nav tikai uzsvērtie vārdi, bet vesela vārdu grupa — domu posms ar savu uz-svaru. Tāpēc uzsvērtu un neuzsvērtu vārdu samērīgam sa-liedējumam ir noteicoša nozīme, veidojot runas melodiju.

Uzsvaru pasvītrotā demonstrēšana bez harmoniska saskaņojuma ar neuzsvērtiem vārdiem jānovērtē kā slikts runas paņēmieni.

Apgūstot *r* vingrinājumu, vibrējošais līdzskanis *r* jāizrunā spraigi un tīrskanīgi, tomēr ne pārspīlēti un ilgstoši. Ja *r* skan glēvi vai dziļi mutes dobumā, līdzīgi neskaidrai *g* skaņai, tad ieteicams vingrinājumam izvēlēties vārdus, kur līdzskanīm *r* seko patskanis *u* vai divskanis *o*:

Rudenī rubenis | reti rubina. ||

Rūdu rokot, | rokas raiti rosās. ||

Runājot šādus teikumus, *r* jāveido reizē ar patskani vai divskani: paverot muti, lūpas enerģiski jāizvirza uz priekšu līdz sajūtamai saspringtībai un tajā pašā laikā jāuzmana, lai mēle vibrējošā kustībā balstītos pret augšējiem priekšzobiem. Tieši šīs enerģiskās lūpu kustības, kādas nepieciešamas, patskāni *u* un divskani *o* izrunājot, ierosinās arī mēles vibrējošo kustību virzīt uz priekšu pret augšējiem priekšzobiem.

Šņāceņi

s, š, z, ž, dž, c, č, dz, st

Kaut gan šņāceņi, kā vienkāršie, tā saliktie, ir daļēji plūsmas spējīgi, taču savu īsto skanējumu tie iegūst, tikai saskaroties ar patskāni vai divskani. Šņāceņu skanēšanas laiks nav ilgstošs, bet acumirklīgs. Paildzinājums rada nevēlamu švīkstoņu un nelabvēlīgi ietekmē runas labskanību.

Šņāceņu pareizu izrunu nosaka atbrīvotas lūpu un žokļu kustības. Ja šņācenis atrodas pirms patskaņa vai līdzskaņa, tad, paveroties lūpām, apakšējais žoklis tuvojas augšējam. Žokļi viegli sakļaujas, tā ka starp zobiem paliek tikko jaušama sprauga. Mēle paliek iekļauta mutes telpā, ar sānu malām balstoties pret sakņu zobiem. Elpai plūstot pa šauro zobu spraugu, veidojas nebalsīgie šņāceņi *s, š*; elpai vibrējot, skan balsīgie — *z, ž, dž*. Šņāceņa skanēšanas mirklīm izbeidzoties, runas rīki nostājas tādā pozīcijā, kāda nepieciešama sekojošam patskanim vai līdzskanīm (piemēram: saule, zāle, šautra, žaunas, čala, slava, spalva). Ja vārds beidzas ar šņāceņi, veidošanas mirklī lūpas paliek pavērtas, apakšējais žoklis tuvojas augšējam, iekļaujot mēli mutes telpā (piemēram: lapas, vējš, mežs,

daudz, nemaz). Satuvinot žokļus līdzīgi tam, kā tas notiek, kumosu kožot, spraugai starp zobiem jābūt pietiekami šaurai, jo svepstēšana, šļupstēšana notiek tikai tad, ja rodas apstākļi, kas traucē žokļiem līdz zināmai robežai brīvi sakļauties. Šādi izrunas traucējumi atgadās, ja mēles malas iesprūst starp zobiem, ja ievilkta apakšlūpa vai uzvilkta (nekustīga) virslūpa vai arī ja zobiem pārāk cieši piekļautie lūpu kaktiņi ierobežo apakšžokļa kustību. Veidojot šņāceņus *s, z, c, dz, st*, lūpas atsedz priekšzobus. Veidojot saliktos šņāceņus *š, ž, č, dž*, lūpas, atbrīvojot zobu priekštelpu, piltuvjveidīgi izvirzās uz priekšu un vaigu iekšsienas piekļaujas sakņu zobiem.

Teikumi, kur pārsvarā šņāceņi, prasa ļoti precīzu un reljefu veidojumu, vienalga, vai saturs atklājas liriskā vai dramatiskā skanējumā.

Kas attiecas uz vārda precīzu izrunu, tad grūtības rodas, ja iepriekšējais vārds beidzas un nākošais sākas ar šņāceņi, piemēram: **silts saules stars, spožs zelts, lāsts sirdi dzeļ**. Šādus vārdus nepārtraukti izrunājot, skaidrība radīsies, samazinot balss spēku, veidojot šņāceņi vārda beigās un spēcīgāk uzsverot šņāceņi un patskani sekojošā vārda sākumā. Šādam vingrinājumam noder teiciens no Šekspira komedijas «Sapnis vasaras nakti», ko runā aktieris, kas tēlo mēnesi:

«Sis **suns** | ir mans **suns** ||,
un šis **žagars** | ir mans **žagars**.» ||

Šņāceņu vingrinājums

I

3. Viss ziedos vīts, | mūs sveicinot, aust rīts: ||
2. Virs ežera | mirdz saules gredzens glīts, ||
1. Spīd zālē | rasas pērles sudrabotas, ||
2. Zied dārzos ābeles | kā uzgleznotas! ||
3. Silts saules stars | slīd mežos košos, ||
2. Spožs zelts | zib žuburotos ošos, ||
1. Viss gaiss šeit ličos kaist | tik vizošs, sauss! ||
2. Šeit dzimst un nerimst | radošs nemiērs tavš. ||

II

3. Daudz audžu audzes | moka šausmas, bads ... ||
2. Kā vējš caur mežiem | steidzas ķeizars pats. ||
1. Viņš brauc — | viss zīdā vīzošs, | švīts un stalts, — ||
3. Bet dižens mežinieks | sēž, važās kalts. ||
2. Tas acis kaistošās | pret valdinieku ceļ, — ||
1. Ciets prāts zib sejā tam, | lāsts sirdi dzeļ! ||

Šņāceņu vingrinājums jāizpilda kā runas priekšnesums. No sākuma — pirmajā gājienā — ieteicams visu vingrinājumu runāt palēninātā tempā, domājot. Pēc tam attīstīt dabisku, no satura izrietošu runas ritumu. Šādu runas pārņemienu pielietojot, jāpanāk precīza vārdu izruna un reljefa domu izteiksme.

Veidojot runas priekšnesumu, dotais vingrinājums jārunā kā sakarīgu gleznu vai darbību virkne ar loģisku secinājumu. Vingrinājuma kompozīcija iecerēta divās daļās. Pirmā daļa veidojama kā lirisks, otrā daļa kā dramatisks priekšnesums.

*

Pareizas izrunas pamatatziņas un praktiskam darbam dotie patskaņu, divskaņu un plūstošo līdzskaņu vingrinājumi ir tikai sagatavošanās posms, lai runātājs, pārbaudījis savu runas instrumentu, aptvēris savas balss izteiksmes bagātības, spētu patstāvīgi veidot loģisku, nesakropļotu un izteiksmīgu runas priekšnesumu.

II

RUNAS LOĢIKA ✓

Lai rastos izteiksmīgs skatuves runas vai arī daiļrunas priekšnesums, autora dotā viela (teksts) runātājam vispirms pareizi jāizprot un saprotami jāatveido valodas formās.

Starp skatuves runu un daiļrunu (prozas vai dzejas izteiksmīgu priekšnesumu) nav būtiskas starpības. Kā vienā, tā otrā gadījumā runātājs saradojas ar autora domu gleznām, tēliem, notikumiem un pārdzīvojumiem, attēlo kon-

fliktus, uzskatu cīņas un izdara secinājumus. Aktieris, tēlodams dramaturga iecerēto lomu, ar runas priekšnesumu iedarbojas uz klausītāju-skatītāju netieši, risinādamās sarunu ar partneri. Daiļrunātāja priekšnesums iedarbojas uz klausītāju tieši, jo klausītāju auditorija ir viņa partneris, ar ko tas sarunājas un tēlaini, iejūtīgi pārraida autora domas, ieceres, idejas un pārdzīvojumus, noraksturo darbības personas, viņu domu saskaņu un konfliktus.

Pārraidot personu sarunas, daiļrunātāja uzdevums nav attēlot katru no šīm personām, kā to darītu aktieris uz skatuves. Bieži vien tas nav pat iespējams, sevišķi, ja ir jāattēlo sarunas starp vairākām personām, ja sievietei jāpārraida vīriešu sarunas vai arī otrādi. Taču ar raksturīgu balss nokrāsu atklāt sarunu dalībnieku tipiskās pazīmes, viņu nodomus un pārdzīvojumus, viņu domu un izjūtu ritmus, iezīmējot pret katru no viņiem labvēlīgu vai naidīgu, cildenu vai noraidošu attieksmi, — tas daiļrunātājam iespējams, un tas arī ir viņa radošais uzdevums.

Skatuves runas un daiļrunas ar dzirdi uztveramās formas ir pakļautas gramatikas un loģikas likumībai. Ikdienu dzīvē savus vērojumus, spriedumus, vēlēšanās un pārdzīvojumus mēs pārraidām, iemaņu, paradumu, pieredzes un iegūto zināšanu vadīti. Taču, lietas, parādības, notikumus, dažādus apstākļus un darbību ainas uztverot, mūsu domas, griba un jūtas darbojas aktīvi. Mēs uztveram, vērojam, novērtējam, izdarām secinājumus. Vērojumi un atziņas atmodina jūtas, izraisa aktīvu psihisku un fizisku darbību.

Runājot autora (dzejnieka vai rakstnieka) doto vielu, vēl jo vairāk ir nepieciešama domu, jūtu, gribas un iztēles aktivitāte. Mechanisku, automatisku runu vai lasīšanu bez domu un iztēles atbalsta nevar uztvert kā izteiksmīgu, lai arī runātājs būtu apveltīts ar labu balsi un skaidru dīkciju.

Kādas tad ir mechaniskas runas raksturīgās pazīmes?

Sliktākā gadījumā runātājs nosauc tikai teikumā sākotos vārdus, stiprāk uzsverot teikuma vai dzejas rindas sākumu, vai arī pielieto aizgūtus izteiksmes paņēmienus — saturam, domu ritmam neatbilstošus, nedabiskus balss locījumus. Labākā gadījumā mechaniska runa izpaužas kā neieinteresējošs, tomēr saprotams autora domu atreferējums — bezkaislīga fakti uzskaitē. Šāda runāšana, protams, neatklāj satura kodolu. Runa ir valodas formās un balss nokrāsās izteiktas domas un kaislības. Tā nav auto-

matisks, mechanisks process, nedz arī tiksmiņāšanās ar saviem izteiksmes līdzekļiem, bet garīga, kulturala, domu un jūtu bagāta, mērķtiecīgi virzīta norise nolūkā pārraidīt klausītājam domas, vēlēšanās un pārdzīvojumus. Tādā kārtā izteismīgs runas priekšnesums rodas kā prāta, gribas un jūtu sadarbības harmonisks rezultats.

Ja valoda ir tieša domu īstenība, tad runa un lasīšana ir domu un jēdzienos ietvertu pārdzīvojumu patiesa atveidošana dzirdamās formās. Domas neeksistē atrauti no valodas. Tātad arī izteismīga runa nevar rasties bez domāšanas. Lai cik spēcīgs arī būtu runātāja jūtu savilņojums vai kaislību strāvojums, pamatā ir jēdziens, doma, jo savas kaislās vēlēšanās un pārdzīvojumus runātājs atklāj klausītājam mērķtiecīgi sakārtotos, loģiski veidotos teikumos, kas pakļauti gramatikas likumiem. Vārds, teikums ir jau notikuša iekšēja domu vai gribas procesa atspoguļojums. Tāpēc runātājam vispirms aktīvi jādomā un tad tikai jārunā, nevis otrādi — kad mehaniski norunātam teikumam astē vilksies doma. Vispirms jāizprot autora iecere, jāatmodina radoša iztēle, jāizvērtē dotie apstākļi, jāseko darbības risinājumam, — tad jūtas radīsies nepiespiesti, nevilus, it kā pašas no ševis, ja vien runātājs spēs un gribēs iejūtīgi uztvert dramaturga vai dzejnieka doto runas vielu.

PRIEKŠSTATI

Kā atklāt teikuma loģisko kodolu un izteismīgi pārraidīt klausītājam?

Skaļi nosaucot teikumā sakopotos vārdus, doma neatklāsies, nebūs arī izteismīga. Vispirms jābūt aktīvi ieinteresētam par teikuma saturu. Kaut arī tas ir autora dotais teikums, tas jāpieņem kā paša doma un iecere, kā pašreizējs doto notikumu skatījums. Apziņā jāizraisa priekšstati, domu gleznas, notikumi, darbības ainas — visi tie iekšējie redzējumi, ko ierosina autora dotais teksts. Pret domās saskatīto, dzirdēto un sajusto jāattiecas kā pret patiesu dzīves norisi.

«Divi zēni sēdēja Daugavas attekas malā, krasta sijām kājas pārkāruši. Vienam rokā zibēja nazis, kas šķieda sīkas, brūnas skaidiņas. Otrais pūlējās iespraust baltā iešķeltā skaliņā papīra strēmeli.»

J. Sudrabkalns, «Kuģu būvētāji».

Izlasot šos teikumus, mūsu apziņā notēlojas minētā aina. Lai to loģiski un izteiksmīgi norunātu, jāiedzīvina interese un jāsaašina redzes uzmanība: ir patiešām ieinteresēti jāvēro, jāredz šie zēni un arī tas, kur viņi un kā viņi sēž un cik koncentrēta ir viņu darbošanās.

«Balsis izšķiras iz tumsas
Neskaidras un baigas:
Dziesmas, vaidi, klaigas,
Saldas skaņas, kara troksnis.»

J. Rainis, «Uguns un nakts».

Vispirms jāieklausās, pašreiz it kā jādzird šis balsis, kas tumsā skan. Jānovērtē, kādas ir šīs balsis, kāpēc tās skan un kādu noskaņojumu rada. Tikai tad Raiņa dots teksts skanēs īsti un dziļi ietekmēs klausītājus.

«Viegli gulstas zvaigžņu pārslas
Plakstos nogurušos, kaisos.»

J. Sudrabkalns, «Koku rudens himna».

Šīs vārsmas runājot, ir it kā jāsajūt sniega pārslu piešķariens nogurušo un iekaisušo acu plakstiņiem.

Neizraisot redzes, dzirdes un citu sajūtu priekšstatus, neatklāsies teikuma loģiskais kodols. «Vārds ir domas tēls,» saka Staņislavskis. Priekšstatu un domu tēlu izraisīšana ir pirmais priekšnoteikums, lai rastos loģiska un izteiksmīga runa — patiesa, pārliciecināša sarunas valoda.

TEIKUMA LOĢISKĀ UZBŪVE 1

Pasekosim, kā kārtojas vārdi — domu tēli vienkāršā teikumā, kāda ir teikuma loģiskā uzbūve jeb kompozīcija un kā uztver priekšstatus runātāja aktivā uzmanība.

Nosauksim kādu vārdu, piemēram, «meitenīte». Mūsu apziņā, pieredzes vadīta, uztver meitenītes tēlu. Lai varētu to labāk novērot, mēs iedomājamies «redzam» «meitenīti» dabiskos apstākļos — it kā uz domu ekrana. Pieņemsim, ka apziņā izsauktais meitenītes tēls nav statisks, bet darbīgs. Iegūstam teikumu: «Meitenīte rotaļājas.» Kā uz šo pārmaiņu reaģē mūsu uzmanība? Tā vienā laikā uztver darītāju un darbību, aktivāk pievērsoties darbībai «rotaļājas». Iso teikumu izrunājam nedalīti, ar vienu balss paņēmieni, uzsverot vārdu «rotaļājas». Uzmanības pirmajā plānā vairs

neizvirzās darītājs (teikuma priekšmets), bet darbība (izteicējs).

«Meitenīte rotaļājas.»

Pievienosim vārdam «meitenīte» apzīmētāju: «Mazā meitenīte rotaļājas.»

Arvien vēl teikuma melodija paliek nedalīta, pirmajā plānā izvirzot darbību «rotaļājas». Tādējādi noskaidrojam jautājumu, ko dara «mazā meitenīte».

Pievienosim teikumam darbības vietu:

«Mazā meitenīte | rotaļājas mājas pagalmā.»

Šāds teikums sadalās divos melodiskos posmos, pie kam darbība «rotaļājas» piekļaujas darbības vietai. (Izteicējs biedrojas ar vietas apstākli.) Pirmajā posmā uzsvaru pieņem vārds «meitenīte», otrajā posmā vārds «pagalmā». Teikums noskaidro, kur rotaļājas «mazā meitenīte». Paplašinot tālāk šo teikumu, iespējama šāda aina:

«Parasti pēcpusdienās | mazā meitenīte | ar savām biedrenēm | rotaļājas mājas pagalmā.»

Sie piemēri rāda, ka teikuma locekļi (vārdi), savstarpēji apvienodamies, kārtojas nedalāmās grupās jeb teikuma posmos. Šos teikuma posmus mūsu dzirde uztver arī kā sakarīgus runas melodijas posmus, ko Staņislavskis apzīmē par runas takti.

Teikuma locekļu apvienošana posmos nenorit patvaļīgi, bet ir pakļauta stingrai gramatikas, loģikas un runas melodijas likumībai.

LOĢISKIE UZSVARI

Katrs vārds mūsu apziņā izsauc zināmu priekšstatu. Tie ir vai nu redzes un dzirdes priekšstati, vai arī sajūtu un domu priekšstati. Garāks teikums aptver veselu priekšstatu virkni. Pieredze māca, ka cilvēka uzmanība vienā mirklī var reljefi uztvert tikai 3 vai 4 tuvākos priekšstatus, pie tam vienu no tiem, pret ko tieši vērsta uzmanība, — visspilgtāk. Lai, runājot garākus teikumus, atvieglotu priekšstatu un reizē ar to arī domu uztveri un pārraidi, dabiska nepieciešamība ir izveidojusi paradumu apvienot vārdus grupās jeb teikuma posmos, kurus uztveram un pārraidām pakāpeniskā secībā. Dzīvē un uz skatuves mēs neatskaldām vārdus:

«Es | eju | uz | darbu. | Kolchoza | laukos | briest | ba-
gāta | raža.» ||

Bet, apvienojot vārdus runas melodijā, pārraidām sapro-
tamu, mērķtiecīgu domu:

«Es eju uz darbu. || Kolchoza laukos | briest bagāta
raža.» ||

Vienkāršs nepaplašināts teikums ietver tikai vienu
domu posmu, ko apstiprina balss uzsvars jeb loģiskais
akcents, piemēram: «Saule silda.» Garāki teikumi ap-
tver vairākus posmus, piemēram: «Pie Staļingradas | mūsu
drosnīgie karavīri | Staļina vadībā | izcīnīja slavenas
kaujas.»

Visas runas formas mēs uztveram ar dzirdi pēc rakstu-
rīgām pazīmēm. Vārdu grupu, kas apvienota teikuma
posmā, uztveram kā akcentētu melodisku vilni, pēc kura
iespējama pauze. Uzsvars un iespējamā pauze ir teikuma
posma raksturīgās pazīmes. Raitā tempā runājot, pauzes
ilgums var būt pat neuztverams. Taču runas melodijas
maiņa un akcentējums vienmēr būs saklausāms ikkatrā
posmā. Nerēķinoties ar vārdu gramatisko sakarību, nepa-
reizi tos sagrupējot un akcentējot, izkropļojam minētajos
piemēros dzejnieka Sudrabkalna domu un nojaucam tei-
kuma melodiju.

Pareizs sakārtojums:

«Ar zaļo zāli | priecīgs avots runā, ||

Krīt viņam mutē | zeltais ziedu čermurs.» ||

Nepareizs sakārtojums:

«Ar zaļo zāli | priecīgs | avots runā, ||

Krīt viņam | mutē zeltais | ziedu čermurs.»

Pareizs sakārtojums:

«Kā rūda vecā pasaule tur kūst.» ||

Nepareizs sakārtojums:

«Kā rūda vecā | pasaule tur kūst.» ||

Nostādot pareizai formai blakus nepareizu, vēlreiz pār-
liecināties, ka vārdu sakārtojums teikuma posmos ir pa-
klauts stingrai domu sakarības un valodas ritma likumībai.

Pareizi sakārtot teikuma posmus ir runātāja pirmais

uzdevums. (Tas pa daļai notiek neapzināti, ja runātājs ir apveltīts ar valodas ritma izjūtu.) Runas teikuma posmi — svarīgāki un mazāk svarīgi domu viļņi, sekodami cits citam, veido runas melodiju. Tie ir it kā runātāja domu ritmiskie soļi. Atziņa par nedalītu teikuma posmu ir pietiekami svarīga, lai to ieguldlitu izteiksmīgas runas pamatos.

Katrā teikuma posmā saklausāms viens uzsvērts vārds. Šie uzsvērtie vārdi ir runātāja domas loģiskie atbalsta punkti. Tie ir nepieciešami teikuma loģiskā satura atklāšanai un tāpēc pelna loģisko uzsvaru jeb akcentu nosaukumu.

Loģiskie uzsvari nav atšķeltas, patstāvīgas vienības. Teikuma posmos tie vienmēr jāveido kopā ar neizsvērtiem vārdiem. Uzsvērts vārds teikuma posmā vienkopus ar neizsvērtiem vārdiem sastāda vienu ritmisku vienību runas melodijā. Uzsvērtie vārdi tikai izceļas kā runas ritmisko, cits citam sekojošo viļņu augstākās virsotnes. Runātāji nopietni jābrīdina no uzsvaru tišas demonstrēšanas. Loģiskais uzsvars jāveido ar mēra izjūtu, saliedēti un harmoniski ar neuzsvērtiem vārdiem.

LOĢISKO UZSVARU VEIDI

Vairāki teikuma posmi, sekodami cits citam, virzās uz galveno mērķi — uz galveno posmu, kas atklās runātāja nodomu, uz to teikuma loģisko kodolu, ko viņš grib izcelt kā nozīmīgāko un svarīgāko. Šinī posmā tad arī iezīmēsies galvenais loģiskais akcents jeb teikuma kodola uzsvars — runātāja domas apstiprinātājs.

«Pie Stalīngradas | mūsu drosmīgie karavīri | Stalīna vadībā | izcīnīja slavenas kaujas.»

Kas bija vissvarīgākais notikums pie Stalīngradas Lieļajā Tēvijas karā? — Protams, izcīnītās kaujas, kas sekmēja tālākās uzvaras. Tāpēc arī šai teikuma posmā — «izcīnīja slavenas kaujas» — novietojas galvenais loģiskais uzsvars. Iepriekšējie teikuma posmi (arī pietiekami svarīgi) sniedz tikai ierosmi, sagatavo teikuma loģiskā kodola atklāšanai.

