

Melnā kvadrāta meklējumos



Ar vienu no pieprasītākajiem, talantīgākajiem un ražīgākajiem Latvijas scenogrāfiem Reini Suhanovu tikos vasaras sākumā. Apliecinājums Reiņa talantam ir 2007. gadā Prāgas scenogrāfijas kvadriennālē saņemtā balva kā daudzsološākajam jaunajam scenogrāfijas talantam pasaulē. Savukārt par viņa daudzpusību liecina teju četrdesmit teātra scenogrāfiju un deviņi režijas darbi. Viņš bijis arī Dziesmu un deju svētku deju lieluzveduma mākslinieks Daugavas stadionā un Žaņa Lipkes muzeja mākslinieciskās idejas autors.

Kas tu pats vairāk jūties – scenogrāfs vai režisors?

Pagaidām – scenogrāfs. Man vienmēr ir patīcis strādāt teātrī, bet es šīs abas lietas ļoti nodalu. Tad, kad es taisu scenogrāfiju Viesturam Meikšānam, man neparādās režisoriskas ambīcijas Viesturam iestāstīt, ka *vajadzētu labāk šitā un ja nebūs tā, tad es eju projām*. Tādā ziņā es vairāk esmu scenogrāfs, jo man līdz šim vairāk ir scenogrāfijas nekā režijas.

Izpratne par scenogrāfijas lomu teātrī laika gaitā ir bijusi dažāda, un dažāda bijusi tās ietekme uz saturu. Kā tu jūti šo procesu?

Tas ir iemesls, kāpēc aizgāju studēt režiju, jo man likās, ka scenogrāfijai varētu būt vēl lielāka ietekme uz izrādes saturu. Man bija ļoti liela interese par teatrālās estētikas izteiksmes līdzekļiem, kas man galvā bija noformulējušies. Īsos vārdos sakot, man kā scenogrāfam bija konkrēta vīzija, kādam ir jābūt teātrim, bet jau studiju laikā sapratu, ka tik vienkārši tas nenotiks. Vajadzīgs ilgs darbs teātrī, lai saprastu, kā to novest līdz galam.

Ir ļoti interesanti strādāt un meklēt kopā ar Viesturu Meikšānu, bet ir kaut kādas lietas, kuras man gribētos lemt pašam. Ir viens ceļš, kurā mēs varam iet kopā ar Viesturu un aiziet līdz galam, bet ir viena paralēla taciņa, kura, es jūtu, Viesturu neinteresē. Pa šo mazo estētisko taciņu es gribētu iet pats. Strādājot kā scenogrāfs, es to ieraudzīju un studēju režiju, lai saprastu, kā tajā virzīt aktieri un veidot iestudējuma estētiku. Taču saskāros ar tādu problēmu kā uztvere.

Pēdējos studiju gados Mākslas akadēmijā man visa domāšana aizgāja *tīras* telpas virzienā. Personīgi es to ļoti pretstatu tukšai telpai vai minimālistiskai telpai. Tukšs ir tāds, kur kāds ir maz ko uzlicis uz skatuves. Tīrs ir tāds, kas ir ļoti aprūpēts. Tīrot tu izvēlies pareizos tīrīšanas līdzekļus. Tīrot tu izvēlies īsto formu, īsto lietu, lai tā būtu patīkama lietošanai. *Tīrā* scenogrāfija man nozīmē, ka tā ir patīkama izrādes un skatītāju lietošanai. Tā ir tik iztīrīta, ka kļūst asociatīvi bagāta. Piemēram, pagājušajā sezonā man bija liels prieks, ka mums ar Viesturu izdevās uztaisīt izrādi „Mācekļi” (JRT, 2015). Mums tas bija izrāviens. Ilgu laiku nebijām tajā *tīrajā* virzienā gājuši. „Mācekļa” telpas uzstādījuma pamatā, no vienas puses, ir vienkāršas taisnstūra formiņas. Tajā pašā laikā zaļais linoleja materiāls nāk no skolas gaitiņa, bet forma un proporcija ir no peldbaseina, un kaut kādā dīvainā veidā tas pēkšņi kļūst par vidējo aritmētisko. Bez zināšanām par lugu, pirmo reizi ienākot telpā, tas nemaz neliekas baseins (un tam arī nav nekādas tiešas saistības ar baseinu), bet bērni, atnākuši skatīties, pēkšņi

savam tētim saka, ka viņiem liekas, ka te viss notiks peldbaseinā. Tāda veida scenogrāfija ir uzvara. Pēc būtības, pieejot tam visam racionāli, var pateikt, ka ir viens liels podests, četri mazi podesti un tie ir apvilkti ar zaļu linoleju. Bet ideālā gadījumā, saslēdzoties visai izrādes atmosfērai un scenogrāfijai, tā pēkšņi iegūst ārkārtīgi bagātu nozīmi, spēju pārvērsties un piedāvāt platformu skatītāju iztēlei.

