

Saturs



2. lpp. *Aktuāla tēma.*

Filmu studijas un krīze

Renāte Čāne,
Kaspars Šteinbergs



7. lpp. *Latvijas intervija.*

Intuīcija bez vīzijām.
Roberts Vinovskis

Kristīne Matīsa



16. lpp. *Recenzija.*

Dejas uz robežas

Dmitrijs Rancevs

18. lpp. *Recenzija.*

Divos vārdos

Vilnis Vējš

20. lpp. *Recenzija.*

Aizmirstam par romantiku.
Viss ir cool!

Signe Strautmane



22. lpp. *Kino un literatūra.*

Gūtenmorgens un Kolka Cool

Māris Bērziņš

24. lpp. *Recenzija.*

Cool, pārāk cool

Dmitrijs Rancevs

25. lpp. *Kaimiņos.*

Lauki cool Krievijā

Ieva Pitruka



30. lpp. *Pasaules intervija.*

Dzelzs lēdijas

Ridigers Šturms

34. lpp. *Festivāls.*

**Kinomākslas godināšana –
no eksotikas līdz katarsei**

Anita Uzulniece



38. lpp. *Latvijas jubileja.*

**Es gribu dalīties...
Valentīna Freimane**

Anita Uzulniece



46. lpp. *Liels Kristaps.*

Aivara Freimaņa laika kristāli

Inga Pērkone

54. lpp. *Latvijas jubileja.*

Turēties pie īstuma. Roze Stiebra

Kristīne Matīsa



64. lpp. *Latvijas jubileja.*

**Jauna dzīve Lāčplēsim.
Aleksandrs Rusteiķis**

Līva Pētersone



66. lpp. *In memoriam.*

**Nepabeigts kino un
20. gadsimta tukšais laiks
Teo Angelopuloss (17.04.1935–24.01.2012)**

Laura Lizuma



69. lpp.

Jubilāri Latvijā

Laima Žurgina

78. lpp.

Jubilāri pasaulē

Zane Dzene



80. lpp.

Tests

Abonējiet *Kino Rakstus* 2012. gadam

www.pasts.lv, www.acd.lv, www.apgadsmansards.lv

Filmu studijas un krīze

Kaspars Šteinbergs,
Renāte Cāne

Kino Raksti publicē divu Latvijas filmu nozarē ieinteresētu profesionāļu pētījumu par to, kas ir krīze, kā tā ietekmē Latvijas filmu studiju darbu un kā ar to cīnīties. Pētījums sagatavots Navarras Universitātes Komunikācijas fakultātes rīkotajai XXVII Starptautiskajai komunikācijas konferencei *Building trust through communication in times of crisis*, kas 22.–23. martā notiek Navarras Universitātē, Pamplonā, Spānijā. Publicējam saīsinātu versiju.

Ievadam

Pagājušā gadsimta deviņdesmitajos gados atgūtā Latvijas valstiskā neatkarība radija jaunus apstākļus filmu nozarei, kas līdz tam bija daļa no PSRS propagandas un kultūras nozares. Nozares pastāvēšanai un attīstībai tik būtiskais finansējuma avots – valsts dotācijas – bija zemāks par industrijas izdzīvošanas līmeni, rezultātā radās krīzes situācijas kā filmu studijās, tā Latvijas filmu nozarē kopumā. Tomēr industrija turpināja eksistēt un nosacīti arī attīstīties. Jo īpaši tas sakāms par tā saukto pirmskrīzes periodu (2002–2008), kad bija vērojams nozīmīgs valsts finansējuma pieaugums, kas diemžēl krasi samazinājās un apsīka 2009. gadā pasaules finanšu krīzes un vietējo ekonomisko faktoru ietekmē.

Rakstā apskatīta ilgstošā krīzes situācija Latvijas filmu industrijā un analizēta komunikācija krīzes situācijās pēdējos trīs gados. Tiek analizēti kā kopējie industrijas, tā atsevišķu filmu studiju krīzes iemesli, to situāciju vadība un komunikācija. Veicot situācijas analīzi un intervijas ar kino nozares pārstāvjiem, tika secināts, ka krīzes situācijas filmu studijās, kas saistītas ar valsts finansējuma nesapņēšanu, ir iespējams novērst vai mazināt to radītos zaudējumus, atbildīgi un kvalitatīvi strādājot pirmskrīzes periodā. Būtiska loma sekmīgā ārējā un iekšējā komunikācijā krīzes laikā ir godīgai attieksmei, labai reputācijai un iegūtajai uzticībai pirmskrīzes periodā. Tas attiecas uz visām ieinteresētajām pusēm – darbiniekiem, valsts iestādēm, sadarbības partneriem un, protams, skatītājiem. Atklāta, pilnīga un godīga komunikācija veido Latvijas filmu studiju spēku, kas ļauj novērst krīzes situācijas vai mazināt to ietekmi.

Mazliet teorijas

Stabilitāte ir jēdziens, par kuru mūsdienās var tikai sapņot. Šodien ikviena persona,

personu grupa, sabiedriska organizācija, uzņēmums, industrija, valdība un pat valsts kopumā ir atkarīga no milzīga ārējo faktoru daudzuma, kas vistiešākajā veidā var ietekmēt gan ikdienas procesus, gan arī nākotnes attīstību. Protams, būtu ļoti labi, ja šiem ārējās vides faktoriem būtu pēc iespējas pozitīva ietekme. Taču praksē pierādās, ka strauji pieaugošajā dzīves ritmā aizvien biežāk nākas saskarties tieši ar visdažādākajām problēmām, kurām turklāt mēdz būt tendence pāraugt krīzes situācijās.

Viens no vienkāršākajiem krīzes situāciju veidiem ir konflikts. Taču, atšķirībā no krīzes, vadībzinātnēs konflikts bieži vien tiek uzskatīts par normu un pat par pozitīvu parādību, jo tas palīdz atklāt organizācijas vājās vietas, savukārt to likvidešana palielina organizācijas dzīvotspēju. Tāpēc būtiski nevis lielu vēribu pievērst tam, lai izvairītos no konfliktiem, bet gan apgūt prasmi risināt konfliktus ar pareizajām metodēm. Šis zināšanas palīdz apgūt starpdisciplināra (psiholoģija, socioloģija, organizāciju vadība u.c.) zinātnes nozare konfliktoloģija.

Savukārt krīze ir nopietns notikums, kas atgadās pēkšņi, bieži vien negaidīti, un prasa ātru reakciju. Vairāki pazīstami autori krīzi vērtē no biznesa vadības skatupunkta un kā būtiskāko min tās negatīvo ietekmi uz organizācijas darbību, procesiem un draudiem pārtraukt uzņēmuma eksistenci, radīt finanšālus zaudējumus. Izteiksmīgākai krīzes definēšanai autori bieži uzsver tās galvenās īpašības – pēkšņums, nenoteiktība, nedrošība, šaubas. Liela daļa autoru, it sevišķi tie, kas krīzi vērtē no sabiedrisko attiecību risināmo problēmu viedokļa, uzskata, ka uzņēmumam ir jāpārskata prioritātes un stratēģijas, un kā būtiskākais zaudējums krīzē jāvērtē reputācijas zaudējums. Reputācija nav jāuztver kā kaut kas attālināts no pārējiem būtiskiem

Kaspars Šteinbergs,
vadībzinātņu doktora
grāda pretendents,
Alberta koledža

Renāte Cāne, komunikā-
cijas zinātņu doktora
grāda pretendente,
Biznesa augstskola
Turība

uzņēmuma darbību regulējošiem faktoriem (piemēram, finanšu rezultāti, klientu un darbinieku apmierinātība u.c.), bet jāuzsver kā visu šo faktoru kopsomma, un arī krīze ir jāattiecinā uz visiem faktoriem kopumā.

Pētījuma autori dažādās krīzes definīcijas saskata konceptuālas līdzības – krīze tiek definēta kā nozīmīgi draudi procesiem organizācijā, iesaistītajām pusēm vai nozarei kopumā, visbiežāk ar negatīvu iznākumu, atstājot smagas sekas organizācijas attīstībā un finālā apdraudot organizācijas dzīvotspēju. Lai arī definīcijas var krietni atšķirties, lielākajai daļai krīzes definīciju raksturīgi trīs elementi: a) pārsteiguma elements; b) drauds organizācijai; c) īss laiks lēmumu pieņemšanai.

Taču jāņem vērā vēl kāds faktors – krīze iestājas, ja vienlaikus sakrīt daudzi (vai vismaz vairāki) negatīvie aspekti; viens aspekts vēl nebūs krīze. Īpaši jāuzsver, ka krīze rodas tādā gadījumā, ja procesi netiek vadīti un uzraudzīti, savukārt, ja procesi nepārtraukti tiek kontrolēti, krīzi var prognozēt un līdz ar to no krīzes var izvairīties. Neskatoties uz to, ka krīze parasti saasinās pēkšņi un tās precīzu laiku prognozēt ir grūti, tomēr ir vairākas pazīmes, kas ļauj apjaust krīzes tuvošanos. Piemēram, par to liecina fakts, ka pašreizējā situācijas saasināšanās organizācijai ir ļoti nozīmīga (nozīmīgāka nekā līdzīgas situācijas citkārt) un apdraud sekmīgu tās turpmāko attīstību vai pat pastāvēšanu.

Krīzes procesa sarežģītību nosaka vairāki faktori:

- neskaidrība un izsmeļošas pamatinformācijas trūkums par incidentu, kas ir krīzes situācijas pamatā;
- ļoti strauja un neprognozējama situācijas attīstība;
- līdzekļu un citu resursu (piem., kvalificētu speciālistu – PR profesionāļu, juristu u.c.) trūkums operatīvai un efektīvai situācijas atrisināšanai, kas var novest pie tā, ka tiek zaudēta kontrole pār situāciju.

Efektīva krīzes menedžmenta atslēga ir būt gatavam, pirms krīze atgādās. Krīzes menedžmentā ietilpst daudzveidīgas metodes, kas tiek izmantotas, gan lai reaģētu uz krīzi, gan izprastu to. Piemēram, būtiska ir pamatsakarību konstatēšana, lai varētu noteikt, kādu scenāriju rezultātā rodas krīzes. Tas ļauj attiecīgi iedarbināt nepieciešamos atbildes mehānismus, kas vai nu palīdzēs izvairīties no krīzēm, vai arī ļaus pēc iespējas nesāpīgāk pārvarēt tās. Krīzes menedžmentā ietilpst arī krīzes menedžmenta plāns. Kad notiek neparedzēts atgadījums, ir maz laika domāt un vēl mazāk laika plānot, taču bez prasmīgi realizēta metodiska krīzes plāna notikumi var risināties organizācijai nelabvēlīgi. Tāpēc situācijai atbilstošs, efektīvs un pārliecinošs krīzes menedžmenta plāns palīdz šādā situācijā aizsargāt organizācijas reputāciju, zīmolu vai vietu tirgū un veicina klientu, darbinieku un partneru uzticības saglabāšanu organizācijai un tās vadībai.

Viena no krīžu īpatnībām ir tāda, ka krīzes laikā organizācija bieži vien atrodas ciešā masu informācijas līdzekļu un sabiedrības uzmanības fokusā, turklāt masu mediji var ieņemt gan *drauga*, gan arī *ienaidnieka* pozīciju. Tāpēc līdzās krīzes menedžmenta plānam nepieciešama arī īpaša krīzes komunikācijas stratēģija, kuras galvenais uzdevums ir nepieļaut negatīva organizācijas tēla veidošanos un šī tēla nostiprināšanos sabiedrības apziņā.

Sākotnēji krīzes komunikācija izraisīja pētnieku interesi tikai kā mainīgais elements krīzes vadībā, bet, pateicoties sabiedrisko attiecību un komunikācijas pētniekiem, mūsdienās krīzes komunikācija ir kļuvusi par centrālo izpētes objektu krīzes vadībā, akcentējot tādus krīzes komunikācijas uzdevumus kā reputācijas aizsardzība un uzturēšana. Efektīva krīzes vadība iekļauj krīzes komunikāciju, ar kuras palīdzību ne tikai ir iespējams atvieglot vai likvidēt krīzi, bet dažkārt pat var izveidot organizācijai daudz pozitīvāku reputāciju nekā pirms krīzes.

Krīzes komunikācijas stratēģijā var ietilpt dažādi instrumenti, taču viens no iedarbīgākajiem ir krīzes komunikācijas plāns, kas palīdz nodrošināt efektīvu sadarbību ar medijiem; viņu uzdevums savukārt ir nodrošināt uz faktiem balstītu un objektīvu situācijas atspoguļojumu plašsaziņas līdzekļos. Pretējā gadījumā var būt nepieciešami pat daudzi gadi vai pat gadu desmiti, lai mērķauditorijas viedokli izmainītu vēlamo virzienā. ‘

Pēkšņi vai ilgstoši

No laika faktora viedokļa iespējams šāds krīžu iedalījums:

- piepeša krīze;
- briešoša krīze;
- ilgstoša krīze.

Piepeša krīze ir visbīstamākais krīžu tips. Tā iestājas tik pēkšņi un negaidīti, ka pētīšanai vai plānošanai ir ārkārtīgi maz laika vai tā nav nemaz. Šādas krīzes piemēri ir lidmašīnas katastrofa, spridzināšanas draudi, ugunsgrēks, kādas vadošas amatpersonas pēkšņa nāve u.c. Šādiem gadījumiem nepieciešams savlaicīgi izstrādāts un ar visiem vadošajiem darbiniekiem saskaņots vispārīgs rīcības plāns, kas precīzi nosaka, kā katram vadītājam rīkoties, tādējādi novēršot iespējamās nekārtības, nesaskaņotu rīcību, vilcināšanos un citas problēmas.

Briešošas krīzes gadījumā ir vairāk laika situācijas izpētīšanai un pasākumu plānošanai. Taču jāņem vērā, ka krīzes pēc ilgstoša briešanas perioda var izvērsties zibens ātrumā. Šādu krīžu cēloņu piemēri ir darba ņēmēju ilglaicīga neapmierinātība, ļaunprātīga dienesta stāvokļa izmantošana, lēmumus pieņemošo ierēdņu nekompetence vai pārslodze u.c. Visgrūtākais uzdevums šādā situācijā ir pārliecināt augstākā līmeņa vadību par nepieciešamību veikt koriģējošas darbības, pirms krīze nav sasniegusi kritisko stadiju.

Ilgstoša krīze var ilgt mēnešiem un pat gadiem, kaut arī vadība cenšas darīt visu iespējamo, lai to likvidētu. Visbiežāk šādas krīzes saistītas ar reputācijas problēmām un to izraisītāji var būt baumas vai arī sabiedrības apziņā nostiprinājušies aplami pieņēmumi, kurus sabiedrisko attiecību speciālisti nespēj kontrolēt. Klaji noliegumi vai vienkāršoti pretpasākumi bieži vien nav spējīgi pārtraukt nelabvēlīgās situācijas izplatīšanos.

Latvijas filmu industrijā kopš valsts neatkarības atjaunošanas lielākoties krīzes saistās ar pastāvīgu valsts finansējuma trūkumu filmu ražošanai, kas izraisa ilgstošu krīzi industrijā kopumā, un vairākiem pēkšņiem finansējuma samazinājumiem, kas izraisīja pēkšņas krīzes industrijā un

briestošas krīzes situācijas katras konkrētas filmu studijas gadījumā. Viena no šādām situācijām bija krass finansējuma samazinājums 2009. gadā, ko ietekmēja pasaules finanšu krīzes iespējami izveidojušies ekonomiskā situācija un no tās izrietošās problēmas valsts budžetā Latvijā.

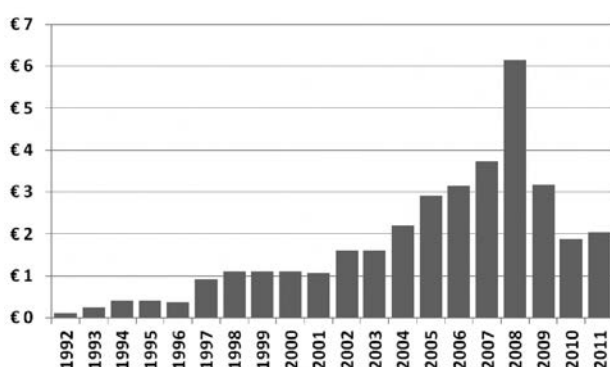
Situācijas raksturojumam pētījumā izmantoti dati par filmu industriju laika posmā no 1992. līdz 2011. gadam (valsts finansējums, saražoto filmu skaits); tie vairumā gadījumu iegūti no Nacionālā Kino centra. Analīzei izmantotas intervijas ar Latvijas filmu nozares pārstāvjiem par komunikācijas procesu krīzes laikā no 2009. gada, kad kopējais krasi samazinātais valsts atbalsta finansējums filmu ražošanai būtiski ietekmēja katras studijas finanšu plūsmu un liela daļa no tām radās krīzes situācija.

