

Aktieris kā saistviela

Pērkone, Inga (2020). *Ekrāna skatuve. Par aktiermākslu Latvijas kino*. Rīga: Neputns, 292 lpp.

Ingas Pērkones grāmata “Ekrāna skatuve” ir fundamentāls darbs, kas atrodas divu atšķirīgu mākslas pētniecības jomu – kinozinātnes un teātra zinātnes – robežjoslā. Apzīmējumu “fundamentāls” lietoju ļoti apzināti – šis darbs tiešām ieliek pamatu jaunam pakāpienam Latvijas aktiermākslas pētīšanā, turklāt nozīmīgi paplašina minēto robežjoslu: tas sniedz brīnīšķīgus impulsus domāt tālāk, pārbaudīt autores atrastos instrumentus citā sfērā, “likt uz zoba” definīcijas, precizēt vai apstrīdēt spriedumus. Aktiermākslu, kas primāri saistīta ar teātri tā dažādajās vēsturiskajās formās vairāk nekā divarpus gadu tūkstošu garumā, autore pētījusi, balstoties uz daudz īsāko kino – galvenokārt, protams, latviešu kinematogrāfijas – pieredzi tikko viena gadsimta griezumā, taču nepārtraukti paturot prātā arī ilgo skatuves tradīciju. Tas ļauj šajā apskatā pieturēties pie jautājuma – ko mums te būs mācīties teātra pētniecības tālākai attīstībai?

Teātris grāmatā viscaur ir klāt – kā sava veida matrice vai atskaites punkts –, sākot jau ar nosaukumu, kurā ekrāns vienādots ar skatuvi. Arī teātra aprindās skatuves jēdziens šobrīd tiek paplašināts un universalizēts, izmantojot vārda semantiku. Kā uzsver režisors un scenogrāfs Reinis Suhanovs, būtībā jebkurš spēles laukums ir skatuve, jo šis latviskais vārds apzīmē vietu, uz kuru tiek organizēts skatiens, atšķirībā no daudzās Eiropas valodās pieņemtās *scene* jeb antīkās *skēnē*, proti, paaugstinājuma (Laiviņa 2019: 30). Un šajā nozīmē patiešām ekrāns ir skatuve. Vēl vairāk – teātra uztverei atbilstoša ir arī grāmatas struktūra: tā sadalīta nodaļās un apakšnodaļās, kuras nosauktas par cēlieniem, epizodēm un intermēdiju. Šāda teatralizācija – vārda vislabākajā nozīmē – piešķir nopietnajam akadēmiskajam, laikmetīgās teorijās dziļi gremdētajam darbam arī zināmu rotaļīgumu, pat valšķīgumu, un padara to par aizraujošu lasāmvielu ne tikai speciālistiem, bet arī kino un teātra interesentiem.

Edīte Tišheizere

Tomēr, balstoties uz kopējo – un, protams, tieši aktieris ir abu mediju “saistviela” –, autore uzrāda un analizē arī to, kas kino šķir no teātra. Pagājušā gadsimta 80. gados ievērojamais krievu teātra un kino aktieris Sergejs Jurksis (*Sergej Jurskij*) uzrakstīja grāmatu ar zīmīgu nosaukumu “Kurš notur pauzi” (1989), kurā skaidri iezīmēja atšķirību: teātri pauzi ņem un notur aktieris, kino to organizē režisors. Inga Pērkone šo pamatatšķirību attīsta (un uzsver ar pasvītrojumu) vēl tālāk: “[...] Aktiera tēls uz ekrāna ir ļoti svarīgs kino elements, tomēr tas nepastāv kā autonoma vienība ārpus filmas.” (Pērkone 2020: 10) Jurska pieminēto pauzi notur “kino kā aparāts – māksliniecisks, tehnisks un sociāls medijs” (10). Mišela Fuko (*Michel Foucault*) definētais aparāts kā attiecību sistēma starp daudziem elementiem tad arī tiek pamatīgi analizēts trijos grāmatas cēlienos, katrā no tiem fokusējot uzmanību uz kādu elementu.