Sakarā ar to izsvērtos vārdus pirms teikuma kodola uzsvara apzīmē par domu ierosinātājiem uzsvariem.

Teikuma kodola uzsvars parasti iezīmējas teikuma beigu posmā. Taču tas var atrasties arī teikuma sākumā

un vidū atkarībā no tā, kurš domu posms vissvarīgākais, kā arī atkarībā no runātāja nodoma, kādu jautājumu viņš klausītājam grib noskaidrot, kāda ir domu secība un teikumu savstarpējā sakarība.

Mēģināsim teikuma kodola uzsvaru atklāt ar jautājuma palīdzību.

— Par ko lai es priecājos? ||

— Par sauli priecājies, | kas rītu lēks! ||

— Ko tu dzirdēji? ||

— Es dziesmu dzirdēju | no bērzu birzs, | —

atbild dzejnieks Sudrabkalns.

— Kādu balvu pretī sniedza nabagie?

— Nabagie | man dimantsirdis ||

Nesa pretī | zelta traukos, — ||

atbild Rainis dzejolī «Gaitas gājējs».

«Tautas izglītības inspektors | mani zemē iedzīs | par tādām lietām.»

V. Lācis, «Uz jauno krastu».

Iespējamās sekas no tautas izglītības inspektora stingrās rīcības — «mani zemē iedzīs» — ir teikuma galvenais posms ar uzsvērtu vārdu «zemē».

Minētajos piemēros galvenais loģiskais akcents jeb teikuma kodola uzsvars saklausāms teikuma sākuma vai vidus posmos. Teikuma posmi, kas seko galvenajam, papildina vai paskaidro jau izteikto runas kodolu. Uzsvarus, kas seko teikuma kodola uzsvaram, apzīmē par papildinātājiem jeb paskaidrotājiem uzsvariem.

Ievērojot jau iepriekš teikto, varam secināt: atklājot klausītājam teikumā ietvertu domu, runātāju rīcībā ir trīs uzsvaru veidi jeb kategorijas: teikuma kodola uzsvars, ierosinātāji un papildinātāji uzsvari, kas atšķirīgi pēc formas un nozīmības.

Kodola uzsvars ir visnozīmīgākais un teikumā tikai viens. Šo nozīmību runātājs sasniedz ar uzsvara spēku, bet nereti arī ar balss klusinājumu un gausinājumu, ar iekšēju izjūtas spēku, sevišķi, ja kodola uzsvars iezīmējas teikuma beigu posmā.

«Pēc aizraujoša | un smaga darba | nāk gaidītā atpūta.»

«Cik lēni vilkās, ||
Kā svina kurpēm, ||
Šī kūtrā nakts.» ||

J. Rainis, «Zeltītas lapas».

Šajos piemēros kodola uzsvars teikuma beigās iezīmējas ar samērīgu balss toņa pazeminājumu un klusinājumu.

Ja kodola uzsvars atrodas teikuma sākumā vai vidū, tas vienmēr izskan pietiekami spēcīgi un spilgti un sekojošie uzsvari vairs nepaceļas līdz kodola uzsvara izteiksmības pakāpei.

«Drūms un pārskaities | Antons Paceplis | sēdēja līdzās savai sievai.»

V. Lācis, «Uz jauno krastu».

Šajā gadījumā — kāzu braucienā — vērotāju uzmanību visasāk saista Antona Pacepla dusmas un nevis tas, ka viņa uzvārds Paceplis, nedz arī tas, ka viņš kamanās sēž līdzās savai sievai.

«Tas sapnis samelots, | tas nav no dieva.

Lai odzes sadur | tavu melu mēli.»

J. Rainis, «Jāzepts un viņa brāļi».

Šādu vārdu kārtību autori izvēlas, lai dotu domas triecienu jau teikuma sākumā.

Vēlreiz jāatgādina, ka nevajag uzskatīt uzsvērtos vārdus kā patstāvīgas vienības, kas atrautas no savas radnieciskās grupas. Teikuma posmos, kas ierosina domu un tiecas uz kodola atklāsmi, iezīmējas ierosinātāji uzsvari. Teikuma posmā, kas apstiprina ierosināto domu un atklāj runātāja nodomu, novietojas galvenais loģiskais akcents jeb teikuma kodola uzsvars. Teikuma posmos, kas papildina, paskaidro jau apstiprināto runas kodolu, iezīmējas papildinātāji uzsvari.

Ierosinātājus uzsvarus uztveram kā nepabeigtas formas: doma ir tikai aizsākta, ieskanējusies, tai iespējams turpinājums.

Teikuma kodola uzsvaru, ja tas atrodas teikuma beigu posmā, uztveram kā pilnīgi pabeigtu formu: ierosinātā doma ir noslēgusies. Ja kodola uzsvars atrodas teikuma

sākumā vai vidū, tad to uztveram kā daļēji pabeigtu formu: galvenais jau pateikts — teikuma kodols atlobīts, sekos tikai paskaidrojums, piebildums.

Pēc Dubura¹ atzinuma iespaids, kādu mēs saņemam no dažādām uzsvāru formām, atkarīgs no intervala dziļuma starp uzsvēto zilbi un neuzsvētajām zilbēm attiecīgā vārdā. Galvenais loģiskais uzsvārs jeb teikuma kodola uzsvārs iezīmīgs ar dziļu toņa kritienu pēc uzsvērtās zilbes:

«Meitene ro
taļājas.»

Uzsverot vārdu kā domas ierosinātāju, šāds toņa kritiens nav saklausāms vai arī tas nav pietiekami dziļš, lai to uztvertu kā pabeigtu formu:

«Meitene rotaļājas | mājas pa
galmā.»

Atkarībā no tā, vai doma izskan pilnīgi pabeigti, nepabeigti vai daļēji pabeigti, intervāls uzsvērtā vārdā var svārstīties oktavas apmērā. No runātāja nevar prasīt, lai viņš precīzi nosacītu intervala dziļumu — vai uzsvāra kritiens iezīmē tercu, kvartu, septimu vai oktavu, taču viņam skaidri jādzird, vai doma izbeidzas vai turpinās, un jāatšķir uzsvāru veidi.

Ierosinātāji uzsvāri, teikuma kodola uzsvārs, papildinātāji uzsvāri ir nepieciešami, lai atklātos teikuma loģiskā jēga. Tie reizē ir runas loģiskie un arī ritmiskie atbalsta punkti.

Taču, veidojot runas priekšnesumu, saklausāmi vēl citi spilgti izsvērti vārdi, kas neietilpst minēto loģisko uzsvāru kategorijā. Piemēram:

Snaišta balva

Drosmīgie cinitāji

Moraļēju izrādi

¹ Jēkabs Āriņš-Duburs — ievērojams aktieris, režisors un skatuves mākslas pedagogs, pirmais Latvijas dramatisko kursu nodibinātājs 1909. gadā.

*Paceloties kalna virsotnē, | mūsu matam atklājās |
brīnišķīga* → *aina*

Šādi izsvērti vārdi rodas kā jūtu savīļojuma sekas, izceļot kādu spilgtu īpašību, darbību vai apstākli. Šie «emocionalie uzsvāri» runas loģikai nav nepieciešami. Doma būs skaidra arī bez šo vārdu izsvēršanas, vienkārši pasakot: «Paceloties kalna virsotnē, | mūsu skatam atklājās | brīnišķīga aina.» Taču tādā gadījumā priekšnesuma veids nav vairs aktīvs un tēlaini iedarbīgs. Emocionalie uzsvāri grezno runas priekšnesumu, padara iezīmīgāku un izcilāku loģisko domu. Runas loģika neeksistē atrauti no emocijas, tāpat kā emocionāls runas priekšnesums nav iedomājams bez loģiska pamata.

Emocionālā uzsvāra raksturīgā pazīme ir izcilais melodiskais loks, ar kuru tas tiecas pēc sava loģiskā un ritmiskā uzsvāra, ar kuru kopā sastāda vienu teikuma posmu. Šis apvienotais loks kā runas melodijas tilts sniedzas pāri pat iespraustiem teikuma posmiem, lai sameklētu savu loģisko atbalstu.

«Māra Pāvulāne | kājām gāja mājās no teatra, || jo tramvajs | » | vēl strāvas trūkuma | un līnijas bojājuma dēļ » | nedarbojās.»

V. Lācis, «Vētra».

«... Tātad pirmais priekšlikums bija par to, || ka jāgādā | » | bazunes.»
..... » | baznīcas ērgelēm

Kaudziši, «Mērnīku laiki».

Šādi sakārtots teikums pareizā izpildījumā kļūst izcils un nozīmīgs.

Emocionāli izsvērtie un nozīmībā paceltie vārdi ierindojami ierosinātāju uzsvāru grupā. Tie saklausāmi vienā teikuma posmā pirms loģiskā uzsvāra, ja tos neatšķir iesprausti teikuma posmi.

Emocionāli izceltos vārdus nepieciešams atšķirt no loģiski un ritmiski izsvērtiem vārdiem. Ne jau katrs skaļi un nozīmīgi izrunāts vārds būs loģiskais uzsvārs. Bieži tas

iezīmējas tikai kā melodijas pacēlums, kas tiecas pēc loģiska apstiprinājuma. Šaubu gadījumā jāanalizē teikums, pielietojot pretnostatījuma likumu.

«Paceļoties kalna virsotnē, mūsu skatam atklājās brīnišķīga aina.»

Kas atklājās mūsu skatam? — Tieši aina, kas mūs pārsteidza ar savu lieliskumu, un tādēļ tai piedēvējam apzīmējumu — brīnišķīga. Šis teikums stāsta par «brīnišķīgu ainu» bez salīdzinājuma ar kādu citu ainu.

«Kalna pakājē vērojām vienu muļas ainas, bet, paceļoties virsotnē, mūsu skatam atklājās brīnišķīga aina.»

Teikums noskaidro: kādas ainas vērojām? — Vienmuļas un brīnišķīgas. Un šie vārdi tad izvirzās kā loģiskie uzsvāri.

RUNAS LOĢIKAS LIKUMI

Saskaroties ar klausītāju vai sarunas partneri, runātājam aizvien ir kāda vēlēšanās: «Es gribu kaut ko izziņāt, es gribu klausītāju pārliecināt; es vēlos viņu pieaicināt par notikumu vērotāju, par manu domu atbalstītāju.» Tāpēc aizvien svarīgs ir jautājums: kāds ir runātāja nodoms, ko viņš īsti grib pateikt, kādu saturu grib atklāt autora dotajā teikumā?

Mēdz sacīt, ka teikums ir kā tukšs trauks, kuru runātājs var piepildīt ar dažādu domu un jūtu saturu. Tā ir neapstrīdama atziņa. Taču runātāja nodomi nevar būt patvaļīgi un chaotiski. Viņam jāvadās no autora ieceres un runas loģikas likumiem, kādi nostiprinājušies valodas attīstības gaitā. Veidojot runas priekšnesumu un izvietojot teikumā loģiskos uzsvārus, šo likumu zināšana runātājam ir nepieciešama. Tie noskaidro vienkāršus jautājumus: kurš vārds jāuzsver, un kāpēc jāuzsver taisni šis vārds un ne cits? Tie pasargā no lieka skaļuma un vārdu nevajadzīgas uzsvēršanas, palīdz izveidot dabisko sarunas valodas melodiju.

1. Domas svarīguma un nozīmības likums

Katrs gramatiski pareizi sakārtots teikums aptver vienu vispārīgu domu. Iezīmējot loģiskos uzsvārus, runātāju pirmām kārtām vada teikto vārdu svarīguma un nozīmības pakāpe.

Parasti darbība ir nozīmīgāka par darītāju (izteicējs svarīgāks par teikuma priekšmetu).

Piemērs: «Saulē silda. Zeme ir | mūsu barotāja. Kareivji cīnās.»

Aiz darbības un lietu stāvokļa apzīmējuma svarīgāko vietu ieņem dažādi apstākļi.

«Lietus līst | visu dienu. || Mana māte | strādā fabrikā.» ||

Augstākā nozīmības pakāpē paceļas darbības rezultāts un apstākļu iedarbības sekas.

«Pie Stalīngradas | mūsu drosmīgie karavīri | izcīnīja slavenas kaujas.»

«Arvien vēl pūta | dienvidus-vakara vējš, || un arvien vēl | milzīgais ledus gabals | peldēja tālāk un tālāk | jūrā iekšā.»

R. Blaumanis, «Nāves ēnā».

Šie piemēri paskaidro ļoti parastu ainu, kā runātāja uzmanība no vērojamā objekta pakāpeniski pievēršas tā darbībai vai stāvoklim, dažādiem apstākļiem un iedarbības sekām.

Tāču runas formas nav sastingušas, bet daudzveidīgas. Teikumā ietilpst dažādu domu iespējas, no kurām runātājs vienu izvirza kā vissvarīgāko. Mainoties apstākļiem, rodas teikuma jauna izpratne, mainās runātāja nodoms un kodola uzsvare vieta teikumā.

Ir vispār atzīta patiesība, ka zeme ir mūsu barotāja. Bet, ja kāds jautātu, kas ir mūsu barotāja, rastos jauna teikuma izpratne, un jūs atbildētu: «Zeme ir mūsu barotāja.» Ja kāds muļķīgi gribētu iegaltot, ka zeme nav mūsu barotāja, jūs viņu censtos pārliecināt, ka zeme ir mūsu barotāja.

Visiem zināms: «Pie Stalīngradas mūsu drosmīgie karavīri izcīnīja slavenas kaujas.» Bet, ja kāds nezinātājs jautātu: «Kur Lielajā Tēvijas karā tika izcīnītas slavenas kaujas?» — atbilde skanētu: «Pie Stalīngradas | mūsu drosmīgie karavīri | izcīnīja slavenas kaujas.» Un, ja kāds cits jautātu: «Kas pie Stalīngradas izcīnīja slavenas kaujas?» — atbilde var būt tikai viena: «Pie Stalīngradas | mūsu drosmīgie karavīri | izcīnīja slavenas kaujas.»

Sakarā ar jaunu izpratni mainās kodola uzsvara vieta teikumā. Runātājam jāatbild uz jautājumu, kas klausītājam dotajos apstākļos ir vissvarīgākais.

2. Salīdzinājuma likums

Iegaumējot salīdzinājuma likumu, uzmanības pirmajā plānā izvirzās salīdzināmie priekšstati un to īpašības.

«Tu tagad zini pasakainu stāstu
Par dzirkstelēm, | kas līst kā lietus zilgs,
Par baltām ugunīm, kas krāsnīs zvēro, —
Kā rūda | vecā pasaule tur kūst.»

J. Sudrabkalns, «Padomju cilvēks».

«Kā zibošs ziedu mežs,
Kas kairu smaržas dvēš,
Sēd zīdā, zeltā dāmas cēli, glīti...»

V. Plūdonis, «Divi pasaules».

Parasti pirmais salīdzinošais priekšstats pieņem ierosinātāju uzsvaru, sekojošais apstiprinošo — kodola uzsvaru. (Pasvītroti tikai salīdzinājumi.)

3. Kopnostatījuma likums

a) Kopnostatījuma likumam pakļauti visi teikumi ar vienlīdzīgiem teikuma locekļiem. Šādi teikumi sastādās no vispārējās daļas un vienlīdzīgiem locekļiem. Ja kopnostatītie teikuma locekļi atrodas teikuma sākumā vai vidū, tie iezīmējas runas melodijā kā ierosinātāji uzsvari, kodola uzsvaru tādā gadījumā pieņem vispārējā daļa.

«... Un dvesmas un strāvas, | un negaisi ||
Ar joņiem traucās | pār dzimteni.» ||

J. Rainis, «Dzimtenei».

«No bērna dienām | Edgara un mani ceļi | gājuši vienuviet.»

R. Blaumanis, «Uguni».

Ja kopnostatītie teikuma locekļi atrodas teikuma beigās, kodola (noslēdzošo) uzsvaru pieņem pēdējais.

«Bērni mežā lasīja sēnes, | ogas un riekstus.»

b) Kopnostatījuma likumam pakļauti neatkarīgi un atkarīgi teikumi ar līdzīgiem teikuma locekļiem.

«Mana roka asa, ||
Mani pirkstu gali | nav smalkjūtīgi, ||
Man acis nav maigas, ||
Mani vaigu panti | nav gludi un glauni, ||
Un mana runa | nav glāstoši glāima.» ||

J. Rainis, «Rokas».

«Kā zibošs ziedu mežs,
Kas kairu smaržas dveš,
Sēd zidā, zeltā dāmas cēli, glīti;
Un kavalieri triec,
Un puto šampaniets,
Un lepni dīžā baltās vestēs šviti.»

V. Plūdons, «Divi pasaules».

Katrs kopnostatītais teikums izceļas ar sava kodola uzsvaru un pakāpeniski, nezaudējot sakarību, virzās uz noslēgumu, ko apstiprina pēdējā teikuma kodola uzsvars.

«Bet, dzimteni ja miglā mani,
Tās krastiem strauji garām brauc, —
Tiem krastiem, | kurp vēl dziņas sauc,
Ko sirds reiz valdīt nesajēdza,
Kur maigās muzas man tik saldi smaidīt mēdza,
Kur aukas traucās ziedus raut,
Pirms jaunība man noziedēja,
Kur bezrūpīgais prieks no manis projām skrēja
Un sirdi stingušo man sāka sāpes skaut.»

Puškins, «Jau dienas spožums bālēt sācis...».

Šajā piemērā pasvītroti kopnostatītie atkarīgie teikumi ar saviem kodola uzsvariem, jo «dziņas», «maigās muzas», «aukas», «beZRūpīgais prieks» un, beidzot, «sāpes» ir tie izcilie priekšstatī, ap kuriem vijas dzejnieka domu un izjūtu pavedieni.

4. Pretnostatījuma likums

Pretnostatījuma likums palīdz runātājam atrast domu pretstatus un kontrastus.

Pozitīvas domas var nostāties pretstatā viena otrai.

Piemēram: «Tīrumam vajag labuma, | sētai košuma.»

R. Blaumanis, «Indrāni».

Negatīva doma var nostāties pret pozitīvu vai arī otrādi — pozitīvā pret negatīvu.

«Kopš pret nakti | uguns cīnās, ||

Vērās naida plaisma: ||

Nakti | tapu gaisma, ||

Dzīve izlēca iz nāves.» ||

Šajā piemērā Rainis izceļ pozitīvo un negatīvo spēku sadursmi — tumsas un gaismas cīņu, nostādot «nakti» pret «uguni», «nakti» pret «gaismu», «dzīvi» pret «nāvi». Gaišā, pozitīvā doma, pret ko runātais labvēlīgi noskaņots, ir teikuma kodols.

Kā domu pretstati var nostāties ne tikai uzsvērtie vārdi teikumā, bet arī pilnīgi patstāvīgi teikumi.

«Zīle žubi | gan pievīla ||

Ar ozola | kodoliem, ||

Tautiets māti | nepievīla ||

Ne mīļiem | vārdiņiem.» ||

J. Rainis, «Pūt, vējiņi».

«Tevi tavs asaru mūžs mācījis, | ka no tāda puiša jā-
bēg. || Mani cerība skubināt | skubina: | lūko viņu atgriezt.»

R. Blaumanis, «Uguni».

«Bij kungi kā zirnekļi, | kalpi bez mājām, — ||

Un tagad ir tauta, | kas vienota darbā.»

J. Sudrabkalns, «Dzimtene».

Domas skaidrības un konkrētības dēļ jāizceļ un jāuzsver tikai nepieciešamie vārdi.

5. Teikumu sakarības likums

Katra teikuma saturu runātājs atklāj ar loģisko uzsvaru palīdzību, kurus viņš izceļ kā svarīgākos un nozīmīgākos. Sakārtotos teikumos un periodos uzsverto vārdu nozīmības pakāpi un kodola uzsvara vietu katrā teikumā nosaka domu sakarība un virzība uz kopēju atziņu vai secinājumu.

«Jau bēdas zūd | kā bāli sārtā migla, ||
Uz prieku maina | cilvēks dzīvi savu, ||
Uz nākotni | skrien sapņu zīle žigla, ||
Un, darbā | svētu ceļot varoņslavu, ||
Redz latvji dzimteni | kā zelta kļavu...»

J. Sudrabkalns, «Kļavziedu rindas».

Bēdu izgaišana, prieks, nākotnes izredzes un «darbā celta varoņslava» ir tie nozīmīgie, virzošie apstākļi, kāpēc latvji redz dzimteni kā zelta kļavu.

Piemērā minētos teikumus var arī citādi akcentēt, un katrs par sevi tas skanēs itin pareizi:

«Jau bēdas zūd | kā bāli sārtā migla. ||
Uz prieku maina | cilvēks dzīvi savu,
Uz nākotni skrien sapņu zīle žigla...»

Tā būs diezgan pareiza nesakarīgu teikumu uzskaitē. Taču zudusi ir domu sakarība un virzība uz kopējo atziņu — kāpēc latvji redz dzimteni kā zelta kļavu. Kāpēc gan jāsaka «Jau bēdas zūd...» un nevis «Jau bēdas zūd? Vai tas tik svarīgi? — Šoreiz ļoti svarīgi. Jo tikai bēdu izzušana var sekmēt prieku, nākotnes sapņus un dzimtenes uzplaukumu. Ar bēdu izzušanu sākas dzejnieka gleznainā domu vija par dzimteni kā zelta kļavu.

Likumam par teikuma sakarību jāpievieno atziņa par darbību virzošo apstākli.

Vērīgi un iejūtīgi sekojot autora notēlotiem notikumiem, runātājam izcila uzmanība jāveltī darbību virzošam apstāklim.

Pasekosim īsu brīdi notikumiem, ko attēlo R. Blaumanis novelē «Nāves ēnā».

«Piektās dienas rītā pret brokasta laiku Grintals tālu ziemeļos domājās ieraudzījis dūmus. Ar lielāko uzmanību

visi skatījās uz apzīmēto vietu. Garenais mākonītis kļuva skaidrāks, un beigās vairs nebija ko šaubīties, ka tas cēlās no kāda garāmbraucoša tvaikoņa.

«Celiet plagu augstāk! Viciniet to!» cits caur citu sauca, un visi spiedās ap kārti.»»

Notikuma vērotājs — stāstītājs atrodas ārpus darbības loka un pārraida savus novērojumus klausītājiem:

«Piektās dienas rītā | pret brokasta laiku | Grintals | tālu ziemeļos | domājās ieraudzījis dūmus.»

Jūrā aiznestie zvejnieki jau piecas dienas ir pavadījuši uz ledus gabala. Ir apmēram brokasta laiks. Grintals ir pievērsis uzmanību ziemeļiem un — domājas ieraudzījis dūmus. Dūmu mākonīša ieraudzīšana ir tas jauna is apstāklis, kas rada dzīvu rosību uz ledus gabala un virzīs visu tālāko darbību. Tāpēc vērotājam tas arī jāizceļ kā nozīmīgākais.