Saskaņā ar Latvijas Nacionālā kino centra datu bāzi Latvijā darbojas apmēram 40 filmu studijas, kas pēdējo piecu gadu laikā (2006–2010) ir uzņēmušas vismaz vienu pilnmetrāžas filmu (garāku par 40 minūtēm), pie tam vairāk nekā puse no šīm studijām minētajā laika periodā ir sagatavojušas tikai vienu šāda apjoma filmu. Lielākā daļa filmu studiju ir mikrouzņēmumi vai pat *viena cilvēka studijas*, t.i. studijas īpašnieks ir tās vadītājs – producents, režisors un bieži veic arī citas funkcijas.

Ilgtermiņa krīze

Ja Latvijas filmu industriju izvērtē no krīžu viedokļa, tad droši var apgalvot, ka visā pastāvēšanas laikā (vairāk nekā 110 gados) nopietnākā un ilgstošākā krīze sākās ap 1990. gadu un ar zināmiem kāpumiem un kritumiem turpinās vēl joprojām. Latvijas filmu nozares ilgtermiņa krīzei pēdējo 15–20 gadu garumā ir vairāki iemesli.

Pirmkārt, kā redzams attēlā (Nacionālā Kino centra dati), šajā laikā, īpaši pirmos desmit gadus, kino nozarei ir bijis ļoti mazs valsts finansējums, kura dēļ industrija atradās ne tikai izdzīvošanas minimuma līmenī, bet vairākus gadus pat zem tā. Līdz 2002. gadam finansējums filmu ražošanai gadā mainījās 1 miliona eiro robežās un tikai pēc tam pieauga līdz pat sešiem miljoniem eiro visai nozarei. Tas bija saistīts ar vispārējās ekonomiskās situācijas izaugsmi, īpaši pēc Latvijas iestāšanās Eiropas Savienībā, un likumsakarīgu budžeta ieņēmumu un izdevumu pieaugumu.



1. attēls Kopējais valsts atbalsts filmu nozarei Latvijā (1992–2011), miljoni EUR

Tomēr šāds finansējuma līmenis bija tikai 2008. gadā, bet pēc tam finansējums strauji saruka, tā atkal izraisot krīzes situāciju, kuras analīze atspoguļota nākamajās nodaļās.

Kā visās maza un vidēja lieluma valstīs, arī Latvijā filmu nozares eksistence un attīstība nelielā tirgus dēļ ir iespējama tikai ar valsts finansējuma atbalstu. Līdzīgi kā citās ES valstīs, valsts finansējums ir nepieciešams arī dalības nodrošināšanai starptautiskos kopprodukciju projektos un kopražojuma filmu veidošanā. Ja šādus līdzekļus kādai Latvijas filmu studijai nav iespējams piesaistīt, tad tā nevar būt par filmas kopražotāju un autortiesību turētāju. Turklāt, atšķirībā no lielākās daļas Eiropas Savienības valstu filmu industrijām, Latvijā ir samērā maza privāto investoru un sponsoru interese par ieguldījumiem filmu projektos, līdz ar to valsts finansējuma pieejamībai un tā apjomam ir izšķiroša nozīme filmu nozares pastāvēšanai un attīstībai Latvijā.

Šo aspektu vēl vairāk pastiprina arī nelielais Latvijas tirgus un ierobežotais valodas areāls, kurš neļauj atpelnit filmu industrijā ieguldītos līdzekļus. Būtiska loma ir arī Latvijas iedzīvotāju zemajai pirktspējai – palielinoties kino biļešu cenām un kinoteātru uzturēšanas izdevumiem, bez valsts un pašvaldību atbalsta bija spiesti bankrotēt lielākā daļa Latvijas kinoteātru. Tādējādi Latvijas skatītājus nav iespējams pieradināt pie nacionālā kino regulāras skatīšanās. Visbeidzot, situāciju ietekmēja arī pārāk straujais inflācijas līmeņa kāpums, kas Latvijā bija vērojams no 2003. gada līdz 2008. gadam, kas nozīmē, ka pieaugošais finansējums jāvērtē attiecībā pret inflācijas pieaugumu.

Ilgstošas krīzes situāciju filmu industrijā ietekmē arī samērā nestabilā politiskā situācija valstī, kas veicina biežas valdību (un arī kultūras ministru) maiņas, turklāt katrs nākamais kultūras ministrs nāk ar savām prioritātēm un filmu nozare reti kad ir bijusi starp tām.

Šie un arī daudzi citi būtiski faktori, tostarp arī pašu kino-profesionālu nespēja (neprasme) identificēt un veiksmīgi risināt minētās problēmas, nu jau vairāk nekā 15–20 gadus neļauj Latvijas kino nozarei izkļūt no krīzes. Tiesa, pirmās pozitīvās iezīmes sāka parādīties jau 90. gadu vidū un otrajā pusē, kad industrija sāka atgūties no valsts sistēmas maiņas izraisītā šoka un tam sekojošās depresijas – Latvijas Kultūras akadēmijā sāka apmācīt jaunos kinematogrāfistus, līdz ar to nozarē ienāca jauni cilvēki, aktīvi tika dibināti dažāda veida sakari ar ārvalstu kino institūcijām un Latvijas kino sāka iekļauties starptautiskajā aprītē, līdztekus sāka sakārtoties arī vietējā filmu nozare. Tomēr kopumā industrija krīzi nav pārvarējusi joprojām.

Pasaules finanšu krīzes ietekme

Kā jau tika minēts iepriekš, kopējais valsts finansējuma apjoms laika posmā no 1992. līdz 2002. gadam pieauga un mainījās 1 miliona eiro robežās, bet pēc tam pieauga līdz pat sešiem miljoniem eiro 2008. gadā. Pasaules finanšu krīzes un vietēju faktoru ietekmē samazinājās valsts budžeta iespējas finansēt filmu ražošanu, līdz ar to finansējuma samazināšanās vai nepieejamība ietekmēja katra konkrēta filmu projekta izstrādi, filmēšanu, pēcspēlvidējus un citus procesus. Salīdzinot pieejamo valsts finansējumu 2008. un 2009. gadā,

vērojams samazinājums par 48%, bet, salīdzinot 2008. un 2010. gadu, samazinājums ir 69%. Šāds finansējuma samazinājums būtiski ietekmēja iespēju finansēt iesāktos projektus dažādos izstrādes posmos, dažiem projektiem finansējums tika atteikts, līdz ar to radot būtiskas problēmas ar finanšu plūsmu šajās studijās.

Tomēr par finanšu krīzes un valsts finansējuma samazinājuma kopējo ietekmi uz filmu industriju varēs spriest tikai tuvākajā laikā, jo laika posmā no 2009. līdz 2011. gadam tika pabeigti iepriekšējos gados iesāktie filmu projekti.

Protams, gandrīz 70% samazinājumam divu gadu laikā vajadzēja atstāt ietekmi uz lielāko daļu filmu studiju Latvijā un radīt iekšējas krīzes situācijas. Šāda pieejamā finansējuma samazinājums visvairāk skar tās filmu studijas, kas ilgākā laika periodā strādā pie viena vai diviem pilnmetražas projektiem, ja to finanšu plūsmu lielā mērā nodrošina tikai valsts piešķirtais finansējums šo filmu projektu realizēšanai. Situāciju precīzi raksturo žurnāla *Kino Raksti* galvenās redaktore Kristīnes Matisas izteikums intervijā: "(...) ja studijas problēma ir konkursā pēkšņi nepiešķirts finansējums, tā nav krīze. Tas ir brīvmākslinieka dzīves modelis – ienākumi nav regulāri garantēti."

Krīzes situācijas

Kā atzīmēja lielākā daļa intervēto studiju vadītāju un producentu, krīzes situācijas rodas, kad kādam studijas filmu projektam netiek piešķirts valsts finansējums – tas rada problēmas ar finanšu plūsmu un nespēju segt fiksētās izmaksas, piemēram, studijas telpu nomas maksu, telefona rēķinus, biroja darbinieku algas. Šādās situācijās tiek meklētas optimizācijas un izmaksu samazināšanas iespējas: apturēta filmu projekta istenošana, atlaisti darbinieki, samazināts atalgojums, bet reizē tiek meklētas iespējas ātrai finanšu līdzekļu piesaistei, piemēram, reklāmas klipu filmēšana, neapmaksātu rēķinu apmaksas piedziņa. Tomēr, kā tas tipiski krīzes situācijām, reizēm pietrūkst laika problēmu atrisināšanai un, atrisinot vienu problēmu, tās vietā rodas citas. "Atlaižot cilvēkus, mums vairāk jādara pašiem, palēninās reakcijas ātrums, palaižam garām kādus nenomaksātus rēķinus, pieaug soda naudas un tā tālāk." (režisors un producers Juris Poškus, *Fa Filma*).

Kopumā situāciju Latvijas filmu industrijā raksturo neliels valsts finansējums filmu projektiem un liela studiju konkurence par to, tāpēc iespēju iegūt finansējumu nosaka idejas un projekta kvalitāte un spēja pildīt administratīvos vērtēšanas kritērijus. Būtiskas ir komunikācijas spējas *pičingos*, prasme pārliecināt ekspertu komisiju par idejas dzīvotspēju un komerciālajiem panākumiem. Producenti, kas spēj to izdarīt, var piesaistīt līdzekļus arī ievērojama valsts finansējuma samazinājuma apstākļos, un pretēji. Mazais valsts finanšu atbalsts filmu projektiem Latvijā ir pastāvīga realitāte, ar nelielu izņēmumu 2008. gadā, līdz ar to krīzes situācijas filmu studijās, kas rodas, nesaņemot finansējumu viena projekta realizācijai, ir lielā mērā atkarīgas no studijas vadības spējām pārliecināt par savu ieceru projektu.

Darbinieku loma

Krīzes situācijās kā nekad agrāk ir svarīgs darbinieku atbalsts un savstarpēja uzticēšanās vadībai. Ņemot vērā krīzes situāciju specifiku Latvijas filmu studijās, darbiniekiem ir svarīgi izskaidrot situāciju, iespējamo atalgojuma samazinājumu vai kāda laika posma dīkstāvi. Krīzes situācijās iekšēja komunikācijā galvenais ir atklātība, pilnīgas informācijas sniegšana, praktisks atbalsts un abpusēja uzticēšanās, ko var panākt tikai tad, ja tāda ir izveidojusies un pastāvējusi arī pirmskrīzes periodā.

Lielas animācijas studijas vadītājs stāsta par darbinieku noturēšanu situācijā, kad tos, piedāvājot lielāku atalgojumu un labākus nosacījumus, centās pārvilnāt ārzemju studijas jaunatvērta filiāle: "(...) komunikācija no manas puses bija to dažu cilvēku uzrunāšana un aicinājums ticēt man, ka pēc diviem gadiem šis kompānijas Latvijā vairs nebūs. Nebija pēc trim gadiem, lai gan ambīcijas viņiem bija milzīgas un algas arī bija milzīgas, tāpēc mēs ar naudu nekādi nevarējām konkurēt. Jo tu esi godīgāks, jo tu esi stiprāks." (Vilnis Kalnaellis, filmu studija *Rija*).

Uzticēšanās un reputācija

Industrijas iekšienē, kā arī strādājot ar sadarbības partneriem (piemēram, Nacionālo Kino centru), ļoti svarīgi ir studijas iepriekšējo realizēto projektu rezultāti un studijas kopējā reputācija. Iepriekšējo finansēto projektu sekmīga un laicīga realizēšana ir būtisks faktors finansējuma piesaistei jaunajiem projektiem. Reputāciju un uzticēšanos var izveidot iepriekšējo darbu kvalitāte, attiecības ar darbiniekiem un sadarbības partneriem. "Uzticēšanās ir ļoti svarīga, to ir ļoti grūti izveidot, bet ļoti viegli nokaut. Es ar sabiedriskajām attiecībām saprotu atklātību un patiesību – nevienam un nevienā situācijā nemelot. Labākā komunikācija ir rīcība. Nevis runāt, bet darīt!" (Māris Putniņš, studijas *Animācijas Brigāde* producers).

Studijas reputācija un uzticēšanās tai ir arī ļoti svarīga brīžos, kad iestājas krīzes situācija, piemēram, finanšu trūkuma dēļ, un to nav iespējams pārvarēt īsā laikā. Šajā laikā nepieciešams atrast iespējas izmaksu samazināšanā, esošo sadarbības partneru noturēšanā un jaunu klientu partneru piesaistē. Studijas pozitīvo reputāciju veido orientēšanās uz ilgtermiņa sadarbību ar visām ieinteresētajām pusēm, nevis mēģinājumi gūt pēc iespējas lielākus dažāda veida labumus īstermiņā. Kā jau tika minēts, arī paveikto darbu kvalitāte ir studijas reputācijas pozitīvs katalizators. To labi raksturo Vides filmu studijas vadītāja teiktais: "Mēs sākām ar attiecībām, ar starptautisko atpazīstamību, mūsu filmas sāka iet pasaulē, festivālos. Jāstrādā ir kvalitatīvi, nedrīkst halturēt, jātur reputācija, un tā bija tā mūsu *bonuskarte*, kas ļāva pārvarēt visas problēmas. Mēs mēģinājām strādāt tā, lai mūsu darbs ir kvalitatīvs (...)" (Uldis Cekulis, producers).

Komunikācija ar skatītājiem un sabiedrību

Krīzes situācijās studijās tiešā veidā neietekmē komunikāciju ar skatītājiem, tomēr, līdzīgi kā situācijās ar darbiniekiem un sadarbības partneriem, svarīgs ir komunikācijas process ar skatītājiem pirmskrīzes laikā. Arī šai komunikācijai ir jābūt

patiesai, atklātai un godīgai, jo veiksmīgas mārketinga kampaņas rezultātā var panākt ievērojamu filmas skatītāju skaitu, bet, tiem viņoties, nebūs iespēju piesaistīt skatītājus nākamajai filmai. To vislabāk raksturo režisors un producents Juris Poškus: “Katru filmu var *pagriezt* no dažādiem aspektiem, dažādi komunicējot ar skatītāju, bet, dieva dēļ, nemelojot, jo tad viņš momentā tiks *apsaldēts*.”

Lietojot šos terminus, daļa Latvijas filmu ir *apsaldējušas* vietējos skatītājus, jo ilgu laiku skatītāju interese par pašmāju filmām bija zema un viedoklis par tām bija kritisks, kas lielā mērā saistāms ar vilšanos režisoru darbā un studiju iepriekšraditajās filmās.

Papildus vairāki konflikti notika un turpina notikt industrijas iekšienē, studijām konkurējot savā starpā par nelielo valsts finansējumu un atsevišķām studijām konfliktējot ar valsts iestādēm un sabiedriskām organizācijām, īpaši Nacionālo Kino centru. Kā norāda bijušais NKC direktors un tagad filmu studijas *Centrums* vadītājs Bruno Aščuks, tas viennozīmīgi kaitē industrijas publiskajam tēlam: “Visus iekšējos konfliktus, piemēram, attiecībā uz nepabeigtajām filmām, par veco filmu ipašumtiesībām, par vērtējumu *Lielajā Kristapā* un citas lietas nevajadzētu risināt publiski, jo tas bojā kopējo iesaisti par nozari. Protams, ir lietas, kas būtu jāpasaka publiski, bet tās, kas ir darba procesā, nevajadzētu publiskot.”

