

Inga Pērkone

## ASARA UZ VAIGA. EDUARDA PĀVULA AKTIERA KODU MEKLĒJOT

1963. gadā iznāca teātra zinātnieces Lilijas Dzenes pirmā grāmata “Mūsu paaudzes aktieri” [Dzene 1963], kurā viņa raksta par saviem laikabiedriem – aktieriem, kas latviešu teātrī ienāca gados pēc Otrā pasaules kara. Tā bija paaudze, kura vēl pieredzēja fundamentālā sociālistiskā reālisma prasības uz skatuves, tomēr viņu aktieriskais uzplaukums tā īsti sākās jau pēc Staļina nāves, līdz ar atkusni visā padomju kultūrā.

Eduards Pāvuls, kā to Lilija Dzene parāda gan savā pirmajā grāmatā, gan vēlākajā, aktierim veltītajā monogrāfijā [Dzene 1987], iespējams, kļūst par spilgtāko jaunā laikmeta vēstnesi, savos tēlos atsakoties no histrioniski kodēta spēles stila, kam raksturīgas gadsimtos izkristalizētas teatrālas zīmes, un to vietā izmantojot no dzīves aizgūtus izteiksmes kodus. Kā Lilija Dzene tolaik rakstīja: “Pāvula talanta bagātība ir galvenokārt no dzīves uzsūkta, ne tik daudz skolā apgūta. Apbrīnojama ir viņa spēja vērot cilvēkus, notikumus, dabas parādības, nekas viņam nepaslīd garām. (..) Ar aktieri runājot, allaž šķiet, it kā viņš stāvētu dzīvei un dabai par dažiem soļiem tuvāk nekā citi” [Dzene 1963: 341].

Aktiera karjeras sākuma posmā, visticamāk tomēr vēl gluži instinktīvi un intuitīvi, Pāvulam izdodas uztautīt to, ko var dēvēt par *laika garu* aktiermākslā. Kinojomā to spilgti reprezentē *Metodes teātra* ietekme Holivudā kopš 20. gadsimta 50. gadu sākuma un improvizācijā balstītā aktierspēle pasaules kino *jauno viņu* filmās 50. un 60. gadu mijā. Tomēr būtiskākās pārmaiņas saistās ne tik daudz ar aktiera tehnikas, cik sabiedrības priekšstata maiņu par to, kādam jābūt mākslas darba varonim.

Lilija Dzene sacījusi: “Eduards Pāvuls, pašam neapzinoties, bija jaunā, pārveidotā teātra aktieris, tā teātra, kas bija pārņēmis pasauli. **Šis teātris piedāvāja vienkāršo, cilvēcisko skatuves tēlu,**<sup>1</sup> kas spēlēja bez liekas izrādīšanās, pozešanas un zīmēšanās” [Veidemane 2004: 164].

---

<sup>1</sup> Izcēlums mans. – I. P.

Pētījumā par aktierspēli uz ekrāna Džeimss Neirmors raksta, ka visu laiku veiksmīgākais *vienkāršā cilvēka* (*common man*) tēlotājs kinovēsturē bijis amerikāņu aktieris Džeimss Stjuarts (*Stewart*, 1908–1997) [Naremore, 1988: 253].

Savukārt par *harismātiskas vienkāršības* [Vincendau 2000: 70] lideri Eiropā var uzskatīt franču aktieri Žanu Gabēnu (*Gabin*, 1904–1976), kuru francūži balsojumā 1999. gadā nosaukuši par gadsimta aktieri [Vincendau 2000: 61].

Gan Eduarda Pāvula aktierspēlē, gan viņa radītajos raksturos, un arī viņa kā personības publiskajās izpausmēs, ir saskatāmas vairākas interesantas paralēles gan ar Stjuartu, gan Gabēnu. Jaunībā viņi visi reprezentē romantizētu dumpiniecisku ideālismu, bet vecumdienās – konservatīvas vērtības un stabilitāti, un par Pāvulu 90. gados mēs varētu teikt to pašu, ko Žinete Vensando raksta par Gabēnu – viņš tautai kļūst par pārliecinošu identifikācijas figūru lielu pārmaiņu laikā [Vincendau 2000: 76].