Protams, ne visi teikuma posmi ir vienlīdz svarīgi un nozīmīgi. Runātājam jāvairās no patvaļīgas, bezmērķīgas vārdu skandināšanas. Viņam jāpievērs izcila uzmanība domu posmu nozīmības pakāpei. Svarīgais jāatklāj savlaicīgi, saglabājot domu darbības virzošo līniju jeb teikuma karkasu.

Piemēram:

«Piektās dienas rītā

pret brokasta laiku

Grintals ————— domājās ieraudzījis dūmus.»

tālu ziemeļos

Tā runājot, mēs saglabājam domu darbības virzošo līniju un panākam svarīgāko un mazāk svarīgo domu posmu mijiedarbību.

Pēc dūmu mākonīša saskatīšanas visu zvejnieku uzmanība pēkšņi un ļoti aktīvi pievēršas šim jaunajam apstāklim, lai to tuvāk novērotu. Blaumanis šo aktīvo norisi atklāj ar teikumu: «Ar lielāko uzmanību | visi skatījās | uz apzīmēto vietu.»

Varam iedomāties, cik aktīvi zvejnieku nāves ēnas apmiglotie skatieni bij pievērsti sīkajai dūmu strūkliņai tālu ziemeļos un cik koncentrēti, elpu aizturot, viņi to vēroja. Spilgti redzēdams šo norisi, stāstītājs gluži nevilus izteiksmes augstākā pakāpē ar kodola uzsvāru pacels teikuma

pirmo posmu: «Ar lielāko uzmanību...» Teikuma turpinājums — «visi skatījās uz apzīmēto vietu» jau liecina par koncentrētu vērojumu un vēlēšanos izzināt, vai tiešām tuvojas glābiņš. Patiešām! «Garenais mākonītis kļuva skaidrāks, | un beigās vairs nebija ko šaubīties, | ka tas cēlās | no kāda garāmbraucoša tvaikoņa.» Garāmbraucošs tvaikonis! Jauns virzītājs apstākļi, kas rada spēcīgu savilņojumu un izraisa aktīvu darbību. To apliecina teikums: ««Celiet plagu augstāk! || Viciniet to!» || cits caur citu sauca, | un visi spiedās ap kārti.» «Visi spiedās ap kārti» — lai novērotu tvaikoņa tuvošanos vai attālināšanos. «Dūmu mākonīša ieraudzīšana» ievirza jaunu spēcīgu darbības posmu uz jūrā kļīstošā ledus gabala.

Sī īsā darbības posma analīze lieku reizi pierāda, ka bez spilgta un iekļūstīga notikumu skatījuma, bez aktīvas un sakopotas domu darbības neatklāsies runas loģiskais kodols, teikumu sakarība un nozīmība, neradīsies iedarbīgs runas priekšnesums, jo bez domu sakarības un loģikas nav iedomājama izteismīga runa.

III

RUNAS PAUZE

Pieņemtās zīmes:

| nepārtraukta runas melodijas posma nodalījums;

|| loģiskā pauze;

△ psiholoģiskā pauze.

Pēc loģiskā uzsvara nozīmīgu vietu runas priekšnesumā ieņem p a u z e — ilgāks vai īsāks klusuma mirklis runas laikā.

Mēs elpojam, lai dzīvotu, un runas pauze vispirms ir nepieciešama tāpēc, lai varētu turpināties elpošanas process. Izmantojuši ieelpoto gaisu dzīvības funkcijām, atdo-
dam to dabai atpakaļ — izelpojot. Runājot mēs gan ieelpojam, bet vairs neizelpojam. Izelpojamo gaisu izmantojam kā enerģiju valodas skaņu radīšanai.

Mūsu runas organs var izmantot tikai izelpojamo gaisu; ieelpojot runas rīki nespēj darboties. Ieelpojot caur degunu vai muti, iespējams radīt vienīgi gārdzošas rīkles skaņas. Taču plaušas spēj uzņemt tikai zināmu daudzumu gaisa; kad tas runājot izmantots, uz mirkli jāpārtrauc runas plūdums un no jauna jāieelpo.

Nepieciešama elpas pauze, lai varētu dzīvot un turpināt runu.

Runātājam jāelpo apvaldīti, disciplinēti, pielietojot dabisko šķirtnes jeb diafragmas elpošanu. Jāieelpo caur degunu, jo tas ir dabiskais elpas ceļš. Gaiss tad plaušās nokļūst tīrs un sasildīts. Šāds elpošanas režīms ieteicams viscaur ikdienas dzīvē. Tas pasargā no elpojamo organu slimībām. Spēcīga saviļņojuma brīžos, kā arī ātri runājot, ne katrreiz būs iespējams ieelpot tikai caur degunu. Izņēmuma gadījumos nav svarīgi, vai runātājs ieelpo caur degunu vai muti, bet ļoti svarīgi ir, lai ieelpošanas process noritētu bez šņācošiem un dvesošiem trokšņiem. Trokšņaina elpošana (elsošana, sēkšana) traucē priekšnesuma labskanību un intonācijas tīrību. Bez tam gaisa «ieraušana» pa muti ar sasprindzinātiem kakla muskuļiem uz neatbrīvotām bals saitītēm bojā tās un rada aizsmakumu. Runājot jāieelpo atbrīvoti, bez piepūles.

Ieelpotais gaiss jāizmanto taupīgi, koncentrēti, bez zudumiem; tas ir, bez pāreļpas. Pāreļpas paņēmieni pielieto kā izteiksmes līdzekli, kad jārunā slepus, čukstoši.

Runātājs nedrīkst sajūst elpas trūkumu, tāpēc ieteicams nedižoties ar «labi nostādītu elpu» un neizmantot pēdējās elpas rezerves. Nevajag censties runāt pārāk ilgi ar vienu elpas paņēmieni. Neveiklā stāvoklī nonāk kā izpildītājs, tā klausītājs, ja pasākto teikumu nevar norunāt līdz galam. Labāk savlaicīgi papildināt elpas rezerves. Elpošanas tehnika jāpiesavinās kā paradums, lai klausītājs nejūt, kā un kad runātājs elpo. Runas daiļrade nav tehnikas veiklības «izrādīšana», bet cilvēka gara atklāsmē. Klausītājam nav jājūt melnais un grūtais darbs, kas stāv aiz radošā momenta.

Aplam būtu iedomāties, ka, veidojot runas priekšnesumu, nepieciešamas tikai elpas pauzes. Tā ir dabiska vajadzība, bet neskar runas pauzes dziļāko būtību.

Ar vienu elpas paņēmieni iespējams runāt 20—30 sekundes un pat ilgāk. Iespējams norunāt vairākus diezgan garus teikumus. Būtu ļoti grūti izsekot runātāja domu gai-

tai, runas melodija saplūstu vienlaidus, ja nerastos vēl citas pauzes bez elpas pauzēm.

Runas daiļradē pauze ir nepieciešama loģiskā un psiholoģiskā satura atklāsmē, un šo paužu nozīme un iedarbība ir sevišķi liela. Elpas pauzēm runātājs neiedala atsevišķu laiku. Elpas pauzes laikam un vietai jāsakrīt ar runas pauzes laiku un vietu. Nevar elpot, kur un kā pagadās, bet tikai tur, kur teikumu gramatiskā uzbūve to pieļauj.

Staņislavskis saka, ka pauze ir visaugstākais sasniegums skatuves mākslā. Varam pilnīgi pievienoties šim atzinumam un teikt, ka pauze ir visizcilākais sasniegums arī runas daiļradē. Jāprot ne tikai izteiksmīgi runāt, bet arī izteiksmīgi klusēt.

Runas pauze nav tukšs laiks. Vārdu plūsma runājot gan apstājas, bet tas nenozīmē, ka domu darbība tiek pārtraukta. Pauzes laikā visintensīvāk darbojas izpildītāja un arī klausītāja domas un jūtas. Izrunātais vārds vai teikums atspoguļo tikai to saturu, kas dzimis pauzes laikā. Runātāja uzmanība no vienas priekšstatu grupas pievēršas sekojošai, uztver, izvērtē to, nodibina pret to labvēlīgu vai noraidošu attieksmi, kas atbalsojas intonacijā, un virzās tālāk pa autora norādīto domu un jūtu taku līdz kāda darbības posma noslēgumam.

Pauzes laikā mākslinieka uzmanību saista tikai priekšstati, notikumi, domu glezna, ko ierosina autora dotais teksts. Aktīvas uzmanības pievēršana blakus apstākļiem — publikai, savai pozai un izskatam, nedrošības sajūtai, tāpat arī izklaidīga, pavirša uzmanība noārda runas priekšnesuma sakarību un mērķtiecību. Runas pauze ir domu posmu un teikumu apvienotāja. Daiļrades brīdī mākslinieku aizrauj un saviļņo tās dzīves norise, ko iecerējis autors, un viņu pavada tikai viena vēlēsānās: dziļi un patiesi to atklāt klausītājam—skatītājam.

Duburs saka: «Runātājam jāiejūtas situācijā, kādā to nostāda loma vai deklamācija¹.» Staņislavskis māca, ka aktierim jādzīvo lugai un lomai dotajos apstākļos. Un tie abu izcilo skatuves mākslinieku domas sakrīt.

Radišanas brīdī mākslinieku vada dzīves pieredze un daiļrades likumu zināšana. Uztverot un izvērtējot dažādos

¹ Ar vārdu *deklamācija* šeit jāsaprot prozas vai dzejas priekšnesums.

apstākļus, viņa domas un sajūtas darbojas intensīvi un ātri. Tāpēc dažas runas pauzes ir ļoti īsas, gandrīz neuztveramas. Saklausām tikai ritmisko uzsvāru un runas melodijas maiņu. Palēninot runas tempu, iezīmējas arī tās pauzes, kas apvieno ikvienu melodijas posmu.

«Simts mūzus | sapņotāji gaidīja, ||

Reiz plauks un zels | kā brinums laimes dārzs, ||

Bet Leņins | drosos cīņā raidīja, ||

Sodien lai laimīgs kļūst, | kas dzīvē bārs.» ||

J. Sudrabkalns, «Leņins».

Raiti runājot, saklausāmas tikai pauzes rindu beigās. Palēninot tempu, skaidri samanāma pauze pēc katra melodijas posma.

Cik raitā tempā jārunā, to nosaka domu darbības gaita, runātāja ritma izjūta un gaume.

RUNAS PAUŽU VEIDI

Pauzes mēdz iedalīt un apzīmēt pēc domu un jūtu darbības, kāda norisinās pauzes laikā.

Pauzes, kas nepieciešamas domu skaidrībai, sauc par loģiskajām pauzēm.

Loģiskās pauzes ievieš runas priekšnesumā loģisku kārtību, pasargā klausītāju no nesakarīga vārdu chaosa. Loģiskās pauzes apvieno teikuma posmus, atkarīgus un pilnīgi patstāvīgus teikumus, iezīmē runas ritmu un tempu maiņas.

Rakstībā pauzes apzīmē ar pieturas zīmēm. Taču, runas priekšnesumu veidojot, nevar vadīties tikai no ortografiskām pieturas zīmēm. Runājot nākas ieturēt paūzi, kur nav nekādu pieturas zīmju, un nosvītrot dažū labu komatu. Pieturas zīmes gan ir nepieciešamas teikuma gramatiskajai uzbūvei, bet dažreiz nevajadzīgas runas melodijas veidojumam. Ortografiskās zīmes runātājam dod tikai aptuvenu norādījumu par pauzes vietu.

Loģiskās pauzes vieta runas priekšnesumā:

1. Loģiskā pauze apvieno kopnostātītus neatkarīgus un atkarīgus teikumus.

Laika vecis uzrunā Lāčplēsi:

«Tu pārspēji visas ļaunuma varas, ||

Pašu ļaunuma patvaldnieku; ||

Tu ziedoji sevi, || tu pārspēji sevi, ||
 Tu esi brīvs un dari brīvus. — ||
 Gaismai tu atslēdzi grimošo pili, ||
 Nu viņas gaisma pa visu zemi staros. ||
 Ļauj Latvijā gaišiem tapt visiem prātiem, ||
 Ļauj visām sirdīm laimību just, ||
 Ļauj visām vaimanām klust, ||
 Lai visi vienādā pilnībā staigā: ||
 Lai visiem darbs, || lai visiem dūša, ||
 Lai katram vaļa pēc saules sniegties, ||
 Lai dīgli dvēslē un galvā nav jāapspiež, ||
 Lai visi var zelt, || tad tauta augs, ||
 Kā puķu dārzs, tālu smaržojot, plauks.» ||

J. Rainis, «Uguns un nakts».

Šajā piemērā loģiskās pauzes sakrīt ar pieturas zīmēm.

Reljefi izceļot teikuma posmus, rodas nepieciešamība iezīmēt pauzi arī tur, kur nav pieturas zīmju. Domu un jūtu ritmam kļūstot straujākam, ar pieturas zīmi norādītā pauze brīžam kļūst neuztverama un klausītājs uztver tikai ritmisko uzsvaru un runas melodijas maiņu.

Laika veča uzrunas turpinājums:

«Es vecais tautas tēvs, || es stāvējis ||
 Pie viņas šūpuļa, ||
 Pils brīvības atslēgu || es tai kalu, ||
 Tā grima dzelmē, | kad tumsai |āvām mūs mākt. ||
 Ar tumsu $\triangle$ mūžam cīņa iet; ||
 Kaut uzcēli gaismu, || bet neatlaidies, ||
 Ar tumsu mūžam cīņa iet; ||
 Nesniedz tai roku nekad. ||
 Pats neierobežo gaismu | piekāpdamies. ||
 Brīvības atslēgu $\triangle$ paturi rokās. ||
 Ja viņa grims, $\triangle$ grims pils $\triangle$ un tu.» ||

2. Loģiskā pauze apvieno pretnostatītus teikumus.

«Beigusies ir lielā sapulce | purva vidū, ||
 bet |audis |vēl netaisās izklīst.»

V. Lācis, «Uz jauno krastu».

3. Pauze nepieciešama, izdalot atkarīgus un patstāvīgus iespraustus teikumus.

«Uzkalnā, || kur debess gaiša tālē veras, ||
Guļ kā čūska melna vācu ierakums.»

J. Vanags, «Liepnas kauja».

«Mazais Jurītis — || viņš bija mātei vismīļākais dēls || —
auga pilnīgi savvaļā.»

Sevišķi nepieciešama kļūst pauze, lai plašāka apmēra teikumā izceltu virzošo domu.

«Kādu dienu, || kad Arturs bija atgriezies no brauciena
pa pagastiem, || komjaunatnes apriņķa komitejā cits pēc
cita ieradās vairāki apmeklētāji, || kuriem, || spriežot pēc viņu
apgalvojumiem, || bija tik ārkārtīgi svarīgi jautājumi, || ka
tos varēja kārtot tikai ar pirmo sekretaru.»

V. Lācis, «Uz jauno krastu».

Lai saglabātu virzošo domu, pāri iespraustajiem teikumiem jāizveido melodiskais tilts, kas apvieno galvenā teikuma sākumu un turpinājumu. Iespraustie teikumi, nezaudējot satura nozīmību, prasa zemāku toņa pakāpi un runājami ātrākā tempā, izņemot gadījumus, kad iespraustais teikums tiek pacelts izsauciena pakāpē.

«Bet zirgs — || tu mīlo brīnumiņ! || re, kā nosprāgst.»

Doku Atis, «Traka blēdība».

4. Loģiskā pauze apvieno atstāstāmo teikumu ar piebildi, izceļot kā svarīgāko atstāstāmo teikumu.

«Lai dzīvo taisnība un brīvība!» || kapa klusumā atskan Jēkaba skaļā, pārliecinošā balss kā viņās svētku dienās.»

E. Birznieks-Upītis, «Zem ābeles».

«Es teicu bērnam: || «Jauks tu tā kā rīts, ||

Kā rāsas piliens, ausmas apzeltīts.»»

J. Grotis, «Trejas saules jaunos logos».

«Lūkosim tak papriekšu visi tai laivā sasēsties,» || sacīja Skrastīņš, || «ja tad redzēsim, ka tā tik daudz nevar
nest, || tad varēs lozēt.»»

R. Blaumanis, «Nāves ēnā».

Piebilde kļūst izcili nozīmīga tikai tad, ja grib pasacīt, tieši kura persona runājusi atkārtoto teikumu.

«Nevis Ilze, bet Andrejs teica: || «Sogad būs bagāta kviešu raža.»»

5. Loģiskā pauze apvieno jautājumu un atbildi.

a) Atbilde jautātajam.

«— Tētiņ, || kurš tai kalnā uzjās? ||

— Kurš tik skaidris būs kā saule.»

J. Rainis, «Zelta zirgs».

«— Kādus likumus tad es būtu pārkāpis? || Vai es savas mājas nebūtu drīkstējis atdot gluži vai svešam? ||

— Tikai traks varētu atdot svešam. || Latvietis ar pilnu prātu mājas arvien atstāj vecākam dēlam.»

R. Blaumanis, «Indrāni».

b) Runātājs pats jautā, pats atbild.

«Vai zini, kā jūsu vājumam īstais vārds? || Spītība! || Jūs man gribat iespītēt!»

R. Blaumanis, «Indrāni».

6. Pauzes vieta teikumā ar vienlīdzīgiem teikuma locekļiem.

a) Kopējā teikuma daļa piesaista tuvāko vienlīdzīgo locekli bez pauzes; biedrotājs «un» stājas pauzes vietā. Pārējie vienlīdzīgie teikuma locekļi iesaistās kopējā ķēdē ar pauzi.

«Visu uzveikt vari, ||

Ja tu mīli sauli, || brīvi, || pavasari.»

J. Sudrabkalns, «Oda».

«Dārzā zied ābeles, || ķirši, || plūmes un bumbieres.»

b) Neatkarīgs teikums piesaista vienlīdzīgos teikuma locekļus ar pauzi.

«Dārzā zied dažādi augļu koki: || ābeles, || ķirši, || plūmes un bumbieres.»

Šajā gadījumā neatkarīgais teikums ietver jau vispārēju norādījumu «dažādi augļu koki», kuram seko minēto koku uzskaitē.

7. Uzruna piesaista sekojošo teikumu ar pauzi, lai pievērstu uzrunātās personas uzmanību.

«Edvart, || kur ir tā grāmata, ko Kārlis rakstīja par to ... par to, ka no zaldātiem nenāksot mājās?»

R. Blaumanis, «Indrāni».

a) Uzruna teikuma vidū vai beigās piekļaujas teikuma posmam bez pauzes.

«Es saprotu gluži labi, Kristīn, || cik tev grūt...»

«Nu, par ko tu tā otrādi runā, nekā domā, Kristīn?»

R. Blaumanis, «Uguni».

b) Uzruna kopā ar pielikumu, ar izsaukmes vārdu, ar apzīmētājiem, ar darbības vārdu pavēles izteiksmē apvienojas runas melodijā bez pauzes.

«Daugaviņa, | māmulīņa, ||
Viļņo, strauji | plūzdamā!»

«Ai tu mana | brālā | sēta, ||
Tik cēlā vītiņā!»

c) Apvienojot uzrunu ar darbības vārdu pavēles izteiksmē, loģisko uzsvāru pieņem darbības vārds.

«Uldi, stāvi, || nejoko!»

J. Rainis, «Pūt, vējiņi».

«Māmulīn, dzirdi: || jau nosita trīs, ||
Tālajā ceļā man jādodas drīz.»

«Pacieties, māmiņ'! || drīz aiztecēs laiks, ||
Neganto postu uz purvu tad trieksim.»

V. Plūdons, «Atraitnes dēls».

8. Attieksmes vārdi un teicieni: protams, liekas, bez šaubām, droši vien, acīm redzot, manuprāt u. c. pievienojas sekojošam teikumam ar pauzi vai bez pauzes atkarīgi no runātāja domu gaitas.

«Manuprāt, || izrāde ir labi sagatavota.»

«Liekas, viss būs kārtībā.»

Attieksmes vārdi teikuma vidū vai beigās piekļaujas teikuma posmam bez pauzes.

«Viņš, liekas, || ir aplam iedomīgs.»

«Mūsu dramatiskais kolektīvs || droši vien iegūs pirmo vietu.»

«Luga ir vāji uzrakstīta, manuprāt.»

9. Izsaukmes vārdi: lūk, klau, re, ai, vai, ak u. c. pievienojas teikumam ar pauzi tikai tajā gadījumā, ja izsauk-

smes vārds izcelts kā patstāvīgs izsauciens, pretējā gadījumā tas piekļaujas teikumam bez pauzes.

«Klau! || Vai tas bij pērkona vai lielgabala grāviens?»

«Lūk! || Tur jau grāvī guļ tā salauztā mašina.»

«Vai, Lāčplēsi, || vai! ||

Es neizturu vairs tās mokas.»

J. Rainis, «Uguns un nakts».

«Ai, cik es esmu laimīga!»

«Vai, cik es esmu noguris!»

a) Izsaukmes vārdi, iekļauti dzejas rindā, nedominē kā patstāvīgi izsauzieni un nav jāatdala ar pauzi.

«Lūk, zeltains ziedu čemurs krīt pār ceļu ...»

«Projām sen putni, || lūk, pēdējos mastos

Zili un bronzaini spārni vēl blāv ...»

«Mūži, lūk, mainās, un kometas griežas ...»

No J. Sudrabkalna dzejoļiem.

«Kad jaunotā dzīve reiz uzplauka,

Tad mums — || ak, vajdzēja staigāt:

Priekš mums tā nebij vēl vēlēta.»

J. Rainis, «Dzimtenei».

«Klau, klau, klauzdini, ||

Atskrej, zirdziņ ...»

J. Rainis, «Zelta zirgs».

10. Īsi atkarīgi teikumi, lai saglabātu domas vienību, pievienojas galvenajam bez pauzes.

«Tas ir Edgara dārziņš, kuru jūs izpostāt.»

«Vai tad tu mani nemīli, ka šitā runā?»

R. Blaumanis, «Uguni».

11. Ierastie atkārtotie vārdi, tāpat arī atkārtoti darbības vārdi pavēles izteiksmē apvienojas bez pauzes un izveido vienu runas melodijas posmu.

Protu, protu, zinu, zinu, redzu, redzu, elsdams pūzdams, klupdams krizdams, tupu rāpu, kliegdams brēkdams u. c.

Nāc, nāc, || sēdi, sēdi, || redzi, redzi, || turpini, turpini || u. c.
«Laid, laid, || sirds citādi nosliks asarās.»

R. Blaumanis, «Indrāni».

«Rudens jau tik sebu,
Sals iet drebu, drebu.»

J. Rainis, «Zelta zirgs».

12. Pauze sevišķi nepieciešama, kur vārdu saplūsme var radīt pārpratumu un izkropļot domu.

«Sodīt nevar. || Apžēlot!»

Pārvietojot pauzi, rodas pavisam pretējs jēdziens:

«Sodīt! || Nevar apžēlot.»

«Labi. || Kārlis tev palīdzēs.»

Bet nevis: «Labi Kārlis tev palīdzēs.»