Skatītāju vilšanās iepriekšējās filmās un ārēji redzami industrijas iekšējie konflikti, protams, rada negatīvu augšņu situācijās, kad valsts finanšu krīzes apstākļos nav iespējams pārliecināt valdību nesamazināt filmu nozares finansējumu. Rodas tāds kā apburtais loks – 90. gadu sākumā kritiski mazais finansējums neļāva radīt *mainstream* filmas, kas radīja lielākās daļas skatītāju vilšanos Latvijas kino. Nedaudz pieaugot finansējumam, radās jaunas studijas un palielinājās konkurence starp tām par finansējumu filmu projektiem. Šāda konkurence rada industrijā iekšējus konfliktus un, tiem kļūstot publiskiem, cieš industrijas kopējā reputācija. Rezultātā, politiķiem lemjot par kopējā finansējuma apmēriem, īpaši finanšu krīzes apstākļos, rodas jautājumi par šāda finanšu atbalsta nepieciešamību un apmēriem. Žurnāla *Kino Raksti* galvenā redaktore atzīmē: “Šādas krīzes ar finansējuma *nogriešanu* nepienāktu tad, ja filmu studijas nebūtu galvenās un gandrīz vienīgās, kam to latviešu kino vajag. Ja nozarei būtu sabiedrības pieprasījums, tad politiķi zinātu, ka latviešu filmām nauda ir jādod, jo tauta prasa to kino.”

Krīzes personīgā uztvere

Krīzes situācijas komunikācijā ļoti būtiska ir studijas vadītāja, vadošā producenta vai režisora personīgā krīzes uztvere un komunikācijas spējas. Protams, krīzes situāciju uztveri un komunikāciju ietekmē iepriekšējā pieredze un jau apskatītā studijas izveidotā iekšējā un ārējā uzticēšanās un reputācija. Ja krīzes situācijas, kas saistītas ar finansējuma nepiešķiršanu, jau ir piedzīvotas vairākreiz studijas pastāvēšanā, tad var piekrist studijas *Fa Filma* režisoram un producentam, ka “nedrošība par rītdienu jau ir kļuvusi par paradumu, tu no tās vairs nebaidies”. Kā norādīja gandrīz visi intervē-

jamie, krīzes ir attīstību veicinošs faktors, kas liek meklēt citus filmu projektu finansējuma avotus un sadarbības iespējas ārpus Latvijas, liek piesaistīt daudzveidīgākus filmu projektus. Protams, ne vienmēr ir viegli pārdzīvot pirmo krīzes posmu, ne vienmēr pietiek finanšu un laika resursu, lai piesaistītu jaunus sadarbības partnerus un projektus, tomēr lielākā daļa intervējamo nonāca pie līdzīga secinājuma kā producents Vilnis Kalnaellis: “(..) jebkāda krīze ir galvās. Šobrīd lielākā daļa producentu domā tikai par iespēju tikt pie naudas, un viss. Bet tieši producents var radīt naudu, viņš var radīt darba vietas. Tā nav komunikācija, tās ir prāta spējas vispār būt gudram.”

Secinājumi

Vārds “krīze” visbiežāk tiek uztverts negatīvi, saskatot tikai zaudējumus, ko rada šādas situācijas. Tāpēc ir būtiski būt gataviem šādām situācijām, izvērtēt to iestāšanās iespējas un iemeslus, lai samazinātu risku šādām situācijām izveidoties, vai arī, krīzei iestājoties, tā tiktu pārvarēta ar iespējami mazākiem zaudējumiem un īsākā laikā. Tikpat būtiski, kā izstrādāt krīzes vadības plānu, ir sekmīgi strādāt pirmskrīzes periodā, domājot par ilgspējīgu biznesa attīstību. Darbība īstermiņa attīstības skatījumā kā uzņēmuma, tā industrijas un valsts līmenī padara daudz augstāku krīzes situācijas iestāšanās varbūtību un tās radīto zaudējumu apjomu. Risku sadalīšana, kvalitatīva darba veikšana un godīga un atklāta attieksme un komunikācija ar ieinteresētajām pusēm – darbiniekiem, klientiem un sabiedrību kopumā – ļauj izveidot uzticības kredītu un labu reputāciju, kas ļauj pārvarēt krīzes situācijas ar mazākiem zaudējumiem.

No otras pusēs, krīzes situācijas rada arī iespējas izvērtēt pieļautās kļūdas vadībā un komunikācijā, atklāt neizmantošanas biznesa iespējas. Tomēr, lai to izdarītu, ir jābūt pietiekamiem, pirmskrīzes periodā uzkrātiem resursiem, kā arī jau minētajam uzticēšanās līmenim un reputācijai. Tieši šādu resursu trūkums un atsevišķos gadījumos arī reputācijas trūkums ir kritiski ietekmējis vairākas filmu studijas Latvijā un visu filmu industriju kopumā. Ir acīmredzams, ka ar finansējuma samazināšanu saistītas krīzes mazāk skar tās studijas, kas ir diversificējušas savas darbības virzienus, strādājušas kvalitatīvi un domājot par ilgtermiņa sadarbības iespējām, turklāt godīgi un atklāti komunicējušas ar saviem darbiniekiem, sadarbības partneriem un sabiedrību – skatītājiem. Ļoti būtiska ir arī studijas vadošā producenta vai režisora krīzes uztvere un lidera dotības šādās situācijās. Spējai iekšēji uztvert krīzes situācijas ar vēsu mieru, spējai pārliecināt par krīzes situācijas vadību un tās sekmīgu pārvarēšanu ir ļoti būtiska loma krīzes komunikācijā. Tiesa, jāņem vērā, ka filmu industrijā šādas ar finansējumu trūkumu saistītas krīzes situācijas var izraisīt arī radošā krīze, kas izeju no krīzes situācijas var paildzināt vai arī tā būs nesekmīga.

Un gala secinājums – Latvijas filmu industrijā ilgstošas krīzes situācija saglabājas, bet pēkšņas krīzes situācijas studijās bieži kalpo jaunu iespēju atklāšanai un dod arī pozitīvus ieguvumus, nevis tikai zaudējumus. **Kr**

Intuīcija bez vīzijām

Kristīne Matīsa

“Man patīk skatīties labus bojevikus un *mordobojus*, man patīk arī Bergmans un Viskonti, bet nav nekādas vajadzības sabāzt to visu vienā maisā. Skatītājs gaida vienkārši labu kino, un ir vienalga, kādiem paņēmienu tas panākts, bet attiecīgajos plauktiņos filmas pēc tam saliek kinokritiķi. Savukārt mani kā producentu ļoti interesētu uztaisīt tiešām labu filmu jebkurā no šīm nišām, tikai Latvijas finansiālā situācija neļauj pievērsties kārtīgam grāvējam ar specefektiem. Atliek mēģināt taisīt labu autorkino, jo tur atkāriba no naudas ir daudz mazāka.” Tā nedēļu pirms pirmizrādes saka producentis un režisors, filmu studijas *Lokomotīve* vadītājs Roberts Vinovskis, Aika Karapetjana pilnmetrāžas debijas *Cilvēki tur* producentis.

Tātad 2. martā iet gaisā... Un nabaga Raivis Dzintars nemaz nenojauš, kas viņu sagaida – jo aina ir tikpat drūma kā Poškus filmā, tikai darbība notiek Rīgā, bet, kas vēl *trakāk*, – krievu valodā...

Es nedomāju, ka Aika filmā ir daudz līdzību ar *Kolka Cool*, bet mēs esam gatavi, ka mūs sitīs no visām pusēm. Pirmkārt, filma ir krievu valodā, bet tapusi ar valsts atbalstu. Otrkārt, stāsts ir par rajona huligāniem, un krievi varētu uztraukties, ka tātad tas ir par *sliktajiem krieviem*. Jā, nu skaidrs, ka tā nav filma par pirmrindniekiem, bet nekāda politiska zemteksta tur nav. Protams, cik nu mums līdz šim bijušas sarunas ar presi, visi patiešām gan man, gan Aikam

diemžēl galvenokārt jautā tieši par to – par krievu valodu un šo kontekstu. Un par to, protams, Aiks nav īpaši priecīgs, jo neviens nerunā par viņa filmu kā par kino.

No vienas puses, tas nemaz nav slikti – lai Dzintars un pārējie tamlīdzīgie saprot, ka Poškus filma nebija kaut kāda nejauša kaprīze vai speciāls nomelnošanas gadījums. Vai tev ir kāda teorija, kāpēc tieši tagad apmēram vienā laikā nobriedušas jau divas filmas kā sabiedrības spoguļi, kuros nepatīkami ieskatīties?

Filmas jau vispār reti uzņem par situācijām, kur viss ir kārtībā un viss ir brīnišķīgi, – dramaturģija paredz, ka jābūt kādam konfliktam un problēmai. Un Latvijas filmās jau arī



lidz šim ir bijis pietiekami daudz *černubas*, tikai tā ir tāda individuāla mēroga *černuba*. Varbūt vienīgā līdzība starp Poškus un Karapetjana filmām ir tā, ka te ir runa jau par veselu sabiedrības slāni, nevis viena indivīda mocībām. Te ir sociāls konteksts, tikai Poškus filmas varoņi, kuri nezina, ko iesākt ar savu dzīvi, mīt laukos, bet mūsu filmā – pilsētas mikrorajonā. Bet citādi – filma *Medibas* jau arī nebija par to, ka viss ir baigi forši...

Es gan arī nedomāju, ka kinocilvēkiem tagad būtu jānostājas aizsardzības pozīcijā un jāpaziņo, ka mulķa politiķi neko nesaprot, – galu galā no plašās diskusijas pēc Poškus filmas izkristalizējās pat daži konstruktīvi soļi un varbūt viss neapstāsies pie runāšanas vien. Iezīmējās pat veseli divi problēmu loki – pirmkārt, nacionālais pasūtījums, otrkārt, filmu izplatīšana. Vai, tavuprāt, kāda svarīga tēma šajā kontekstā vēl palika nepamanīta, jeb tie arī ir galvenie jautājumi, par kuriem jārunā?

Nē, tie arī ir tie problemātiskākie. Izplatīšana gan nav jauna problēma, tā ir jārisina jau sen, bet tas saistās ar infrastruktūru ārpus Rīgas, kas prasa naudas ieguldījumus, tāpēc es nedomāju, ka tur kaut kas notiks ātri vai vienkārši.

Par nacionālo pasūtījumu – jā, kāpēc gan lai tāds nebūtu, ja tas ir atsevišķs budžets. Protams, tur būs liela ņemšanās, nosakot, kas tad ir tas tautai vajadzīgais, kas jāiekļauj nacionālajā pasūtījumā...

Taisnība – tikko kāds sāk mēģināt noformulēt šā nacionālā pasūtījuma kritērijus, tas uzreiz izklausās pēc banālas konjunktūras...

Jā, jo kurš tad var uzņemties pateikt – es zinu, kas ir tas, ko tauta gaida!

Un vēl man šķiet, ka šāda sistēma atstumtu no darba vienu daļu režisoru, jo filmas, ko politiķi varētu uzskatīt par nacionālā pasūtījuma kritērijiem atbilstošām, var uzņemt tikai noteikta tipa režisori. Piemēram, Aiks Karapetjans taču nekad mūžā nevarētu uzņemt patriotisku dziesmuspēli...

Es pieļauju, ka viņš varētu gan, bet ne kā nacionālo pasūtījumu. Respektīvi, var gadīties sakritība, ka autoram, filmējot to, ko pats ļoti grib, izdodas filma, ko var uzskatīt par nacionālo pasūtījumu. Bet nopietns mākslinieks nekad nesāks no otra gala – ar domu, ka man tagad jāuztaisa kaut kas tāds, kas "patiks visai tautai". Tas, manuprāt, radošumu neviaro. Filma, kas speciāli veidota nacionālajam pasūtījumam, var izdoties labi, tomēr lielāka ticamība, ka tā tas nebūs.

Kinocilvēkiem šajā situācijā ir vismaz viena cerība – laimīgā kārtā netiek runāts par to, ka nacionālajam pasūtījumam nauda būtu jānodala no esošā budžeta, bet gan jāmeklē papildus finansējums.

Jā, un jānoformulē, kas tad ir tas, ko tauta vēlas. Man gan šķiet – ja mēs vispār varam runāt par skatītājiem kā tādu anonīmu kopumu –, tauta vienkārši gaida labu un interesantu kino.

Šajā sakarībā lielisku domu jau pirms desmit gadiem formulējusi Valentīna Freimane, kuras intervija arī publicēta šajā *Kino Rakstu* numurā, – mūžīgā aizbildināšanās, ka tautai jādod tas, ko tā prasa, patiesībā nozīmē tikai "atkārtot to, ko jau reiz izdevies skatītājam laimīgi iesmērēt", jo skatītājs var prasīt tikai to, ko jau pazīst, viņš nemaz nevar gaidīt to, kas vēl tikai dzims mākslinieka galvā.



Tieši tā! Es gan negribētu ieslikt kādā globālā analizē, bet, ja mēs paskatāmies uz divaino dalījumu *komerckino* un *kino kā māksla*... Holivudas producenti jau tieši to dara – mēģina uztaustīt, ko skatītājs grib, jo tas nodrošina ienākumus. Un te nekādā ziņā nevar būt runa par jaunradi, jaunu ideju meklēšanu.

Drošākais ceļš ir Neiespējamā misija 5 un Cietais rieksts 17...

Jā, savukārt sistēmā, kur filmu nozari subsidē valsts, nav nekāda pamatojuma, lai valsts atbalstītu šādu *atgremošanu*. Ja valsts vispār iegulda naudu kultūrā, tad ir jāiegulda tieši tur, kur ir cerības, ka parādīsies kaut kas inovatīvs un radošs.

Pie mums valda pieņēmums, ka tauta gaida tieši patriotiskus stāstus. Lai gan arī tā nav nepatiesība, jo, izplatot filmas, es redzu, cik daudz labāk var pārdot DVD diskus, kam uz vāka ir sarkanbaltsarkans karogs vai kāds patriotisks motīvs.

Tu esi braukājis pa Latviju arī ar spēlfilmām, un droši vien tā ir, ka publika daudz labprātāk skatās *Danci pa trim*, nevis *Seržantu Lapiņu*...

Protams! Un tas tiešām ir saistīts ar tēmas izvēli, nevis kādām mākslinieciskām kvalitātēm. Jo, pirmkārt, laukos kino-skatītāji ir pārsvarā vecākas paaudzes cilvēki – jaunieši jau visi ir Īrijā.

Nuja, bet drīz jau visas *ejošās* tēmas par Latvijas vēstures sāpju punktiem būs apspēlētas – *Baiga vasara* jau ir, *Rīgas sargi* arī, ko tālāk? Vai tu domā, ka nav iespējams skatītājā audzināt interesi arī par citām, ne tikai tematiskām kvalitātēm?

Neņemot spriest, kā audzināt skatītāju, bet, pat ja tas ir ļoti grūti vai gandrīz neiespējami, ir skaidrs, ka, atgremojoot vienu un to pašu, jau nu noteikti nekas nemainīsies. Tā ir vienīgā iespēja – pat ja šim tā sauktā *art-house* filmām auditorija ir ļoti maza, tā tomēr ir, un šie skatītāji ir svarīgi.

Ideālā metode būtu pilināt un pilināt, rādīt šādas filmas bieži, regulāri un arvien vairāk, tikai mēs nespējam tik daudz saražot – ja skatītājam reizi piecos gados parāda citādu kino, tur nekāda audzināšana neiznāk...

Bet tā jau tas darbojas visur pasaulē – ir milzīgs komercikino apjoms un neliela daļa alternatīva kino. Es gan domāju, ka nav ko tik daudz gausties, katram producentam vienkārši jāizvēlas, kurā pusē viņš grib nostāties. Un arī tajā komercikino ir ļoti daudz brīnišķīgu lietu, tas atkal ir viens tāds neļēdzīgs aizspriedums – Holivudu kā tādu *meinstrīma* fabriku pretstatīt *labam kino*. Jo arī tajā, ko mēs saucam par festivālu kino, ir milzīgs daudzums šablonisku filmu, kur jau uzreiz redzams, ka autori orientējas festivālu konjunktūrā, un tas patiesībā ir tikpat nožēlojami un pērkami...

Atgriežoties pie Latvijas filmu izplatīšanas – tu esi speciālists pat divos atšķirīgos izplatīšanas veidos; tev ir DVD pārdošanas stendi veikalos un interneta platforma *Best Baltic* disku tirdzniecībai, bet esi arī vadājis spēlfilmas pa Latvijas lielajiem ekrāniem. Vai varbūt esi jau pārliecinājies, ka tāda izrādīšana neatmaksājas, un paliksi pie DVD formātiem?