Kur, tavuprāt, šobrīd virzās scenogrāfija? Ir kādas kopīgās tendences, virzieni, mode?

Scenogrāfijai, tāpat kā daudzām mākslas nozarēm, šobrīd ir ļoti grūti. Pārāk nesen ir bijusi revolūcija. Tas, kas notika mūsu profesora Freiberga jaunībā, kad ienāca darbīgā scenogrāfija, kad skatuves glezniecību nomainīja scenogrāfija, tas, ko Jozefs Svoboda darīja Čehijā, Andris Freibergs, Ilmārs Blumbergs, Juris Dimīters šeit, Dāvids Borovskis Maskavā, - tās idejas bija tik sprādzienjaudivas, ka šodien, racionāli analizējot, mēs vēl un vēl tur atgriežamies un joprojām no tā barojamies. Dzīvojam ļoti spēcīgā tās ietekmes zonā. Kaut vai šogad uz Prāgas kvadrānāli aizbrauca „Jūlijas jaunkundze” (VDT, 2012, režisors un scenogrāfs Vladislavs Nastavševs), kas ir absolūti brīnišķīgs izstrādājums. Šobrīd telpas domāšanā Vlads ir viens no izteiktiem līderiem, jo viņš *sajūdz* izrādi ar telpu un telpiskā domāšana viņam piedzimst pirmā. Ne visos iestudējumos, bet bieži. Teiksim, „Jūlijas jaunkundzē” telpa ļoti izteikti diktē darbību. Dziļākajā būtībā tā ir darbīgā scenogrāfija, kura pēc filozofiskās jēgas vai nozares attīstības ir tajā pašā vietā, kurā Barovska aizkars „Hamletā” (Tagankas teātri Maskavā, 1971) vai Blumberga milzīgās šūpoles-trijstūris „Brandā” (DT, 1977). Būtībā mēs atgriežamies gandrīz turpat, tikai ar šodienas jaudu, ar šodienas enerģiju. Mēs papildinām. Atbildot konkrēti, Latvijā mēs ļoti izteikti kausējam kopā austrumu un rietumu teātri. It kā vēso Viduseiropas teātri (Vācija, Austrija) ar ļoti emocionālo krievu teātra skolu.

Bija brīdis, ka visas skatuves gluži vai pārpludināja sadzīviskā realitāte. Kas noticis ar to?

Es domāju, ka viss ik pēc brīža atgriežas. Piederu pie tiem cilvēkiem, kas domā, ka teātra vēstures ritenis gluži vai neprātīgi veļas uz rīnķi. Dokumentālisms joprojām ir dzīvs un gan jau arī neizsmeļams. Padomju dzīvokļu estētika Latvijas teātros joprojām dzīvo. Kamēr kāds tur spēj saskatīt poēziju, tikmēr tas ir interesanti. Man personīgi šķiet (kaut gan tas bieži iet konfliktā ar to, ko es pats daru), ka arī, taisot reālismu, to var kaut kā apiet un uztaisīt *tīro* telpu. Citreiz nākas vilties savās spējās.

Būtiskākā estētiskā atšķirība ir, ka *tīro* telpu rada no jauna. Mani vairāk interesē unikālā pasaule. Respektīvi, vide, kurā var notikt tikai šī izrāde. Man kā skatītājam veras vaļā jauna pasaule. Tā, protams, atsauc atmiņā kādas lietas no dzīves, bet tā tomēr ir unikāla vide. Realistiskā telpa liek domāt, ka mēs sēžam kādā citā vietā, ka mēs ar teātri esam *piebūvējušies* klāt pie kāda loga vai, kā „Garajā dzīvē” (JRT, 2003) – pie sienas. Mani interesē unikālais kosmos, ko mēs būvējam tieši skatuvei un tikai šai izrādei. Man kādās divpadsmit vai trīspadsmit izrādēs ir arī sava saule uz skatuves: tas ir ekrāns vai sudraba šķivis kā „Straumēnos” (“Plūdi un saulgrieži Straumēnu skaņās” VDT, 2010), vai vienalga kas... Mani interesē telpa, aiz kuras kulises nekā nav, tur beidzas dzīve. Nav tā, ka nokāpj lejā kāpņutelpā un iziet laukā Zolitūdē vai Āgenskalnā. Mani scenogrāfijā interesē skatuves telpa.