«Zēns apsēdās. || Uz galda sev priekšā nolika grāmatu.» ||

Un nevis: «Zēns apsēdās uz galda. || Sev priekšā nolika grāmatu.»

Loģiskā pauze kopā ar loģisko uzsvaru ievieš runas priekšnesumā skaidrību, nopamato ritmisko plūdumu, nostiprina domu sakarību. Runa kļūst saprotama un viegli uztverama.

Bez loģiskās pauzes runas priekšnesumā izcilu vietu ieņem

psicholoģiskā pauze.

1. Psiholoģiskās pauzes rada kāds nejaušs apstāklis, kas pēkšņi pārtrauc ritošo domu un jūtu darbību un izraisa traģisku vai komisku apmulsumu.

«Lūk, kur svešniekam bij Laimes mute!»

Vecais teic un nepacietīgs raugās,

Kad reiz parādīsies tīkla aste.

Un viņš priecīgs velk ar visu sparū,

Velk un izvelk — $\triangle$ sava dēla līķi...»

V. Plūdonis, «Salgales Mada loms».

«Bet ko mans Sīmanīts? Viņš zirgu pārdevis,

Un pats — $\triangle$ nu domā jel viens cilvēks $\triangle$ — miris.

Vai tā nav traka blēdība?»

Doku Atis, «Traka blēdība».

a) Psiholoģisku pauzi izsauc pēkšņs jūtu uzliesmojums un negaidīta, aizraujoša rīcība.

«Mēs skaidri zinām, ka viens otru mīlam. Ja tu mani nemīlētu, tad tev priekš manis nebūtu bijis pacietības, un es ... $\triangle$ es vakar tikko neielēcu Daugavā, $\triangle$ redzēdams, ka tu ar Akmentiņu aizbrauc ... $\triangle$ Nāksi pie manis? ...»

R. Blaumanis, «Uguni».

«Vēl cīņa nav galā un nebeigsies, $\triangle$
Tev, Lāčplēsi, $\triangle$ Spīdola palīgā ies!»

J. Rainis, «Uguns un nakts».

Pēc šādām psiholoģiskām pauzēm vārdi un teikumi izskan spēcīgi un iedarbīgi.

b) Psiholoģiskā pauze kļūst nepieciešama, kad jānomierina satrauktie prāti, jāsakārto domas, lai varētu turpināt aizsāktu domu pavedienu vai arī lai dotu izšķirīgu atbildi.

«Edvart, kur ir tā grāmata, ko Kārlis rakstījis par to ... $\triangle$ par to, ka no zaldātiem nenākšot mājā?»

R. Blaumanis, «Indrāni».

«... mūsu dzīve būtu nelaimīga. Tu vairs nevari kļūt citāds, un tāds, kā tu tagad esi, $\triangle$ tāds ... $\triangle$ tas ... $\triangle$ tā būtu mana nāve.»

R. Blaumanis, «Uguni».

c) Psiholoģiskām pauzēm jāpieskaita visi tie nejaušie runas pārtraukumi, kad cilvēks cīnās ar nāvi vai atrodas tuvu izmisumam. Šādas pauzes rada satrauktu domu un jūtu ritms vai arī fiziska nevarība, kad runātājs savas vēlēšanās izpauž ne vairs veselos teikumus, bet tikai aprautos teicienus.

«Sveiki — $\triangle$ mani — $\triangle$ mīļie bērni — $\triangle$
Vai man! $\triangle$ aizraujas jau dvaša — $\triangle$
Otrais dēls — $\triangle$ ak vai — $\triangle$ jau beigas.»

J. Rainis, «Zelta zirgs».

«... Kaleb, $\triangle$ palīdzi! $\triangle$ Es mirstu ... $\triangle$
Vai tad nedzird to neviens!? $\triangle$
Sauciet ārstu! $\triangle$ Steidzieties! $\triangle$
Atriebiet! $\triangle$ Jel līdziet! $\triangle$ Glābiet! ...»

Grillparcers, «Sapnis-dzīve».

d) Runas priekšnesumā, kur atklājas spēcīgs pārdzi-
vojums, arī katra loģiskā pauze ir piesātināta ar bagātu
jūtu saturu.

«— Uz saulaino tāli! $\triangle$ Uz saulaino tāli! $\triangle$
Kam krūtīs vēl zvaigznes, $\top$ kam ideali! $\triangle$
Kaut nakts mellā krākā, $\triangle$ kaut vēji kauc spīvi, — $\triangle$
Mēs esam vēl dzīvi! $\triangle$ Mēs esam vēl brīvi!»

V. Plūdonis, «Uz saulaino tāli».

«Augstu lai paceļam rokas, $\triangle$
Augstu virs galvām lai pland $\triangle$
Sarkano karogu rīts — $\parallel$
Neredzēts gājiens ir sācies, $\triangle$
Sajūsma pavadīts.»

V. Lukss.

Psicholoģiskā pauze sagatavo klausītāju uztvert kaut
ko negaidītu un nozīmīgu.

Katra pauze prasa loģisku vai psiholoģisku attaisno-
jumu. Nevajadzīgās pauzes sadrumstalo runas melodiju, iz-
kropļo runas saturu un noved klausītāju maldos. Sevišķi
tas jāiegaumē, dzeju runājot.

Pamēģiniet ieklausīties, kā skanētu Sudrabkalna dzejo-
lis «Padomju cilvēks» un kādu saturu tas atklātu, ja runā-
tājs pielietotu nevajadzīgas pauzes, kā tas bieži vien at-
gadās.

«Tu esi iznācis no kauju liesmām $\parallel$
Kā apskaidrots. $\parallel$ Vēl prātā vakars tāls $\parallel$
Ar rūgtām ciešanām $\parallel$ un nāves briesmām, $\parallel$
Vēl sūrme dvēselē $\parallel$ kā rētā sāls.»

Atšķelt vārdus no vienota melodijas posma vai noārdīt
pantmēru — tur nav saprātīgas jēgas. Tāds priekšnesums
tikai maldina klausītāju, traucē sakarīgi uztvert dzejdarba
saturu. Sudrabkalns to pašu domu pasaka vienkārši un
patiesi.

«Tu esi iznācis no kauju liesmām $\parallel$
Kā apskaidrots. $\parallel$ Vēl prātā vakars tāls $\parallel$
Ar rūgtām ciešanām $\parallel$ un nāves briesmām, $\parallel$
Vēl sūrme dvēselē $\parallel$ kā rētā sāls.»

Nevajadzīga rotaļāšanās ar pauzēm — tā ir nemāku-
lība, paviršība, slikts paradums vai arī maldīga cenšanās

pēc īpatnējas «psicholoģiskas izteiksmes», kam nav nekāda sakara ar runas daļradi, ar patiesi iejūtīgu un izteiksmīgu runas priekšnesumu, kas vienmēr pakļauts loģikas, izjūtas un ritma likumībai.

Katra kustība, tāpat arī priekšmetu formas kļūst reljefi uztveramas tikai tad, ja tās iezīmējas uz atbilstoša fona. Pilnīgā tumsā mēs nevaram uztvert kustību, jo nav gaismas fona, ar ko kustība kļūtu redzama. Gaišas figuras skaidri izceļas uz tumša fona, tumšas figuras — uz gaiša.

Trokšņu, skaņu, tāpat arī runas fons ir klusums. Uz klusuma fona kļūst skaidri uztverams runāto vārdu saturs. Runas melodijas posmi ar saviem loģiskajiem un ritmiskajiem uzsvariem izceļas kā pakalni uz klusuma līdzenuma. Un pauze kļūst nepieciešama ne tikai runātājam, saskaroties ar jaunu domu un jūtu objektu, bet arī klausītājam, lai noguldītu apziņā teikto vārdu iespaidu un sagatavotos pieņemt turpmāko.

Pauzes laikā katrs uzmanīgs vērotājs būs izjutis klusuma valdinošo varu, kad klausītāju auditorija, šķiet, neelpo un gaida mākslinieka runas turpinājumu, lai no viņa runas ritma un intonācijas uztvertu arī viņa domas, jūtas un gribas tieksmes. Runātāji bieži nevērīgi izturas pret paūzi, par daudz aizraujas ar chaotisku vārdu brāzmu un veltīgi nomoka sevi un klausītāju. Rezultatā runas saturs netiek pienācīgi atklāts un klausītājs to nepagūst pienācīgi uztvert. Atņemiet īsos klusuma mirkļus — runas pauzes, un jūs iznīcināsiet vārda iedarbību. Ļoti liela nozīme ir skaidri un labskanīgi izrunātam vārdam, taču ne mazāk svarīgas ir loģiskās un psiholoģiskās pauzes, kuras apvieno vārdus, teikuma posmus un teikumus sakarīgā runas priekšnesumā.

PAUZES ILGUMS

Pauzes ilgums nav matemātiski nosakāms. Tas atkarīgs no daudziem apstākļiem: no daiļdarba žanra, stila un noskaņojuma, no runātāja temperamenta, no attēlojamās lomas lugā, no domu, jūtu un gribas darbības gaitas. Visu kopā ņemot, šķiet, nebūs nepareiza atziņa: pauzes ilgumu nosaka cilvēka gara darbības ritms. Runas ritms ir jāizjūt, tas nepakļaujas matemātiskam aprēķinam. Var tikai aptuveni norādīt: ja runa rit straujā tempā — pauzes īsākas, ja runa plūst mierīgi un rāmi —

pauzes garākas. Taču arī strauju runas plūdumu bieži pārtrauc ilgstošas psiholoģiskas pauzes.

Runātājam tomēr jāiegaumē, ka pauze var turpināties tikai tik ilgi, kamēr dzīva klausītāja interese, kamēr nav zudusi tā vēlēšanās uztvert runas turpinājumu. Pārāk ilgas pauzes izkļiedē klausītāja uzmanību. Vienīgais pauzes ilguma mērogs ir runātāja sajūta, gaume, intūcija un mēra izjūta. Radišanas brīdī mākslinieks pilnīgi ļaujas domu un pārdzīvojuma ritmam, kas atbilstoši daiļdarba saturam ārēji var izpausties mainīgos tempos.

Izjust pauzes laiku — šo iemaņu runātājs iegūst pieredzes ceļā, klausīdamies ikdienišķu sarunu valodu, studējot runas daiļrades likumus un iedziļinoties autora dotajā prozā, dzejas vai lomas materialā.

IV

RUNAS IZTEIKSMES PAMATVEIDI

Runājot mēs pārraidām savus novērojumus, spriedumus, vēlēšanās un pārdzīvojumus. Par to, ko esam novērojuši un kas mums skaidri zināms, par to varam pastāstīt vai izteikt savu spriedumu. Ja kaut ko nezinām un vēlamies to izzināt, tad mēs jautājam un gaidām atbildi. Par notikumiem, parādībām, apstākļiem, kas mūs sajūsmina vai satrauc, mēs izsaucamies.

Tā rodas trīs izteiksmes pamatveidi: vēstījums, jautājums un izsauciens.

VESTIJUMS

Visus runas izteiksmes veidus mēs uztveram pēc atšķirīgām pazīmēm.

Vēstījuma teikuma plūdums ir mierīgs. Runas melodijas posmi ar saviem ritmiskajiem uzsvāriem virzās pa līmenisku vai slidošu līniju. Kodola uzsvāra kritiens nosvērts un apliecina domas nobeigumu.

«Brīviņu saimniece Lizbete | vēlreiz piesita mustavas, ||
tad nolika šaudīklu | uz tumšā vadmalas audekla | un atstai-
pēja rokas.»

A. Upīts, «Zaļā zeme».

«Mēs naktī vēlū pie jums pieklauvējām,
Jo nodomājām, | pirms kā tālāk ejam,
Pie skaistās kaimiņienes iegriezties.

Mans dēls, lūk, | doties grib uz Burtniekpili,
Tur rakstos mācīties | un kara mākslā.»

J. Rainis, «Uguns un nakts».

«Un kāpu priedes šņāc, |
Un jūras bangas krāc: |

Dzied viņas dzīvei $\triangle$ drūmu kapa dziesmu.»

V. Plūdons, «Divi pasaules».

JAUTĀJUMS

Jautājuma teikumos izpaužas aktīva vēlēšanās izziņāt to, ko nezinām. Atbilstoši tam runas melodijas posmi līdz jautājuma uzsvaram virzās pa augšupejošu līniju. Visraksturīgākā jautājuma teikuma pazīme ir jautājošais uzsvars, kas atšķirīgs no pārējiem loģiskiem uzsvāriem ar savu atbīdi gaidošo pozīciju.

Jautājuma uzsvars veidojas it kā no diviem melodijas viļņiem jeb, pareizāk, no jautājošā melodijas viļņa un atvīļņa ar nelielu intervalu starp tiem. Pirmais vilnis izveido slaidu loku ar nelielu toņa nokāpinājumu, otrais vilnis, tikko sāks, paliek nepabeigtā pozīcijā.

Vai tur nāds atnāca ?

Jautājuma uzsvaram ir zināma līdzība ar zilbes krītošo intonāciju tādos vārdos kā **bēdas**, **kāzas** u. c.

Jautājuma teikums ir nepabeigts izteiksmes veids. Nobēigums būs saklausāms tikai gaidāmā atbildē.

Latviešu valodā saklausāmas divas jautājuma teikumu kategorijas: 1) jautājumi, kas sākas ar *vai*; 2) jautājumi, kas sākas ar *kas*, *ko*, *kam*, *par ko*, *kāpēc*, *cik* u. c.

Jautājumi ar *vai* apliecina vēlēšanos izzināt nezināmu notikumu. Ja jūs nezināt, vai kāds ir atnācis vai ne, tad jūs jautāsi: «Vai tur kāds atnāca?» Ja jūs nezināt, vai biedrs atbalstīs jūsu pasākumus, tad jautāsi: «Vai tu atbalstīsi manus pasākumus?»

Jautājumi ar *kas, ko, kam, kāpēc* pasvītro vēlēšanos turāk izzināt esošu notikumu vai parādību. Ja jūs zināt, ka kāds ir atnācis, bet vēlaties izzināt, kas ir atnācējs, tad radīsies jautājums: «Kas tur atnāca?» Ja jums zināms, ka biedrs neatbalstīs jūsu pasākumus, bet vēlaties zināt, kāpēc viņš tā rīkojas, radīsies jautājums: «Kāpēc tu neatbalsti manus pasākumus?» Jāpiezīmē, ka šāda veida jautājumos jau saklausāmas izsaukiena iezīmes.

Loģiskie uzsvāri, kas nostājas pirms vai pēc galvenā jautājuma uzsvāra kā galvenā jautājuma ierosinātāji vai papildinātāji, saglabā jautājošo runas melodiju.

«Vai tu par savu māju | pavasara renti esi aizmaksājis?»

R. Blaumanis, «Pazudušais dēls».

«Vai, | launu negainot, | nav izdzēsts labs?

Vai | launais nemācīts | var tapt reiz labs?

Vai, | zvēriem ļaujot, | nezūd cilvēcība?

Vai, | labo ziedojot, | nav audzēts | launs?»

J. Rainis, «Jāzepe un viņa brāļi».

«Vai tu nezini to, zemes māte, —

Zieds ar augli | zarā nesastopas,

Ziedam jākrīt pirms, | lai auglis augtu?»

J. Rainis, «Zemes māte».

«Kā ir šie tīrumi un | plavas?

— Karaļa Brusubārdas.

Kā ir šie liči un šīs gravas?

— Karaļa Brusubārdas.

Kā pilsētas ar augstiem valņiem?

— Karaļa Brusubārdas.

Kā zilā jūra tur aiz kalniem?

— Karaļa Brusubārdas.

Kad reiz jel būtu citu vārdu paudis!

Ak, kā man rieb šī zeme | un šie laudis!»

A. Brigadere, «*Princese Gundega*».

Pēdējais piemērs aptver jautājumus un atbildes un noslēdzas ar spēcīgu izsaucienu.

IZSAUCIENS

Spēcīga jūtu savīļņojuma brīdī runas melodijas posmi ar spilgti izsvērtiem uzsvariem virzās pa augšupejošu līniju. Augšupejošs melodijas virziens, spilgti izcelti uzsvari ir izsauciena teikuma galvenās pazīmes.

«Cik skaisti saule apmirdz | sniegotās kalnu virsotnes!»

«Hoho! Ej, mana līgava!

Nāc laukā, brīvības atslēga!»

izsaucas Lāčplēsis Raiņa lugā «Uguns un nakts».

Izsauciena teikumiem pieskaitāmi arī vajadzības, vēlējuma, pavēles un lūguma teikumi, ja tie pacelti izsauciena izteiksmes pakāpē.

«Dodiet šurp man gaismas pils atslēgu!» sauc Lāčplēsis, cīnīdamies ar Melno bruņinieku.

«Man vajga reizi cilvēkus redzēt,

Man vajga cilvēkus cienīt spēt,

Lai viņus atkal mīlēt spētu!» —

ilgojas dzejnieks Rainis dzejolī «Rokas».

«Vecā pasaule lai apsnieg,

Lai reiz aizsnieg tranšejkraujas,

Lai no mīņas zūd kā māņi

Asins dienas, niknas kaujas!» —

karsti vēlas dzejnieks Sudrabkalns dzejolī «Koku rudens himna».

«Jūs čūsku dzimums, odžu mātes metums!

Lai lāsts par jūsu dusmām, kas tik straujas!» —

lād Jēkabs savus dēlus J. Raiņa lugā «Jāzepe un viņa brāļi».

«Zemniekam siena laikā nav vaļas slinkot. Klēts priekšā ir vecs, viegls grābeklis: ņem un brauc ar to pēcpusdienā pa pļavu!» — pavēl Edvarts tēvam R. Blaumaņa lugā «Indrāni».

Ne jau visi teikumi, kur sastopams darbības vārds pavēles izteiksmē, ir pavēles izsaučieni. Gramatiskā pavēles teikuma sākotnējā pakāpe ietver vienkāršu uzaicinājumu, kas pēc izteiksmes pazīmēm pielīdzināms vēstījuma teikumam.

Indrānu tēvs saka Zelmiņai:

«Padod man to akmeni || un tad salasi stiklus, lai mātei neieduras kājās!»

Pēc mierīgā uzaicinājuma jau augstākā izteiksmības pakāpē veidojas lūguma un mierinājuma teikumi.

Ubags Māris lūdz:

«Ļauj iet man, kungs un ķēniņ, || diena bālē, ||

Bet mana ceļa gals | vēl zilā tālē, ||

Nāk nakts, | tad neredzu, kur teka stīdz.» ||

Indrānu māte mierina tēvu:

«Necel nu naida, tēv, || necel nu naida! || Man jau nekas nenotika, || lai nu tad viss par labu.»

Lūguma un mierinājuma izteiksme raksturīga ar ļoti intensīvu, bet nesteigtu plūdumu, lai uzrunātā persona varētu aptvert lūguma vai mierinājuma saturu. Lūgumu paskaidrojošie teikumi saglabā lūguma intonāciju.

Spilgtas izsaučiena pazīmes saklausāmas teikumos, kas pauž svinīgu, cildenu aicinājumu vai slavīnājumu.

«Tos kapus, tos kapus pieminat,

Kur savus varoņus atstājat!

Kad pagurst prāts, kad atkrīt rokas, —

Pieminat savu varoņu mokas!»

J. Rainis, «Varoņu kapi».

«Slava lai tiem, kas nepazīst baīļu,

Ierocis rokās kam nesadreb ciets!»

Slava lai tiem, par nākotni daiļu
Cīņās kas dodas, kad laižas šis riets!»

J. Sudrabkalns, «Koku rudens himna».

Spīdolas vārdi:

«Akmens, šķelies,
Celies, mana apburtā tauta, | celies! ||
Pēc simtsgadu miega uz jaunu dzīvi,
Pēc vergu sloga uz gaismas brīvi!»

J. Rainis, «Uguns un nakts».

RUNAS IZTEIKSMES DAUDZVEIDĪBA — PAMATVEIDU NOVIRZIENI

Runas izteiksme būtu ļoti vienmuļa un nabadzīga, ne-
būtu iespējams atspoguļot cilvēka gara izpausmes diženību
un daudzveidību, ja aktiera vai daiļrunātāja rīcībā būtu
tikai trīs izteiksmes veidi: vēstījums, izsauciens un jautā-
jums. Par laimi tīras vēstījumu, jautājumu un izsaucienu
formas sadzīves valodā un runas priekšnesumos ir sasto-
pamas retāk nekā šo pamatveidu variācijas un novirzieni,
kuri ir tikpat daudzveidīgi, cik dažāda ir cilvēka domu, gri-
bas tieksmju un pārdzīvojumu izpausme. Minēsim tikai ne-
daudzus raksturīgākus un spilgtākus piemērus.

Vēstījuma novirzieni

Spēcīgas sajūsmas, pēkšņu jūtu un kaislību uzliesmo-
juma brīžos vēstījuma teikums pieņem izsauciena izteiksmi.

Blaumaņa lugā «Ugunī» Edgars saka Kristīnei: «...es
vakar tikko neielēcu Daugavā, redzēdams, ka tu ar Akmen-
tiņu aizbrauc...»

(Zemteksts: «Man jāiet bojā bez tevis!»)

Raiņa dzejolī «Dzimentenei» lasām šādas vārsmas:

«Kad vēlāk dzimentenē atgriezies,
Tā bij jau kļuvusi cita, —
Vairs nesedzās saulainos palagos,
Tad visi tie aizsegi krita,

— Un dvesmas un strāvas, un negaisi
Ar joņiem traucās pār dzimteni.»

(Zemteksts: «Es traucos līdz!»)

Jūlija Vanaga baladē «Liepnas kauja» ļoti spēcīgi skan:

«Uzkalnā, kur debess gaiša tālē veras,
Gul' kā čūska melna vācu ierakums.
Naida upi izdzer krūts un neatdzeras,
Naida jūra jālej pār šo kalnu mums!»

(Zemteksts: «Liels un neatturams ir naidis pret vācu iebrucējiem, kas mūs cīnā trauc!»)

Ja mūs nomāc neziņa vai šaubas, tad zem vēstījuma skan jautājums.

Blaumaņa novelē «Nāves ēnā», kad laiva piebrauc pie jūrā aizdzītiem zvejniekiem un viens no airētājiem uzkāpj uz ledus gabala, ir šāds teikums ar jautājošu zemtekstu:

«Viņš sveicināja un sacīja kaut ko, bet neviens viņu nesaprata, jo viņš nerunāja latviski.»

(Zemteksts: «Ko darīt? Kā saprasties?»)

Raiņa dzejolī «Dzīves sējējs» ir pants, kur vēstījuma teikumā apvienojas izsauciens ar jautājumu:

«Apstulbis tu domās stāvi,
Acis skatās stīvi:
Viņš, kas sējis dzīvi,
Tagad ievācis ir nāvi?!»

Jautājuma novirzieni

Jautājums, pacelts augstākā izteiksmības pakāpē, līdzinās izsaucienam.