Nē, interesi par demonstrēšanu kinoteātros neesmu zaudējis, pirmkārt jau tāpēc, ka mūsu studijai šogad klajā



Kinopilsētā *Cinevillage* Roberts un bērni – Harijs, Marta un Sofija

nāks veselas trīs pilnmetrāžas spēlfilmas, un tās taču vajadzēs kaut kur izrādīt. Tagad, martā, nāk Aika *Cilvēki tur*, uz vasaras beigām būs Ivara Tontegodes *Sēņotāji*, un pašā vēlā rudenī, varbūt uz Helovīna laiku, būs gatava Aika šausmu filma.

Bet vai nevarētu būt taisnība viedoklim, ka izrādīšana uz lielajiem ekrāniem jāatmet kā novecojusi un jāpāriet pilnībā uz izplatīšanu DVD formātā? Mēs taču visi zinām, cik dārgi un darbietilpīgi ir aizvest vienu filmu demonstrēšanai kaut kur Latgalē piecpadsmit skatītājiem...

Jā, bet izrādīšana uz lielajiem ekrāniem arī atšķiras. Ir kinoteātri...

...kādi pieci seši pa visu Latviju...

Bet ir! Un arī kultūras nami ir dažādi. Ir Ventspils, kur uz seansu atnāk 200 vai 300 skatītāju, bet ir arī mazi ciemi, kur atnāk trīs vai pieci. Protams, tie pieci nav ne ar ko sliktāki cilvēki par tiem 300, bet tīri ekonomiski nav jēgas viņiem filmu vest. Ja būtu kādas milzīgas subsīdijas no valsts vai no Eiropas, tas, protams, būtu brīnišķīgi...

Tomēr ir jau arī saprāta robežas – nu nav jābūt tā, ka lielais kinoekrāns pilnīgi katram Latvijas iedzīvotājam ir pieejams piecus soļus no dīvana!

Tieši tā! Protams, ja uzrastos kāda mazpilsēta, kur pilnīgi visi iedzīvotāji grib redzēt filmas uz lielā ekrāna, tad jau tas ekrāns tur arī būtu. Bet, ja tur ir tikai trīs cilvēki, tad tie, ja ļoti gribētu, gan atrastu veidu, kā tikt pie lielā ekrāna, pat ja būtu jāaizbrauc kaut kur tālāk. Re, kā Lomonosovs – gribēja mācīties un aizgāja kājām uz Maskavu!

Ar izplatīšanu es vispār sāku nodarboties tāpēc, ka mani kā producentu interesē – kas tad ir tas maksimālais rezultāts, ko ar filmu Latvijā var sasniegt. Šeit izplatīšanas sistēma ir ļoti neattīstīta – nav izplatītāja, kurš orientētos uz reģioniem, arī Rīgā producenti atdod filmu vienam vai diviem kinoteātriem – tas, protams, jau ir labi, tomēr tālāk nekas nenotiek...

Skaidrs, ka man būtu vienkāršāk un vieglāk atdot filmu spēcīgam izplatītājam, kurš strādā Latvijā, jo tas jau patiesībā nav producenta darbs, tās ir divas dažādas lietas.

Bet, ja pa visiem šiem ilgajiem gadiem tāds Latvijas filmu izplatītājs reģionos nav uzradies, tā ir skaidra liecība, ka šī nodarbe nav nekāds bizness, tātad ir vajadzīga valsts subsīdija...

Jā, jo ja tas būtu bizness, tad izplatītājs būtu un strādātu. Nu, ir jau mums šie nelielie izplatīšanas atbalsti dažādos konkursos, bet tie, protams, ir niecīgi.

Nu ja, līdz ar to man savas filmas jāizplata pašam – vai arī jāatdod kādam, kas to darīs pa roku galam, un es tad varētu sūdzēties, ka izplatītājs vainīgs, ja manām filmām nav

skatītāju... Tomēr es gribu pats pārliecināties, kā un vai vispār tas darbojas.

Bet tā taču tas nevar notikt mūžīgi...

Es negribētu, bet baidos, ka nekādas radikālas pārmaiņas nav gaidāmas. Ja netiks radīta kāda īpaša programma, kas subsidē izplatīšanu reģionos... Cilvēku vairāk tur nepaliks, kinoteātrus apkārt negāzīs un bizness tur nav paredzams.

Es nedomāju, ka pats filmas izplatīšu mūžīgi, gribu tikai pārbaudīt, kā tas notiek, tāpēc filmai *Cilvēki tur* izplatītāji esam mēs pašī un tas, protams, ir milzīgs darbs. Esam pieaicinājuši arī palīgus, bet atkal – es taču nevaru viņus algot ilgstoši. Arī šobrīd jau viņi strādā nevis atalgojuma, bet intereses dēļ, jo atalgojums nav adekvāts tām pūlēm, kas tur jāiegulda. Un tieši tāpat tas ir ar DVD izplatīšanu. Mūsu interneta katalogā ir apmēram 50 filmas, no kurām kādas piecas puslīdz pērk... Pārējās *neiet* gandrīz nemaz.

Vai tomēr DVD izplatīšanā ir lielāka dzīvība un kustība, nekā mūsu nupat iztīrītajā izplatīšanā uz reģionu kinoekrāniem?

Nē, tas joprojām ir mans privātais hobijs, es to subsidēju.

Nav arī pa šiem gadiem nekādas izaugsmes un attīstības? Varbūt, gluži otrādi, kustība pat iet mazumā?

Nē, viss ir konstanti mierīgi. Pagaidām man vēl ir interesanti ar to nodarboties, jo tagad izdosim savas filmas un gribēsim tās pārdot, tāpēc ir vajadzīga infrastruktūra. Es gribu ar šīm filmām iziet visu ciklu un noskaidrot, kādus rezultātus iespējams sasniegt. Bet vai vēl pēc tam man pietiks jaudas turpināt šo izplatīšanas darbu, to es nezinu.

Visā šajā ritenī tu pats kā režisors droši vien vairs vispār nevari neko darīt... Un pirms daudziem gadiem iesāktais *Tūrists*, ko es tā gaidu, tā arī apstājies?

Šobrīd es nevaru strādāt kā režisors, bet dokumentālā filma *Tūrists* šogad jāpabeidz, un tā tas arī notiks. Tiesa, tur no sākotnējā stāsta par globālo tūrismu vairs maz kas palicis pāri...

Vai tu arī ciet no personības dališanās? Gribas radoši strādāt kā režisoram, bet dzīve piespiež būt producentam?

Nav gluži tā, ka piespiež, – ja cilvēks grib būt režisors, nekas un neviens viņam nevar traucēt par tādu kļūt. Man vienkārši ir interesanti strādāt kā producentam, šobrīd brīžiem pat interesantāk nekā režisēt. Iespējams, problēma ir arī tajā, ka mums nemaz nav tik daudz producentu, katrā ziņā režisoru



Producenta Roberta Vinovska līdz šim nopietnākais darbs režijā – dokumentālā filma par futbolu *Darbaļaužu balets* (2007)



2001. gadā Roberts Vinovskis strādāja kā otrais režisors filmas *Golfa straume zem leduskalna* pirmās daļas uzņemšanā. Attēlā kopā ar galvenās lomas atveidotāju Alekseju Serebrjakovu un režisoru Jevgeņiju Paškeviču



Šādi DVD stendi Latvijas veikalos ir Roberta Vinovska uzturēts filmu tirdzniecības projekts, kur pieejams gandrīz viss, kas vien no Baltijas valstu kino izdots DVD formātā; internetā visu to pašu var iegādāties, apmeklējot adresi www.bestbaltic.lv

ir vairāk. Un labu profesionāļu vispār nav daudz – ne vienu, ne otru.

Katrā ziņā veids, kā es strādāju, ļauj man būt gana radošam arī kā producentam. Mums varbūt vispār ir vēsturiski veidojusies savāda izpratne par to, kas ir producers, jo padomju laikā jau bija tikai filmu direktori, kas sadalīja no augšas piešķirto naudu. Otrs ir Holīvudas modelis, kur producers pats rada projektu un piemeklē tam radošo kolektīvu; Latvijā īsti nav ne šis, ne tas... Tomēr arī te producenta iesaistišanās filmā nozīmē stipri vairāk nekā tikai finanšu papīru sakārtošanu. Protams, es arī nesu projektus uz Kultūrkapitāla fondu un Kino centra konkursiem, bet daru vēl daudz citu lietu. Filmas tapšanā es strādāju kopā ar režisoru un piedalos domāšanas procesos.

Es savulaik gandrīz vai ar baltu skaudību domāju, cik lielisks droši vien bijis “domāšanas process” filmā *Vogelfrei*, kad tur sēdēja un par mākslu runāja visi četri režisori – Putniņš, Viduleja, Šmits un Kalējs... Studijā *Lokomotīve* ir bijis vēl

radikālāks gadījums – kā jau reiz avīzē rakstīju, man šķiet, ir pilnīgi vienalga, kurš no četriem filozofiem filmā par Pjatigorski nosauc sevi par režisoru, kurš par producentu vai scenārija autoru¹... Bet tā ir tāda strādāšana draugu pulciņā, ko profesionālā kinoražošanā uzskata par nepietnu piegājienu. Vai tagad jums tās robežas ir tomēr striktāk novilkta?

Nu, Pjatigorska filma tiešām bija izņēmums, tā jau ir galējība. Protams, tagad eksistē zināma hierarhija un darbu dališana, pie apjomīga spēlfilmas projekta jau citādāk nemaz nevar strādāt. Tomēr ir vietas, kur tie katram specifiskie atbildības lauki pārklājas, un teritorija, kurā sastopas režisora un producenta atbildība, ir diezgan liela. Mēs galu galā abi atbildam par filmu kopumā – vairāk, nekā jebkurš cits. Un tas, protams, neļauj producentam tikai stāvēt blakus un noskatīties, ko un kā dara režisors.

Vai pilnmetrāžas spēlfilma ir producenta augstākā pilotāža, vai tas bija radikāli citādi, nekā viss, ko esi producējis līdz šim?

¹ *Filozofs izbēdzis* (2004, dokumentālā filma), režisors Uldis Tironis, scenārija autors Arnis Rītups, operators un producers Roberts Vinovskis, montāžas režisors Dāvis Šimanis juniors



Roberta Vinovska kinodzīve sākās jau 16 gadu vecumā pie Jura Podnieka, jo Roberta klasesbiedrs bija Jura dēls Dāvis Podnieks

Citādi ir tas, ka daudz vairāk darba, vairāk visa kā jāpatur galvā. Bet vai to var uzskatīt par viirsotni? Varbūt tikai tāda ziņā, ka rezultāts ir daudz redzamāks, jo to rāda kinoteātros uz lielā ekrāna. Bet citādi – tikai lielāks apjoms un lielāka intensitāte.

Un lielākas summas apgrozās...

Mūsu gadījumā gan ir smieklīgi par to runāt – Rietumos tas būtu vienas ne pārāk dārgas dokumentālās filmas budžets. No valsts šai filmai saņemām Ls 150 000 – filmēšanai 120 000 un 30 000 postprodukcijai.

Nu, jums jau arī nav nekāda vēsturiskā kostīmfilma. Varētu domāt – aizbrauc uz Purvciemu un filmē!

Jā, bet mums ir ļoti daudz filmēšanas vietu, visas pilsētā, aktieri no Pēterburgas, autoavārija, divās epizodēs masu skati... Un uz ekrāna būs redzams vairāk, nekā tik vien, cik naudas tur iztērēts. Vismaz par to man ir prieks, ka nav otrādi. Un vēl ļoti patīkami, ka pēc filmēšanas gan režisors, gan operators teica – nekas no tā, ko viņi bija iecerējuši, netika noraidīts tāpēc, ka nav naudas un nevaram atļauties. Ballītē pēc filmēšanas mēs nospriedām – pat ja mums būtu bijis daudz vairāk naudas, filma nebūtu citādāka, vienīgā atšķirība droši vien būtu tā, ka iesaistītie cilvēki saņemtu pieklājīgāku atalgojumu. Tātad uz ekrāna nav nekādu īpašu nabadzības diktētu kompromisu.

Prieks to dzirdēt, jo šajos laikos bieži vien ar naudas trūkumu mēdz aizbildināt arī radošu vājumu, lai gan es esmu simtprocentīgi pārliecināta – miljons klāt pie filmas budžeta automātiski nenozīmē to, ka autoram arī smadzenes strādās par miljonu labāk. Jūs, man šķiet,

arī laika ziņā esat strādājuši diezgan operatīvi – nav nekādi pieci vai septiņi gadi vienai filmai...

No paša, paša sākuma pagājuši gandrīz četri gadi, bet tajos ietilpst arī scenārija rakstīšana un projekta attīstīšana. Filmējām 2010. gada beigās, un tagad gads ar mazu astiti aizgāja pēcapstrādes periodam.

Es reizēm domāju, varbūt tas arī ir viens no latvju mūsdienu kino mazasinības iemesliem – filmas top tik ļoti ilgi, ka režisors atdziest savā kaislībā un visiem pārējiem vēl jo vairāk apnīk krāmēties ar to nebeidzamo stāstu...

Jā, noteikti, tāpēc lietas ir jādara ātri, nestiepjot gumiju. Tomēr ir jau dažādi gadījumi – piemēram, Žeņa Paškevičs ir tik ļoti nobriedis režisors, ka viņš arī desmit gadus var taisīt vienu un to pašu filmu, tā nemainās un tas ir tas pats cilvēks. Bet, ja režisoram ir 24 vai 25 gadi, viņš taču pats mainās pa mēnešiem un piecu gadu garumā noteikti nav visu laiku viens un tas pats; lietas, kas viņam šķita labas un interesantas pirms gada, tagad vairs tādas neliekas... Un tas jau nenozīmē, ka šis režisors nevar uzņemt labu filmu, tikai tas jādara ātri!

Runājot par jauniem režisoriem – tu esi ielaidies tādā divvainā avantūrā ar Kultūras akadēmijas absolventu Ivaru Tontegodi, uzskatīdams, ka no viņa diplomdarba īsfilmas *Apsēstība* var izveidot pilnmetrāžas spēlfilmu *Sēņotāji*. Vai tava uzdrīkstēšanās ir attaisnojies un kad mēs varēsim par to pārliecināties?

Filma būs gatava vasaras beigās, tur vēl ir ļoti daudz darba, jo nupat tikai pabeigta montāža. Varbūt visu tīri tehniski ārkārtīgi sarežģīja mana ideja, ka jāfilmē klāt jau esošajam

materiālam, mums gāja grūti. Vai tas ir attaisnojies – to es vēl nevaru pateikt, jo filmas jau vēl īsti nav. Lai gan es domāju, ka rezultāts būs labs, vismaz filma būs diezgan jautra. Un nav slikti, ja pilnmetrāžas spēlfilmu var uztaisīt, no valsts saņemot tikai 30 tūkstošus.

Tā gan ir tāda neveselīga un nekoleģiāla dempingošana – no vienas puses, tev un Tontegodem tā ir iespēja realizēties, bet, no otras puses, ārpuskino sabiedrībai tas dod iemeslu teikt – re, kā džeki uztaisīja pilnmetrāžu par 30 tūkstošiem, kāpēc tad citiem vajag 600 tūkstošus?

30 tūkstoši, protams, nav viss filmas budžets, un šajā ziņā tas ir labais piemērs – filmā ieguldīta ne tikai valsts nauda, bet arī cita, tai skaitā manēja. Studijai *Lokomotive* ir savs filmēšanas tehnikas nomas bizness, kas ir pilnībā atdalīts no filmu ražošanas, tas ir nopietns ikdienas darbs, kas lielā mērā saistīts ar ārzemju klientu apkalpošanu. Tas nozīmē, ka mums ir zināmi finansiāli resursi, ko ieguldīt filmu ražošanā; citiem producentiem varbūt tādu nav. Bet tas jau ir tas producenta darbs – izdomāt, par kādiem līdzekļiem filmu var uzņemt.

Jautājums bija, vai tas nebojā kopējo situāciju. Es teiktu – ja man jāizvēlas, vai realizēt filmu, kurā valsts var ieguldīt tikai 30 tūkstošus un ne vairāk, vai nedarīt neko, es kā producentu saku – okei, es to uzņemos un pārējās problēmas atrisināšu pats. Ja citiem producentiem trūkst kapacitātes, lai uzņemtos meklēt risinājumu šādā situācijā, – nu, tā nav mana problēma.

