

AGNESE SURKOVA

CILVĒKA ATVEIDOJUMS LATVIJAS AKTIERKINO. PADOMJU PERIODS

Ievads

Kino teorētiķis Pols Makdonalds, pētot aktieru darbību kino, norādījis, ka ekrāna sniegums (aktierspēle) ir *sociāli nozīmīgs akts, ko veido ne tikai aktiera ķermenis un balss, bet arī tādi vizuāli estētiski paņēmieni kā kameras rakurss un kustība, gaismojums un montāža* (McDonald, 1998, 30). Spēlējot kameras priekšā, aktieris zaudē daļu radošās kontroles – to paņem kamera un montāžas telpa. Rakstā tiks mēģināts izcelt un salīdzināt padomju periodā izmantotos cilvēka tēla veidošanas paņēmienus – gan tos, kas saistīti ar aktieru izvēli, gan gluži tehniskus – tādus kā kameras novietojums, rakurss, gaismojums.

Apskatot daudzas no Latvijā 20. gs. 50.–60. gados tapušajām aktierfilmām, viegli pamanīt, ka tās veidotas pēc līdzīgas shēmas – nereti filmas varoņi ir drīzāk ideju personifikācija nekā īsti, dzīvi cilvēki. Viņu darbības shēma atbilst tam naratīvam, ko Deivids Bordvels nosaucis par konfrontācijas struktūru (Bordwell, 1985, 236) – tajā psiholoģiski nemainīgs varonis pārstāv noteiktu cilvēku grupu cīņā ar ienaidnieku. Padomju perioda kino šis “ienaidnieks” ir *nepareiza ideoloģija* (jeb lietu kārtība), kas neatbilst sociālisma nostādņēm. Savukārt filmas galvenais varonis (jeb pozitīvais tēls) ļoti precīzi atbilst padomju ideālam gan ar savu personību, gan ārējo izskatu. Šai struktūrai un varoņa tipam raksturīgs piemērs ir filma “Svešiniece ciemā”. Galvenā varone ir jauna, izglītota sieviete (Elza – Vija Artmane), kas kopā ar vīru ierodas viņa dzimtajā ciemā un ir norikota par zivju fabrikas direktori. Viņa pārstāv jauno kārtību, turpretim vairākums ciema iedzīvotāju, it sevišķi tie, kas gados vecāki, uz pārmaiņām raugās ar neticību, skepsi un pat izsmieklu. Šis zvejnieku ciems būtībā ir modelis tam, kā Elita Ansonē grāmatā “Padomjzemes mitoloģija” aprakstījusi *mītu par jauna tipa cilvēku un mītu par lielo ģimeni*. “Ģimenē”, kuras galva ir Staļins, bet māte – Dzimtene, *visi cilvēki ir brāļi un māsas, kuru uzdevums ir celt komunismu* (Ansonē, 2008, 39). Šajā vidē Elza sākotnēji tiek uzņemta ar

aizdomām, taču laika gaitā iemanto līdzilvēku uzticību, un tad kolektīvs (visi kopā!) var veikt sev uzticēto uzdevumu.

Varoņu un antivaroņu tēli padomju kino

Pēckara kino (un arī tēlotājmāksla), lai atveidotu jaunā tipa cilvēku, pārņemto kanonus, ko izveidojis autoritārisma režīms 50.–60. gados, protagonistis ir gados jauns un fiziski pievilcīgs cilvēks, kuram nav nekādu trūkumu – pat drēbes ir vienmēr tīras un izgludinātas (vienīgais izņēmums ir smags fizisks darbs, kas saistās ar jaunās nākotnes celtniecību – piemēram, gāžot vecos mūrus vai novēršot ugunsgrēka sekas, t. i., atbrīvojot vietu jaunajam, kā filmās “Šķēps un roze” un “Ilze”). Šā laika varonim piemīt tikai pozitīvas īpašības, filmas gaitā nav iespējama viņa personības izaugsme – viņš var tikai pārstāvēt idejas, cīnīties par taisnību, ietekmēt savu līdzilvēku pilnveidošanos. Vizuāli šo varoni raksturo gaiša, atklāta seja un augsta piere, tiešs skatiens, proporcionāls, veselīgs ķermenis un stalta stāja.