Tomēr, manuprāt, būtiskākais, kas saista šos trīs cilvēkus, ir tas, ka faktiski jau savas karjeras agrīnā stadijā viņi kļūst par **aktieriem – autoriem**. Sarežģītais kino aparāts, ar to domājot medija specifiskos mākslinieciski tehniskos paņēmienus, kā arī plašo filmas veidotāju kolektīvu, šo aktieru veidotos tēlus spēj ietekmēt visai maz un faktiski nemaz necenšas to darīt, lielākoties ne tikai ļaujot, bet arī visu “aparātu” pakļaujot tam, lai viņi īstenotu to, kas no filmas filmā (un Pāvula gadījumā – arī lomās teātrī) nostiprinās kā viņu aktieriskais kanons. Vensando raksta par Gabēnu, ka viņš faktiski kļuva par savu filmu autoru no estētiskā un ideoloģiskā viedokļa, jo viņa scenāristi un režisori strādāja, lai panāktu saskaņu starp aktiera personību un viņa atveidotajiem raksturiem [Vincendau 2000: 62]. Gabēns bija atpazīstams pat no tālienes vai mugurpuses [Vincendau 2000: 75], un tāpat bija ar Pāvulu, kura stāvs un žesti gadu gaitā kļuva par zīmolu.

Arī Džeimsa Stjuarta tēlam Holivudas *aparāts* lielākoties pakļāvās, un aktieris prata to izmantot savā labā. Viņš zināja kā izskatīties spontānam rūpnieciskas filmēšanas apstākļos, un šī spontanitāte saglabājās atsevišķi filmētu plānu montāžā. Stjuarts 20. gadsimta 30. gadu nogalē parādījās kā valdzinošs *puisis no tautas*: izstīdzējis, lempīgs, bikls, vienlaikus kautrīgs un asprātīgs; apveltīts ar *dabisku* prātu un kaismīgu ideālismu [Naremore 1988: 253–254].

Stjuartam piemita vēl viena būtiska kvalitāte, kas viņu padarīja atšķirīgu no jebkura cita vīrieša – zvaigznes šajā laikposmā: viņš bija emocionālākais no visiem vadošo vīriešu lomu tēlotājiem Holivudas studiju sistēmā, iespējams, vienīgais, kurš regulāri raudāja uz ekrāna, nezaudējot auditorijas simpātijas. Pat viņa tēlotie kovboji ir trausli un neirotiski, bet komiskajos tēlos vienmēr ietverts kāds sāpīgs apakštonis [Naremore 1988: 254].

Neirmors parāda, ka labu laiku pirms *Metodes aktieru*, piemēram, Marlona Brando parādīšanās filmās, Stjuarts jau ir iemiesojis to emocionāli atvērto, maigo

un jūtīgo raksturu, kas vēlāk tika identificēts ar *Metodes aktierspēli*, kura dažkārt traktēta kā emocionalitātes atjaunojumu naratīva filmā, kur emocionalitāte iepriekš bijusi konvencionāli saistīta ar sievišķību [Naremore 1988: 203].

Arī Žana Gabēna *zvaigznes personā* Žinete Vensando izceļ emocionalitāti, norādot, ka “Gabēns piedāvāja skatītājiem fantāziju par jūtīgu, taču vīrišķīgu vīrieša figūru – ideāls varonis, kas pārstāv vienlaikus gan maskulinās, gan femīnās vērtības (bet nav sievietei!)” [Vincendau 2000: 76].