Un režijā? Kādas ir attiecības starp tevi kā scenogrāfu un tevi kā režisoru, jo patiesībā jau tu spēlē abas lomas? Piemēram, izrādē „Balle būs”, kur tu esi gan režisors, gan scenogrāfs (VDT, 2014), – stāsts sākas tikai uz skatuves?

Tā man bija aplaušanās pret realitāti. Ja pilnīgi atklāti un godīgi – man bija arī citi maketi. Bet ir daži materiāli, kuriem nav iespējams izveidot *tīro telpu*. Liekas, ka var vienmēr, bet, kad reāli sāk strādāt un iedziļināties, saproti, ka ir materiāli, kuriem nevar atļauties veidot tādu vidi. Vai arī man neizdevās atrast īsto atslēgu. Katrā ziņā, lai šis uzvedums strādātu tā, kā tam paredzēts, bija jāveido tāda scenogrāfija, kāda tā ir šobrīd.

Ar ko tu sāk veidot izrādi?

Pirmais ir materiāls. Es esmu no tiem, kas no sākuma visu izdomā galvā. Tad es taisu maketu, un pārējais viss nāk pēc tam. Lasot, meklējot un sajūtot es galvā izdomāju izrādes formu.

Vai tas nozīmē, ka, atnākot uz pirmo mēģinājumu, tu jau zini, kāds būs gala rezultāts?



Jā. Sevišķi, ja es strādāju kā režisors. Tas, ka galarezultāts atšķiras, jau ir tikai dabiski, un tikai tāpēc ir jēga ar teātri nodarboties. Es ļoti skaidri zinu, kur mēs ejam.

Cik ir tā procentuālā novirze no mērķa, ko tu sev kā režisors atļauj?

Šobrīd man nav nekādas novirzes. Es izdaru to, ko esmu uzlicis. Šobrīd savu ambīciju, ko es esmu iedomājies galvā, kādā veidā es gribētu būtē izrādes, tīri tehnisko iemaņu neesamības dēļ nespēju realizēt. Tāpēc es katrā iestudējumā ļoti koncentrējos tikai uz vienu lietu, vienu ļoti konkrētu uzdevumu: atmosfēru vai aktieru lomu zīmējumiem. Protams, es daru arī pārējo, bet konkrētais mērķis tiek izvirzīts tai vienai lietai. Un to es mēģinu realizēt simtprocentīgi. Pārējais iestudējumā iet līdz.

Cik liels ir aktieru radošais pienesums kopīgajā bildē?

Ļoti. Mani neinteresē pašapliecināšanās. Mani režijas profesijā interesē, kā viens cilvēks ar savu ideju var aizraut pārējos un atvērt tajā kompānijā radošo vēlmi darboties. Šī iemesla dēļ man aktieriem izrādē ir paredzēta konkrēta vieta, bet tajā pašā laikā arī ļoti daudz uzdevumu. Aktieru pienesums ir ļoti liels, citādi nemaz nav jēga sākt darboties. Sākot no prototipu meklējumiem un beidzot ar tēmas izpēti filozofiskā līmenī.

Pīteram Brukam ir stāsts par to, kā viņš pirmo reizi strādāja profesionālajā teātrī. Viņš uztaisīja maketu, sazimēja mizanscēnas, aizgāja uz pirmo mēģinājumu, acis nodūris, atvēra grāmatu un teica tā: *tu būsi pirmais cilvēks, tu – otrs. Pirmais aiziet un nostājas tajā mizanscēnā, otrs – tajā. Un tagad pirmo tekstu.* Bruks vispār neskatījās uz aktieriem, bet jūta, ka enerģija ir slikta, slikta, slikta... Neatceros, ko viņš precīzi teica, bet no sērijas: *tagad sadosimies aplī un pakustināsīm rokas, un ātri aizmirsīm visu, ko es pirms brīža jūms teicu.* Tās ir divas galējības, ko nevar realizēt. Ir priekšstats, ka scenogrāfs, taisot izrādi, visu ir uzzīmējis. Atliek šķirt gleznu pa gleznu... un realizēt? Tā droši vien varētu būt un iespējams kāds tā strādā, bet mani tas galīgi neinteresē. Es neēju tajā virzienā.