Bet, protams, arī šai filmai ar 30 tūkstošiem nepietiek, un šī jau ir tā ideālā situācija, ka producenti nepaļaujas tikai uz valsts finansējumu. Producenti nemaz nevar justies laimīgi, ja ir simtprocentīgi atkarīgi no valsts subsidijas – vienreiz tev iedod naudu, tad ir labi, bet nākamreiz neiedod, un tad ir tragēdija.

Tomēr tu droši vien labāk par mani zini, ka sponsoru meklēšana mūsu valstī arī nav tā pateicīgākā nodarbe, sevišķi vēl pēc krīzes – pat ja kādam tagad vēl nauda ir, viņš droši vien baidās izbāzt degunu virspusē un citiem parādīt, ka viņam ir...

Jā, filmām sponsorus dabūt ir ārkārtīgi grūti un gandrīz neiespējami, reti kam tas izdodas. Tādā ziņā Žeņa, protams, ir monstros, turklāt viņš to izdara ar lielbudžeta filmu – atrada sponsoru naudu veselas trešdaļas uzņemšanai.

Kā tu domā, kā tos sponsorus varētu ieinteresēt? Jāsakārto beidzot nodokļu atlaides, jeb vienkārši jātaisā labākas filmas, ko nav kauns sponsorēt?

Abas lietas ir svarīgas. Jautājums gandrīz vai ir par to, kāda ir šo potenciālo sponsoru motivācija. Ja viņi būtu gatavi ieguldīt sava prestiža dēļ, tad vajag, lai filma ir laba. Savukārt nodokļu atlaides veicina ekonomisko motivāciju. Tomēr es nezinu, vai tur drīzumā ir iespējams kāds globāls risinājums. Tāpēc, man šķiet, producentiem vajadzētu vairāk orientēties uz kopražojumiem un kopproducentu meklēšanu. Bet tas savukārt nozīmē, ka ir jātaisā filmas, kas interesantas arī ārpus Latvijas.

Un, kas nav mazsvarīgi, arī atbilstošā budžeta mērogā, nevis ar 30 tūkstošiem...

Jā, tas viss ir diezgan komplikēti. Kā tu redzi, man pašam

nav nekādu ļoti skaidru vīziju, kā tam visam būtu jābūt. Arī mana producēšana ir bieži vien intuitīva taustišanās.

Gada sākums Latvijas kinovidē ir Nacionālā Kino centra konkursu laiks, un tu jau divus gadus esi bijis animācijas filmu projektu eksperts. Vai tu kaut ko jaunu uzzināji vai saprati, nonākot, tā teikt, ierakumu otrā pusē, pie naudas dalītājiem?

Nekādu lielu pārsteigumu man nebija, varbūt tāpēc, ka nekad neesmu bijis starp tiem niknājiem, kas dusmojas uz Kino centru, jo nav iedota nauda. Arī mūsu studijai reizēm netiek iedota, bet tagad, nonākot komisijā, es redzu, ka tas ir smags, bet konstruktīvs darbs, atlasot no piedāvātā spēcīgākos projektus. Tie, protams, ir dažādi – ja man jāizdara kāds kopsavilkums par to, kas nav labi, tad es teiktu, ka daudzu projektu raksturīgā iezīme ir paviršība. Tas diemžēl liecina par autoru attieksmi pret darbu, ko viņi dara.

Un neiespējami daudz gramatisko kļūdu! Es pats rakstu slikti un gramatikas likumus nezinu, bet nu vismaz cenšos pārlasīt, ko esmu uzrakstījis...

Varbūt tam ir kāds sakars ar vispārējo degradāciju – atceros vienu nesenu gadu, kad dokumentālo filmu projektu konkursā gandrīz katrs otrais autors solīja inscenētas epizodes, bet laikam tikai viens pats Andis Mizišs prata pareizi uzrakstīt vārdu “inscenēt”, pārējie taisījās “inscinēt”...

Jā, tas ir grūts darbs – lasīt visus projektus, ar pilnu atbildības sajūtu mēģināt visos iedziļināties un izvērtēt.

Un vēl animācijas projektus, kas nav tava ikdiena...

Jā, jo producentu asociācijā darbojas princips, ka izvirzīt ekspertu darbam var tikai asociācijas biedrus. Es esmu pret šo principu un uzskatu, ka mums vajadzētu pieaicināt no malas profesionāļus, kam uzticamies un ko gribam deleģēt šim darbam. Jo, lai gan asociācija pārstāv lielāko vairumu Latvijas producentu, tas nenozīmē, ka tur var atrast labus ekspertus visiem filmu veidiem, turklāt vēl bez interešu konflikta. Ja producenti aktīvi strādā, tad viņš nonāk interešu konfliktā, tātad eksperts var būt tikai tas, kurš pats neko nedara? Bet, ja producentam nav aktīvu projektu, tad taču ar viņu kaut kas nav kārtībā?

Vai tu redzi kaut ko maināmu arī Kino centra konkursu sistēmā? Ir dzirdētas versijas, ka vajadzētu uzturēt atvērtu konkursu visa gada garumā, kā tas ir Igaunijā, nevis rīkot to vienu reizi gadā; vai varbūt ir kas maināms trīs ekspertu sistēmā?

Pļūstošais grafiks, protams, būtu ļoti labs, jo tas nav ideāli, ka konkurss ir tikai reizi gadā – solis starp konkursiem ir pārāk liels. Tomēr, lai uzturētu atvērtu konkursu, ir vajadzīgs pavisam cita apjoma finansējums. Bet, ja mēs zinām, ka naudas ir tikai tik daudz, lai atbalstītu divas spēlfilmas...

...tad nav jēgas vienu atbalstīt februārī, otru augustā...

Tieši tā! Un otrs faktors, kas vienmēr tiek minēts Igaunijas sakarā, ir viena eksperta lēmums, nevis trīs cilvēku komisija. Principā tā ir ļoti laba sistēma, jo paredz pavisam cita līmeņa atbildību. Protams, nevajag iedomāties, ka šis viens cilvēks vienmēr pieņem simtprocentīgi pareizus lēmumus, bet tas ir tikai normāli, jo cilvēks var kļūdīties. Svarīgi,

kāda ir pareizo un kļūdaino lēmumu proporcija, un Igaunijā tā, kā redzams, pamatā ir pozitīva, jo igauņu spēlfilmas tiešām *iet uz augšu*, ir starptautiski panākumi un tā tālāk. Tātad shēma ir pareiza, cita lieta – tīri intuitīvi man šķiet, ka mēs tam vēl neesam psiholoģiski gatavi.

Jo nevaram iedomāties to vienu cilvēku, kuram visi uzticētos?

Nevajadzētu pat, lai uzticas visi, pietiktu ar vairākumu, bet arī tāda cilvēka mums nav.

Tas gan ir dīvaini – nevar taču būt, ka kinovide Latvijā tik radikāli atšķirtos no Igaunijas! Tad kāpēc tur tāds cilvēks ir atrodams un Latvijā nav? Lai gan nav jau arī meklēts – varbūt nozīmētu tādu Jāni Putniņu, un visi viņam uzticētos...

Jā, varbūt! Nav jau bijis kaut vai nopietna eksperimenta šajā virzienā. Tomēr visas diskusijas par šo tēmu parasti beidzas ar skaļu bļaušanu – kurš tad būs tas viens?! Tāpēc es domāju, ka tik drīz tas mums *nedraud*.

Tā ka pagaidām jautājums ir, vai nav iespējams atrast kādu mehānismu, kā palielināt šo mūsu trīs ekspertu morālo atbildību par savu lēmumu un tā rezultātu. Jo vairāk ir lēmuma pieņēmēju, jo vairāk izšķīst atbildība; vienmēr ir iespējams teikt – es jau neko, tie divi mani *pārbalsoja*.

Svarīgi gan būtu pateikt – par ekspertu atbildību ir daudz un dikti runāts, bet, ja vēro pēdējo gadu ainavu Latvijas kinodzīvē, tad es nemaz neredzu tik daudz ļoti kļūdainu lēmumu – ka, piemēram, kaut kas izcili labs nebūtu ticis atbalstīts vai otrādi. Fakts, ka nav daudz ļoti labu filmu, ir cita tēma, bet es personiski ticu, ka tie projekti, kas tika finansēti, arī bija labākie no tā, ko producenti piedāvā.

Par dokumentālo un animācijas kino šaubu nav, bet spēlfilmās es gan redzu vienu problemātisku laiku pirms gadiem desmit, kad tika atbalstītas viena noteikta tipa filmas, kas *labi iet* festivālos (lai gan dažas tāpat nekur īpaši *neatzgāja*), galīgi aizmirstot par pašmāju skatītājam tik nepieciešamo dažādības spektru. Tas, ka vairākus gadus netika atbalstīta Vara Braslas “komēdija pensionāriem”, kamēr nu jau projekts droši vien nomiris dabīgā nāvē, manuprāt, bija diezgan neprātīgi – tā bija pilnīgi tukša niša latvju kino tābrīža ainā un noteikti būtu jau pirms laba laika pamodinājusi to skatītāju interesi, kura nupat tikai pamazām atkal pievēršas pašmāju spēlfilmām, jo spektrs beidzot sāk kļūt daudzveidīgāks.

Jā, tagad situācija ir stabilizējusies, man šķiet, eksperti apzināti mēģina nodrošināt spektru, cik nu tas ar iesniegtajiem projektiem ir izdarāms. Atbalsta Pakalniņu, bet atbalsta arī Nordu. Un beigu beigās *Rīgas sargus*, kurus nevienam festivālam nevajag, bet tur ir pašmāju skatītājs. Tā ka balanss ir, lai gan šie jau arī ir diezgan margināli piemēri. Pa vidu tomēr ir daudz citu filmu, piemēram, tāds *Seržants Lapiņš* – ne izteikts festivālu produkts, ne nacionālais pasūtījums vai kases gabals, vienkārši normāls kino ar puslidz pieklājīgu skatītāju skaitu. Tieši tas varbūt ir tas, kā visus šos gadus mums pietrūcis.

Un tā varbūt ir tā Latvijas spēlfilmu publiskā tēla nelaime – tās tik reti parādās, ka mēs no tām par daudz gaidām, un tad vienmēr viņamies. Kaut kā aizmirstas,

ka var taču būt arī viena normāla filma, kādas *Forum Cinemas* katru nedēļu piedāvā blāķiem...

Nu jā, ja latviešu filmu pirmizrādes būtu kaut vai reizi divos mēnešos, tad tās ekspektācijas nebūtu tik sakāpinātas un bieži vien nepamatotas. Tāpēc šī pēdējā laika orientācija uz normālu žanra kino ir tieši tas, kas vajadzīgs. Bet, protams, šī doma nav jauna, tāpat kā tā, ka filmai ir vajadzīgs labs stāsts un scenārijs.

Tas labais stāsts nu gan man šķiet tāds fantoms, ko visi mēdz dziļdomīgi piesaukt, bet neviens neprot noformulēt, savukārt par labu scenāriju nepietiekamību Latvijā satrauktas klaigas atskan gandrīz katrā desmitgadē jau kopš 20. gadsimta 40. gadiem...

Nu jā, un jaunatne arī visos laikos bijusi samaitāta – nesen lasīju, kā par to sūdzējās kāds sengrieķu filozofs apmēram 300. gadā pirms mūsu ēras. Tomēr, ja paskatās, piemēram, Latvijas 70. gadu filmas – nu ir tur tie stāsti, nav nekādas vainas! Bet šobrīd Latvijā, manuprāt, ir pat diezgan labi režisori, kas varētu tikt galā ar aktieriem; arī aktieri sāk labi spēlēt, ja ir labs režisors, bet nav sakarīgu scenāriju – nav jau scenāristu, sāksim ar to. Jo scenārists ir profesija, bet Latvijā ar šādu profesiju neviens nevar sevi nodrošināt, tāpēc mums ir scenāriji, kas top no darba brīvajā laikā. Tas, protams, nav neiespējami, bet, lai rastos normāla scenāriju aprīte, nepietiek jau arī ar to, ja mēs tagad *samestos* vienas scenāristam. Ir jābūt radošai konkurencei, kas rada augšni.

Filmā *Cilvēki tur* scenārists ir pats Aiks? Tu atbalsti modeli, ka režisors pats ir scenārija autors?

Jā, Aiks ir filmas scenārija autors, bet es nedomāju, ka tā ir laba izeja. Tā, protams, var darīt, reizēm tas izdodas, bet reizēm ne. Ja mums būtu vairāk profesionālu scenāristu, kas ar to vien nodarbotos, tas visiem nāktu tikai par labu.

Es gan domāju, ka tas Latvijā pēc definīcijas nav iespējams – mums nekad vairs nebūs tik liela kinoindustrija, kāda tā bija vissavienības mērogā finansētajos padomju laikos; mazas valsts ekonomiskie rādītāji un skatītāju skaits to neatļauj, mēs vienkārši nevarēsim ražot tik daudz spēlfilmu, lai pilnas slodzes darba pietiktu vairākiem profesionāliem scenāristiem. Tātad atliek viņus importēt...

Jā, sasodīts, cik drūmas atklāsmes! Bet patiešām, ar vēsu galvu skatoties, nav nekāda pamata domāt, ka pēkšņi mums varētu uzrasties, nezinu, septiņi profesionāli scenāristi...

Man tāda sajūta, ka mūsdienu scenārijos pietrūkst tā dzelzainā dramaturģiskā karkasa, nav paša pamata – ir stāstiņi ar emociju murčkuļiem, un tad no viena murčkuļa pavediens aiziet uz otru, bet nav tā skeleta, kas tad tur īsti notiek. Tādā ziņā varbūt laba ideja ir krievu kino un arī Holivudas paņēmiens – taisīt *veco labo* filmu rimeikus. Jo tā problēma, ka nav labu stāstu, acimredzot vajā ne tikai latviešu kino...

Un ne tikai kino – latviešu popmūzikā jaunās *zvaigznes* jau sen to vien dara, kā iedzied no jauna savulaik populārās dziesmas. Bet, kad es dzirdu, kā viena meitiņa ar sīku un tukšu balstiņu mēģina izdarīt to, ko savulaik tik vareni spēja Mirdza Zīvere, man tas izklausās diezgan nožēlojami... Patiesībā meitiņa pati uzprasās uz



Herca Franka izstādē Rīgas Kino muzejā satikušies Roberts Vinovskis un Nils Skapāns; Roberts nolēmis drīzumā kļūt arī par Nila filmu producentu

neglaimojošu salīdzinājumu, kas mums nenāktu prātā, ja viņa dziedātu kaut ko savai balsij atbilstoši.

Nu labi, nerunāsim par bēdīgām lietām, atgriezīamies pie tevis kā pie šobrīd aktīvākā Latvijas producenta – trīs pilnmetrāžas spēlfilmas viena gada laikā, šķiet, neatkarīgās Latvijas līdzšinējā mūžā vēl neviena studija nav dabūjusi gatavas...

Tas vienkārši ir tā sagadījies, ka šie projekti, ilgu gadu pieredzējuši, nonāk līdz pirmizrādei vienā gadā.

Un salīdzinoši lielu valsts atbalstu ir saņēmusi tikai viena no tām, savukārt Aika šausmene esot tapusi vispār bez naudas...

Nu, "bez naudas" – tas ir žargons, kas nozīmē "bez valsts naudas". Jo neviena filma nevar tapt pilnīgi bez naudas – pat ja vecmāmuļa sasmērē maizītes filmēšanas grupai, jo producenti nevar atļauties nodrošināt ēdināšanu, tad tai vecmāmuļai tomēr jāaiziet uz tirgu un jānopērk maize un sviests...

Tāpēc es domāju, ka visi tie brīnumstāsti par filmām, kas tapušas *bez naudas*, ir PR gājieni. Jo kā šajos laikos var pievērst uzmanību filmai – vai nu ar to, ka tai ir megabudžets, vai ar to, ka budžeta nav vispār... Bet patiesībā "filma bez naudas" ir milzīgs mehānisms, kurā katrs kaut ko iegulda – vai nu *kešu*, vai personisko laiku, darbu, kino-tehniku...