«Vai tas ir redzēts vai piedzīvots,
Lielo Brusubārdi atraidīt!»

A. Brigadere, «Princese Gundega».

«Vai zvērus glaudīt ar zīda cimdziem?
Vai maigām acīm viņus žēlot?
Kad viņi savus upurus plosa
Un kad vēl mīlojas no miesām,
Kas viņu cilts?»

J. Rainis, «Rokas».

(Zemteksts: «Zvērus nebūs ne glaudīt, ne žēlot!»)

Blaumaņa lugā «Pazudušais dēls» Krustiņš saka mātei:

«Kad tu mani esi mīlējusi? Vai tā bij mīlestība, ka tu muļķa bērnam ļāvi darīt, ko viņš gribēja, vai mīlestība, ka neprašas jaunekļa palaidnības aizstāvēji? Vai tā bij mīlestība, kas sirdi, kura šē reiz pukstēja, pārvērtā par akmeni?»

(Zemteksts: «Tā nav īsta mīlestība! Tā mani pazudina!»)

«Zīdā un samtā tev ietērpšu, māt,
Godgaldā vedīšu nosēdināt!»

V. Plūdonis, «Atraitnes dēls».

(Zemteksts: «Atmaksāšu tavu mīlestību un rūpes!»)

«Kam nu vairs samti, kam čaukstošais zīds,
Vakars kad sirdsdurvīs aizkūsis klauvē?»

V. Plūdonis, «Atraitnes dēls».

(Zemteksts: «Nevajag man vairs ne samtu, ne zīdu — mans mūžs ir galā.»)

Pirmās divas rindas paceltas izsauciena pakāpē. Nākošajās divās jau izskan padziļināts vēstījums slidošā ritumā.

Vadoties no zemteksta, jautājuma teikumi var izskanēt kā izsauciens un arī kā vēstījums.

Izsauciena novirzieni

Izsauciena teikumi, kas neatspoguļo ne spilgtu sajūsmu, ne aktīvu protestu, bet pauž tikai dziļu iekšēju, nomācošu savīļpojumu, pieņem vēstošu vai stāstošu izteiksmi.

«Cik lēni vilkās,
Kā svina korpēm,
Šī kūtrā nakts!»

J. Rainis, «Zeltītas lapas».

Pavisam aplam būtu, ja mēģinātu šo teikumu pacelt parastā izsauciena pakāpē. Izsauciena zīme šē norāda tikai uz dziļo pārdzīvojumu, ko cilvēka dvēselē rada ilgstošā «kūtrā nakts», kamēr viņš ļaujas nomāktības izjūtām, kamēr viņš vēl nav atmodināta ciņas griba.

Bezcerības, nomāktības un traģiska apmulsuma varā nonāk arī jūrā aizdzītie zvejnieki R. Blaumaņa novelē «Nāves ēnā», kad cerība izglābties izzūd līdz ar dūmu mākonīti tālumā.

«Labu laiku garenais dūmu stabiņš palika vienlīdzīgi tiels. Nekustēdami zvejnieki viņā skatījās, nejaudādami gandrīz pat ne acu pamirkšķināt.

Bet tad viņu skati metās stīvāki, arvien šausmīgāki. Mākonītis sāka dilt! Tvaikonis netuvojās viņiem, tas viņus neredzēja vai negribēja redzēt! Tas viņiem aizbrauca garām!»

«Kā nakts ēna nolaidās uz viņu ģīmjiem...»

Pasvītrotie izsaučieni apliecina zvejnieku vilšanos un bezcerību. Taču tie ir uz iekšu vērsti izmisuma izsaučieni, dziļi dvēselē grimstošas izjūtas, kas arī runas priekšnesumā atbalsosies grimstošā, uz leju slidošā ritumā.

Dziļas, traģiskas izjūtas atklāj izsaučiena teikumi Raiņa dzejolī «Elegija».

«Kā tevi turēt bij?! Tu aizgāji

«Brukt cīņas mutulī ar liesmu šalti...

«Nu, dēls, tu pārņests: — — vingrie locekļi

«Cik stīvi! cik tu kluss! cik vaigi salti!

«Kā kaisa tie, kad tavi uguns vārdi

«Mums sirdis dzēla! — Kluss! — Cik maigi mirdz

«Tev pierē miers, kur dega domu zārdi!...»

Taču arī šie izsaučiena teikumi ir dziļi apziņas dzīlēs grimstoši, uz iekšu vērsti izsaučieni. Zaudēts pats dārgākais, un varmācīga pārspēka nomākts ir cilvēka radošais gars un cīņas spars. Šādi pārdzīvojumi runas daiļradē negūst vairs izsaučiena izteiksmi, bet skan kā drūms un satricinošs vēstījums.

Kad traģisks notikums radošos spēkus atraisa aktīvai cīņai, tad arī apņēmīgā doma tiek pacelta spilgtā izsaučiena pakāpē un runas melodija iezīmē augšup virzītu izteiksmes līniju, kā to apliecina iepriekš minētā Raiņa dzejola pēdējās rindas:

«Tik lūpās tev vēl kaujas niknums nirdz:

Tas dzel!... Mēs iesim, iesim, — rimsti, sirds!»

*

Pārskatot runas izteiksmes pamatveidus un novirzienus, mēs sākam izprast, kā autora dotie apstākļi — notikumi, darbības risinājums — ietekmē runātāja domas, jūtas un gribas

tieksmes radošai izpausmei. Izvērtējot dotos apstākļus un nodibinot pret tiem labvēlīgu vai noraidošu attieksmi atbilstoši daiļrades likumiem, veidosies runas priekšnesums. Uztverot runas intonācijas — balss nokrāsu miju, kļūst saprotams runas būtiskais saturs. Reizē ar to rodas izpratne par intonācijas un zemteksta svarīgo nozīmi runas daiļradē.

Kas tad ir intonācija? Vārdam «intonācija» ir dažāda nozīme. Valodniecībā ar vārdu intonācija jāsaprot patskaņu un divskaņu dažādā izruna. Latviešu valodā sastopamas stieptās, krītošās un lauztās intonācijas. Muzikā ar vārdu intonācija saprot noteiktu, skaidru toņa uztvērumu, balss koloritu.

Ar vārdu intonācija runas mākslā saprot tās raksturīgās balss nokrāsas, kas atklāj cilvēka gara darbības daudzveidību. Intonācija ir cilvēka atziņu un pārdzīvojumu atspoguļotāja balss nokrāsās. Klausoties runātāja balss nokrāsu miju, mēs apjaušam, vai runātājs ir laimīgs vai nelaimīgs, apmierināts vai īgns, dedzīgs vai vienaldzīgs, dusmīgs vai labvēlīgs, cildens vai zemisks utt. Visas cilvēka domu, jūtu un gribas vibrācijas, visas viņa kaislības, dziņas un tieksmes atbalsojas runas intonācijā. Arī zemteksta — vārdos nepasacīto domu atklājēja ir intonācija.

Bieži vien savas patiesās domas kā dzīvē, tā arī uz skatuves atklājam nevis tieši, bet it kā aplinkus. Runājam vienu — domājam citu. Piemēram: «Viņš jau sevi uzskata par lielu mākslinieku.» Ja arī runātājs viņu uzskata par lielu mākslinieku, tad viss ir kārtībā — vārdi saskan ar runātāja nodomu: «Viņš ir liels mākslinieks.» Bet, ja runātājs būs pretējās domās, viņa īsto nodomu atklās intonācija ar citu zemtekstu: «Viņš tikai dižojas, bet nav liels mākslinieks,» — kaut gan vārdos šo domu nepateiks.

Taču tā būtu zemteksta izpratne pārāk šaurā apjomā.

Runātāju aizvien pavada kāds nodoms, viņš ar dzīvā vārda iedarbību traucas sasniegt kādu mērķi, un tieši šī mērķtiecīgā vēlēšanās rada īsto zemtekstu.

Blaumaņa lugā «Ugunī» Edgars saka Kristīnei:

«Viss tas par mūsu draudzību un tā — viss tas tak ir meli. Mēs skaidri zinām, ka viens otru mīlam. Ja tu manis nemīlētu, tad tev priekš manis nebūtu bijis tādas pacie-

tības, un es... es vakar tikko neielēcu Daugavā, redzēdams, ka tu ar Akmentiņu aizbrauc... Nāksi pie manis?»

Parasti teikums: «Mēs skaidri zinām, ka viens otru mīlam,» — izraisītu laimes jūtas, bet starp Kristīnes un Edgara mīlas jūtām ir dziļš psiholoģisks konflikts. Tāpēc Edgars cenšas Kristīni pārliecināt, ka šīs nesaskaņas ir jāizbeidz un viņiem jāprecas. Un tieši šī vēlēšanās pārliecināt Kristīni, ka viņu mīlestība ir īsta un ka viņam, Edgaram, ir jāiet bojā bez šās mīlestības, ir Edgara runas zemteksts, kas var atklāties tikai viņa runas intonācijā.

Zemteksts un intonācija — balss nokrāsu mija — ir nešķirami. Tikai vērigi ieklausoties runātāja intonācijā, uzmanīsim arī īsto zemtekstu, runātāja vārdos nepateiktās patiesās domas.

V

IZTEIKSMES PAKĀPENĪBA JEB GRADACIJA

Cilvēka balss aparats ir kā brīnišķīgs muzikas instruments, no kura var izvilināt daudzkrāsainas melodijas, gan daiļskanīgas, gan skarbas. Runas melodijās ieklausoties, mums kļūst pazīstamas cilvēka domu celtnes, atklājas jūtu un kaislību dzelmes.

Cilvēka balsij piemīt visas muzikālo skaņu īpašības: toņa augstums, stiprums, ātrums un tembrs. Mēs varam runāt augstākos un zemākos toņos, stiprāk un klusāk, ātrāk un gausāk, bez tam mūsu balss tembrs var būt tumšāks vai gaišāks. Jāpiezīmē, ka tembrs ir atkarīgs no skaņošanās instrumenta, tāpat no paša cilvēka. Kā katram muzikas instrumentam, tā arī katram cilvēkam ir īpatnējs balss tembrs, balss pamatnokrāsa. Muzikas instrumenta tembrs nemainās, taču cilvēka balss tembrs spēj mainīties.

Veidojot runas teikumus, visas balss īpašības atbilstoši iekšējam domu un jūtu strāvojumam izpaužas vienlaicīgi dažādā sakārtojumā un dažādās pakāpēs. Katru vārdu, katru teikumu mēs izrunājam saturam atbilstošā toņa augstumā, stiprumā un ātrumā.

Runātājs ar savu īpatnējo balss tembru, saskaņodams runas toņa augstumu, stiprumu un ātrumu, pārsegdams

to visu ar intonāciju, rada runas melodiju. Runas melodija uz muzikālo skaņu pamatnes laika secībā ir izveidojusies par dabisku, mērķtiecīgu nepieciešamību, lai cilvēka radošai apziņai pavērtu izpausmes ceļu. Runātājs izsaka savas domas un spriedumus, lai ar to pārliecinātu klausītāju. Jo karstāka būs vēlēšanās pārliecināt un ietekmēt partneri, jo domu izpausme būs spilgtāka un dažbrīd var izskanēt kā kvēls aicinājums vai kategoriska pavēle, vai lozungs.

Ja rodas apstākļi, kas cilvēku satrauc vai saviļņo, viņš atklāj savas jūtas. Un, jo spēcīgāk mutuo jūtas un kaislības, jo spilgtāku izteiksmi tās radīs. Tā, piemēram, vienkārša labsajūta var izvērsties priekā, prieks — liksmībā, gaviļēs, prieka ekstazē. Skumjas var izvērsties par ciešanām un bezcerīgu izmisumu.

Domu un jūtu darbība, aizvien saskardamās ar jauniem apstākļiem, jauniem ierosmes objektiem, noris un attīstās pakāpeniski, un šī pakāpenība dabiski izpaužas arī runas melodijā. Pakāpenība ir cilvēka apziņas un pārdzīvotumu dabiskais izpausmes ceļš.

Runātāji, iepriekš zinādami autora tekstu, bieži vien iznīcina domu un jūtu dabisko attīstību un izaugsmi.

Aktieris vai daiļrunātājs uznāk uz skatuves un, bezgala satraukts un saviļņots, uzsāk runas priekšnesumu. Klausītājs-skatītājs no visas sirds gribētu tam just līdzī, bet, diemžēl, viņš nesaprot, par ko mākslinieks veltīgi šķiež savu temperamentu, jo izrādās, ka satraukuma iemesls runas tekstā atklājas daudz vēlāk un nevis runas sākumā.

Šāda neveiksme nozīmē to, ka mākslinieks ir priekšlaicīgi centies atklāt domu vai jūtu rezultātu. Viņš nav pratis pakāpeniski ievadīt klausītāju tajos dotajos apstākļos un notikumu lokā, kas viņam zināmi, bet klausītājam vēl nezināmi.

Jānorunā vienkāršs teikums:

«Paceļoties kalna virsotnē, mūsu skatam atklājās brīnišķīga aina.»

Runātājs jūsmīgi norunā šo teikumu. Gar klausītāja ausīm nošalc patetiska vārdu brāzma. Paiet mirklis, un tad tikai apmulsušais klausītājs apjauš: «A-ā, par brīnišķīgu ainu laikam bija runa.» Bet pa to laiku jau nošalc nākošā teikuma saturs, atkal tikai pa pusei uztverts. Dzīvā glezna, kā cilvēki, varbūt turisti, paceļas kalna virsotnē, aplaiž skatienu visapkārt un tikai tad viņus pārņem sa-

jūsma par «brīnišķīgo ainu», — šī dzīvā iedarbīgā glezna klausītājam aizslidēja secen. Runātājs apjūsmoja teikumu, bet neprata savlaicīgi un pakāpeniski atklāt būtisko saturu.

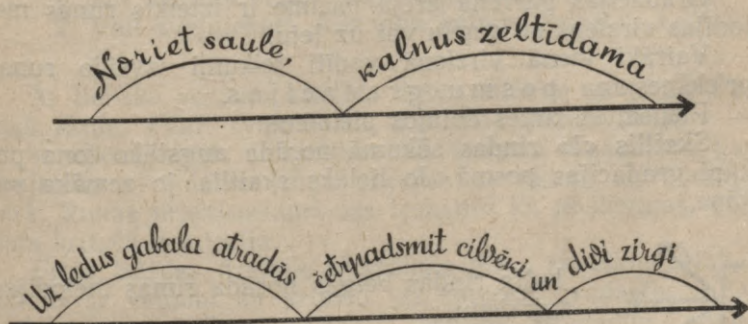
Klausītājs taču nevar iepriekš zināt, kāda aina atklāsies kalna virsotnē. Un nav arī iemesla jūsmot par ainu, kamēr tā nav ieraudzīta. Ir svarīgi, lai teikumā attēloto darbību varētu uztvert tādā pakāpeniskā secībā, kā tas notiek īstenībā.

Dzīvē un mākslā psihiskā un fiziskā darbība nenorit vienlaidus, bet secībā un pakāpenībā. Mākslinieka radošajai domai jāvirzās pa darbības attīstības ceļu, kas noved pie mērķa, pie rezultata, un pa šo ceļu jāved arī klausītājs. Daiļrades procesā tas ir viens no vissvarīgākajiem uzdevumiem. Šāda ievirze jau dota katras vērtīgas lugas, daiļprozas un dzejas kompozīcijā. Taču pareizi iecerēta kompozīcija arī pareizi jāizpilda. Labi izveidota loma labi jāattēlo, labi uzrakstīts dzejolis jāprot pareizi norunāt, ievērojot izteiksmes pakāpenību.

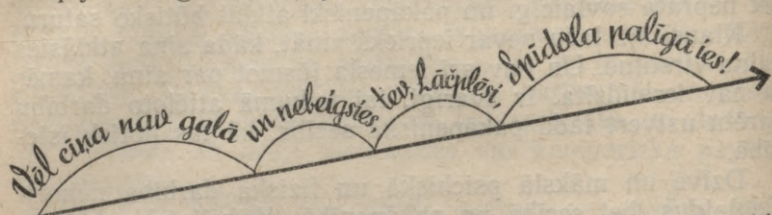
Runas daiļradē domu, jūtu un gribas darbības pakāpenība atbalsojas runas melodijā.

Mēs zinām, ka teikums sastādās no saistītiem svarīgākiem un mazāk svarīgiem domu posmiem. Šos domu posmus mēs uztveram arī kā runas melodijas posmus jeb, pareizāk sakot, uztveram tos kā runas melodijas viļņus ar šo viļņu augstākajām galotnēm — ritmiskajiem uzsvariem. Runas izteiksmes pakāpenību jeb gradāciju vērojam pēc melodijas virziena.

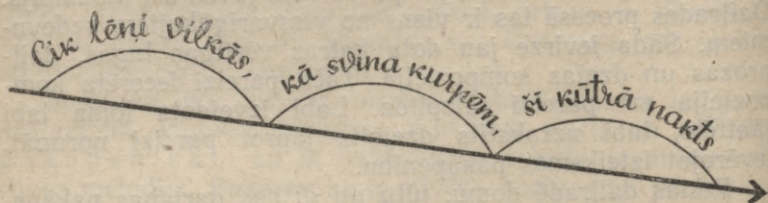
1. Runas melodijas viļņi, virzīti pa līmenisku līniju, izveido līmenisku gradāciju:



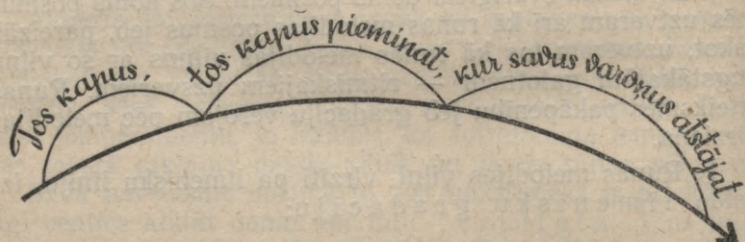
2. Runas melodija, virzīta pa augšupejošu līniju, izveido kāpjošu gradaciju:



3. Runas melodija, virzīta pa lejupejošu līniju, izveido krītošu gradaciju:



4. Kāpjošu un krītošu melodijas viļņu mija izveido loka gradaciju:



Gradācijas galvenā ārējā pazīme ir izteikts runas melodijas virziens uz augšu vai uz leju.

Vairāki vienā virzienā vadīti teikumi izveido runas priekšnesuma posmu gradācijas.

Pieņemtās zīmes dotajos piemēros:

Skaitlis «1» rindas sākumā norāda augstāko toņa pakāpi gradācijas posmā. Jo lielāks skaitlis, jo zemāka pakāpe.



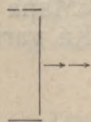
bulta rindas beigās norāda runas melodijas virzienu.

POSMA GRADACIJU PIEMĒRI

Izcilus gradācijas paraugus varam atrast Plūdoņa poemā «Divi pasaules».

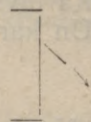
Līmeniskā gradācija:

«Kad saule sarkstot kāpu klēpī slid
Kā līgaviņa kaunīga un kautra, —
Tad jūrmalā, kur staltas villas spīd,
Verd dzīves straume aizraujoši jautra.»



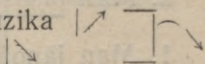
Krītošā gradācija:

1. «Kad saule tvīkstot jūras gultā krīt
2. Un ap to dejo dimantkorpēs kāvi, —
3. Iz mālu būdām tīklus jūrā dzīt
4. Līen stīvi, drūmi, salīkuši stāvi.»



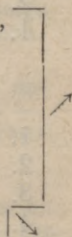
Gradācijas loks:

1. «Un viegliem spārniem maiga muzika
2. Pa gaisu lido debess harmonijā.»



Izcila kāpjošā gradācija:

7. «Kad pusnakts māj un dumbros dumpji mauj,
6. Un tvaiku blāķos zibšņučūskas krājas, —
5. No dībiņiem tad Jūras Vecais rauj
4. Ar vētras zizli bangu lauvas kājās,
3. Līdz debešiem tās putu krēpes kreš
2. Un rūc, un kauc, un spārdās jūras grodās,
1. Un šausmu rikles plati vaļā pleš, —
2. Vai! zvejniekam, kas viņu ķetnās rodas! ...»



Ar lielisku vēzienu attēlota dabas stichija uz jūras. Pēdējā rinda: «Vai! zvejniekam, kas viņu ķetnās rodas!» — ir uz iekšu vērsts līdzjūtības un šausmu izsauciens par zvejnieku — «dzīves jūga vilcēju» — likteni satrakotajā jūrā. Runas priekšnesumā tas izskanēs kā noslēgums, veidots krītošā gradācijā.

Friča Bārdas dzejolis «Vecākais dēls» no cikla «Nabadzība» ir veidots kā krītošu un kāpjošu gradāciju mija. Ieskaņa un izskaņa veidota krītošā gradācijā, vidus

posms — kāpjošā gradacijā, kas izskan kā spēcīga sasliešanās pret nabadzības postu un kā ilgas pēc gaišākas dzīves. Bet nabadzības slogs ir par smagu, lai spētu to nokratīt.

Krītošā gradacija:

1. «Mana diena mani nomāc un izsūc manus spēkus
2. Kā varavīksna palu ūdeņus no pļavas.»

Kāpjošās gradācijas I posms:

6. «Un tomēr — kad es naktī atdusējies pamostos —
5. Es jūtu muskuļainās rokas savas
4. Kā divus siltus tīģerēnus sev pie sāniem guļam
3. Un karstu bezbēdību asins strautes kuļam.»

Kāpjošās gradācijas II posms:

4. «Un, kad no rīta savu spožo cirvi trinu,
3. Viss cits man aizmirstas, tik to es zinu:
2. Man jāsaskalda nolādētais būris, kurā smoku;

1. Man jānoārda miroņkaulu mūris, zem kura sev kapu roku,
2. Lai balta diēna manā logā mostas,
1. Lai mana dziesma izskan septiņās atbalss jostās.»

Krītošā gradacija:

1. «Bet diena nāk un izsūc manus spēkus
2. Kā varavīksna ūdeņus no pļavas.
3. Un vakarā kā putns aizšautos spārnus
4. Uz tumšo būdu nesu gurdās rokas savas.»

Klasisks, gandrīz nepārtraukts izteiksmes kāpinājuma paraugs ir J. Raiņa dzejolis «Pastarā diena».

Garākus gradāciju posmus runājot, jāprot ekonomiski pielietot savus izteiksmes līdzekļus. Paļaujoties galvenokārt uz iemaņu un nojautu, tomēr ļoti svarīgi ir iegaumēt vienkāršu atziņu: ja mēs gribam ko pacelt, tad mums ir jānoliecas, bet, ja gribam ko nocelt, tad ir jāpasniedzas. Tas nozīmē: kāpjošā gradacija jāsāk no zema toņa un runas melodija jāvirza uz augšu; krītošā gradacija jāsāk no augsta toņa un jāvirza aizvien zemāk.