Pēc Otrā pasaules kara neslēptas jūtu izpausmes vīriešu tēlos it kā apliecina pārdzīvojuma īstumu, kas pakāpeniski kļūst par sinonīmu labai aktierspēlei jeb sava laikmeta ticamības kodam.<sup>1</sup> Eduardam Pāvulam ir pat īpašs stāsts par to, kā viņš izkarojis tiesības būt emocionālam uz ekrāna, un šis stāsts ļoti uzskatāmi raksturo, kā aktierspēles kritērijus ietekmē izmaiņas sabiedrības domāšanā, konkrētajā gadījumā, tas cieši saistīts ar atkušņa laika izmaiņām priekšstatos par varoni un varonību. Par savu robežlomu šādā kontekstā Pāvuls nosaucis poļu komunistu Andreju Meteļski filmā “Sarkanās lapas”: “Šī filma nāca kā brīdinājums, lai es, jauns aktieris, neiemācītos, neierastu būvēt pozitīvos varoņus no dzelzsbetona. Man šis nozīmīgais lūzums notika tieši Minskā, kad režisora Korša-Sabļina rosināts, sāku meklēt cilvēciskas attiecības varonību apliecinotās situācijās.

Es visu atceros kā šodien. Meteļskim piespriests nāvēssods pakarot. Filmē kārkšanas skatu. Viss, kā vajag, – stāvu uz ķebliša ar cilpu ap kaklu. Drosmīga cīnītāja nāve. Un viss kaut kā auksti, vienaldzīgi. Teksts kails. Prasu režisoram, ko man darīt. (..) Viņš mani virzīja uz emocijām. Uz manu privāto dzīvi. Es skatījos brīnumainajās debesīs, laukuma malā kaut kur bija Lilija, Ugis<sup>2</sup>, un ja nu nekad vairs, nekad... Ja pakar nevis Meteļski, bet mani, Pāvulu? Man acīs sariesās asaras, es dziļi izjutu, ko nozīmē šķirties no dzīves un cik mēs lomās to dažkārt viegli spēlējam. Tanī brīdī režisors lika filmēt.

Kad filma bija gatava, šīs epizodes dēļ mākslas padomē sākās karsti strīdi. Komunisti neraud, daži teica. Komunisti ir tik spēcīgs cilvēks, ka viņam idejas dēļ nav žel atdot savu dzīvi. Pretī cēlās aktrise Klāra Lučko – par to viņai visu mūžu esmu pateicīgs. Viņa aizstāvēja cilvēciskumu kā principu šādās lomās. (..) Viņai bija taisnība; manu epizodi atstāja. Vēlāk tieši par to visvairāk runāja, vislabāk novērtēja, neaizmirs. Tā man palīdzēja aizstāvēt komunistu asaru, no dzīves šķiroties. **No šī brīža es pats šo asaru aizstāvu. Vienalga, vai pār vaigu nolijušu vai dvēselē sarietējušu, bet asaru – kā jūtības un cilvēkpiecierības zīmi**”<sup>3</sup> [Dzene 1987: 62].

<sup>1</sup> Sk. piemēram, Neirmora interesanto Marlona Brando tēla analīzi filmā “Ostā” (On the Waterfront, Elia Kazan, 1954) [Naremore, 1988: 193–212].

<sup>2</sup> Eduarda Pāvula sieva un dēls.

<sup>3</sup> Izcēlums mans. – I. P.

Šobrīd, skatoties filmas “Sarkanās lapas” finālu, asaru pamanīt ir grūti – tas ir tikai īss acumirkļis, kad Meteļskim liek kaklā virvi, un acīs manāms nodevīgs spožums. Vairāk te ieraugāmas monumentālā varoņtēla klišejas – lepnī izslieta galva un augšup vērsti skatiens, roku dzelžos saslēgtās rokas velkas dūrēs; *staigā* vaiga muskulis, demonstrējot varoņa gribas koncentrāciju; ar asu pleca kustību tiek noraidīti bendes centieni uzlikt Andrejam acu apsēju u. tml. Arī visa filma gan kopumā, gan Pāvula tēla veidojumā ir svārstīga un nevienmērīga, viņam tiecoties uz jūtīgā, cilvēciskā varoņa pusi, bet pārējie filmas elementi vairāk darbojas pret šādu traktējumu.