Bet neesam jau mēs vienīgie, arī citur cilvēki mokās, lai finansētu savas filmas – tā nav viegla lieta nekur pasaulē, jo nekur nauda kokos neaug. Arī Holivudā ir jāiet pie lielajām

studijām un jāmēģina pārliecināt – šis projekts ir tik labs, ka ieguldītā nauda atgriezīsies ar uzviju.

Jā, nu šis ir posms, kas Latvijā pilnīgi izkrīt, – nezinu, kam būtu jānotiek, lai kāda filma varētu sevi atpelnīt, kur nu vēl papildus nopelnīt.

Bet tas arī nav nekas tāds, pēc kā būtu jātiecas, jo Latvijā tas pēc definīcijas nav iespējams, to rāda elementāra matemātika. Ja nerunājam par *Rīgas sargu* izņēmumu, skatītāju maksimums vienai tautas milētai filmai ir 30 000 – tā tas bija, piemēram, ar *Ūdensbumbu resnajam runcim*. Producenti no katras pārdotās biļetes saņem latu, tātad, lai nopelnītu tūkstoš latu, viņam šī filma jāuzņem par 29 tūkstošiem. Un, ja tu esi filmai iztērējis miljonu latu, tad tev ir nepieciešams miljons skatītāju, lai vismaz atgūtu iztērēto. Savukārt, ja šis iztērētais miljons ir bijusi valsts subsidija, tad tu kā producenti Holivudas izpratnē vispār nevari runāt par savu peļņu – Holivudā taču nav nekādu subsidiju.

Tāpēc patiesībā ir kaut kāda pretruna tajā uzstādījumā, ka Latvijā valsts subsidē kino, bet runā par to, ka būtu nepieciešams apzināti uz masu gaumi orientēts produkts.

Ja es pareizi saprotu, ar filmu *Cilvēki tur tu esi izvēlējies nevis apmierināt skatītāja vēlmes un ekspektācijas, bet palīdzēt Aikam izpausties – uzņemt tādu filmu, kādu viņš grib...*

Radikāli formulējot – jā, tā tas ir. Filma nav izklaidējoša, un tas automātiski nozīmē, ka tā nevar kļūt par skatītāju ļoti milētu produktu. Tipisks autorkino. **Kr**

Dejas uz robežas

Dmitrijs Rancevs

Faktu, ka Aika Karapetjana filma *Cilvēki tur* ir autorkino, turklāt Eiropas autorkino, pamanīs pat tāds skatītājs, kurš neprātis to artikulēt, vienkārši būs atnācis uz sociālu *černubu* un saprātis, ka ir piemānīts.

Aika Karapetjana filma *Cilvēki tur*, neskatoties uz spēcīgo sižetu par agresiju, kas caurvij stāstījuma audumu, patiesībā ir vērojošas pārdomas par mēģinājumiem pārvarēt ontoloģisko iepriekšnoteiktību izolācijas apstākļos. Ļoti būtiski, ka filmas sociālā ievirze tiek realizēta stingri iezīmētā estētikas gultnē. Tieši tāpēc es uzstāju uz formulējumu “vērojošas pārdomas” un ierosinu nevērtēt filmu kā konfliktu mezglu etniskā vai šķiriskā šķērsgrīzumā. Man šķiet, filmas jēgu veido tieši izteiksmes līdzekļu lietojums; varētu pat teikt, ka mums ir darišana ar sava veida formālās prioritātes horeogrāfiju.

Dejas

Ja runājam par režisora prasmī pārvaldīt kinovalodu, diezgan uzskatāma ir Karapetjana tieksme tuvoties robežai, aiz kuras forma pārvēršas pašprietiekamā kategorijā, reflektēt par šo tuvošanos un aizrautīgi izbaudīt savu veiklību, balansējot uz robežas, bet nešķērsojot to.

Šāda ekvilibristika var arī nedurties acīs, tāpat kā acīs neduras, piemēram, precīzā montāža, kura tajā pašā laikā nekļūst hrestomātiska; tikai vienu reizi montāža izvēršas efektā, kas nesašķoba semantisko lauku, bet uzsver režisora vizuālās domāšanas ipatnības. Es runāju par brīdi, kad saduras divi kadri – viens, kurā galvenais varonis Jans tūlīt mēģinās viņnēt derības, čurājot kāpņutelpā, un otrs – tuvplāns, kurā viņa drauga Krekera kāja uzsit šķakatas peļķē. Tomēr brižos, kad uzskatāmi redzams darbs ar formu, biežāk sastopama interpretāciju ietilpība. Tāda ir epizode, kurā vectēvs atklāj Janam viņa mātes nodevību – noņemtais dzirdes aparāts uzsver stāstu kā monologu, bet dūcošais fons pastiprina mirkļa dramatismu.

Taču filmas *Cilvēki tur* saturiskais papildījums un saruna pēc būtības nebūtu iespējami bez stilistiskā zīmējuma, kura svarīgākais komponents ir vizuālais raksturojums. Jāatzīmē operatora Jāņa Eglīša spožais veikums – viņš, šķiet, kļūst par Aika Karapetjana pastāvīgo līdzautoru (kopā viņi veidoja arī režisora diplomdarbu *Riebums* (2007)).

Filmās redzamajā telpā ir ārkārtīgi daudz kā interesanta un nebūt ne nejauša – rakursi, kameras novietojuma punkti un tās mikro- un makrokustības, panorāmas (sevišķi iespaidīgs ir garais *travelings*, kurā Krekers iet atbērties Šokolādei par pornobiznesā iesaistīto māsu). Neviļus jādama – vai nu Karapetjans ārkārtīgi viegli operē ar bagātīgu vizuālo paņēmienienu arsenālu (pat vairāk – nevis vienkārši ar paņēmieniem, bet ar prasmī tos apjēgt un izmantot), vai arī mums ir darišana ar debitanta vēlēšanos parādīt visu, ko viņš prot.

Jebkurā gadījumā filmas vizuālais risinājums satrauc un

noved pie negaidīta iznākuma. Filmās optiskā struktūra ir tāda, ka skatītājam it kā piedāvā līdzpārdzīvot, bet vienlaikus tiek uzsvērta notiekošā norobežotība. Tā tiek radīta ambivalenta atsvešinātība, tajā pašā laikā iesaistot; tā tiek ģenerēta it kā skatiens no ārpuses uz citu realitāti – tādu, kas pretēja hiperrealitātei. Tā varētu skatīties Alise, kas atrodas Brinumzemē, jeb eņģeļi, kas nolaidušies uz zemes (līdzīgi telpa būvēta dažās Vima Vendersa filmas *Debesis virs Berlīnes* epizodēs). Tikai šeit nav ne Alises, ne eņģeļu. Skatiens ir filmas formālās uzbūves struktūrvienība, un par šī skatienu subjektu kļūst pats skatītājs.

Cilvēki...

Jans, viņa draugs Krekers, Krekera māsa Ilona, viņas suteners Šokolāde, ielu kautiņu nejausie upuri, augstāku un zemāku rangu *gopniki*, vārdu sakot, elementi, kas apdzīvo marginālu vidi, – par tiem nu nekādi negribas aizdomāties ikdienā. Un svarīgākais ir nevis tas, ka šie cilvēki eksistē ne tikai Karapetjana filmā, bet tas, ka viņu atrašanās “tur” attiecībā pret mūsu ikdienu ir iluzora. Jā, mūsu pasaulē viņu nav, mēs dzīvojam citādāk – esam izglītoti, kulturāli un garīgi, nelamājami ik pēc katra vārda un tā tālāk. Bet, tāpat kā “cilvēkus tur”, mūs nomoka sāpīgais mūsdienu pasaules jautājums – vēlmju verifikācija un sarežģītais mudžeklis, kurā sapinušies mērķi un līdzekļi to sasniegšanai.

Lai gan Karapetjanam svarīgāks ir nevis šis neapšaubāmi humanistiskais vēstījums, bet gan tas, kā uz ekrāna realizēt šādu satuvināšanos un līdz kam ar šo realizāciju režisors aizved skatītāju. Arī mūsu dzīvē eksistē veikali ar dārgiem mēteļiem, daiļslidošana televizorā un sektantiskas reliģiskās organizācijas, tāpēc šo un citu redzamo saskares punktu esamība rada divējādu iespaidu.

No vienas puses, mēs redzam, cik hermētiska ir pasaule, kurā dzīvo “cilvēki tur”, nespēdami no tās izrauties. Turklāt visi viņu mēģinājumi izskatās kā māņu kustība. Tāds ir sižets par mētelī, kuru Jans nozog, lai piesaistītu *augstākās sabiedrības* meitenes, skaistās Sabines uzmanību, un vēlāk izmet atkritumu tvertnē (te var atcerēties fetišisma stāstu Mikelandželo Antonioni filmā *Blow-Up* – rokkoncertā no puļa rokām izrauto un salauzto ģitāru varonis izmet, kad izsmelts iekāres konteksts). Tādi ir Krekera sapņi par Londonu. Tāda ir Šokolādes karijētā tiksmīnāšanās par sava statusa pierādījumiem – mašīnu, televizoru utt.

No otras puses, viss filmā notiekošais mums ir absolūti saprotams. Robeža, kuru nespēj pārvarēt varoņi, kļūst par



asmeni, kas pārbauda skatītāja uztveri. Te parādās Aika Karapetjana uzstādījums – viņš uzdod neērtus tikumiskus jautājumus, bet rūpīgi izvairās no gatavām receptēm, labprātāk atstājot skatītāju aci pret aci ar satraucošo ētisko situāciju un dodot viņam izvēles iespēju – uzliesmot sašutumā, aizmirst vai pārskatīt savus eksistenciālos orientierus. Šāds uzstādījums ir sevišķi raksturīgs autorfilmām.

... tur...

Faktu, ka Aika Karapetjana filma ir autorkino, turklāt Eiropas autorkino, pamanis pat tāds skatītājs, kurš nepratis to artikulet, vienkārši būs atnācis uz sociālu *černubu* un sapratis, ka ir piemānīts. Un šim faktam ir vismaz viena intriģējoša un cerīga iezīme.

Tā kā Karapetjans ir ne tikai filmas režisors, bet arī scenārija autors, viņš pārliecināti risina dramaturģiskos uzdevumus, izvairoties no daudziem *art-house* autoriem raksturīgās sižeta neskaidrības un reizēm pat tišās nesaprotamības. Pārdomāta epizožu sastatīšana, salāgota darbība epizožu ietvaros, daudzskaitlīgi pieturpunkti fabulā, atrasto tēlu un raksturu pakāpeniskā attīstība – viss liecina par to, ka režisors interesējas par pasaules kinematogrāfijas labāko paraugu konstruktīvo pieredzi, nešķirojot virzienus un tendences. Visu iepriekšminēto papildina virtuozā ritma pārvaldīšana – epizodes, kas uztur naratīva saistību, pamatoti mijas ar ainām, kas ļauj auditorijai pieslēgties tam kinostāsta līmenim, kur traktējums risinās ārpus apzīmētāju un apzīmējamo shēmām. Teiksim, Jana un Krekera peldēšanās *pa pliko* rudenīgajā jūrā ārēji nevirza sižetu, bet bez šīs peldes, kas notiek tieši šajā, nevis citā filmas vietā, nav iedomājama kopīgā emocionālā aina.

Tomēr to, ka dramaturģija Karapetjanam ir tikai instruments, nevis neaizskarams likumu sakopojums, apstiprina fināls. Atvērts, aprauts, tomēr ne bez katarses (šādu finālu labākie paraugi atrodami Bruno Dimona un Mihaela Hanekes radošajā darbībā). Tiekme finālā nepateikt visu līdz galam vispār raksturīga *art-house* filmām, bet filmas *Cilvēki tur* nobeigumā svarīgākais ir tas, ka ievērota galvenā atšķirība

starp autorkino un žanra filmām – varonis mainās. Nu, vai vismaz, ņemot vērā jaunāko laiku autorkino depresīvās intences, mēģina mainīties.

... un šeit

Noslēdzot recenziju, ir vērts vēlreiz uzsvērt, ka filma *Cilvēki tur* ir Aika Karapetjana debija pilnmetrāžas formātā. Debija, kas tika ļoti gaidīta. Cik lielā mērā cerības ir attaisnojušās?

Filmā var atrast trūkumus. Piemēram, atzīmēt, ka pietiekami izaicinošā izvēle pieaicināt lomu vairumam neprofesionālus nav pilnībā attaisnojusies – brīžiem dialogi (precīzāk – to skanējums uz ekrāna) pietiekami nepārliecina. Lai gan nevar nepamanīt Karapetjana savdabīgo pieeju darbam ar aktieriem; tā rada īpašu plastiskās izteiksmības reģistru – ar ārēju vēsumu, bet apslēptu jūtīgu nervu. Un tas savukārt kompensē arī nepilnīgu lomas interpretāciju. Bet Pēterburgas aktiera Iljas Ščerbakova radītais Jana tēls – puisis no nekurienes –, bez šaubām, jāpieskaita filmas veiksmēm.

Var atsaukt atmiņā Karapetjana pusstundu garo diplomdarbu *Riebums* un runāt par to, ka viena autora divu darbu salīdzinājums apliecina – isfilmā (kaut arī salīdzinoši garā) ir vieglāk vienmērīgi izturēt režisora elpas ritmu, nekā tas iespējams tik grūtā darbā, kāds ir lielais kino.

Tomēr ir pilnīgi skaidrs, ka pret kino Aiks Karapetjans izturas kā pret nopietnu pārbaudījumu, augstu paceļot latiņu. Viņu neinteresē sīki uzdevumi. Un lielu uzdevumu risināšanai Karapetjanam pietiek gan talanta, gan ambīciju. Filma *Cilvēki tur* ir tam kārtējais apliecinājums. Un blakus visam – filma *Cilvēki tur* ir neapstrīdama parādība mūsdienu Latvijas kinomākslā, interesanta un dziļa filma, kas pelnījusi vairāk, nekā banālus vārdus par pretrunīgumu un neviennozīmību, vai vēl muļķīgāk – spriedelēšanu par krieviem–latviešiem un valsts finansējumu. **Kr**

No krievu valodas tulkojusi

Kristīne Matīsa

Kolka Cool

Beidzot Latvijas kinoainavā parādījies darbs, kas sacēlis pamatīgu vētru publiskajā telpā, – Jura Poškus spēlfilma *Kolka Cool* kopš pirmizrādes 2011. gada decembrī joprojām nepazūd no ekrāniem un, pateicoties politiķu un citu skatītāju pretrunīgajiem viedokļiem, varbūt tagad katrs Latvijas iedzīvotājs vismaz zina, ka ir tāda latviešu filma... Žurnāls *Kino Raksti* filmai velta tikpat daudzveidīgu materiālu kopu – *Kolka Cool* iedvesmoti, žurnālam raksta mākslu kritiķis Vilnis Vējš, kinokritiķis Dmitrijs Rancevs, LKA studente Signe Strautmane un pat rakstnieks Māris Bērziņš, kura varonis Gūtenmorgens arī noskatījies aktuālo kinodarbu...

Divos vārdos

Vilnis Vējš

Šķiet, ka šī kamerstila drāma ar komēdijas elementiem ir dzimusi zem laimīgas zvaigznes vismaz tajā ziņā, ka apveltīta ar milzīgi lielu uzmanību un apaugusi interpretācijām, no kurām tikai dažām iemeslu devusi pati filma. Toties neproporcionāli daudz pārsپردumu radījis konteksts vai, pareizāk, tā trūkums.

Fakts, ka latviešu kinomākslas nav tik, cik gribētos, daudzus mudinājis *Kolkā* saskatīt vai visu tajā iztrūkstošo žanru spektru – piemēram, antropoloģiska pētījuma, tautas komēdijas vai, vēl neadekvātāk, nacionālā eposa iezīmes. Vispārēja auditorijas norūpētība par nacionālās identitātes jautājumiem, tāpat kā abpusēji savtīgais (un, manuprāt, bīstamais) politiķu un kinematogrāfistu pingpongs par “valsts pasūtījumu” līdz šim tikpat kā nepiedāvāja iespēju lasīt par šo filmu kā par to pašu, ko redzēju es – eksistenciālu drāmu. (Rakstu “tikpat kā”, jo Ivara Ījaba komentārā, kas publicēts *Rīgas Laika* februāra numurā, garāmejot tomēr norādīts, ka filma nav kvalificējama kā sociālkritiska un “tās centrā ir dzīve kā tāda un cilvēku attiecības”.)