Es mēģinu salikt kopā tevis minētā uzdevuma simtprocentīgo realizāciju ar to, ka darba tapšanā ir iesaistīti septiņi, desmit vai vēl vairāk cilvēku, no kuriem katrs ienes savu redzējumu... Vai arī tevis izvirzītais uzdevums pašam sev ir ļoti tehnisks?

Uzdevums, kuru es sev izvirzu, ir pragmatiski tehnisks. Izrādes forma tiek sagatavota visai racionāli, lai tas teātra brīnums varētu rasties. Jebkura brīnuma dzimšanā ir jāveic kādi ļoti racionāli soļi. Piemēram, vizuālajā mākslā, lai varētu ar vienu līniju *uzraut* elegantu cilvēka portretu, apakšā ir ļoti pragmatiski sagatavošanās darbi. Ir daudz jāskicē, jāiemācās cilvēka anatomija, jāizdara tas, tas un tas. Tam nav nekāda sakara ar to līniju. Tam ir sakars ar to, ka tu fiziski nāc, dari, dari, dari un vienā brīdī esi pietiekami brīvs, lai ar savu radošo dzirksti to paveiktu. Formālie izteiksmes līdzekļi tevi vairs nebremzē. Tu tos izmanto savam darbam. Tas, ko var panākt katrā izrādē, šādi domājot, ir kādu no tiem instrumentiem vai tehniskajiem līdzekļiem noslīpēt līdz galam. Šo tehnisko paņēmieni ir daudz: lomas darbīgā analīze, mizanscēnu lietas vai vēl kas cits... Svarīgi ir sev ļoti skaidri nodefinēt: šis ir tehniskais līdzeklis, kuru es izmantoju izrādes sagatavošanas procesā, no kura, es ceru, dzims izrādes tālākā atmosfēra.

Piemēram, „Sarkans” (VDT, 2014). Luga ir ļoti laba, bet tajā paša laikā tajā ir pietiekami daudz didaktiskas informācijas. Pēc manas sajūtas, tā ir uzrakstīta ļoti labā dialogā par man tuvām un saprotamām tēmām. Es nolēmu, ka to didaktiskumu varētu pārkāpt caur dialoga analīzi. Dialogs un pati luga ļoti prasa konkrēto sadzīvisko vidi, tur ļoti daudz ir aprakstītas krāsas un bundžas, un tas, kā Rotko triepj to krāsu un kā krāsa tek... Es teicu, ka izrādē nekā tāda nebūs. Mums noteikti vajag sarkano krāsu. Mums būs melns ekrāns, kuru mēs ik pa laikam ar teātrāliem līdzekļiem pagaismosim sarkanu. Sākumā tas būs spilgti sarkans. Beigās, kad melnās sajūtas pārņems visu, ļoti vienkārši izslēdzam to krāsu ārā un nav vairs nekā. Mēs nolēmām neko neilustrēt. Te notika arī kaut kāda pārrēķināšanās ar skatītāju uztveri. Jo man pašam, skatoties maketā un arī izrādē, tas rāmī, kam spīdina sarkano krāsu virsū, nekādā veidā neatgādina Rotko gleznu. Man doma ir tikai un vienīgi par sarkanu krāsu kā vienu elementu. Bet esmu daudz sastapies ar to, ka cilvēki pārprot un domā, ka tā ir tā glezna. Nezina jau cilvēki Rotko gleznu, neskatās. Mums galvā ir iesēdušies kaut kādi standarti. Patiesībā jau izrādē nekā no tā nav. Es pat ļoti apzināti no tā vairākos. Vienā brīdī gaismu mākslinieks piedāvāja, ka viņš varētu drusku tā kā tos taisnstūrus iezīmēt, bet es teicu nē, nekādā gadījumā. Mums ir vajadzīgs tikai šis spilgtums, kas ir aktīvs un dzīvs vai arī pazūd.

Sarunas sakumā tu minēji, ka jums ar Viesturu Meikšānu daudz kas teātra izpratnē sakrīt, bet ir kāda taciņa, kas tevi īpaši interesē. Vari to nedaudz aprakstīt?