Līdzīgi notiek arī filmā “Zvejnieka dēls”. No vienas puses, ar filmiskajām kompozīcijām tiek būvēts monumentāls varonis, kas ar stāvu vien jau dominē pār apkārtējiem, viņa sejas izteiksmība vairumā epizožu tiek panākta tīri ārēji – ar grimu, kas iezīmē gan varoņa nodarbošanos (saulē apdedzis zvejnieks), gan pārdzīvojumu atstātās ciešanas (dziļas rievās sejā filmas sižetiski otrajā daļā, kuru no pirmās šķir vien četri gadi).

Taču ir atsevišķas ainas, galvenokārt tās, kas iezīmē Oskara attiecības ar Anitu un Martu, kad aktieris ar mīmiku un žestiem veido visai niansētu izjūtu spektru – no mulsa maiguma līdz dziļam, asarām slacītam izmisumam. Par kulmināciju te kļūst epizode filmas otrajā daļā, kad Oskars, būdams ziemas darbos, saņem vēstuli, ka Anita (tobrīd jau viņa sieva) aizbraukusi uz Rīgu, un Oskars to uztver kā laulības beigas. Viņš, sakņupis uz galda, lasa un raud, un, lai apvaldītu raudas, iekožas sev rokā. Te ir gluži pārsteidzoša līdzība ar Džeimsu Stjuartu, par kuru Neirmors raksta: kad vien aktieris vēlas reģistrēt ciešanas, viņš ļaunājas vairāk uz personisku ieradumu nevis standartizētu izteiksmes vārdnīcu, traumatiskākajā kulminācijas brīdī paceļot drebošu roku pie mutes, un dažkārt pat it kā iekožoties tajā [Naremore 1988: 65].

Žiniete Vensando pēkšņas eksplozijas vai “miniizrādes”, kas kulminācijas brīžos pārtrauc askētisku, apvaldītos žestos un izpausmēs balstītu priekšnesumu, min kā vienu no Žana Gabēna aktierspēli definējošām pazīmēm, un, autoresprāt, tieši šīs eksplozijas apvaldītības vidū veido Gabēna ticamības jeb īstuma kodu [Vincendau 2000: 73].

Jūtīgums līdz pat asarām kļūst par Eduarda Pāvula īpašo pazīmi gan 50. gadu kinolomās, gan vēlāk, taču sākums viņa emocionāli atvērtajiem tēliem meklējams teātrī. Pirmā loma, kas padara aktieri par auditorijas pielūgsmes objektu, ir Romeo Eduarda Smiļģa inscenētajā “Hamletā”<sup>1</sup>, tomēr *jaunā teātra* kontekstā par izšķirošo Pāvula lomu kļūst Uģis Pētera Pētersona iestudētajā Gunāra Priedes lugā “Jaunākā brāļa vasara”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dailes teātris, 1953.

<sup>2</sup> Dailes teātris, 1955.

Jau vienā no pirmajām recenzijām parādās ar Pāvulu turpmāk vienmēr saistītais priekšstats par ticamību. Māris Grēviņš raksta: “Daudzveidīgi ir paņēmieni, ar kādiem E. Pāvuls veido savu tēlu. (..) Žesti, stāja, gaita, sejas izteiksme, runas intonācija – tas viss parāda Uģa rīcību, domas, jūtas, un parāda tā, ka mēs viņam ticam. Uģa tēls – autora un teātra kopējs panākums. Tieši tāpēc skatītājs iemīļo Uģi, ka autors viņu radījis dzīvu, un E. Pāvuls tādu to arī atveido” [Grēviņš, 1955].

Tātad ar Uģi Pāvuls sāk veidot savu aktierisko paņēmieni kompleksu, kas tiek nostabilizēts un pilnveidots viņa 50. gadu kinolomās un faktiski 60. gados jau parādās gluži kā kanons, kas pārsteidzošā kārtā tiek nemainīgi asociēts ar dabiskumu līdz pat viņa karjeras un mūža beigām.