Lai pamatotu savu skatījumu un nepiemestu argumentus apnikušai un, manā skatījumā, arī neauglīgai diskusijai – piemēram, vai *Kolkā* dzīve ir tāda, kā rāda kino, un vai aktieri runā kā dzīvē –, mēģināšu fokusēties uz filmas nosaukumu, no kura puse mani sajūsmīna, bet otra, teiksim, ne pārāk.

Kolka

Taisnība, ka *Kolka* ir konkrēta vieta Latvijā, bet nav taisnība bieži dzirdētajam, ka tāda pati kā visas citas ar nelielu iedzīvotāju skaitu un patālu no galvaspilsētas. Ja kāds man nepiekrīt, lūgšu *iegūglēt* kartē – tāpat kā to darītu cilvēki jebkur pasaulē, kurus, es ceru, filma ieinteresēs, kad tā būs skatāma kādā festivālā. Grafiski jo skaidri redzams, ka *Kolka* ir zemesrags, faktiski zemes gals, ko no trim pusēm aptver

jūra un no kura tikai vienā virzienā iespējams aizbraukt. Protams, šāda ģeogrāfiska lokācija *uzprasās* uz simbolisku tulkojumu noteiktā tradīcijā, kam netrūktu analogiju ne literatūrā, ne kino. Nepārskaitot tās visas, atzīmēšu, ka vēl biežāk izmantots ģeogrāfisks simbols laikam gan varētu būt tikai sala, bet tādu Latvijā diemžēl nav un filmas tēlainībai arī nevajag.

Viss stāsts centrējas ap varoni, kurš atrodas starp diviem ietekmes spēkiem – viens no tiem (līgava) to draud pamest, dodoties uz pilsētu, bet otrs (brālis) uzrodas no jūras, proti, nekurienes. Nu nevajag lielas gudrības, lai šādi pieteiktā sižetā saskatītu universālu eksistences metaforu, toties ļoti interesanti ir vērot, kā režisors (viņš arī scenārija autors) kopā ar operatoru un aktieriem to atrisina.

Jau pašā sākumā ir epizode, kurā kļūst skaidrs, ka Andžas (Artuss Kaimiņš) draudzene Simona (Iveta Pole) nepaliks ne pie viņa, ne arī uz vietas. Mizanscēna uzstādīta tā, ka Andža sarunājas burtiski ar sievietes muguru, savukārt Simonas izteiktās pretenzijas vairāk izklausās kā iemesla meklēšana, lai attiecības sarautu, nevis tautāšana pēc pamatojuma, lai turpinātu. Tālāk nav cita ceļa šim mīlas stāstam (ja tāds kādreiz bijis) kā nonākt pie šķiršanās, bet skatītājam – vērot tā sairumu.

Gaužām interesantas lomas šajā stāstā ierādītas vēl diviem spēlētājiem – brālim Gvido (Andris Keiņš) un sēncensim Bogam (Aigars Apinis), mazāk – Bāļajam (Varis Piņķis); šīs lomas gan netiek ne īpaši paskaidrotas, ne arī



savstarpēji savītas. Tomēr es nevaru piekrist, ka filmai trūktu dramaturģiskas skaidrības, kā apgalvo daži kinokritiķi, gluži otrādi – tā rit kā pa diedziņu. Ir taču jāpieņem, ka mūsdienu dramaturģijā kopš Ibsena vai vēl Viljamsa laikiem, kur katra bise šāva un visi skeleti bira no skapjiem akurāt scenārija noteiktā laika nogriežni, absurda un apziņas plūsmas literatūra tomēr ir atstājusi savus nospiedumus. Sava vieta atradusies gan nepaskaidrotiem, gan gaidītiem, bet nenotiekošiem pavērsieniem, neturpinātiem motīviem un neatrisinātām līnijām. Neuzticība pret dramaturģiski pārāk precīziem risinājumiem ir gandrīz vai obligāta vismaz tāda veida kinomākslā, kādu piedāvā Juris Poškus, kurš ne vienreiz vien paudis savu nepatiku pret Holivudas *meinstrimu* (kā ironisks sveiciens tam gan ir balle un kautiņš (pat divi!) filmas finālā).

Cita lieta, ka viņa proponētā filmas struktūra un stilistika jau pati pārstāv tradīciju *ar bārdū*, kurā gan es neesmu tik tāl sapinies, lai to šķietinātu. Tomēr es kā skatītājs gluži labi spēju *samontēt* sižetu arī no šķietami liekām epizodēm un divainiem laika pārrāvumiem.. Tā piemēram, pačib iesāktais sižets ar mājas pārdošanu, kuram vajadzētu *nokārtot* Andžas dzīvi. Apbrīnojamā kārtā režisors neļaujas kārdinājumam sabūvēt banālu romānu starp Gvido un Simonu – kas šiem Klistošā Holandieša un Karmenas lokalizētajiem variantiem šķiet gandrīz neizbēgams. Gvido lielākais pienesums sižetam ir tas, ka viņš pazemina statusā Andžu kā piemērotāko ciema precinieku un netieši ierosina Simonu pirms aizbraukšanas ligavaini vēl pazemot, uzsākot garlaikotu flirtu ar šaurajā sabiedrībā viszemāk stāvošo kandidātu – Bogu.

Varas un hierarhijas spēles noslēgtā personu grupā ir otrs svarīgs motīvs, kas sarado filmu ar eksistenciāla stila literatūru, kurā nespējai izrauties no apstākļu, ģimenes saišu, mantiskajām un pakļautības attiecībām nav tā pēdējā loma.

Patiešām, filmas varoņi nepārtraukti tiecas uzkundzēties cits citam, izmantojot niecīgas naudas aizņemšanas un neatdošanu, emocionālu šantāžu sīku iemeslu dēļ vai pat visprastāko *piesiešanos* svešiniekam. Arī, ja izlaušanās iespēja pastāv, tā izrādās mānīga, jo ierobežojumi patiesībā nav tie, ko varoņi domā, – nez vai kādam ir ilūzijas, ka Rīgā skaistā Simona tiks pie visa, ko kāro. Tomēr no sociālkritiskas pieejas šādu motīvu izspēle atšķiras ar to, ka stāstos par *mazajiem cilvēkiem* autori parasti izturas ar lielu iejūtību pret zemāko šķiru pārstāvjiem, sagādājot tiem kādu iespēju pieņemt drosmīgus lēmumus, pierādīt savas sirds dziļumu, prāta un morāles skaidrību. Filmā *Kolka Cool* no tā nav ne vēsts.

Ījabs pamatoti aizrāda, ka filmas tēlu lietotā leksika nekādi neatšķiras no politiķu vidē lietotās – šo domu mierīgi var paplašināt, apgalvojot, ka filmas varoņu problēmas nav sociālas dabas. Kolka attiecībā pret galvaspilsētu ir tāda pati province kā Rīga, piemēram, pret Ņujorku. Filmā ir vairāki gluži hipnotizējoši kadri – tajos filmēts ceļš no braucošas mašīnas, kas nekur tālu gan neaizved. Ķeža, no kuras nespēj izkļūt filmas personāžs, nemainītos, ja dekorācijas veidotu biroju un būduāru interjeri, bet sarunas vītos ap kvantu fiziku. Filmā bēdīgākās un reizē arī smieklīgākās ainas ir tās, kurās varoņi nezina, ko iesākt ar savu dzīvi, iekšējo pasauli, galu galā naudu. Gluži nepārspējama ir aina, kurā Gvido ir iecerējis ballīti ar draugiem (patiesībā – brāļa paziņām) un “ar meitenēm”, kuras izrādās tikai divas no viena no tām – brāļa draudzene. Sekojošais Simonas lēcieni baseinā Lindas Leen mūzikas pavadijumā un paziņojums, ka viņa neprecēs Andžu, ir tikai loģisks risinājums. Tāpat lieliska ir Gvido stiprināšanās ar šampanieti pirms ziņas, ka bijušajai draudzenei gaidāms bērns, un Simonas *mazā revolūcija* ar divainu pantomīmu pie ciema veikala. Šādā stāsta konstrukcijā diemžēl vismazāk, ko atklāt, iznāk

Andžam, toties līdz pat beigām intrīgē Bogas loma, lielā mērā pateicoties arī aktiera tipāžam un spēles veidam.

Ne tik cool

Filmas nosaukumā ietvertais stilīgais *vēsums* pārliecina vismazāk. Tā ir ātri gaistoša un drīz apnicīga substance. Ironizēt par kokakolu vairs nav modē, pat ne filmas nosaukumā. Vīpsnāt par neaptēstajiem provinciāļiem ir nogurdinoši. Diskusija “vai budisti dzer” liek iesmieties īsi, un arī tikai *Rīgas Laika* pastāvīgajiem lasītājiem. *Vīntedža* drēbes atšķiras no parastām tikai tik ilgi, kamēr nav kļuvušas par tādām. Laikam nevarēšu pievienoties arī bieži dzirdētai sajūsmai par asprātīgi dabiskajiem filmas dialogiem.

Pirmkārt, dabā dialogi ļoti reti ir asprātīgi, ar pabeigtu kompozīciju. Filmā dzirdamie ir perfekti stilizēti absurda manierē, un tie varētu tikt izpildīti kā estrādes koncertnumuri. Otrkārt, aktieri tos runā ar dažādām sekmēm – brīžiem aiz monotoni *kūlās* sarunu imitācijas pazūd iekšējā darbība. Treškārt, nekādi nevaru atšķirt, ar ko Jaunā Rīgas teātra aktieri (kas gan ir tikai daļa no tēlotāju sastāva) spēlētu kaut kā *dabiskāk* par citiem. Bet, galu galā, pēc stilīguma vai naturālisma kritērijiem nu nepavisam nav jāvērtē filma, kas dod papildnam iemeslu vispārīgajiem pilnīgi citā virzienā. Filmas režisors taču ir gadots, ko mēdz dēvēt par pilnbriedu, un arī aktieri tam tuvojas, tādēļ rezignēta apcere tiem patiešām piestāv. **Kr**

Aizmirstam par romantiku. Viss ir ‘cool’!

Signe Strautmane,
LKA Audiovizuālās un
skatuves mākslas teorijas
2. kursa studente

Prieks par kārtējo latviešu filmu sākas ar tās nosaukumu – *Kolka Cool*. Režisors Juris Poškus koķetē ar skatītāju, ieviešot vārdu *cool* filmas nosaukumā, jo tam ir vismaz divas nozīmes. Tas vispirms zināms kā jauniešu vidū plaši lietots slenga vārds, ar kuru apzīmē lietas vai parādības, kas

Melnbaltais formāts šajā filmā vispirms ir viens no izteiksmes līdzekļiem, kas paspilgtina filmas ideju, nevis pastāv kā estētiska prasība. Filmas veidotāji ar melnbalto noteikti panāk pragmatiskāku un prozaiskāku efektu nekā tas būtu tad, ja filma būtu veidota krāsās. Tā ir tuvāka realitātei un šķiet ticamāka. Tas ir paradoksāli, taču melnbaltās filmas šķiet patiesākas un tuvākas istenībai nekā krāsainās, kaut gan pasauli mēs redzam krāsainu. Noteikti arī tas, ka filma ir uzņemta reālā vidē, dod papildu tiešamības efektu. Vieni no skaistākajiem momentiem ir garie, slidošie kadri, kas piešķir filmai dokumentalitāti un vispārīgumu. Esamība, ko piedāvā Poškus, ir ilūziju graužoša un tāpēc grūti pieņemama. Arī es dzīvoju ilūziju pasaulē, kurā Latvijas lauku tēls savos pamatos stingri turas pie romantiskās, nevis reālās patiesības.

Nebūs...

Lai notēlotu istus *atsaldeņus*, aktieriem pašiem ir jābūt kaut mazliet *atsaldētiem*. Protams, nedz Kaimiņš, nedz Keišs un citi tādi nav, tāpēc viņu attēlotie varoņi brīžiem kļūst par parodijām. Spilgti tas izpaužas Keiša tēlā, kad viņš stiprinās pirms iešanas pie savas mīlotās meitenes, kuru nav redzējis apmēram gadu, – ne tikai pārspīlēti nekārtīgais matu ērkulis uz galvas un vispārēji nevēlīgais izskats, bet arī šampanieša dzeršana no pudeles, fonam izvēloties nolaistu benzintanku, kurā acimredzami sen nav bijis degvielas, bet tomēr stāv iroņiska zīmīte “Nebūs”. Es ticu, ka paši aktieri ir piedalījušies sava tēla veidošanā un šī epizode ir sanākusi pozitīvā nozīmē ļoti keišiska, ja tā var izteikties.

Kaimiņš savukārt veido vēsā džeka tēlu, kam, lai arī gribētos “beidzot nokārtot savu dzīvi”, *pa lielam* viss ir vien-



iemieso īpašo un iekārojamo. Bet, noskatoties filmu, es nodomāju, ka Poškus mums drīzāk grib pastāstīt par *atsaldētību*, izejot no vārda pamatnozīmes – vēsums. Par absurdo situāciju Latvijas laukos un tur mītošajiem jauniešiem, kas iestīguši bezjēdzības purvā, netikdami ne uz priekšu, ne atpakaļ. Par nesaprašanās – dzirdēšanu, bet neklausīšanos, runāšanu, bet neteikšanu – ģimenes lokā un divu jaunu cilvēku attiecībās. Par viriešiem, kas savu dzimumu apliecina tikai ar fizioloģisko ārieni, un sievietēm – tankiem. Filma ir *kūlīga*, bet tās varoņi – *atsaldeņi*.

alga – uz Simonas suģestējošo, ĉukstus izteikto vaiĉājumu “Ko tu gribi?” Andļa turpina vēsā mierā stutēt savu pofigisumu. Toties ar Apiļa Bogu, manuprāt, izveidojusies vislielākā aktiera un tēla pretruna, jo viņš ārēji izskatās patiešām kārtīgs un domājošs puisis, tāpēc lata izprasišanas epizode neveidojas ticama, nerunājot nemaz par ainu, kurā Apiļa tēlam paredzēta Simonas pazemošana, atkailinot viņas krūtis. Nedomāju, ka viņa tēls patiesībā justu tādu vainas apziņu, kāda bija redzama aktiera seļā pēc šis muļķīgās ricības.

Pošķus lauku realitātē dzīvo jaunieši, kuri vada bezjēdzīgu dzīvi, viņi nezina, kur likt laiku, un tāpēc nonāk muļķīgās situācijās. Klistot pa mazpilsētas ielām un dzerot alu, rodas *visģeniālākās* idejas, sākot ar vienkāršu mašinas dzenāšanu, beidzot ar policistu auto iedzišanu grāvī. Nav lielākas laimes kā *atraities pa purnu*, jo tad bez sirdsapziņas pārmetumiem var doties un izdemolēt kādu automašīnu. Viņu sarunas ir tukšas un centieni saprasties – nesekmīgi. Viens no centrālajiem jautājumiem – ko darīsim vai par ko runāsim – ir atslēgas vārds stulbumam, jo ne pie vienas jēdzīgas ricības vai sarunas varoņi tā arī nenonāk. Bildinājums izgāžas, bet brāļu saruna *par vecenēm* izvēršas kautiņā.

Vēl pārliecinošāk nespēja saprasties parādās Andļas ģimenes attiecībās. Viņu kopbūtnē katrs *maļ* savu un nemaz nemēģina ieklausīties, ko mēģina pateikt otrs. Ķimeles atveidotā Andļas māte ir simbols mātei, kas dzīvo paralēlā pasaulē un kā magnetofons atskaņo dažādas lentes atbilstoši šābrīža dzīves situācijai vai sarunas tematikai – piemēram, izfantazējusi, ka Simona ir stāvoklī, atskaņo mātišķus padomus jaunajam pārim.