Tajā lauciņā, kas saistās ar scenogrāfiju, mēs domājam ļoti, ļoti tuvu. Bet tajā, kas saistīts ar aktierdarbu, mani interesē „nekādāks” aktierdarbs. Aktiera darbs tomēr ir samērā ilustratīvs. Ja viņš apsēžas, tad apsēžas. Ja pieceļas, tad pieceļas. Aktieris nekādā gadījumā nevar būt mehāniskā lelle. Teātris jau kustas un meklējas tajā aktiera eksistencē un tajā notī, kā tiek vēstīts teksts.

Salīdzinājums ar vizuālo mākslu. Es, piemēram, ļoti saprotu un emocionāli uztveru Maļēviča „Melno kvadrātu”. Man no „Melnā kvadrāta” sākas scenogrāfija tiešā un pārnestā nozīmē. Tiešā nozīmē tas saistās ar "Meistara un Margaritas" maketu, kas ir pirmais darbs, ar kuru braucu uz Prāgu. Tad es noticēju sev, ka kādreiz varētu būt scenogrāfs. Tas ir pirmais darbs, kurā es sapratu, ka viss, ko esmu salicis maketa kastē, nav nejauši. Un, ka tas nav tikai tāpēc, ka izskatās smuki. Pirmo reizi sapratu, ka tas ir saistīts ar materiālu. Tas *aizgāja* pēc jēgas, un cilvēki uz to rezonēja. Man nebija iespējas šo materiālu realizēt dzīvē, tāpēc es ar šo tēlu joprojām cīnos. Tagad vienmēr sāku no tās sajūtas restaurēšanas. Estētiskā un jēdzieniskā ideja mani vajā. Mani interesētu panākt un atrast tādu aktierspēles tehniku, kas būtu ekvivalenta „Melnajam kvadrātam”. Kā es to tev lai aprakstu – nezinu. Mani interesē moments, kad izrāde absolūti notiek skatītāju galvā. Visas izrādes jau tur notiek. Es nevis līdzpārdzīvoju tam, kā aktieris iemieso un pārdzīvo, bet man aktieris caur savu pieslēgšanos piedāvā durtiņas, pa kurām tikt klāt notikumam. Domāju, ka aktieris arī tīri tehniski maz darbojās. Pats notikums vai stāsts noris ļoti intensīvs. Uz skatuves nekā nav, aktieri it kā neko nedara, bet notiek izrāde – ļoti rupji sakot, tas būtu tas mērķis. Tam pašam „Melnajam kvadrātam” – nekā tur nav, bet tu to ieraugi un jūti. Tas iedarbina visu: iztēli, zināšanās, emocijās... Neprātīgi spēcīgs darbs.

Vai tu vari nosaukt vismaz kaut ko pietuvinātu teātra mākslā? Vizuālajā mākslā tomēr ir pats darbs, kas nodod informāciju. Aktieris ir vielisks, ķermenisks, personisks... Es cenšos tevis teikto iztulkot teātra estētiskā, un man veidojas salikums starp radio teātri un marioneti. Kur šeit meklējams aktiera pienesums vai ieguldījums? Man tas drīzāk liek domāt par autorteātri, kur režisors visam ir noteicējs.

Nē. Nekādā gadījumā. Tas ir meklēšanas jautājums. Es iekšēji domāju, ka, ja man liktenis un dzīve būs lēmuši un es varēšu aktīvi strādāt teātrī, pēc pieciem, sešiem, septiņiem gadiem varēšu ļoti konkrēti atbildēt. Varbūt arī pēc desmit vai divdesmit. Nezinu. Noteikti ir tādas izrādes, vienkārši es tās neesmu saticis, redzējis un piedzīvojis.

Atkal salīdzinājums no vizuālās mākslās, - kad Rotko izlēma kļūt par gleznotāju, nevis mūziķi, viņš gribēja pierādīt, ka glezniecība var strādāt tikpat nepastarpinātā un abstraktā veidā kā mūzika. Viņa dzinulis bija uzbūvēt gleznu, kas strādā tāpat kā mūzika, kuru nediktē vizuālie tēli. Un viņam – izdevās! Tā ir glezniecība, bet tas nav reālisms. Tam it kā nav nekāda sakara, bet tajā pašā laikā ir ļoti liels sakars ar visu reālistisko glezniecības skolu. Rotko veido šo lauzienu. Ļoti līdzīgs ir arī gājiens, kuru man interesētu atrast teātrī. Gan scenogrāfijā, gan režijā. Ka tas iedarbojas tikpat abstraktā veidā, bet arī ļoti emocionāli. Nevar teikt, ka Rotko nav emocionāls.