Pirmais cēliens “Viss par aktieri” veltīts kino pašrefleksijai: kā aktieris cauri laikiem attēlots latviešu filmās. Jāpiezīmē, ka, arī reflektējot par sevi, latviešu kino par atskaites punktu ņem teātri – visas autore pieminētās filmas par aktieriem saistītas ar skatuves mākslu, pazīstamākā no tām ir Jāņa Streiča veiktā Somerseta Moema (*Somerset Maugham*) romāna “Teātris” ekranizācija (1978). Savukārt centrālā šajā cēlienā risinātā problēma ir realitātes un melu jeb spēles proporcijas skatuves/ekrāna patiesības radīšanas procesā. Proti, kas vispār ir patiesība ar aktieriem saistītajās mākslās un mākslā kopumā, un ciktāl tā samērojama ar dzīves patiesību? Kā prasmīga detektīve autore šķetina patiesības un izlikšanās, realitātes un spēles pavedienus, kādi tie parādās latviešu filmās no pagājušā gadsimta 50. gadiem līdz mūsdienām, lielākoties nonākot pie teātrim nelabvēlīga secinājuma – aktiermāksla visbiežāk asociēta ar nepatiesību un izlikšanos, profesijai vien jau uzliekot varoņa

personībai meļa, labākajā gadījumā – fantazētāja vai dīvaīņa zīmogu. Zīmīgi, ka šāds novērtējums nav atkarīgs no laika, kurā filma tapusi: arī nosacīti jaunākajos darbos “Raganu mēnesis” (2012) vai “Homo novus” (2018) aktieri (vai plašāk – mākslinieki) parādās kā ārpus normām un realitātes eksistējošas būtnes. Izņēmums ir Streiča “Teātris”, kurā Vija Artmane, jau no Džūlijas Lambertes lomas “izkāpusi”, tieši dzīvi (taču neaizmirsisim – tādu, kāda tā skatāma filmā!) nosauc par izlikšanas, bet patiesību saredz mākslinieku radītā dzīves (at)tēlojumā.

No Latvijas teātra zinātnes viedokļa ļoti nozīmīgs grāmatas pienesums ir tās otrais cēliens “Histrionu mistērija”. Vienkārš, tā ievadā autore ievieš apritē kinozinātnieces Robertas Pīrsones (*Roberta Pearson*) dažādu laikmetu aktiermākslas analīzei domātus jēdzienus “histrionisma kods” un “verisma kods” (Pearson 1992). Pirmais no tiem attiecināms uz vēsturiskajos stilos balstītu spēli, ko raksturo “limitēts un konkrēts aktierisko izpausmju leksikons, to var traktēt kā digitālu kodu, jo tas sakņojas definētas nozīmes izolētu žestu lietojumā [...], lietojot auditorijai saprotamu universālu žestu katalogu” (Pērkone 2020: 45). Savukārt otrajam šāda kataloga nav, tas ir “drīzāk analogs priekšnesuma kods, kas tiecas līdzināties realitātei” (46), respektīvi, uzskatāms par realistisku tēlojumu. Šādu definējošu, taču ne vērtējošu apzīmējumu aizvien ļoti trūkst latviešu teātra zinātnes leksikonā. Kaut arī jau pagājuši gadsimta trešdaļa kopš padomju laikiem, kad sociālistiskais vai vismaz psiholoģiskais realisms tika uzskatīts par vienīgo iespējamo izteiksmes veidu, terminoloģija nav principiāli mainījusies. Šie divi atšķirīgie kodi būtu vērtīgs instruments dažādu laikmetu vai stilu, vai, vēl jo vairāk – postmodernā teātra stilu, sajaukumu un migrācijas analīzei. Turklāt ar šā nošķiruma palīdzību varētu mazināt terminoloģisko spriedzi starp

novecojušajiem jēdzieniem “pārdzīvājuma teātris” un “atrādišanas teātris”.

Citu svarīgu impulsu tālākai attīstīšanai sniedz otrā cēliena epizode “Aktierspēles modalitātes” un īpaši sadaļa par melodrāmu nevis kā žanru, bet “specifisku artikulāciju”, kad naratīvs cieši saistīts ar muzikālu pavadījumu kā emocionālās iedarbības līdzekli. Protams, kinomākslā šāda emocionālā manipulācija ir skaidrāk pamanāma kaut vai tāpēc, ka filmu kopš kino pirmsākumiem bijis iespējams skatīties un analizēt neskaitāmas reizes, savukārt teātra pētniekiem daudzu gadsimtu garumā vajadzējis paļauties tikai uz savas uztveres ātrumu, asumu un atmiņas kvalitāti, jo katra izrāde ir kaut vai sīkumos atšķirīga un tālab precīzi “nenotverama”. Ingas Pērkones piedāvātais instrumentārijs ir jo vērtīgāks šolaik, kad izrāžu ierakstu kvalitāte ļauj arī teātra zinātniekiem profesionālās analīzes labad izmantot šādu teātra dabai pretēju “mirkļa apturēšanu”.