Gradaciju kā parocīgu izteiksmes līdzekli pielieto netikai dzejā, bet arī daiļprozā un dramaturģijā.

Pelēkais akmens stāsta:

«...Saradās ciemnieki nokārtām galvām, sāpju un izbaiļu pilnām sejām. Uz acumirkli ielaida vecos Kalniņus jātnieku vidū pie Jēkaba,

Vērojums —
limeniskā
gradacija.

tad vecos aizveda sāpus un Jēkabu pieveda un piesēja pie ābeles. Jātnieki nokāpa no zirgiem, sastājās rindā un izstiepa savus spožos duramos pret Jēkabu. Dziļš klusums.

Baigā
nojauta —
kas notiks? —
izraisa nelielu
kāpinājumu.

«Lai dzīvo taisnība un brīvība!» kapa klusumā atskan Jēkaba skaļā pārliecinošā balss kā viņās svētku dienās. Tātad taisnība un brīvība nav vis pavisam pazudušas: Jēkabs zina, kur tās paslēptas...

I kāpinājuma
posms. Brīvība
un taisnība nav
pazudušas!

Tanī pašā brīdī idrebas ābele: sajūtu it kā grūdienu, dzirdu garu sprādzienu, spožie duramie pazūd dūmu mutuļos, —

II kāpinājuma
posms. Svešo
jātnieku rīcība
izraisa baigu
satraukumu.

...un noslīgst Jēkaba galva. Sarkana asins strūkļa plūst uz vecās ābeles saknēm... Smalkas sniega pārslas birst no trīcošiem zariem...

Tragisks ap-
mulsums —
kritošā grada-
cija.

Nošāva **cilvēku**. Cilvēku nošāva. Dzīvu cilvēku nošāva.»

Neizpratne un
protests — kāp-
jošā gradacija.

E. Birznieks-Upītis, «Zem ābeles».

Garāku kāpinājuma posmu noslēgums parasti iezīmīgs ar toņa pazeminājumu, nesamazinot izteiksmes spēku.

Spīdolas vārdi:

«Es redzu: pie tava vārda saistīsies
Latvju sajūsmība caur gadu simtiem;
Un atkal ies varoņi taisnā ceļā
Bez izruņām, bez gudrības līkiem ločiem,

I posms.

Bet tāļš uz nākotni būs viņiem skats,
 Tie augdami nelūzīs, nebūs vieni,
 Tie spēku nemitīgi no tautas smels,
 Tos vienas zemes robežas neieslēgs šauri,
 Ne zeme pret zemi tad karos,
 Bet visas kopā pret tumsu.

II posms.

Tad aklaiss melnais uzveikts kļūs!»

Noslēgums.

J. Rainis, «Uguns un nakts».

Ja kāpjoša gradacija sastādās no vairākiem posmiem, tad, katru jaunu posmu sākot, nepieciešams neliels toņa nokāpinājums, it kā atvēziens, lai varētu attīstīt vēl lielāku izteiksmes spēku.

Edvarta monologs trešajā cēlienā:

«— Mierā, mierā, tēv, ne tik dikti!
 Un necilā tās rokas tā...

Ievads.

— Tātad tu tos Indrānus gribi atpakaļ!? Kādēļ? Vai viss pie tiesas nav norakstīts, kā nākas? Vai tev nav savas rūmes? Vai tev jābīstas, ka nedabūsi savu gadskārtīgo nodevu? Skaties šē tai cietajā ādā (rāda savu delnu), tā ir tas drošības vekselis, uz kura stāv rakstīts, ka tev nekas neputēs.

I posms. Mana
 rīcība ir pa-
 reizal!

Kādēļ tad atpakaļ? Tādēļ, ka tev uz-
 nācis vecuma untums un tu tajā nieka
 lietā, sacīt, jokā ieraugi nezin kādu tur
 noziegumu. Taviem untumiem es nepa-
 došos. Bērnam tikai atļauj ar vienu
 roku dot, ar otru ņemt atpakaļ, ne vī-
 ram. Tu mani pasaules priekšā esi uz-
 cēlis zirgā un tagad prasi, lai es iz-
 skaidroju, ka es to zadzis.

II posms. Ne-
 stājies man
 celā! Taviem
 untumiem es
 nepadošos!

Dari, ko gribi, bet tā tu no manis ne-
 sagaidīsi.»

Noslēgums.

R. Blaumanis, «Indrāni».

Kāpinātā gradacijā veidojas dramatiskas sarunas, piemēram, Indrānu tēva izraidīšana uz pirtiņu R. Blaumaņa lugā «Indrāni» (III cēliena noslēgums).

Spēcīgu dramatisku kāpinājumu komiskā plāksnē attīsta veceņu trijotne R. Blaumaņa «Skroderdienās Silmačos» (III cēliens, 12. skats).

POSMA GRADACIJU IZVEIDOJUMS

Būtu aplam pieņemt nosacījumu, ka kāpjošās gradācijas posms var izveidoties tikai no kāpjošiem melodijas posmiem un krītošās gradācijas posms — tikai no krītošiem melodijas posmiem. Tas nozīmētu ierobežot izteiksmes daudzveidību. Dzejas rindām un prozas teikumiem jāļauj brīvi svārstīties gan uz augšu, gan uz leju atbilstoši runas saturam. Gradācijas virziens nosakāms pēc izcilā melodijas posma dzejas rindā vai teikumā. Ja izcilais melodijas posms neatkarīgi no pārējiem tiecas aizvien augstākā pakāpē — tā ir kāpjošās gradācijas posma pazīme. Ja izcilais melodijas posms tiecas pēc aizvien zemākas pakāpes — tā ir krītošās gradācijas posma pazīme. Atkarīgi no toņa augstuma un izteiksmes spilgtuma par izcilo melodijas posmu var nostāties gan domas ierosinājums, gan arī noslēgums. Tādā kārtā krītošā ritumā veidoti teikumi vai dzejas rindas var izveidot kāpjošo posmu gradaciju.

- | | | |
|------------------------|----------------------|---|
| 4. «Mūži, lūk, mainās, | un kometas griežas, | } |
| 3. Nāvi draud uguns | un dzeldošais sals. | |
| 2. Dragāti, plosīti | cīņās mēs biežās, | |
| 1. Dzīvei nemūžam | tak nācis nav gals.» | |

J. Sudrabkalns, «Koku rudens himna».

- | | | |
|-----------------|------------------|---|
| 4. Lai bēdāja | velns par kungu, | } |
| 3. Es par kungu | nebēdāju, | |
| 2. Es saminu | kunga galvu | |
| 1. Zem kumeļa | kājiņām. | |
- Tautas dziesma.*

Sekojošā piemērā trīs kāpjoši melodijas posmi ar krītošu noslēguma posmu izveido krītošo gradaciju.

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. Un kāpu <u>priedes</u> šņāc, | |
| 2. Un jūras <u>bangas</u> krāc, | |
| 3. Dzied viņas dzīvei | |
| 4. Drūmu <u>kapa</u> dziesmu. | |

Izcila nozīme jāvelti gradacijai, sagatavojot un izpildot runas priekšnesumu dzejā. Kāpjošu un krītošu melodijas posmu mija, kāpjošu un krītošu gradaciju mija piešķir runas priekšnesumam melodiski ritmisku skanējumu.

Daži piemēri no Sudrabkalna dzejoļa «Koku rudens himna»:

- | | |
|-------------------------|--|
| 2. <u>«Slavas pilna</u> | |
| lai tā diena, | |
| 1. <u>Pirmie sniegi</u> | |
| šalc kad gaisos. | |
| 2. Viegli gulstas | |
| zvaigžņu pārslas | |
| 3. Plakstos nogurušos, | |
| kaisos.» | |

Pirmās divas rindas ar grimstošu melodijas noslieci kopīgi tomēr izveido kāpjošo gradaciju. Sekojošās divas rindas, arī ar grimstošu noslieci, izveido krītošo gradaciju. Tā rodas kāpjošo un krītošo gradaciju kopnostatījums. Izcilie melodijas posmi ir rindas sākumā. Tāda ir šā dzejas panta ritmiskā kompozīcija.

4. «Vecā pasaule lai apsnieg,
3. Lai reiz aizsnieg tranšejkraujas,
2. Lai no mīņas zūd kā māņi
1. Asins dienas, niknas kaujas!»

Pasvītroti izcilie melodijas posmi. Višs pants ieturēts kāpjošā gradacijā. Tam atbild nākošais pants krītošā gradacijā ar izcilo melodijas posmu rindas sākumā:

1. «Tā es lūdzoš,
- iedams ielās,
2. Sals kur kritis
- rudens dārzos,

3. Dzīvības kur vīst
kā lapas

4. Velēnās
no asins slapjās.»

Tāds ir šo divu pantu kopnostatījums un ritmiskā kompozīcija.

Rainis saka:

2. «Atrauts tey tika, kas mīļš,

1. Savu mērķi tu nespēji sasniegt: —

2. Dziļāk

tik mīlu sev dedzi,

1. Augstāk

tik mērķi sev spraud!

Sā panta ritmiskā īpatnība: pirmo divu rindu gradācijas līnija ir kāpjoša ar izcilo melodijas posmu rindas beigās; sekojošo teikumu gradācijas līnija ir krītoša ar izcilo melodijas posmu rindas sākumā. Taču, ievērojot izcilo melodijas posmu pakāpenisko virzienu, viss pants izskan kāpjošā gradacijā.

*

Gradaciju piemēri doti kā ierosinājums patstāvīgam radošam darbam, kā mudinājums vērīgāk ieklausīties runas melodiski ritmiskā skanējumā. Gradaciju miju daiļdarbu kompozīcijā ir iecerējis jau autors. Māksliniekam izpildītājam jāatklāj autora iecerētie nodomi atbilstoši runas daiļrades likumiem un savām īpatnībām. Lietpratīgi pielietota gradacija ir iecienīts un spēcīgs izteiksmes paņēmiens, kas spēj dziļi saviļņot klausītāju, jo pakāpeniski veidots runas priekšnesums saista klausītāja uzmanību un pastiprina vārda iedarbību. Protams, šāda labvēlīga iedarbība var notikt tikai tad, ja daiļdarba saturs ir spēcīgi saviļņojis pašu izpildītāju. Gradaciju kāpjošos un krītošos virzienus kā katru runas izteiksmes formu nosaka domu un pārdzīvojuma iekšējais strāvojums dotajos apstākļos, loģikas likumība un runātāja mērķtiecīgā vēlēšanās. Un tieši šī mērķtiecīgā vēlēšanās izteikt to, ko patiesi domā un jūt, ceļ tiltu uz klausītāja apziņu un sirdi, nosaka runātā vārda iedarbību.

DZEJAS PRIEKŠNESUMA IPATNIBAS

Prozas sacerējums veidojas ierastos, arī ikdienā lietotos teikumos. Dzejnieks savas domas, idejas un pārdzīvojumus ietērpj ritmiskā formā, pantmēra ietvaros. Proza un dzeja ir divi dažādi rakstniecības žanri, tātad arī divi atšķirīgi priekšnesuma veidi. Taču šī atšķirība izpaužas tikai raksturīgās pazīmēs. Būtiskas starpības starp prozas un dzejas priekšnesumu nav. Kā prozas, tā dzejas priekšnesums ir pakļauts valodas un runas daiļrades likumībai. Arī uzdevums ir viens un tas pats: jāiepazīst un jāizprot daiļdarba saturs, jāatmodina radošā iztēle, jāizraisa pārdzīvojums un jāveido dabiska, nesamākslota runas melodija. Tikai prozas vai dzejas priekšnesuma ritmiskais izveidojums ir dažāds. Starpība vispirms izmanāma prozas un dzejas teikuma sakārtojumā.

DZEJAS TEIKUMA UZBŪVE

Prozas teikums veidojas ierastā kārtībā, kāda nostiprinājusies katras tautas valodā. Vārdu kārtību prozas teikumā sargā gramatikas likums. Dzejā gramatiskais teikums pakļauts vārsmošanas sistēmai. Dzejnieks teikumu neveido vairs ierastā kārtībā, bet iekļauj to pantmēra ietvaros, izmainot vārdu kārtību teikumā, ja tas nepieciešams pantmēra un atskaņu dēļ.

Dzejā: «Vienam burtam liela loma,
Zūd un aug ar viņu doma.»

Prozā: «Vienam burtam ir liela loma, ar viņu doma
aug un zūd.»

Dzejā: «Viegli gulstas zvaigžņu pārslas
Plakstos nogurušos, kaisos.»

Prozā: «Zvaigžņu pārslas viegli gulstas uz nogurušiem
un iekaisušiem acu plakstiemiem.»

Dzejā: «Uzkalnā, kur debess gaiša tālē veras,
Guļ kā čūska melna vācu ierakums.
Naida upi izdzer krūts un neatdzeras,
Naida jūra jālej pār šo kalnu mums.»

Prozā: «Uzkalnā, kur gaiša debess veras tālē, kā melna
čūska gul vācu ierakums. Krūts izdzer naida
upi un neatdzeras, naida jūra mums jālej pār
šo kalnu.»

Salīdzinot vienkāršos prozas un vārsimotos dzejas tei-
kumus, jūtam, cik cildenu izteiksmes spēku un krāšņu pa-
cēlumu teikumam piešķir dzejas ritms.

Arī prozas teikuma uzbūve ir pakļauta valodas melodi-
jas un ritma likumībai, kas katrai tautai īpatnēja. Arī pro-
zas priekšnesumā, iezīmējot loģiskos uzsvarus, pauzes,
veidojot kāpjošās un krītošās gradācijas, saklausām ritma
iezīmes. Taču šie ritmi ir stipri nenoteikti un svārstīgi, jo
nav pakļauti noteiktai sistēmai.

Dzejas teikumu uzbūve pakļauta stingrai sistēmai.
Dzejniekam vārdi teikumā jākārtot ar izvēli, lai tie ietilptu
pantmēra ietvaros. Katra ritmiska vienība, tāpat arī pant-
mēra pēda, sastādās no viena uzsvērtā un viena vai vai-
rākiem neuzsvērtiem elementiem. Dzejas rindā vārdu uz-
svērtās un neuzsvērtās zilbes kārtojas noteiktā secībā.
Izšķir divzilbīgus un trīszilbīgus klasiskos pantmērus.

Trochejs — uzsvērtai zilbei seko viena neuzsvērtā:

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ |

«Plok un | atkal | vilņo | dobji | kauja, |
Nāve klūp pār galvu, augšup verd no zemes.
Mežs, visapkārt norāts kā pēc milžu plaujas,
Meklē lauztām rokām — kur gan zilā debess.»

J. Vanags, «Otrā vada vīri».

Jambs — neuzsvērtai zilbei seko viena uzsvērtā:

◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — |

«Kad sau | le kāpj | pār kā | pu pau | guriem |
Un mālu būdā slepu skatu raida, —
Kā mumiju uz aukstiem akmeņiem
Tā sievu redz, kas, rokas lauzot, vaida.»

V. Plūdons, «Divi pasaules».

Daktils — uzsvērtai zilbei seko divas neuzsvērtas:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ |

«Mūži, lūk, | mainās, un | kometas | griežas,
Nāvi draud uguns un dzeldošais sals,

Dragāti, plosīti ciņās mēs biežās, —
Dzīvei nemūžam vēl nācis nav gals.»

J. Sudrabkalns, «Koku rudens himna».

Amfibrachijs — pirmā zilbe neuzsvērtā, otrā uzsvērtā, trešā neuzsvērtā:

○ — ○ | ○ — ○ | ○ — ○ | ○ — ○ |

«Es ciemo | jos zemē | no rietu | mu kāpām |
Līdz austrumu ezeriem, ziemeļu siliem
Un sastopos visur ar radiem un draugiem,
Sīl liksma un brālīga latvieša sirds.»

J. Sudrabkalns, «Dzimtene».

Anapests — divām neuzsvērtām seko viena uzsvērtā zilbe:

○○ — | ○○ — | ○○ — | ○○ — |

«Viņš starp dar | votām tau | vām un en | kuriem dzīvo
Un kā dūmenis strūkļas caur degunu pūš.»

A. Imermanis, «Vecais jūrnieris».

DZEJAS PRIEKŠNESUMS

Pantmēra pēda ir kā ķieģelis, ko dzejnieks iegulda dzejdarba pamatnē. Dzeja jārunā ritmiski. Dzejas melodijai nepieciešams ritmiskais skanējums. Ritmu mēs uztveram kā vienveidīgu parādību atkārtoto noteiktā laikā. Arī pantmēra pēda ir ritmiska vienība, kas sastādās no vienas uzsvērtas un no dažām neuzsvērtām zilbēm.

Atrisināt dzejas priekšnesumu būtu pavisam vienkārši, ja pantmēra pēdu varētu pieņemt arī par izteiksmes vienību. Tad vajadzētu tikai secībā noskaidrot pantmēru un izcelt uzsvērtās zilbes.

«Vecā | pasaulē lai | apsnieg, |
Lai reiz | aizsnieg | tranšej | kaujas, |
Lai no | mīņas | zūd kā | māņi |
Asins | dienas, | niknas | kaujas!»

J. Sudrabkalns, «Koku rudens himna».

Šādā veidā «pantiķus skaita» neatjautīgi bērni un viens otrs skolnieks. Taču panta skandēšanu nevar pieņemt par dzejas izteiksmes pamatu, jo, tā runājot, zūd domu loģika,

tiek sašķelta vārdu vienība, neveidojas runas dabiskā melodija, nav saklausāma arī intonācija — zemteksta un pārdzīvojuma atspoguļotāja. Runas plūdums kļūst vienmuļi neinteresants vai arī patētisks, un skaļo vārdu chaosā nav iespējams pat izsekot domai.

Pantmērs nenoliedzami ir dzejas uzbūves ritmiskā pamatne un pantmēra pēda — uzbūves vienība, taču nevar to pielietot kā izteiksmes ritma vienību dzejas priekšnesumā. Dzejas priekšnesuma atrisinājums jāmeklē citā virzienā, saglabājot pantmēru, bet neiznīcinot runas loģiku un dabisko izteiksmes melodiju.

Mēs zinām, ka teikuma locekļi (vārdi), savstarpēji apvienodamies, rada teikuma posmus, kurus veidojam un uztveram kā runas melodijas posmus. Mēs zinām arī to, ka katrs melodijas posms ir nedalāma vārdu vienība ar vienu ritmiski uzsvētu vārdu, kam var piebiedroties viens vai vairāki neuzsvērti vārdi. Pantmēra pēdā zilbe ir ritma vienības elements; melodijas posms, pakļaudams sev pantmēra pēdu, izvirza vārdu kā runas ritma elementu, — tāpēc ar pilnu tiesību par dzejas izteiksmes ritma vienību varam uzskatīt runas melodijas posmu ar savu ritmisko uzsvaru. Tā uz pantmēra pamatnes veidojas dzejas priekšnesuma ritmiskā celtnē, kur melodijas posmi seko cits citam kā muzikā taktis. Runājot dzeju, izcila uzmanība jāveltī melodijas posmu izveidojumam un ritmiskajam uzsvaram.

Parasti četras vai vairākas pēdas dzejas rindā apvienojas divos melodijas posmos.

«Brāz bangas, | tu naidīgā pretvara, — ||
Mēs tāles sniegsim, | kur laimība. ||
Tu vari mūs šķelt, | tu vari mūs lauzt — ||
Mēs sniegsim tāles, | kur saule aust!» ||

J. Rainis, «Lauztās priedes».

Dzejas priekšnesumā sevišķi svarīga ir melodijas posmu izteiksmības pakāpe. Kāpjošu un krītošu melodijas posmu mija grezno runas priekšnesumu. Izcilākais, nozīmīgā pāceltais melodijas posms var atrasties kā rindas sākumā, tā beigās. Ja ritums krītošs, izcilais posms ir rindas sākumā; ja kāpjošs — izcilais posms ir rindas beigās.

«Tur burvigā gaismā | viss zaigō un laistās, ||
Ik skaņa tur dziesmās | un saskaņās saistās; ||
 Pār pļavām, pār mežiem | tur meitenes līgo, ||
 No kalna uz kalnu | jānugunis spīgo.» ||

J. Rainis, «Senatne».

«Cilvēk, mūs' brāli, || tu esi kā osis, ||
 Negribi, negribi | saulei tu plaukt: ||
 Kad tu reiz būsi | sev pasauli posis ||
 Tādu, || ka nevajdzēs kopa to jaukt?» ||

J. Sudrabkalns, «Koku rudens himna».

Pasvītroti izcilie melodijas posmi un ritmiskie uzsvāri, kas ir arī domu loģiskie uzsvāri, jo runas ritms neeksistē at-
 rauti no loģikas. Skaidrības labad jāpiezīmē, ka galvenais
 loģiskais jeb teikuma kodola uzsvārs var novietoties gan
 izcilajā — uz augšu virzītajā, — gan arī uz leju virzītajā
 melodijas posmā atkarīgi no teikuma izpratnes.

Īsu dzejas rindu aptver viens melodijas posms.

«Daudz karstas sirdis ||
Pukstēt rīms, ||
 Daudz zaļi stāvi ||
 Vēl lauzti līms. ||»

J. Rainis, «Pastarā diena».

«Un kāpu priedes šņāc, ||
 Un jūras bangas krāc: ||
 Dzied viņas dzīvei △
 Drūmu kapa dziesmu ... ||»

V. Plūdons, «Divi pasaules».

Nevienāda garuma rindās attiecīgi kārtojas melodija.

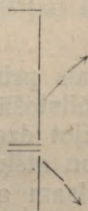
«Mana roka asa, ||
 Mani pirkstu gali | nav smalkjūtīgi. ||
 Man acis nav maigas, ||

Mani vaigu panti | nav gludi un glauni, ||
 Un mana runa | nav glāstoši glaima. ||
 Es maigās mākslās | neesmu vingrojis, ||
 Nav vajadzīgs bijis, ||
 Un es tās | neesmu pazinis daudz.» ||

J. Rainis, «Rokas».

Nereti dzejas rindā, ja to aptver viens melodijas posms, novietojas divi ritmiskie uzsvāri, lai saglabātu dzejas izteiksmi.

«Mēs, trimdenieki, tad atspīgām, |
 Kad visi kā spārnoti cēlās, |
 Kad visur, līdz tālākām nomalām, |
 Viens sajūsmas viļņojums vēlās. |
 Tā bij mūsu sāpēm tā atmaksa,
 Ka jaunotā dzīve reiz uzplauka.»



J. Rainis, «Dzimtene».

Atmetot pirmo uzsvāru, dzejas rinda zaudēs ritmisko līdzsvaru un skanēs kā proza bez poetiskā pacēluma.