Tagad runājot, es mēģinu ļoti racionāli, ar prātu visu noformulēt. Es rēķinos, ka to atšifrēs, pierakstīs un, iespējams, kāds lasīs. Es runāju, runāju, bet tu ņem tikai racionālos vārdus, nāk arī kaut kāds cits vilnis. Un tas cits vilnis ir tieši tas, kas liecina, vai notiek saruna starp diviem cilvēkiem. Visbanālākajā mīlas ainā ir kādas konkrētas emocijas, ko lielākā daļa cilvēku zina, pazīst, un ir kaut kāds reģistrs, kur tam var pieskarties. Līdzīgi kā mūzikā, konkrētas harmonijas skaņu vilnis nāk mums cauri un ievibrē ķermeni. Ja aktiera sirds čakra, prāta un dvēseles pieslēgums tai lietai, par ko runā, ir tik precīzs, viņš var ievibrēt gaisu. Attiecīgi nav vajadzīgs vizuāls, fizisks, agresīvs kairinātājs. Tas ir ļoti, ļoti trausls piegājiens.

Tam ir nepieciešams, lai zālē sēdošie arī atsaucas un darbojas attiecīgā reģistrā.

Jā. Tas mani pagaidām nebaida. Man jautāja, vai, taisot scenogrāfiju, es domāju, kā skatītājs sapratīs. Es atbildēju, ka to, protams, daru, bet no cita skatupunkta. Sēžu zālē, skatos, vai scenogrāfija vibrē attiecīgajā reģistrā vai nē. Es vairāk gribētu nodrošināt, ka skatītājs, kas ir ienācis zālē, var pieslēgties tam līmenim. Jo šajā gadījumā, ja izrāde piedzimst, tā piedzimst daudz dziļākā līmenī, nekā agresīvie kairinātāji. Tā ir trausla un nekomfortabla zona. Pastāv iespēja, ka izrāde var arī nenotikt. Tas arī ir risks, kuru es mīlu. Tā ir mana kaislība. Tas ir šausmīgākais, kad tu sēdi zālē un saproti, ka 80% skatītāju šodien tā izrāde nedzimst un kopējā zāles

enerģija aiziet zem nulles. Kazīno azartiskums ir tajā, ka nākamajā izrādē pēkšņi notiek pilnīgs sprādziens.

To ļoti viegli var raksturot arī ar scenogrāfiju. Tam pašam „Sarkanam” – mani domubiedri un arī pilnīgi nesaistīti cilvēki, kuriem tas gājiens ir nostrādājis, to novērtē. Mums ir notikusi apmaiņa. Tajā pašā laikā man ir bijušas sarunas, kad man prasa, vai tiešām par „Sarkans” scenogrāfiju maksā tikpat daudz kā par „normālu” scenogrāfiju, kur viskautkas daudz ir salikts uz skatuves? Protams, šī zona ir ļoti bīstama. Tur ir tikai viena kastīte, viens podestīņš un viens ekrāns. Šķietami nekas jau nav izdarīts. Tāpat arī glezniecībā: tāpēc es ļoti novērtēju Borisam Bērziņam gan tās agresīvi kailās sievietes, gan tos darbus, kas ir pilnīgi melni dēļi, drusciņ sudrabs. Barbaru Gaili ar viņas perlamutriem un pērlēm... kur ļoti jābūt atvērtam, lai ieraudzītu un notiktu enerģijas apmaiņa.

Atgriezoties pie jautājuma par scenogrāfiju. Tu strādā plašā amplitūdā – no masu pasākumiem līdz mazās zāles izrādēm – kurā laukumā tu pats jūties vislabāk? Vai vispār laukuma izmēriem ir kāda nozīme?

Nē. Mērogam absolūti nav nekādas nozīmes. Vienmēr ir proporcija. Es jau vienmēr strādāju mēroga modelī. Stadionu varu uztaisīt simtiem mēroga modelī, un man tas būs uz galda. Sevišķi šodien. Mēs vienā telefonā kādu mērogu iedabūjam iekšā, mums visa pasaule ir vienā mazā kastē. Tāpēc pēc būtības nav lielas atšķirības. Stadions vienkārši paprasa vairāk nervu, jo grūtāk realizēt. Tas prasa vairāk līdzekļu, bet nekādas citas atšķirības nav. Es pat domāju, ka emocionālajā piegājienā, ja godīgi strādā, tad var panākt to pašu efektu. Masu pasākumā var uzrunāt ļoti intīmi.