Šķiet, ka uz ekrāna rakstura un arī aktieriskā tēlojuma ziņā Uģim vistuvākais Pāvula tēls bija Janka Pipars filmā “Latviešu strēlnieka stāsts” – šo filmu varbūt pat varam izmantot kā rīku sen aizgājušās izrādes sajūtu restaurācijai. Tēla dzīve, tāpat kā “Jaunākā brāļa vasarā”, sākas ar komisku pārpratumu, kas uzreiz iezīmē kontrpunktu rakstura potenciālai attīstībai un veido skatītāja priekšstatu. (Vēlāk, filmā “Kā tu šodien dzīvo, Eidi...”, aktieris teiks: “Pašpuika. **Pašu** puika. Viņi ļaunu nedarīja.”) Janka ar pulksteni uzšauj pa pēcpusi sievietei, kas mazgā veikalā sliedzīti, saucot “Tantiņ, palaid iekšā!”, un mirkli apjūk, ieraugot, ka *tantiņa* ir jauna un skaista meitene (Rita Meirāne). Bravūrība faktiski uzreiz pārvēršas pielūgsmē, kas tiek pausta tīri fiziski – Janka, līdz tam ar plašām kustībām aizņēmis visu kadru, tagad ieslīd veikalā, pie sienas piespiedies un apbrīnojošu skatu no meitenes nenovērsdams.

Janka ir labs piemērs tam, kā Pāvuls *montē* savus tēlus. Viņa raksturi top divu pretēji virzītu koordinātu, jeb, kā Sergejs Eizenšteins teiktu, *atrakcionu*<sup>1</sup>, krustpunktā. *Atrakcionis* ir molekulāra vienība, kurā sākas konkrētais raksturs un tiek ieprogrammēta auditorijas reakcija. Eizenšteina *atrakcionā* būtiskākā iezīme ir tā iedarbīgumā – ir svarīgi nevis kaut ko vienkārši parādīt vai pārdzīvot, bet **iedarboties** uz skatītāju. Vēlāk Eizenšteins rakstīja, ka, ja viņš sava pirmā teorētiskā raksta laikā būtu zinājis par fiziologa Ivana Pavlova eksperimentiem, viņš *atrakcionu* montāžas teoriju būtu nosaucis par “māksliniecisko kairinātāju teoriju” [Эйзенштейн, 2002: 59].

Iedarbīgums jeb vērstība uz skatītāju, gan kairinot viņa refleksiņas reakcijas, gan dodot atslēgu tēla atšifrēšanai, ir Eduarda Pāvula pakāpeniski briedinātās aktiera meistarības īpaša iezīme. Šāda *atslēga* vai māksliniecisks kairinātājs ir svarīgs

<sup>1</sup> “*Atrakcionis* (teātra griezumā) ir jebkurš agresīvs teātra moments, tas ir, jebkurš tā elements, kas pakļauj skatītāju jutekliskai un psiholoģiskai iedarbībai, kura ir ar pieredzi pārbaudīta un matemātiski aprēķināta, lai izraisītu uztvērējā konkrētus emocionālus satricinājumus, kas savukārt kopumā ir vienīgi, kas nodrošina demonstrējamā idejiskās puses uztveres iespēju – galīgo ideoloģisko secinājumu” [Эйзенштейн, 2002: 57].

arī viņam pašam, lai iejustos raksturā. Kā viņš rezumēja filmā “Kā tu šodien dzīvo, Eidi...”: “Esmu no tiem, kas grib kādu *štrihu*, kas nav mans.”

Vēl pirms Jankas neliela, bet ļoti būtiska Pāvula aktiera metodei bija krievu karavīra Sergeja loma filmā “Rita”. (Atšķirībā no “Zvejnieka dēla”, šajā filmā asaras vēl ir sieviešu daļa. Kad viens no kara laikā skolas bēniņos paslēptajiem sarkanarmiešiem mirst, raud tikai meitene, bet Voldemāra Zandberga Māris un Pāvula Sergejs stāv, taisni izslējušies, un mierina Ritu: “Neraudi, karavīrs ir miris!”)