“Ekrāna skatuve” savā ziņā ir turpinājums pirms 12 gadiem tapušajam Ingas Pērkones pētījumam par sievieti Latvijas kinematogrāfā “Es varu tikai mīlēt...” (2008). Iespējams, tāpēc šajā reizē akcents noteikti likts uz vīrieša tēla aplūkošanu. Ar vienu izņēmumu, kas arī apzīmēts kā intermēdija jeb starpspēle, – eseju “Malvas plecs”, kura veltīta sievietes seksualitātei tās spožākajā latviešu izpausmē: Dzidras Ritenbergas ekrāna tēliem un to receprijai pa domju kino realitātē un pasaules kontekstā.

Biežais kontekstuālais slānis, pētnieces brīvā orientēšanās laikmetīgās teorētiskās domas strāvojumos un to sasaiste ar mūsu mākslas procesiem ir grāmatas “smaguma centrs”. Tas palīdz autorei noteikt, kas latviešu teātrī un kino ir neatkārtojams, vienlaikus precīzi norādot uz aprakstīto parādību un artefaktu universālo raksturu – mēs esam savdabīga

daļa no pasaules. Šī intonācija īpaši spēcīgi skan grāmatas trešajā cēlienā “Vīrietis kā izrāde”, kurā aplūkoti tautas varoņi un to transformācija laika gaitā. Dzimtes studiju aspektā veikta retrospekcija pārsniedz kulturoloģiska pētījuma robežas, rosinot domāt par plašākām vēsturiskām, politiskām, socioloģiskām, galu galā – arī psiholoģiskām un pat psihiatriskām likumsakarībām.

Jāiebilst gan, ka cēliena pirmā epizode “Latvijas kino dzimtes iekārta” krietni ātrā no grāmatas kopējā analītiskā stila, pēkšņi to vienkāršojot līdz uzskaitījumam. Pietiekami un pārliecinoši vērtīgas ir grāmatas nobeigumā ievietotās statistikas tabulas, tāpēc to iepriekšējs skaidrojums tekstā izskatās kā zināms sānsolis vai pētnieciska sagatave. Taču šis (p)iebildums nemazina grāmatas vērtību un nozīmi tiklab kino, kā teātra teorijas tālākā attīstībā.

Īpaši svarīga ir Ingas Pērkones atklātā mijiedarbības cilpa starp latviešu teātri un kino 21. gadsimta sākumā. Autore analizējusi Jaunā Rīgas teātra (JRT) un tā ilggadējā vadītāja Alveja Hermana darba metodes, kuras daudz lielākā mērā izaugušas no pasaules, precīzāk – Eiropas kino iedrošināšanai, nekā no latviešu 80., 90. gadu teātra tradīcijām. Turpinājumā sasaistot Hermana un JRT aktieru darba principus ar Jura Poškušus reprezentētā laikmetīgā kino paņēmieniem, pētniece atklāj, kā Hermanis un viņa aktieri, būdami 21. gadsimtā Latvijā visvairāk filmētie mākslinieki, savukārt ietekmējuši kino procesus.

Neskatoties uz atšķirībām, aktieris bija, ir un paliek divu līdzvērtīgu mediju nozīmīgākā “saistviela”, kuras izpausmes staro uz abām pusēm, un tādā teātra pamats un tā estētikas ietekme ir nevis (vai – ne tikai) latviešu aktierkino vājums, bet arī spēks un radošuma avots: tāds ir secinājums, gandarīti aizverot Ingas Pērkones grāmatu.

Laiviņa, Gundega (2019). Teātra A4 lapa. *Teātra Vēstnesis*, Nr. 3, 29.–33. lpp.

Jurskij, Sergej (1989). *Kto derzhit pauzu*. Moskva: Iskusstvo.

Pērkone, Inga (2020). *Ekrāna skatuve. Par aktiermākslu Latvijas kino*. Rīga: Neputns.

Pearson, Roberta (1992). *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: Berkeley University of California Press.