Cik svarīgi, veidojot telpu, tev ir tas, kā tur jūtas šīs telpas iedzīvotāji?

Tas man ir pats svarīgākais. Tā man ir otra lieta pēc tam, kad sāku strādāt pie izrādes. Tie ir mani laimīgākie brīži, kad aktieri tajā telpā labi jūtas. Piemēram, šogad „Mācekļi”, kad es pirmo reizi parādīju maketu: tādu nelielu zaļu kubiņu, vēl tās sienīņas... Makets jau izskatās ļoti nabadzīgi. Un jūtu, ka man neizdodas aktieriem pārliecinoši izstāstīt. Pēc montāžas, kad aktieri varēja sākt mēģināt telpā, bija sajūta, ka tas viņiem ko dod, ka viņi nav nekādā tukšā vidē. Ka viņiem ir telpa. Ka viņiem ir patīkami apsēsties. Ka viņi grib pieskarties, jo tas viņiem iedod kaut kādu atspērienu. Ka viņi sāk rūpēties par to vidi. Ka vienā brīdī viņi saka: *nē, mēs nedrīkstam te tagad piesmērēt, tad tas vairs nestrādā*. Tā pārvēršas par viņu interesi.

Tā man ir bijis vairākas reizes. Tajā pašā „Sarkanā”: iesākot mēģinājumus, galvenās lomas tēlotājs Tālvāldis Lasmanis pret Rotko glezniecību bija noskaņots stipri atturīgi, bet tajos trīs mēnešos mums izdevās tai pietuvoties. Man tā ir mikrouzvara. Beigās aktieris bija tik ļoti interesēts, ka viņš katru reizi novērtēja, kā ir sakārtota telpa: vai skatuvnieki visu ir uzregulējuši kārtīgi, vai kaut kur nav nokritis kāds diegs, vai ir pareizā proporcija. Izstaigā, izmēra, iejūtas, apskatās.

Vai „Lec, saulīte!” (deju lieluzvedums Mežaparka estrādē, 2014) bija milzīgs klājiens mulčas. Es esmu pirmais, kas tur izdejo, secinot, vai lietus gadījumā vairāk slidētu pa slapju zāli, mulču vai skaidām? Kas notiek, ja ļoti ilgi līst? Kas labāk uzsūc? Tā ir tā mana atbildība. Izrāde nevar piedzimt, ja aktieris nejūtas labi telpā.

Ir tukša telpa, kura aktieri nebaro. Un ir *tīra* telpa, kurā ir patīkami uzturēties. Tur ir tā būtiskā atšķirība starp minimālistiskām scenogrāfijām. Dažreiz ir *tīras* telpas, un dažreiz ir tukšas. No malas skatoties, tā ir ļoti trausla scenogrāfija, jo, ja es neesmu gatavs estētiski tajās kategorijās domāt un to pieņemt, tad man tā vienmēr būs tukša. Tas ir kā staigāt pa naža asmeni.

Tur gan liela nozīme ir arī aktieriem, kā viņi pret telpu attiecas un kā to pasniedz.

Jā, protams. Tāpēc mēs atgriežamies pie sākumā uzdotā jautājuma par režisoru. Man interesē atrast šo saskares punktu starp cilvēka ķermeni un tīru telpu. Mana pārliecība ir, ja izdotos šo tīrību dabūt vienā tonkārtā, tajā brīdī varētu piedzimt kaut kas ļoti skaists, dzīvs, dziļš. Tā šobrīd ir mana galvenā interese.

Tu esi veidojis arī scenogrāfijas ārzemēs. Mums tomēr ir raksturīga zināma domāšanas paradigma, bet tavi darbi ir ceļojuši pāri pus pasaulei. Kā tiem tur klājas?

Man jau nav ļoti liela pieredze. Tie ir kādi desmit darbi.



Tavos gados to par ļoti mazu pieredzi arī nenosauksi!