Filmas beigu daļā Pāvulam tiek dota vesela epizode, kurā tiek izspēlēts cilvēka raksturs, kas pārtop konkrētu apstākļu ietekmē. Grūti pateikt, cik daudz šajā epizodē sākotnējas programmas, cik – improvizācijas, tomēr ir redzams, ka visi filmiskie līdzekļi pakļauti tam, lai uzsvērtu varoņa it kā instinktīvo un pašā nepamanīto darbību. Armijām ciematā mainoties, Sergejs izbēg no paslēptuves, un atbrauc kravas mašīnu. Tiek dots tuvplāns, kurā redzam, kā Sergejs noplūc pavisam nelielu ziediņu. Rakstura turpmākā rīcība ļoti izteikti veidota divu pretēji virzītu līniju krustpunktā. Kravas mašīnas šoferis viņam uzsauc: “Dod šurp!” un Sergejs it kā izbrīnīti, it kā neapzināti sāk sniegt roku ar ziediņu, bet šoferis precīzē, ka runa ir par mēteli. Sergejs skatās tālumā un saka: “Tagad tikai rokās automātu, tad es būtu laimīgākais cilvēks pasaulē”, tajā pašā laikā it kā neapzināti rokās burzot mazo ziediņu un ieelpojot tā smaržu. Tā aktieris atklāj **skatītājam**, ka aiz skarbās karavīra ārienes un skaļajiem vārdiem slēpjas maigas dabas cilvēks, romantiķis.

Eduards Pāvuls šeit lieto *plastiku, kas neatbilst vārdiem* – šo paņēmieni savulaik definējis Vsevolods Meierholds: “Žesti, pozas, skatieni, klusēšana nosaka cilvēku attiecību patiesumu. Vārdi vēl nepasaka visu. Tātad – uz skatuves nepieciešams kustību zīmējums, lai panāktu, ka skatītājs ir redzīgs vērotājs, lai dotu viņam rokās tādu pašu materiālu, kādu dod divi, kas sarunājas, trešajam, kas vēro; materiālu, ar kura palīdzību skatītājs varētu uzminēt darbojošos personu dvēseles pārdzīvojumus. Vārdi dzirdei, plastika acīm. Tādā veidā, skatītāja fantāzija strādā divu iespaidu ietekmē: redzamā un dzirdamā. Un atšķirība starp veco un jauno teātri ir tā, ka pēdējā plastika un vārdi ir pakļauti – katrs savam, brīžiem neatbilstošam, ritmam” [Meйepxольд 1968, 135–136].

Starp citu, tieši vienu ziedu kā zīmīgu detaļu Pāvuls izmantojis vairākkārt. Piemēram, filmā “Mērnieku laiki”, Prātnieks, domādams, ka visus šķēršļus, lai iegūtu Lienu, ir novērsis, ierodas Oļiņu mājās ar margrietiņu rokās, liksmi to aizkāta virpinot. Taču, uzzinājis, ka Liena aizbēgusi, viņš saplosa margrietiņas ziedu pa lapiņai vien. Tāpat kā Sergeja gadījumā, aktieris šo spēli ar puķīti pasniedz kā varoņa neapzinātu, instinktīvu darbību – tā kļūst par tēla bezapziņas redzamu liecību.

Pāvuls, iespējams, spilgtāk nekā jebkurš cits 20. gadsimta otrās puses latviešu aktieris, savās lomās demonstrē to, ko Sergejs Eizenšteins dēvējis par *atkāpes*

*kustību* (отказное движение). *Atkāpes kustība* ir neizbēgama ikvienā pareizi veidotā scēniskā struktūrā, vēl vairāk – tā ir organiskas kustības pamatā: “Kad viens jums jāveic kāda darbība ar patiesu spēka patēriņu, jūs uzreiz instinktīvi pareizi uztaustāt šo organisko likumu, bez kura ievērošanas jūs vienkārši nevarat izpildīt vēlamu – pārlekt pāri šķērslim vai iedzīt naglu dēlī” [Эйзенштейн 1966: 81].