«Mēs, trimdenieki, tad atspīgām, kad visi kā spārnoti cēlās, || kad visur līdz tālākām nomalām viens sajūsmas viļņojums vēlās.» ||

Lai saglabātu dzejas ritmu, jācenšas blakus stāvošos melodijas posmus norunāt arī aptuveni vienādā laikā. Parasti, ļaujoties dabiskai ritma izjūtai, tas nenākas grūti, ja melodijas posmos ietilpst vienāds vārdu skaits. Bet, ja dzejas rinda sastādās no pārāk nevienādiem posmiem, tad, lai saglabātu ritmisko līdzsvaru, sākotnējais posms jāpaildzina ar pauzi un garākais jācenšas norunāt ātrākā tempā. Protams, tas nav jādara mehāniski, bet atbilstoši dotajam noskaņas brīdim. Bez tam vienmēr jāiegaumē, ka uzsvērtais vārds iegūst izteiksmes spēku un ilgumu.

«Ejam. || Rasā spulgo nenopļauta plava, ||
 Smilgu skaras | kuplas piebriedušas vīst.» ||

J. Vanags, «Liepnas kauja».

Nepareizi būtu pirmajā rindā iezīmēt trīs ritmiskus uzsvarus:

«Ejam. Rasā spulgo | nenoplauta plava»,
jo otrā rinda atbīd tikai ar diviem uzsvāriem.

Līdzīgi piemēri:

«Uzkalnā, || kur debess gaiša tālē veras, ||
Guļ kā čūska melna | vācu ierakums.» ||

J. Vanags, «Liepnas kauja».

«Kad tu reiz būsi | sev pasauli posis ||
Tādu, || ka nevajdzēs kopā to jaukt?» ||

J. Sudrābkalns, «Koku rudens himna».

Galvenais priekšnoteikums, runājot dzeju, ir reljefi, saturam atbilstošā pakāpē izveidot saliedētus melodijas posmus, saglabājot dzejas ritmu, izvairoties no lieku vārdu uzsvēršanas un atšķelšanas.

Pavisam aplam būtu, ja kāds iedomātos Raiņa dzejoli «Rokas» runāt šādi:

«Mana || roka asa, |
Mani || pirkstu gali || nav smalkjūtīgi, |
Man acis || nav maigas.» ||

Pirmkārt, tā būtu nepareiza Raiņa domas izpratne, un, otrkārt, tā nebūtu vairs dzeja, bet proza. Rainis dzejoļa sākumā negrib dižoties ar «savu» personu, bet pasaka, ka viņa roka ir asa, pirkstu gali nav smalkjūtīgi un acis nav maigas. Ir nepieciešams tieši pasvītrot šo domu, jo tālāk dzejnieks atklāj iemeslus, kāpēc roka kļuvusi asa un pirkstu gali bez smalkjūtības, kāpēc acis zaudējušas maigumu utt.

Nepārdomāta, patvaļīga melodijas posma sašķelšana, nevajadzīgi uzsvāri un pauzes noārda dzejas ritmu, izkropļo domu.

Dzejas priekšnesuma veidotāji jābrīdina no slikta paraduma — nevajadzīgi uzsvērt atskaņas vai arī pēdējo vārdu rindā. Tāds paradums padara dzejas priekšnesumu vienu, patetisku. Lielais skatuves mākslas patiesības meklētājs Staņislavskis par patetisku dzejas «deklamēšanu» attīsta šādu domu:

«Valda uzskaits, ka dzeja ir likumīgs iemesls, kas atļauj deklamāciju. Pat labs runātājs, saņēmis pantos rak-

stītu tekstu, atļaujas nostāties uz nepārdzīvotu jūtu koturnām un paceltā tonī pārraida līdz galam neizprastas domas, pārsegdams tās ar efektīgi uzsvērtām atskaņām, ritmiski noskandējot katru dzejas rindu.»

Protams, ne jau patetiska «deklamācija» — skaļa dižošānās ar dzejas tekstu — atklās dzejas būtisko saturu. Dzejas skaistumu un idejisko kodolu spēj atklāt tikai dziļi pārdomāts, patiesu jūtu apdvests priekšnesums, un tāds var rasties tikai tad, ja katrs izteiksmes paņēmieni būs attaisnots un vajadzīgs. Tāpēc arī atskaņa jāuzsver tikai tad, ja tas loģiski un ritmiski nepieciešams — ja atskaņa jāizceļ kā teikuma loģiskais uzvars. Nevajadzīga, neloģiska atskaņu izsvēršana nopietnu, cildenu domu var padarīt pat komisku. Piemēram:

«Mēs, trimdenieki, tad atspīrgām,
Kad visi kā spānoti cēlās,
Kad visur, līdz tālākām nomālām,
Viens sajūsma viļņojums vēlās.»

Raiņa domai šai dzejolī svarīga nav celšanās un velšanās, bet gan tas, ka visi bija kā **spānoti** un ka pār visu zemi vēlās **sajūsma viļņojums**.

Dzejas pantā iekļautās rindas un teikumi ir harmoniskas, ritmiskas vienības, tāpēc jāvairās uzskaitīt rindas kā atsevišķus, nesakarīgus teikumus. «J ā v e i d o s a k a r ī g s p r i e k š n e s u m s» — šo svarīgo nosacījumu bieži vien pārprot, it kā tas nozīmētu: jārunā bez pauzes, aizmirstot, ka tieši nepieciešamās loģiskās un psiholoģiskās pauzes nostiprina domu sakarību, apvieno dzejas rindas. Pauze ne katrreiz nozīmē, ka rindas vidū vai beigās jāliek punkts un jāizbeidz doma. Pauze dzejas rindas beigās ir tikai kā atvēziens vai īss elpas atpūtiens, lai rastos intonācijas maiņa, lai rastos iespēja izcelt nākošo dzejas rindu vai melodijas posmu atbilstošā izteiksmības pakāpē.

Uz pantmēra pamatnes teikuma melodijas posmi ar saviem ritmiskiem uzsvāriem, sekodami cits citam, veido saliedētu, harmonisku dzejas priekšnesumu. Pēc šāda atziņuma varētu rasties jautājums: kāda nozīme dzejas priekšnesumā pantmēra pēdai, ja tā ir tikai uzbūves vienība, ritmiski ievēdota ķieģelis dzejas rindā, bet galvenā loma ir melodijas nedalītajam posmam ar ritmisko vārda uzsvāru? Pirmkārt, nepareizi iemūrēts ķieģelis izkropļo p a -

matnes ritmisko līniju, nepareizi izsvērtā pantmēra pēda nojauc dzejas rindas ritmisko līniju, tāpēc runātāja uzdevums ir saglabāt pantmēru.

Nevar runāt:

«Simts mūžu sapņotāji gaidīja,
Reiz plauks un zels kā brīnums laimes dārzs,
Bet Ļeņins drošos cīņā raidīja,
Šodien lai laimīgs kļūst, kas dzīvē bārs.»

J. Sudrabkalns, «Ļeņins».

Dzejolis uzrakstīts jambos, un jamba pēdā pirmā zilbe ir neuzsvērtā, otrā uzsvērtā:

«Simts mūžu | sapņotāji gaidīja, |
Reiz plauks un zels | kā brīnums laimes dārzs. |
Bet Ļeņins | drošos cīņā raidīja, |
Šodien lai laimīgs kļūst, | kas dzīvē bārs.»

Nevar runāt:

«Kad man gadās manā gaitā,
Ka viens mīlu manim dāvā...»

J. Rainis, «Gaitas gājējs».

Dzejolis uzrakstīts trocheja pantmērā, tāpēc jārunā:

«Kad man gadās | manā gaitā ...»

Sevišķi jāuzmanās, ja dzejolis uzrakstīts anapesta pantmērā, kur bieži rindas sākumā novietojas divzīlbīgs neuzsvērts vārds:

«Vīri piecēlās, | norausa sviedrus.
Asi brūcēs | vēl sūrstēja jods.
Sirds bij klusa — | pārskaitot biedrus, —
Arī nāve | ir kareivja gods.»

V. Lukss, «Volgas vējš».

Uzsverot rindas sākuma vārdus «vīri», «asi», «sirds», «arī», pareizā ritmā uzrakstītais dzejolis skanēs kā proza.

No pantmēra stiprā mērā atkarīgs dzejdarba stils un vispārējā noskaņa. Mainot pantmēru, izmainīsies arī dzejola izteiksmes stils un vispārējais noskaņojums.

«Šais istabās smarža tik brīnišķi salda,
Kad spoguļos vakara atspīdums blāv, —
Kā sapnī es eju pie apkrautā galda,
Kur ziedpilna vāze starp grāmatām stāv.»

J. Sudrabkalns, «Puķes».

Dzejolis uzrakstīts amfibrachija pantmērā. Dzejnieks it kā pirmo reizi saskaras ar lietām, parādībām, apstākļiem, kas viņā izraisa pirmreizējus, nekad neizjustus intīmus pārdzīvojumus. Atmetot rindu sākumos vienzīlbīgos vārdus, dzejoļa pants skanēs daktila pantmērā:

«Istabās smarža tik brīnišķi salda,
Spoguļos vakara atspīdums blāv, —
Sapņodams eju pie apkrauta galda,
Ziedpilna vāze starp grāmatām stāv.»

Līdz ar pantmēra maiņu ir pagaisušas pirmreizējās intīmas izjūtas. Dzejoļa pants tagad izskan kā parastu, jau zināmu apstākļu un vienkāršu darbību uzskaitē, kas neizraisa nebijušu savīļojumu.

Nonicināt vai nevižīgi izturēties pret pantmēru nozīmētu sagraut dzejas uzbūves pamatni, bet, noārdot šo pamatni, sabrūk arī dzejas priekšnesuma melodiski ritmiskā celtnē.

*

Mēdz teikt, ka dzeja ir pastiprināta emociju izpausme. Tas nozīmē, ka dzejas vārsmas un pauzes starp dzejas rindām ir piesātinātas ar spēcīgu jūtu saturu. Taču jūtu un spēcīgu atziņu izpausme ir dabiska parādība, kas vairās no samākslotām un kroplām formām.

Šķiet, neapšaubāmi pareiza būs atziņa, ka īsta dzeja rodas tad, kad dzejnieka iekšējais savīļojums, domu, jūtu un kaislību mutuļošana ir tik spēcīga un neatvairāma, ka viņš savas atziņas un pārdzīvojumus vairs nevar iekļaut parastajos prozas teikumos, bet ietērpj tos cildenā, ritmiskā formā. Taču dzejas valodai īpatnējais ritms ir visīstākais, visdabiskākais dzejnieka iekšējā savīļojuma atspoguļojums, un runātājam-izpildītājam tas savukārt runas priekšnesumā jāatspoguļo dabiski, nesamāksloti, cildenā, komiskā vai satiriskā plāksnē. Kategoriski jānoraida sagudrotas, neattaisnotas un aizgūtas izteiksmes formas, kas ir vienmuļas, neizteiksmīgas un neatklāj dzejas daudzveidīgo, bagāto un krāšņo saturu.

VII

PROZAS UN DZEJAS PRIEKŠNESUMA SAGATAVOŠANAS DARBS

Izvēloties priekšnesumam prozas fragmentu vai dzejoli, izcila uzmanība jāveltī izvēlētai daiļdarba izpratnei. Nepareizi rīkojas tas runātājs, kas neiedziļinoties, neizprotot prozas fragmenta vai dzejoļa saturu, sāk jau veidot priekšnesumu.

Kā lomu, tā daiļrunas priekšnesumu sagatavojot, vispirms jānoskaidro daiļdarba žanrs un stils, jānoskaidro, vai daiļdarbs izvērsti dramatiskā, komiskā vai satiriskā plāksnē, vai tas ir realas dzīves atspoguļojums, fantastika, teiksma, leģenda, vai tā ir liriska dzeja, balade, poema vai fabula.

Tālāk jānoskaidro tema, laikmets, dotie apstākļi, jāseko darbības risinājumam, jāiepazīstas ar cilvēkiem, kas darbojas šajos apstākļos, un jāveltī tiem sava labvēlība, līdzjūtība vai arī sašutums un naidis. Sekojot uzskatu cīņai, rīcības pretešībām, darbības samezgļojumiem, atklāsies ideja, ko ietver prozas fragments vai dzejolis. Nopietna iedziļināšanās, pareiza lomas vai daiļdarba izpratne ir drošākā ķīla iedarbīga runas priekšnesuma izveidošanai.

Izvēloties runas priekšnesumam prozas fragmentus no romana, noveles vai stāsta, jāiepazīstas ar visa sacerējuma saturu un, ja nepieciešams, jādod īss paskaidrojums par notikumiem, kas risinās pirms darbības, kāda notēlota izvēlēta fragmentā.

Andriksona atzišanās

Fragments no R. Blaumaņa noveles «Andriksons» (noveles noslēgums).

Iepriekšējie notikumi.

Muižā saimnieko jaunais barons. Klaucēnu mājas nomnieks Andriksons ir nocirtis lietas kokiem dažus ozolus. Mežkungs piedraudējis viņu iesūdzēt tiesā, minot soda naudu — 300 rubļus. Andriksons ierodas muižā, lai paskaidrotu, ka nocirstos ozolus viņš uzskata kā mantojumu no sava tēva. Klausu laikos, kad saimniekojis vecais barons, Andriksona tēvs ozolus atstājis, teikdams: «Tie lai aug dēlam,» — tāpēc dažs Klaucēnu tīrums tagad izska-

toties kā ozolu dārzs. Andriksons atzīst, ka viņš ir cirtis *savus kokus* (tēva aiztaupītos ozolus) uz muižas zemes. Barons turpretim uzskata, ka Andriksons ozolus ir *zadzis*. Godīgais un krietnais zemnieks zagļa vārdu saņem kā si-
tienu un, savu taisnību un cilvēciskās tiesības apzināda-
mies, atstāj muižu.

Atceļā uz mājām, ejot caur muižas silu, Andriksons pamana, ka ir aizdedzies mežs un kāds vīrs liesmas jau pašā sākumā aplāpē. Nejaušais gadījums nobriedina at-
riešanas domu: «Lai uguns izposta barona mantojumu, kā
viņš Andriksona mantojumu gribēja izpostīt, lai barons jūt,
kā ir, kad sirds aiz svešas netaisnības saplok.» Andriksons
aizdedzina mežu. Dzeltēnie liesmu velniņi ātri izplatās.
Deg barona sils! Andriksons apjauš savu nepareizo rīcību
un steidzas uz mājām, lai rīkotu ļaudis uz meža dzēšanu.
Izrādās, ka viņa abi zēni ir aizgājuši uz sila izcirtumu
ogās un nav vēl pārradušies mājās. Viņš aizsūta cilvēku
uz muižu, lai paziņo par meža degšanu, un pats ar mājas
ļaudīm uzsāk bērnu meklēšanu un uguns dzēšanu. Ierodas
arī barons ar muižas ļaudīm un meža degšanu ierobežo.
Zēni nav atrodami. Pēc baigas un neveiksmīgas meklēša-
nas Andriksons ir tuvu izmisumam.

Tālāk seko priekšnesumam izvēlētais fragments.

Pirms stāstītājs uzsāk fragmenta priekšnesuma veido-
šanu, viņam tas jāsadala tematiskos posmos, atzīmējot arī
savu attieksmi un uzdevumu pret katru posmu. Stāstītāja
radošā iztēle darbojas spilgti, viņš redz notikumus, vēro
cilvēku rīcību, jūt līdztiem, uztraucas, sajūsminās vai arī
nosoda, iekāst dusmās utt., taču pats neatrodas darbības
lokā kā aktieris uz skatuves, bet ir tikai iejūtīgs vērotājs
un stāstītājs, savu iespaidu raidītājs.

Autora teksts

Saule norietēja, krēsla silā pieņēmās.
Andriksons pietrūkās. Vēl reizi uz
māju, vēl reizi paskatīties, vai bērni ne-
bij mājā!

Lēnām soļodams, viņš sasniedza
Klaucēnus.

Viņa sieva tur sēdēja ceļmalā un
paskatījās viņā stīvi. Ar tādiem pašiem
mirkliem viņš skatījās sievā. Tad viņa
sāka kliegt.

Posmi un uzdevumi.

1.

Pēdējā cerība:
«Vai bērni ne-
būs mājā?»

2.

Sapraššanās bez
vārdiem: «Bērni
pagalam!»

«Beigti! beigti!» viņa izsaucās. «Vai tu viņus atradi? Ak mani bērniņi, mani bērniņi, mani bērniņi!»

Saimnieks stāstīja, ka velti esot izmeklēties.

«Tad es viņus atradišu,» saimniece vaimanāja. «Es atradišu viņu sadegušos kauliņus. Ak mani bērniņi, mani dēliņi!»

Viņa iegāja mājā, kuru jau pilnīgi bij apkopusi, un izrikoja ganu zēnu un meiteni, lai tie neietu gulēt, jo viņi abi vien nu palika mājā.

Tad viņi atstāja pagalmu un gāja pa krēslu projām, saimniece pa priekšu, saimnieks nopakaļ. Reizēm viņa ievai-cājās, galvu nepagriezusi, pēc sila degšanas sikumiem, bet, kā bija noprotams, tikai tādēļ, lai tos varētu vest sakarā ar nelaimi, kāda bērniem varbūt bij uzbrukuši. Pēdīgi viņa sacīja:

«Kārstums viņus būs iedzinis ūdenī. Viņi būs noslikuši!»

Nu viņa vairs nerunāja ne vārda un uzmeta uz pleca ceļa malā atrastu tievu kārtiņu. Andriksons ļāva viņai nest. Viņš jutās priekš tā par vāju. Viņam arī viss bija vienaldzīgi. Ja bērni beigti, tad bij tikpat daudz, vai tos atrada vai ne. Lai sieva meklē.

Ezera galā nokļuvis, Andriksons apstājās. Viņa ceļi nodrebēja, tumšo ūdeni ieraugot. Bet saimniece bez kavēšanās ezera dibinu līcī rūpīgi sāka pārmeklēt tik tālu, cik tā ar atnesto kārti varēja aizsniegties. Lēnām viņa virzījās uz priekšu, lēnām, kā hipnotizēts saimnieks viņai sekoja. Viņš nedomāja un nezināja, kādēļ viņš to darīja, bet viņš to darīja.

3.
Mātes izmisums
un apņemšanās:
«Man viņi jā-
atrod, kaut arī
sadeguši.»

4.
Ceļā uz nelai-
mes vietu. Sie-
vas savrupā
doma: «Bērni
nebūs sadeguši,
bet noslikuši.
Ezerā viņi jā-
meklē!»

5.
Pie ezera. Bai-
gais klusums.
Izmisīga, vel-
tīga meklēšana.

Pēdīgi, pēc vairāku stundu ilgas meklēšanas, saimniece kaut ko neglītu izcēla iz ūdens. Andriksonam sāka reibt galva, un viņš maniņa, ka viņam ģibonis tuvojas. Te sieva kārti atkal nolaida ūdeni un meklēja tālāk.

Andriksons novērsās. Viņš te ilgāk nejaudāja noskatīties. Ne vārda nesacīdams, viņš aizvilkās projām. Kā piedzēries viņš staigāja starp melnajiem stumbriem. Dzelzs roka viņa sirdi likās sakampusi un to cietāk un cietāk spiežot. Kaut šī nežēlīgā roka viņu pavisam būtu nospiedusi!... Viņš stenēja. Viņš nekā cita vairs nevarēja domāt kā tikai to vienu: «pagalam, viss pagalam!»

Viņš gāja un gāja, apstājās, atspiedās pret kādu koku, lūkojās zemē un gāja no jauna. Pagalam, viss pagalam...

Beidzot viņš atradās uguns tuvumā. Izskatījās brīnišķi jauki, kā liesmas šāvās kokos augšā, kā zari aizdegās un neskaitāmas dzirksteles mirdzēdamas nolija uz visām pusēm zemē. Bij gluži tā, kā kad te notiktu lieliska ugunošana, acīm par prieku un jautru baudījumu. Bet vai tā arī nebij? Vai tur tālāk neklaigāja un nedziedāja jautri cilvēki? Andriksona uzmanība pamodās, viņš klausījās un sāka tad pa pusei nevilus troksnim tuvoties. Pēc brīža viņš nokļuva pie jaunraktā grāvja, gar kuru pa jaunu, platu stigu sargi staigāja uz priekšu un atpakaļ. Tā tad uguns bij ierobežota, sils glābts. Andriksons to domāja, bet viņš nesajuta pie tam ne mazākā prieka.

6.

Tragiskā vienatnības izjūta:
«Viens ar savu
noziedzumu un
izmisumu. Pats
savu bērnu
slepkava! Pa-
galam, viss
pagalam!...»

7.

Liesmu rotaļa
un jautrie ļau-
dis: «Cik krasi
pretstati tēva
nelaimei un
izmisumam!...»

Vai nebūtu bijis labāk, ja mežs būtu izdedzis un viņa mājas līdzī postā gājušas? Un līdz ar mājām viņa sieva, kas tur pie tā melnā ūdens likājas, meklēja un zvejoja, un viņš pats arī — vai nebūtu labāk, ja viņš pakārtos? ... Tas varbūt bij tas labākais, bet viņam laika vēl bij diezgan to pārdomāt.

Viņš gribēja griezties atpakaļ, kad viens no sargiem viņu uzrunāja:

«Ē, tu! Vai jūs uz māju?»

Andriksonam nepatīkās atbildēt, un viņš cieta klusu. Bet vīrs kiedza no jauna:

«Vai jau uz māju ej?»

«Nē,» atbildēja Andriksons.

«No kurām mājām tu esi?» sargs jautāja laikam nodomā uzsākt sarunu.

«No Klaučēniem.»

«No Klaučēniem? Vai tu saimnieku neesi pamanījis?»

«Es pats tas esmu.»

«Tā, tā! Barons tevi meklē. Ek, ej tur uz lielo gūnskuru.»

«Barons? Ko barons no manis grib?»

«Es nezinu. Viņam tur ir pāris bērnu.»

«Bērni?! Mani bērni?»

«Tavi — es nezinu, kā.»

Andriksons drāzās projām. Maz minūtēs viņš nokļuva pie sārta, ap kuru liels pulks cilvēku stāvēja un sēdēja, sviestmaizes ēda un alu un šnabi dzēra. Nelielā attālumā dega mazāka uguns. Pie šīs sēdēja barons, mežkungs, muižas pārvaldnieks, un — jā, tie bij viņi, tie bij viņi!

Ar kājām, kuras vairs nemaz negribēja klausīt, Andriksons viņiem tuvojās. Saimnieku ieraudzījis, barons uzlēca stāvu.

8.

Baigā vēlēšanās: «Vai vieglāk nebūtu mirt nekā apzināties un ciest sava nedarba sekas?»

9.

Nejauša saruna un negaidīta ziņa: «Varbūt tie ir mani bērni? ... Ātrāk turp... Patiešām tie ir viņi! ...»

10.

Barons — nejauša augstīr-

«Kur jūs bijāt, Andrikson, kur jūs bijāt?» viņš jautri iesaucās. «Mēs jau jūs sen gaidām! Vai es nesacīju, ka tie zeņķi par daudz prātīgi, ka tie neļaus sevi tā par neko sadedzināt! Viņi tikai bij bijuši apmaldījušies. Bet tā nelaime nenotiek maziem ļaudīm vien. Nu, es viņus laimīgi atradu. Ņemiet un vediet viņus drīz uz māju, lai jūsu saimniece apmierinās.»