Krasi pretēji veidoti *vecās paaudzes* un veco uzskatu cilvēki – tie ir vai nu izteikti negatīvi (sevišķi 50.–60. gadu filmās), vai komiski, viegli apsmejami tēli (70. gados). Viņu *nepareizumu* pastiprina to vizuālais tēls – vai nu ķermenis ir pārāk resns, pārāk izkaltis, pārāk garš, vai frizūras un kostīmi ir pārāk laucinieciski, pārāk smalki (*buržuji*) un pārspīlēti. Piemēram, Lilītas Bērziņas Madam Andersone (“Mans draugs – nenopietns cilvēks”) ir apzināti veidota kā komisks tēls – viņa sevi iemieso arī buržujsko Latvijas pilsoņa tēlu; uzstājīgā vēlēšanās, lai viņu sauc par *biedreni Andersoni* netiek ņemta vērā, bet viņas dzīvokļa iekārtojums runā pats par sevi. Krietni negatīvāk vecā paaudze atainota filmās “Ilze” (piemēram, Rūdolda tēvs *kulaks*), “Uz jauno krastu” (groteskie Annas Paceples tēva un pamātes tēli).

Visnegatīvākā attieksme gan filmu tekstā, gan vizuālajā rindā ir pret Padomju Savienībai naidīgajiem spēkiem, sevišķi – pret vācu armiju. Lai to parādītu, īpaši melnbaltajās filmās, gaismojumā tiek izmantota pat šausmu kino estētika – gandrīz vienādi no apakšas tiek gaismotas vācu karavīru un viņu sabiedroto sejas filmās “Šķēps un roze” (1959) (1. att.) un “Ilze” (arī 1959) (2. att.).

Atgriežoties pie pozitīvajiem tēliem, pieminēšanas vērts ir arī veids, kādā skatītājs galveno varoni ierauga pirmo reizi. Gan 1958. gada “Svešinieciemā”, gan gadu vēlāk uz ekrāniem iznākušās “Šķēps un roze” un “Ilze”, gan daudzas citas filmas uzrāda vienādu tendenci – galvenais varonis pirmajā



1. att. "Šķēps un roze".



2. att. "Ilze".



3. att. "Ilze".



4. att. "Šķēps un roze".



5. att. "Šķēps un roze".

parādīšanās reizē tiek filmēts no zemu novietotas kameras, līdz ar to it kā izskatās varenāks un pat monumentāls. Filmā "Svešiniece ciemā" skatītājs Elzu pirmoreiz ierauga jūras malā, kad viņa kopā ar jauno vīru pirmoreiz dodas uz viņa vecāku mājām. Filmas varoņi pakāpjas krasta smiltīs, taču kamera paliek zemāk (kā nepersonificēts vērotājs). Līdzīgi ieraugāma arī Ilze tāda paša nosaukuma filmas ievadā – viņa kopā ar māti ceļas ar plostu pāri upei un raugās tālumā uz jaunajām mājām (3. att.), kamera atrodas ūdens līmenī. Filmas "Šķēps un roze" sākumā galvenais varonis Jurgis izslejas pāri vērotāju galvām, ceļot vainagu uz jaunceltnes jumta (4. att.) (kamera atrodas cilvēku pūlī, H. Ritenberga spēlēto varoni paceļ ceļamkrāns). Savukārt negatīvie tēli šādu, *paaugstinātu* atrašanās vietu filmu vizuālajā rindā nav pelnījuši un no tās *krit.* Arī vārda tiešā nozīmē – kā Daigas tēvs, Luija Šmita tēlotais vecais Grēve filmā "Šķēps un roze", kad viņa atveidotais negatīvais tēls nonāk baznīcas torņa smailē un no tās nokrīt (5. att.).

Vīriešu un sievietes tēli padomju kino

Pamanāms ir tas, ka pirmajās pēckara Padomju Savienības desmitgadēs tapušo filmu darbība parasti notiek *vīriešu pasaulē* – būvlaukumos, uz zvejas

kuģiem, kara laukā, rūpnīcā, partijas sēdē. Pat tad, ja galvenā varone ir sieviete, pasauli ap viņu ir veidojuši vīrieši, un vīrieši tur arī ir noteicēji. Neraugoties uz izglītību, nenoliedzamu pievilcību un atbilstību sava laika kanoniem, vīriešu pasaulē sieviete ir kā *svešķermeņis* – tāds liktenis piemeklē gan Vijas Artmanes Elzu (“Svešiniece ciemā”), gan Ausmas Kantānes Sabīni (“Kapteinis Nulle”). Pirmo reizi ieraugot Sabīni, jūrnierki cits citam prasa: “Kas tā tāda?”, bet pats Kapteinis viņai iesaka iet uz šūšanas un piegriešanas kursiem un, sakot, ka viņam ir sieva, kas “nedauzās pa jūru, iespilējusies tūristu biksēs”, norāda, ka Sabīne nav pietiekami sievišķīga, bet, galvenais, nesaprot, kur ir viņas *īstā* vieta.