Ja *atkāpes kustība* nepieciešama, lai iedzītu naglu, vēl vairāk tā nepieciešama, lai dotu triecienu skatītāja psihei. Neviena skatuviska darbībai nevar sākties nāves punktā. Lai iedarbotos uz skatītāju, tai jāsākas no divu virzienu lūzuma punkta, tās uzdevums ir nevis pārslogot uztvērēja apziņu, bet neapzināti iefiltrēt redzamo sajūtās [Эйзенштейн 1966: 81–82]. Pāvula gadījumā atkāpes kustība ne tikai nodrošina iedarbību uz skatītāju, bet papildus stimulē auditoriju identifikācijai ar viņa varoņiem, veicina skatītāja empātiju.

Eduarda Pāvula emocionalitāte, viņa daudzveidīgām nozīmēm bagātā ķermeņa valoda un balss nodrošina aktiera veidoto tēlu ticamību, padarot Pāvulu par vienu no vismīlētākajiem latviešu aktieriem daudzus gadu desmitus.

### ***Izmantotie avoti***

#### **Filmas**

*Kā tu šodien dzīvo, Eidi...* 1996, režisors Varis Brasla, operators Gvido Skulte, Jura Podnieka studija, 7 x 26`.

*Latviešu strēlnieka stāsts*, 1958, režisors Pāvels Armands, operators Māris Rudzītis, Rīgas kinostudija, 81`.

*Rīta*, 1957, režisore Ada Neretniece, operators Māris Rudzītis, Rīgas kinostudija, 81`.

*Mērnieku laiki*, 1968, režisors Voldemārs Pūce, operators Jānis Briedis, Rīgas kinostudija, 71`.

*Sarkanās lapas* (Красные листья), 1958, režisors Vladimirs Koršs-Sabļins, Baltkrievija

*Zvejnieka dēls*, 1957, režisors Varis Krūmiņš, operators Māris Rudzītis, Rīgas kinostudija, 81`.

#### **Literatūra**

Dzene, L. *Mūsu paaudzes aktieri: portreti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1963, [1964]. 405 lpp.

Dzene, L. *Aktieris pret savu gribu: Dokumentāls stāstījums par Eduardu Pāvulu*, Rīga: Liesma, 1987. 199 lpp.

Grēviņš, M. Jaunības izrāde. *Padomju Jaunatne*, 22.03.1955.

Naremore, J. *Acting in the Cinema*. University of California Press, 1988. 308 p.

- Veidemane, E. *Latvietis vējā*. Rīga: Jumava, 2004. 186 lpp.
- Vincendau, G. *Stars and Stardom in French Cinema*. Continuum: London & New York, 2000. 276 p.
- Мейерхольд В. *Статьи. Писма. Речи. Беседы*, ч. I, 1891–1917, Москва: Искусство, 1968. С. 135–136.
- Эйзенштейн, С. *Метод*, т. 1, Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 57–63.
- Эйзенштейн, С. Режиссура. Искусство мизансцены. *Избранные произведения в шести томах*, т. 4, Москва: Искусство, 1966. С. 81.

**A TEAR ON THE CHEEK:  
IN SEARCH OF EDUARDS PĀVULS'SJ151  
ACTING CODE**

**Abstract**

Eduards Pāvuls (1929–2006) is one of the most beloved Latvian theatre and cinema actors, a charismatic player of common people. Starting with the 1950s, Pāvuls becomes a messenger of a new age in the art of acting. In his characters he rejects the histrionically encoded style of acting that is characterised by theatrical signs canonised over centuries. Instead, he uses expression codes taken from real life. Pāvuls succeeds in conveying, what can be called *Zeitgeist* in the art of acting. In the cinema it is represented by the influence of Method Theatre in Hollywood and by acting based in improvisation in the forms of New Wave films at the turning of the 1950s and the 1960s in the world. However, the essential changes do not so much proceed from acting techniques, but from change in public opinion about what a character should be like in a work of art.

**Keywords:** *Eduards Pāvuls, the art of acting, Latvian cinema, Daile Theatre, acting code, Hollywood, James Stewart, Jean Gabin, body language.*