Smaidīdams barons Andriksonam veda bērnus pretī,

dīga labvēļa
lomā.

un šim tā bij, it kā kad viņš savu dzīvību no barona rokām saņemtu atpakaļ. Dobji iešņukstēdamies, ar kreiso vecāko apkampdams, viņš barona priekšā noslīdēja zemē.

«Mani dēliņi... baronlielskungs... mani dēliņi...» Viņš zēnus spieda pie krūts un satvēra tad barona roku.

11.
Tēva jūtu uz-
liesmojums, ko
slāpē sirds-
apziņas balss.

«Baronlielskungs... baronkungs...»

«Nē, nē, nē, Andrikson. Ja jūs man gribat pateikties — nē, nesakiet nekā. Es nekā neesmu darījis, par ko jums jāpateicas,» barons atgaiņājās.

«Nē, baronlielskungs, jūs nezināt... Jūs atdodat man manus bērnus, un es... un es...»

Viņš aplusa.

Bet svētlāimīgāko jūtu pārmērs ne-
cieta nekāda ierobežojuma caur prātu;
ne pie kā vairs saistīta, gluži brīva
gribēja būt viņa dvēsele, brīva, tīra,
pestīta no nedarba grūtā noslēpuma!
Sodu par savu vainu Andriksons šai
acumirkli būtu saņēmis kā baudīju-
mu!... Un aizturētie vārdi viņam atkal
ar varu spiedās pār lūpām.

«Un es... un es... Sitiet mani,
baronkungs, sitiet mani...»

12.
Atzišanās:
«Kļūt brīvam
un tīram no
nedarba grūtā
noslēpuma!»

«Saņemieties tak, Andrikson, saņemieties, mīlo Andrikson,» sacīja barons un uzlika savu roku mierinādams uz saimnieka pleca.

«Ne tā — sit mani, es esmu suns!»

«Ko? ...»

Viņi saskatījās. Barons atrāvās atpakaļ.

«Es biju ... es esmu ...»

«Andrikson!» barons iekliedzās, saņemās ātri un atkārtoja sāpīgi: «Andrikson, Andrikson!»

13.

Barons un zemnieks — nesavienojamas pretešķības. Barons apjauš šo pretešķību sekas.

Pārraidot personu sarunas, nav jāaizmirst, ka daiļrunātājs ir tikai iejūtīgs vērotājs un stāstītājs, nevis aktieris — dažādu lomu izpildītājs. Autora dotajam tēlam daiļrunātājs piešķir tikai raksturīgas iezīmes, atklāj viņa nodomus un pārdzīvojumus un tajā pašā laikā apliecina sarunu personām savu labvēlību un līdzjūtību vai arī izpauž savu nelabvēlību un sašutumu, — viss tas atbalsojas iejūtīga stāstītāja intonācijās. Daiļrunātājs vēro tēla dzīvi no malas, pats atrazdamies ārpus viņa darbības loka. Aktieris uz skatuves dzīvo pilnvērtīgu tēla dzīvi dotajā darbības lokā un nav vairs savas dzīves vērotājs no malas.

Daiļrunātājs pārraida klausītājam tās izjūtas un iespaidus, ko tas saņem, vēriģi ieklausoties sarunās. Dotajā fragmentā jāattēlo ne jau Klaucēnu saimnieces kliegšana un vaimanas, taču stāstītājam iztēlē jādzird šie kliedzieni un vaimanas un jāpārraida iespaids, kādu viņā rada izmisis māte, kurai šķiet, ka viņas bērni ir sadeguši meža ugunsgrēkā. Ja iztēlē uztvertie mātes izsauzieni un izjūtu ritmi radoši ietekmēs stāstītāju, tad tie būs saklausāmi arī viņa intonācijā vienlaikus ar spēcīgu līdzjūtības izpausmi pret izmisušo māti, vienalga, vai mātes tekstu runātu vīrietis vai sieviete.

Noveles noslēgumā risinās saruna starp pašapzinīgu kungu, kas lieliski jūtas labvēļa lomā, un izmisušu goda vīru zemnieku, kas grib atbrīvot savu sirdsapziņu no izdarītā pārkāpuma. Ja stāstītājs būs nopietni iedziļinājies noveles saturā, izpratis minētos raksturus un viņu rīcību, tad priekšnesumā gluži neviļus izpaudīsies barona pašap-

zinīgais runas ritms un izmisušā Andriksona aprautie izsaučieni, kas savilņo un modina dziļu līdzjūtību.

Prozas un dzejas priekšnesumā darbības personu runas un izjūtu ritmus var uztvert un pārraidīt ikkatrs radošs daiļrunas priekšnesuma izpildītājs, kaut arī sievietei būtu jāatveido vīriešu sarunas vai arī vīrietim — sievietei.

Fragmenta «Andriksona atzišanās» tema: zemnieka sirdsapziņas izraisītie pārdzīvojumi. Visam fragmentam vijas cauri godīga zemnieka izmisīgā cīņa pret paša palaistajiem ugunsliesmu dzeltenajiem atriebības velniņiem, kas draud iznīcināt ne tikai barona mežu, bet arī paša zemnieka godu, ģimenes laimi un bērnus, un viņš gandrīz saņemst zem sirdsapziņas pārmetumiem un pārsteidzībā izdarītā nedarba nastas.

Pavirši uztverot notikumus, varētu secināt, ka Andriksona paša nodarījums ir viņa nelaimes cēlonis, un barons var likties kā augstsirdīgs un humans labvēlis. Taču tas būtu ļoti vienpusīgs un nepareizs atzinums, jo tieši zembarona kundziskās un netaisnās rīcības «saplaka godīgā zemnieka Andriksona sirds un pārvērtēja viņu uz atriebības domām». Šādai apstākļu ievirzei, kam par iemeslu ir barona netaisnā rīcība, varēja būt pat tik traģiskas sekas, ka tēvs, atriebdamies baronam, būtu sadedzinājis pats savus bērnus. Nē! Barons un muiža ir zemnieka nelaimju cēlonis. Šī ir patiesā atziņa R. Blaumaņa novelē «Andriksons», un stāstītāja uzdevums ir to atklāt iedarbīgā priekšnesumā.

Pēc daiļdarba izpratnes var sākties priekšnesuma veidošanas darbs, vadoties no atziņām par runas loģiku, paūzi, zemtekstu un izteiksmes pakāpenību.

J. Raiņa «Dzimtenei»

Dzejolis aptver Tautas dzejnieka J. Raiņa trimdas pirmo un otro posmu — pirms un pēc 1905. gada revolūcijas. Dzejoli caurstrāvo patiesa un cildena dzimtenes mīlestība, brīvības alkas, dziļš sašutums pret dzimtenes verdzinātajiem un ticība nemirstīgajiem progresā ideāliem.

Dzejolis uzrakstīts amfibrahija pantmērā, sešrindu pantā. Saturā kompozīcija izvērsta ar tādu ieceri, ka panta pēdējās divas rindas izskan kā iepriekšējās domas vai arī iepriekš minēto notikumu secinājums.

Galvenā tema — trimdinieka novēlējums
dzimtenei.

Posmi
un uzdevumi

Daudz simtu jūdžu tālumā ||
Aiz tīreļiem, | purviem un siliem ||
Gu| mana dzimtene $\triangle$ diendusā — ||
Tā aizsegta debešiem ziliem, ||
Zilsāulainiem debešu palagiem ||
Pret dvesmām | un strāvām, un negai-
siem ...¹

1.
«Mana
dzimtene
diendusā.»
Atceros sve-
šumā aiz-
sāktu un
nepabeigtu
dziesmas
motīvu.

... Daudz gadu, | kopš dziesmu tā iesāku, ||
Nu aizmirsu, | kā tā bij tālāk. ||
Tā pirmoreiz svešumā dziedāju, — ||
Kas bij, | bālst bālāk un bālāk; ||
Kad vēlāk dzimtenē atgriezios, ||
Vairs nerakos atmiņu puteļos. ||

2.
Pagātnes
gaistošās
atmiņas.

Kad vēlāk dzimtenē atgriezios, ||
Tā bij jau kļuvusi cita, — ||
Vairs nesedzās saullainos palagos, ||
Tad visi tie aizsegi krita, ||
— Un dvesmas | un strāvas, un negaisi ||
Ar joņiem traucās pār dzimteni. ||

3.
Pār dzim-
teni šalc
brīvības
dvesmas —
es esmu
dzimtenē un
traucos līdz.

Mēs trimdenieki tad atspirgām, ||
Kad visi kā spānoti cēlās, ||
Kad visur, līdz tālākām nomalām, ||
Viens sajūsmas viļņojums vēlās. ||
Tā bij mūsu sāpēm tā atmaksa, ||
Ka jaunotā dzīve reiz uzplauka. ||

4.
Jaunotas
dzīves
ieskaņa. «Tā
bij mūsu
sāpēm at-
maksa.»

¹ Bulta norāda gradācijas virzienu: līmenisku, kāpjošu vai krītošu.

Kad jaunotā dzīve | reiz uzplauka, ||
 Tad mums — Δ ak, vajdzēja staigāt: ||
 Priekš mums tā nebij vēl vēlēta, ||
 Mums nebeidza kovārņi klaigāt, ||
 Tad atkal mums tālu bij jāaiziet, ||
 Un dzimtenes vārti Δ mums aizvērās
ciet. ||

5.

«Kovārņi
klaigas.»
Kaut sa-
šutums un
šāpes plosa
sirdi — at-
kal prom
no dzim-
tenes!

Bez naida no tevis mēs aizejam, ||
 Tu mūžam mums miļā un dārgā, ||
 Mēs bērni Δ ne māmiņu vainojam, ||
 Bet tos, Δ kas liek tevī vārgā: ||
 Jo jaunotā dzīve | tev jāiegūst vēl, ||
 Tās dzirkstes jākopj, kas vāji vien
kvēl. ||

6.

Bērnu sirds-
vēlējums un
solījums
mātei-
dzimtenei.
«Jaunotā
dzīve tev
jāiegūst
vēl.»

Ej audzi tad atkal vēl pilnīgāk, ||
 Kā lauks, | kas pārlaidis vēju: ||
 No tāles Δ tev bērnu sirds vēlējums
 nāk ||
 Kā debestiņš veldzēt tev seju, — ||
 Kas sien mūs pie tevis, Δ nav saites,
 kas irst, ||
 Jo mēs jau tie esam, Δ kas neaizmirst.

«Kas sien
mūs pie
dzimtenes,
nav saites,
kas irst.»

Jo viss jau mums miņā, | kas izbījis, ||
 Vēl vairāk: Δ kas būs, ko lai cerē, ||
 Tavs ideāls dzinās, | tavs liktenis, Δ
 Ko nākotne laikos tev perē. ||
 Iekš mums viņš vēl dzīvs, kaut tevī lai
mirst, ||
 Jo mēs jau tie esam, Δ kas neaizmirst.

7.

Solījums:
neaizmirst
dzimteni
un saglabāt
brīvības
ideālus.

Veidojot priekšnesumu, izpildītājam jāpievērš uzmanība šā dzejoļa raksturīgajai pazīmei: dzejnieks risina sarunu

ar klausītāju un uzrunā arī dzimteni-māti kā dzīvu objektu. Pirmajā pantā iznirst atmiņā dzimtenes ainava: «Daudz simtu jūdžu tālumā...» Ar otro pantu sākas tieša saruna ar klausītāju. Trešajā pantā kāpinātā gradacijā uzmanība atkal aktīvi pievēršas revolūcijas strāvām un negaisiem, kas brāzmo pāri dzimtenei. Ceturtajā un piektajā pantā risinās intensīva saruna ar klausītāju. Pēdējos trijos pantos dzejnieks, cildena savilņojuma vadīts, uzrunā tieši dzimteni-māti.

Dzejoli caurstrāvo svēts solījums saglabāt brīvības ideālus un uzmundrinājums cīnīties par šiem ideāliem. Iejūtīgi izlasījuši šo dižā trimdinieka novēlējumu dzimtenei, uztveram atziņu: kas patiesi mīl dzimteni, tas nespēj to aizmirst, jo «kas sien mūs pie tevis, nav saites, kas irst».

PĒCVĀRDS

Pašdarbība ir latviešu tautas sens tikums, kas veidojies un audzis reizē ar tautas pirmajiem meklējumiem pēc daiļuma.

Darbā un atpūtā, priekos un bēdās mūsu senči dainojuši, radot milzīgu skaitu krāšņu tautas dziesmu. Tās gājušas no mutes mutē, papildinātas, izveidotas un glabā sevī visu mūsu dzīvi tās neskaitāmajās, daudzkrāsainajās norisēs. Tautas dziesmas, tautas dejas, daiļamatniecība, ornamentika ir bagātākie mūsu tautas gara apcirkņi, kur izpaužas gaišākais dzīves apliecinājums, patiess dzīves prieks, kas nav bijis izdeldējams visgrūtākajos posmos. Mūsu garamantas pierāda, cik pareizi tauta pratusi izšķirt, kas labs, kas ļauns, cik etiski tā pati sevi audzinājusi un veidojusi.

No pašdarbības, nesavtīgu skatuves mākslas entuziastu rosmes izaudzis arī latviešu teātris. Berta Rūmniece, Dace Akmentiņa, Aleksis Mierlauks ir vārdi, ko mēs tagad pieminam kā paraugus, kā personības, no kurām varam daudz mācīties. Bez profesionālas izglītības būdami, par materiālo atlīdzību nedomādami, strādāja šie mūsu teātra pionieri. Vēlāk, kļuvuši par stacionāra teātra darbiniekiem, viņi visiem spēkiem nāca talkā pašdarbības kolektīviem, sekmēja to augšanu un paplašināšanos. Un šodien Padomju Latvijā tie dramatiskās pašdarbības asni, kurus pirmais visās mūsu zemes malās kopa un kuplināja Ādolfs Alunāns, sazēluši vēl nebijušā krāšņumā.

Joprojām ne viens vien teicams aktieris sper soli uz lielo skatuvoju dēļiem, iepriekš savas spējas izmēģinājis un sācis atstāt kādā pašdarbības pulciņā. Bet skatuves mākslas pašdarbības nozīme meklējama ne tikai tai apstākli, ka tā palīdz sagatavot jaunus aktieru kadrus. Pozitīva un veicināma ir tautas mīlestība uz teātri, centieni brīvajā laikā nodarboties ar mākslu. So centienu izpausmi mēs, mākslas darbinieki, nedrīkstam atstāt pašplūsmai.

Jāņem priekšzīme no vecākajām padomju republikām, kur profesionālie skatuves mākslinieki sniedz amatieru kopām sistematisku metodisku un praktisku palīdzību. Tieši pateicoties tam atbalstam, ko pašdarbnieki Padomju zemē regulāri saņem no partijas, sabiedriskajām organizācijām un kultūras dzīves pirmrindniekiem, pašdarbība socialistiskajā valstī jau sasniegusi tādu līmeni, ka vienmēr šaurāka kļūst atstarpe, kas to šķir no profesionālu kolektīviem.

Esmu pēdējos gados saņēmis daudz vēstuļu no republikas pilsētām un laukiem. Raksta skolotāji un skolēni, Liepājas zvejnieki, Ventspils ostas strādnieki, Valmieras rajona kolchoznieki, Daugavpils dzelzceļnieki. Daži jautā, kā lai inscenē uz lauku skatuvēm tādus monumentalus darbus kā Raiņa «Uguns un nakts». Citi lūdz padomu, kā lai uzsāk darbību jaundibināts dramatiskais pulciņš un ko lai izvēlas pirmajam iestudējumam. Vēl citiem ir tīri tehniska rakstura jautājumi utt.

Skaidrs, ka vienam cilvēkam grūti nākas izsmēloši atbildēt uz visiem šiem jautājumiem. Nešaubos, ka līdzīga satura vēstules saņem arī daudzi mani darbābiedri un bieži vien ar tādiem pašiem jautājumiem. Tālab nepieciešams pašdarbniekiem degošākās, akūtākās problēmas apgaismot visplašākajām aprindām pieejamā formā. Sevišķi iespaidīgs šai plāksnē var būt rakstītais vārds, un tādēļ arī patlaban iziet tautā šis krājums.

Sodien pašdarbniekiem nepietiek ar tīri tehnoloģisku rokasgrāmatu, kādas nāca klajā buržuāzijas varas laikos, dodot norādījumus tikai elementārākajos aktiera meistarības un dramaturģijas teorijas jautājumos, kā arī attiecībā uz skatuves iekārtu, kostīmiem, grīmu utt. Šāda informācija ir nepieciešama, bet tā vēl nav viss. Kā stacionaras skatuves mākslas iestādes, tā arī pašdarbības ansambļa izrādes dalībniekiem jāpazīst mūsu teātra vadošā — socialistiskā realisma metode, jāzina Stanislavska sistēmas pamatprincipi, jāprot izvēlēties pareizu repertuāru.

Gribas cerēt, ka šie sakopotie raksti vismaz daļēji atbildēs uz pašdarbnieku svarīgākajiem jautājumiem. Būtu labi, ja pašdarbnieki iesūtītu redakcijai atsauksmes par grāmatu un izsacītu savus vēlējumus, kādas problēmas vēl turpmāk līdzīgā veidā jāapgaismo. Tad varēsim jo rosmīgāk gādāt, lai tauta pilnvērtīgi izmantotu padomju varas piešķirto iespēju visiem aktīvi strādāt mākslas laukā, augot pašiem un audzinot citus.



ED. SMILĢIS

SATURS

<i>A. Lācis</i> — Lugas ideja un skatuves tēls	3
<i>N. Vētra</i> — Aktieru meistarības pamatelementi	31
<i>M. Tetere</i> — Izrādes iestudēšanas problēmas	61
<i>O. Muižnieks</i> — Skatuves dekoratīvais noformējums	109
<i>E. Mačs</i> — Skatuves runa un daiļruna	153
<i>Ed. Smiļģis</i> — Pēcvārds	249

Autoru kolektīvs
PAŠDARBĪBAS SKATUVE

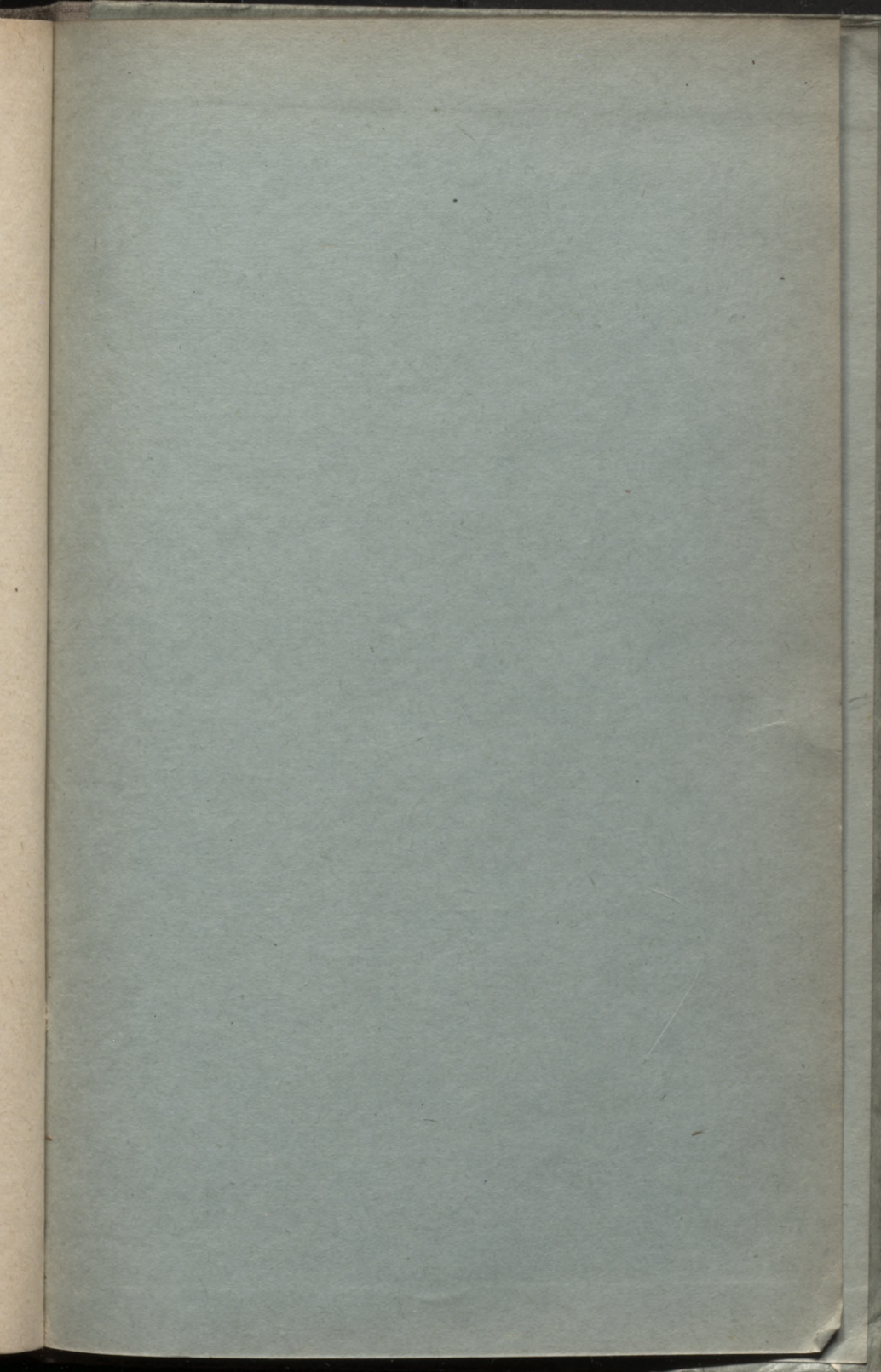
Mākslinieks O. Muižnieks.

Redaktore V. Lāce. Mākslinieciskais redaktors A. Jēgers. Tehniskais redaktors V. Freimanis. Korektore A. Pārupe.

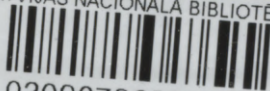
Nodota salikšanai 1955. g. 28. septembrī. Parakstīta iespiešanai 1955. g. 26. novembrī. Papīra formāts $84 \times 108^{1/32}$. 15,75 fiz. iespiedl.; 12,92 uzsk. iespiedl.; 13,92 izdevn. l. Metiens 10.900 eks. JT 31017. Maksā 5 rbļ. 70 kap.

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
Rīgā, Padomju bulv. 24.

Izdevn. Nr. 7892/D-1123. Iespiesta Izdevniecību un poligrafiskās rūpniecības Galvenās pārvaldes 3. tipografijā Rīgā, Leņina ielā Nr. 137/139. Pasūt. Nr. 1635.



LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309079636

OBLIGĀTAIS EKSEMPLARS

Maksā 5 rbļ. 70 kap.

1542