Taču tipāžu princips darbojas arī vīriešu pasaulē. Tautas ienaidnieku, slinku darbinieku, alkohola dēmona apsēstu vīru un spekulantu tēli ir gluži kā no 20. gadu montāžas kino patapināti tipāži – pārmēru resni, plikpauraini, savādi ģērbusies u. tml. komiski tēli. Piemēram, zvejas tralera “Dzintars” neveiksminieku komandā (filma “Kapteinis Nulle”) ir gan bārdains vēcuks, gan dīvainis, kas nekad (pat mazgājoties!) nešķiras no savas beretes, gan dūšīgs kauslis un dzērājs (Kārlis Sebris), kas teju vai kļūst par kapteiņa nodevēju. Mantkārīgais spekulants, sievasmātes topošais vīrs Ciekurs (filma “Mans draugs...”) ir plikgalvis. Uz šo *nepareizo* tēlu fona, protams, izceļas galvenais varonis, kuram parasti – vismaz 50.–60. gadu filmās – nav nedz negatīvu īpašību, nedz savādu, individuālu paradumu.

Padomju cilvēka tēla *cilvēciskošana*

Sākot ar 60. gadiem, padomju kino teorētiķi savos rakstos pievērš uzmanību ne tikai tam, vai filma ir ideoloģijas nesēja, bet arī tam, cik spēcīgu emocionālu iedarbību tā atstāj uz skatītājiem; filmas arvien biežāk pievēršas cilvēku ikdienas dzīvei un atsevišķu indivīdu problēmām. Līdz ar to arī mainās veids, kā galvenie varoņi tiek rādīti (filmēti). Par skaistu vēl arvien tiek atzīts cilvēks darba drēbēs (vēlams – uniformā, formastērpā), kopā ar tehniskām ierīcēm, darbagaldiem, mašīnām. Taču kamera arvien biežāk atrodas vienā līmenī ar filmējamo – glorificētas un rādītas no augšas tiek cilvēku masas (parādes, gājieni utt.), bet atsevišķi cilvēki tiek filmēti to dabiskajā vidē, ikdienišķās situācijās. 70.–80. gadu filmās ļoti bieži tiek rādīti cilvēku seju tuvplāni; Bela Balāšs teicis: *Tuvplānu filmēšana ir ne tikai paplašinājusi, bet arī padziļinājusi mūsu dzīves attēlojuma iespēju. Tuvplāns ne tikai parāda jaunus priekšmetus, bet arī atklāj to būtības* (Balau, 1968, 73). 70.–80. gadu filmās tas nozīmē arī individuālā, cilvēciskā un personīgā uzsvērumu. Tehniski šajā laikā itin bieži tiek lietota

garfokusa optika un/vai transfokators, kā arī viegla, kustīga kamera – attēla estētika pietuvinās dokumentālajam kino. Garfokusa optika dod iespēju pietu-
voties filmējamajam, nemainot kameras novietojumu, t. i., palikt neuzkrietošā
un netraucējošā distancē un vienlaikus iegūt patiesīgu, emocionāli piesātinātu
tuvplānu – bieži vien šādos plānos aktieris tekstu nerunā, par epizodes iz-
teiksmīgāko komponentu kļūst portretējamo seju faktūras, skatieni. Tā ir uzti-
cēšanās attēla spējai nogādāt ziņojumu, izmantojot neverbālu komunikāciju.

Svarīgi, ka 70. gadu vidū par filmas galveno varoni var kļūt arī dīvainis,
netipisks, taču, nenoliedzami, sirsnīgs cilvēks un krietns darbarūķis. Spilgtā-
kais piemērs – Jāņa Paukštello Arvīds (“Mans draugs...”). Viņš pie skatītāja
ierodas ar divriteni, brīvajā laikā daudzās kopā ar bērniem, bet sievasmātes
drauga mājās, novelkot kurpes un kāpjot uz zvērādas grīdsegas atklājas, ka
viņam ir ne tikai dzeltenas krāsas zeķes, bet tajās ir arī caurumi.