Tīri profesionāli man ir ļoti laba skola scenogrāfijā, un, protams, to novērtē. Mūsu skolas absolventiem ir laba attieksme pret darbu, pret profesiju. Pietāte. To es skaidroju ar tuvumu Freibergam un viņa komandai. Mēs teātri uztveram ļoti nopietni. Bieži tas atbildīgums traucē, bet scenogrāfa profesijā tā ir patīkama lieta. Šī iemesla dēļ mēs esam ļoti stabili ārvalstu tirgū. Visi Latvijas scenogrāfi, kas brauc strādāt ārzemēs, dara to godam. Bet tas tomēr nav kaut kas tik unikāls, kā, piemēram, islandiešu mūzika, kuru uzreiz var atpazīt. Nosaucot vārdu „Latvijas scenogrāfs”, cilvēkiem uzreiz neveidojas bilde, kā tas izskatīsies. Tā ir pietiekami dažāda. Man pašam darbi ir pilnīgi pretējās estētiskās. Tomēr ir skaidrs, ka Latvijas scenogrāfu darbi vienmēr būs pēc jēgas, būs praktiski *izdarāmi* un dos papildus emocionālo vēstījumu. Cik nu man ir sūtītas kādas recenzijas, tad manām scenogrāfijām iet labi.

Kāds ir tas īpašību vai iemaņu kopums, kas ir nepieciešams scenogrāfam?

Var strādāt ļoti dažādi. Manuprāt, pirmais ir emocionalitāte. Jāspēj uztvert pasaule emocionāli. Noticēt apkārtējai, materiālai pasaulei kā emocijas nestspējīgai. Otrs ir praktiskais elements. Spēt fiksēt materiālo pasauli uz papīra vai maketos. Parādīt, kā to retirāžēt. Sajusto pārnest praktiskā objektā, jo scenogrāfijā jebkas, kaut vai tumša, būs kaut kas *uztaisīts*. Trešais mana tipa cilvēkiem ir komunikācija. Scenogrāfi tomēr atrodas pa vidu visam. Ir režisors, kas taisa izrādi. Skatītāji, kas skatās. Scenogrāfs mēģina komunicēt visos virzienos. Gan ar skatītāju: kādu viņš ieraudzis pirmo bildi? Vai tā skatītāju ievilinās iekšā vai neievilinās? Un ar režisoru – kā sader viņu redzējumi.

Strādāt var ļoti dažādi. Domāju, ka izcilus rezultātus var sasniegt arī tad, ja nav nekā no trim manis nosauktajām lietām. Vienīgi vajadzīga emocionalitāte pret apkārtējo vidi. Bez pārējā visa teorētiski var iztikt. Ja apkārt ir komanda, kas gatava tavas idejas realizēt un ņemties, tad nevajag neko.

Aktieri vāc cilvēku reakcijas, izturēšanos u.c. Kas ir tas, ko vāc scenogrāfi?

Protams, ka vāc. Ļoti daudz vāc. Vāc telpu. Dažādas tehniskas lietas. Gaismu skatās. Piemēram, redz, kur krīt no jumta ēna, ļoti asa. Un redz, kur caur koku lapām krīt ēna ar mīkstām malām. Jau veidojas telpiskums: ar to, ka asais ļoti panāk uz priekšu, bet mīkstais ļoti iedziļinās. Iespējams, ka es kādreiz runāšu ar gaismotāju, teikšu, ka mums vajadzētu tuvplānā sienām uzlikt ļoti asu ēnu, bet tālumā ar četriem vai pieciem prožektoriem saliekam „gobas” un izveidosies ļoti dabiska, telpiska sajūta. Visu laiku vāc: materialitātes, krāsas, mizanscēnas, kā cilvēki sēž, kā izkārtotas kafejnīcas. Veiksmīgas lietas. Neveiksmīgas lietas. Visu laiku un nemitīgi.

Tā kā es studiju laikā arī esmu samērā daudz kā aktieris strādājis un mani interesē tā lieta, tad es ļoti vācu novērojumu lietas. Arī cilvēku novērojumus. Tas arī pienāk klāt scenogrāfijai.

Kā nākotnē varētu veidoties proporcijas starp režisoru un scenogrāfu Reini Suhanovu? Tagad tu sāki ar vārdiem, ka vairāk esi scenogrāfs.

Nezinu. Tagad es esmu noenkurojies Valmierā un ļoti ceru, ka meklējumi režijā novedīs pie kāda rezultāta, ka tas kaut ko dos arī plašākā kontekstā. Protams, ka man ir interese darboties režijā, tomēr man tas nav dzīvības un nāves jautājums. Ja redzēšu, ka savu interesi varu realizēt citādāk, tad realizēšu to citādāk.