Padomju periodā uzņemtajās filmās galvenajās lomās parādās vieni un tie
paši režisoru un skatītāju iemīļoti aktieri – katram no tiem ir savs, gandrīz
nemainīgs tēls, būtība. Iespējams, ka šis fenomens ir arī iemesls, kāpēc,
piemēram, pretēji 50.–60. un vēl pat 70. gados veidotajam “jaunības kultam”,
80. gados par filmas galveno varoni var kļūt arī cilvēks psmūžā. Raksturīgs
piemērs ir Eduarda Pāvula Liepsargs filmā “Šāviens mežā” (1983). Galvenās
lomas atveidotajam Eduardam Pāvulam tajā laikā ir 54 gadi, viņa spēlētais
varonis veselības dēļ lieto zāles (nav teikts, kādas, taču viņa sieva reiz pat
piekodina: “Neaizmirsti zāles!”). Pirms tam filmās neveselība, zāļu lietošana
tiek izcelta kā apsmejams trūkums – filmā “Kapteinis Nulle” Bauze (Artūrs
Dimiters) tiek nosaukts par “tablešu rijēju”, bet filmā “Mans draugs...” vecā
Madam Andersone (Lilita Bērziņa) no vāzes aplej pārišus ar ūdeni un turpat
pie loga arī dzer zāles.

Secinājumi

Apskatot cilvēka tēlu Latvijā padomju periodā uzņemtajās filmās, no-
skaidrojas, ka tas transformējas līdzī laika – sākotnēji, 50.–60. gados, kad
dominē sociālās un kolektīvās vērtības – izglītība, darbs valsts labā, statuss
sabiedrībā –, aktieris galvenokārt ir idejas iemiesotājs, taču vēlākās desmit-
gadēs tam tiek dota iespēja izspēlēt plašu emociju gammu, rādīt cilvēcisko,
emocionālo, ģimenisko un personisko, kas aktualizējas 70. gados. Šā laika
tehniskie uzlabojumi un jaunieviesumi – it sevišķi garfokusa optika un vieglā
kamera – kalpo tam, lai radītu iespējami patiesus tēlus, un tas itin bieži arī

izdodas. Šis novērojums apstiprina Viktora F. Pērkinsa teoriju par to, ka tehnoloģijas savā attīstībā, tuvojoties Andrē Bazēna aprakstītajam *totālajam kino*, patiesībā tikai paplašina formālās izteiksmes iespējas (*Perkins, 1972, 56*), t. i., māksliniekam rodas lielākas iespējas izpausties.

Padomju perioda pirmajās dekādēs cilvēka tēls ir stereotipisks, tā “būvēšanā” izmantoti iepriekš apgūti un aprobēti kanoni (arī – aizgūti no citiem mākslas veidiem un/vai ideoloģijām), taču jau 70. gados priekšplānā stabili izvirzās dokumentalitāte, novērojums un individualitāte kā tēlu atklāsmē, tā arī to vizuālajā parādījumā.

Bibliogrāfija

Anson, 2008. E. Anson. *Padomjzemes mitoloģija*. Rīga: Neputns, 2008.

Bordwell, 1985. D. Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.

McDonald, 1998. P. McDonald. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Perkins, 1972. V. F. Perkins. *Film as Film*. New York: Penguin, 1972.

Балаш, 1969. Б. Балаш. *Кино*. Москва: Прогрес, 1969.

Agnese Surkova

Depiction of the human being in Latvian feature films. The Soviet period

Abstract: The objective of this paper is to characterise, compare and analyse the depiction of the human being in Latvian feature films during the Soviet period – after World War II (in the 1950–60ies) and the 1970–80ies. In the centre of the world created by films of each of these periods there is a person of a different type who (directly or indirectly) offers a message about his/her time: it is obviously depicted in the value systems of the characters, as well as the models of actions and their visual images. When taking into account the influence of visual images created by the cinema and, frequently, its direct participation in transferring the message to the audience, special attention is paid to the visual aesthetics of the films: the positioning of the camera, lights, assembly, the composition of the film frame, and the placement of actors in it. Another essential theme that requires particular attention is the choice of

actors/types of personalities, that is, the correspondence of the visual images (appearance) of film characters or, on the contrary, there is a contrast with the official concepts, stereotypes and/or canons of the particular period. The paper highlights films and actors that are typical of the respective periods, providing an analysis of vivid screen images and a series of films.

Keywords: the Soviet cinema, feature films, visual aesthetics.