Izolēti kolonijā

Fatālais bezcerīgums, kas caurstrāvo visu filmu, rada iespaidu, it kā šie jaunieši būtu kādas kolonijas ieslodzītie. Sajūta, ka jaunieši dzīvo izolētībā, rodas pēc epizodes, kur Andļa ar Bogu futbola laukumā stāv aiz vārtiem un vēro pasauli caur tīklu. Tur, aiz futbola vārtu tīkla, norisinās istā dzīve, tur jaunieši spēlē futbola – komandas spēli, kas iemieso mērķtiecību, sacensības garu, aktivitāti utt. Tieši tādu pašu vēstījumu var nolasīt zaļumballes epizodē, kur filmas varoņi pulcējas aiz sētas vai noraugās no malas, kā cilvēki deļo, priecājas un apliecina dzīvi. Viņu pašu ballīte pie baseina beidzas, tā arī nesākusies. Izolētība, protams, ir tikai *galvās*, jo neviens jau viņus netur un neliedz piedalīties dzīvē.

Filmā nav ne kriptas romantikas, kaut gan vienīgā daudzreiz saņimējamā siģetiskā līnija par Andļas un Simonas *cerēšanos* tādu pieprasa pēc būtības. Kārtējais trieciens ilūzijām par to, ka dzīvē, tāpat kā filmās, joprojām ir iespējama romantiska mīlestība. Andļas pamatojums vēlmei precēt Simonu nav īsti skaidrs, arī pati Simona to nojauš, tāpēc visas filmas garumā mēs redzam, kā Simona izrāda savu cinisko un sarkastisko attieksmi pret Andļu, viņa draugiem un dzīvi vispār. Stāstā notiek pavērsiens brīdī, kad Simona mēģina dzīvē pārbaudīt, vai viņas aizdomas par Andļas nespēju uzņemt atbildību ir patiesas. Tikpat nevainojama kā Simonas lēciens baseinā no tik liela augstu-



ma nakts melnumā, ir aktrises attēlotā vilšanās cilvēkā, ko viņas varone bija kādreiz iecerējusi par savu vīru, brīdī, kad, saviem spēkiem izkāpusi no baseina, stāv viņa priekšā gluži kā slapja žurka. No vienas puses – naivi, bet arī romantikas sagrāves apliecinājums.

Iespējams, tāpēc Simonas uzvedība ir histēriskā – viņa nevis uzrunā, bet met ar kurpi un galēja aizvainojuma rezultātā sper ar kāju pa seļu. Simona ir apjukusi un uzsāk sprģēģājošu koķetēriju ar Andļas draugu Bogu, kura reakcija, manuprāt, sagrauj Simonā jebkādu cieņu pret vīriešu dzimumu. Spēriens ar kāju pa seļu, ko saņem Boga, ir ārkārtīgi nesievišķīga ricība un liek domāt par sievietes pasaules deformāciju. Apzinādamās savu bezspēcību, Simona dodas prom, bet Boga paliek. Paliek un dzenā plastmasas maisiņu. Šis pēdējais filmas kadrs noapaļo visu filmā redzēto – bezjēdzīgu plivināšanos dzīvē, kurā taču ir pietiekami daudz skaista, lai dzīvotu to pilnvērtīgi.

Filma ir interesanta kā autordarbs un uzteicama par uzdrīkstēšanos reflektēt notiekošo cilvēku attiecībās Latvijā. Man īpaši patīk filmas uzbūve, kas nepretendē būt par paraugu labam kino tā tradicionālajā izpratnē, bet ir absolūti pašpietiekama. Un Raivim Dzintaram es varu tikai novēlēt ieraudzīt Latviju un tās sabiedrību, kāda tā ir, nevis dzīvot ideālās pagātnes burbulī. **Kr**

Gūtenmorgens un Kolka Cool

Māris Bērziņš

Vienreiz Gūtenmorgens ar Kalniņu un Lejiņu sēdēja parkā un malkoja alu. Bija samērā silta janvāra diena, tomēr pret vakaru ziemeļaustrēnis no dzelzceļa stacijas puses atnesa nepatīkamu vēsumu.

– Nezinu, kā jums, bet man jau zosāda metas, – Kalniņš drebinādamies aizsmēķēja.

– Moš paņemam kaut ko stingrāku? – sarosījās Lejiņš.

– Var jau... čurāt baigi sāk gribēties, – Gūtenmorgens bažīgi paskatījās uz Radio ielas tramvaja pieturu – tur stāvēja cilvēki un likās, ka viņi visi skatās uz Gūtenmorgenu.

– Tad ejam uz štokmani, – Lejiņš piecēlās kājās.

– Kāpēc? Rimčiks tuvāk, – iebilda Gūtenmorgens.

– Bet štokmanī var par velti ieiet kino un pačurāt. A rimčikā es nemaz nezinu...

– Labi, tikai ejam fiksāk, – Gūtenmorgens steigšus uzņēma kursu tuneļa virzienā.

Gūtenmorgenam nepatika ilgstoši atrasties zem zemes, tāpēc viņš, piemiedzis acis, ātri izmetās cauri gājēju pārejai un kinoteātra priekštelpā ieskrēja pirmais. Kalniņš ar Lejiņu palika gabalā. Pēkšņi Gūtenmorgens apjuka – kur ir tualete? Tik sen te nav būts. Gūtenmorgens piegāja pie kases, lai noskaidrotu.

– Lūdzu, – meitene uzmeta viņam tik vēlīgu skatienu, ka Gūtenmorgens galīgi samulsa un aizmirsā, kamdēļ šeit nācis.

– Ē... Man, lūdzu, trīs biļetes uz to... mmm... nu... kā viņu...

– Varbūt uz *Kolka Cool*? – palīdzēja meitene. Viņai šķita, ka pretim stāvošais vīrietis varētu pārstāvēt kādu no filmas mērķauditorijas segmentiem.

– Jā, jā! – Gūtenmorgens atviegloti izdvesa. Galvenais bija ar godu atkāpties, un tas viņam puslīdz izdevās.

Pēc mirkļa parādījās Kalniņš ar Lejiņu. Ieraudzījis Gūtenmorgenam rokā trīs dzeltenīgu papīra gabaliņus, Lejiņš ar pirkstu sparīgi bakstīja sev pa pieri un čukstēja, ka tāpēc jau biļetes pīrkt nevajadzēja, toties Kalniņš izskatījās tīri apmierināts.

– A vispār man jau sen gribējās uz kino aiziet, – viņš berzēja nosalušās plaukostas. – Kad jau tā sanācis, tad jāiet vien ir, vai ne?

– Mjā, laukā jau nesviedis, – Lejiņš neapmierināti novaikstījās.

Nokārtojuši steidzamās darīšanas, viņi ieņēma vietas skatītāju zālē – Kalniņš priecīgi, Lejiņš ignodamies, bet Gūtenmorgens apsēdās viņiem abiem pa vidu. Filmas laikā pie Gūtenmorgena labās auss ik pa brīdim ieskanējās Kalniņa smiekli, bet pie kreisās valdīja klušums, tikai retumis atklīda smagām nopūtām līdzīgas skaņas.

– Eu, bet forša filma, ne? – izejot no kino-teātra, Kalniņš uzlūkoja draugus.

– Bļāg, kas tas bija? Es nezinu, ko tu tur saskatīji, bet es tur ņihuja laba neredzēju! – uztraucās Lejiņš.

– Ko lamājies?! – Kalniņš iekaisa. – Gadījumā neesi prototips kādam no tās filmas?

– Nedirsies, ja! Pats tu esi prototips labais... bļāg, kā te lai nelamājas?! Starp citu, Kalniņ, tu man piecus latus esi parādā. Atceries?

– Atceros, atceros... bet tā bija ļoti laba autorfilma, Lejiņ. *Art house*, esi dzirdējis? Redzēji, kā aktieri spēlēja, pasaules limenis! Un operatora darbs – kāds kadrežums, augstākā klase, super! Ļoti kvalitatīvi realizēts koncepts...

– Kalniņ, nahuj tu man batonus bāz ausis? – Lejiņš viņu pārtrauca. – Nē, tu man labāk pasaki, ko tu no šīs filmas ieguvī? Esi baigi dveseli bagātinājies, bļāg?

– A tu zini, jā! Man kaut kā pat silti ap sirdi palika, jo tur viss ir patiesi un sirsnīgi, nekas nav samelots. Un Simonas zilās acis tik dzidras, nogrimt var.

– Zilas acis? Nu, pizģec! Filma bija melnbalta, ja kas, – Lejiņš žultaini iesmējās.

– Jā, bet tur jau ir tas mākslas spēks – ar melnbaltu bildi parādīt tik krāsaini, ka... eh, ko tev skaidrot, tu vienalga nesapratīsi, – Kalniņš atmeta ar roku.

– Nē, nu gan dirš... tu viņam tici? – Lejiņš pagriezās pret Gūtenmorgenu.

– Es nezinu... varbūt... bet man likās savādi, ka viņi tur dzer *Cesu alu* no stikla pudeļēm. Un varoņiem tik pilsētnieciski samtainas sejas. Manuprāt, dokumentālajā filmā tomēr vajadzētu attēlot realitāti.

Kalniņš ar Lejiņu izbrīnīti saskatījās – lai gan par filmu viņu domas dalījās, Gūtenmorgena viedokli viņi neizprata abi vienādi.

– Gūtenmorgen, tā bija spēlfilma, – maigi iebilda Kalniņš.

– Tu aktierus nepamanīji? – jautāja Lejiņš.

– Pamanīju, un tad? Dokumentālā filma ar aktieriem. Ar labiem aktieriem, kā šeit, vai tad tā nevar?

Kalniņš ar Lejiņu saskatījās vēlreiz.

– Gūtenmorgen, tur viss bija inscenēts. Tie nebija reāli cilvēki, – skaidroja Kalniņš.

– Kas tad tie bija, rēģi? Vēl pasaki, ka dokumentālajā kino nekad neko neinscenē!

– Nē nu, dažreiz inscenē... bet tas nav tā... – Kalniņam sāka nolaisties rokas, un Gūtenmorgens to pamanīja.

– Neuztraucies, Kalniņ, man tak vienalga. Atzistos, es no tiem žanriem neko daudz neejdu, tāpēc liec to, kurā plauktā gribi. Lai ir mākslas filma.

– Baigā, nahu, māksla, blāg, – ieņurdējās Lejiņš. – Vēl pasaki, ka tev arī patika.

Gūtenmorgens nopūtās.

– Nu, ne jau tā, ka pilnīgi viss... kur piekāsities, vienmēr varēs atrast. Tas ir tāpat kā... es vienreiz no visas sirds māju iztīrīju, bet sieva vienalga kaut kādu putekliti uz skapja atrada.

– Vai tad tu neredzēji, ka tur ņihuja nav! – Lejiņš negribēja palikt viens. – Džeki bezmērķīgi klist un dzerstās, lamājas ahujenna, un nekas nenotiek. Es to tāpat redzu visapkārt, vai tāpēc man vēl uz kino jāiet? Dzīve bez satura, blāg, un jēgas.

– Māksliniecisks realitātes atspoguļojums var likt... – Kalniņš gribēja nolasīt nelielu referātu, bet Gūtenmorgens viņu pārtrauca, lai pabeigtu savu domu.

– Man liekas, līdzīgi kā visās nopietnajās lietās var atrast kaut ko nopietnu, tā arī katrā dzīves jēgā noteikti ir kaut kāda jēga... – Gūtenmorgens mirkli apsvēra, vai pietiekami skaidri izteicies. – Tas ir, es gribēju teikt, ka... nu, tā, kā gribēju, apmēram arī pateicu.

Dzirdot tik dziļu domu, Kalniņam bezmaz sagribējās aplaudēt, taču, ieraudzījis Lejiņa drūmo vaigu, viņš tomēr atturējās. Iestājās stindzīgs klusums, nevienam nebija ko teikt. Kalniņu māca skumjas, Lejiņš turpināja nīgroties savā nodabā, tikai Gūtenmorgens centās atrast vārdus, lai atjaunotu sarunu.

– Klau, ja jums kādreiz gadsies brist cauri purvam, bet pēc tam savā kabatā vēl varēsiet atrast sausas cigaretes, tad ziniet, ka atrodaties jau kino pasaulē, – viņš sacīja.

Kalniņš iesmējās, Lejiņš pirmo reizi pa visu vakaru vārgi pasmaidīja, bet Gūtenmorgens turpināja.

– Bet šampanieti no kakliņa vienā piegājienā gan var izraut. Es zinu.



– Var, tikai ahuinās atraugas nāk, – domīgi piemetināja Lejiņš. – Kas tā bija par marku, ievērojāt?

– Es nē, – sacīja Kalniņš. – Tikai atceros, ka maksāja trīs deviņdesmit seši.

– Ņihujā. Trīs četrdesmit deviņi. Saderam? – Lejiņš pastiepa roku.

– Trīs sešdesmit... nē, deviņdesmit seši, jā... – drusku vilcinoties, Kalniņš satvēra Lejiņa plaukstu.

– Tu piedalies? – Lejiņš vaicāja Gūtenmorgenam, bet tas noraidoši papurināja galvu. Gūtenmorgenam likās, ka viņš zina pareizo atbildi – trīs sešdesmit divi –, tomēr riskēt negribējās. – Tad pārsit, – noteica Lejiņš, un Gūtenmorgens viegli uzsita pa draugu savienotajām plaukstām.

Pēc brīža viņi iegāja kinoteātrī, lai nopirktu biļetes uz nākamo *Kolka Cool* seansu. **Kr**

Cool, pārāk cool

Dmitrijs Rancevs

Jura Poškus filmu *Kolka Cool* gluži labi var uzskatīt par skaidru latviešu *art-house* ar cilvēcisku seju. Tiesa, tāds apgalvojums prasa virkni atrunu un precizējumu.

Šī filma ir par to, kā līdz elementārām izpausmēm reducēta ikdienība aprij un iznīcina visas vēlēšanās – no primitīvām līdz pat cildenām. Svarīgi, ka šī režisora nostāja ne tikai izskanējusi pietiekami skaidri, bet arī atradusi precīzu (lai neteiktu – izsmalcinātu) formālo iemiesojumu. Saprotams, ka lielākajam vairumam *art-house* režisoru daudz svarīgāk ir “kā”, nevis “ko”, un šajā ziņā Poškus nav izņēmums. Tomēr ne pārāk daudzi nekomerciālā kino darboņi ir spējīgi, kā tas izdevies Jurim, izmantojot formālas kvalitātes, sasniegt un padziļināt saturisko būtību.

Filmas *Kolka Cool* režisoram piemīt slavējama spēja iesākt un pabeigt. Daudzvārdīgā prologa un mēmā fināla apslēptais emocionālais *apburtais loks* nosaka precīzas estētiskās koordinātas, kuras it kā galīgi izveido filmu skatītāja uzterē, liekot viņam vēl kādu laiku dzīvot ar redzēto.

Turklāt Poškus ir virtuozu mizanscēnu meistars, viņš talantīgi izgudro specifiski kinematogrāfiskas konstrukcijas, kurās realizējas kadra iekšējās telpas uzbūve un tiek harmonizēta statikas un dinamikas attiecība gan atsevišķās epizodēs, gan stāstā kopumā. (Te vēl jāatzīmē spožais Aadela Nodeh-Farahani operatora darbs).

Varam ņemt praktiski jebkuru filmas ainu – vai improvizēto ballīti pie baseina ar Ivetas Poles varones lēcieni no trampīna, vai *pašpēlējošo* pļauku virtēni, vai gājējošo un pagalmā riņķojošo automobili dikdieņu ielenkumā – visur pamatā ir zināms horeogrāfiskums, kas iekļauj varoņu figūras, interjera vai eksterjera priekšmetus, gaismas akcentus un satumsumus tādā tīri vizuālā, imanentu līdzekļu apzinātās iedarbināšanas struktūrā, kas ļauj atrauties no sadzīvīskām neēdzbām un apjēgt eksistenciālu nespēju atrast savu vietu.

Režisora vērtīgajām īpašībām jāpieskaita arī prasme adekvāti izvēlēties un uzturēt intonacionālās līnijas. Negadās bieži pašmāju kinematogrāfijā ieraudzīt tādu ironijas un smeldzes savienojumu un tādu prasmi ar to rīkoties, būvējot atsevišķu juteklisku sižetu.

Viss aprakstītais liek atcerēties cilvēka dabas ontoloģiskos pētījumus, ko veikuši Mikelandželo Antonioni, Džims Džarmušs, Aki Kaurismeki (epizodi ar divu brāļu neveiksmīgo auto-stopu un grāvi iebraukušo policijas mašīnu var uzskatīt par neslēptu *bommage* kolēģim Kaurismeki). Vēl vairāk, nepamet sajūta, ka mūsu acu priekšā virknējas fragmenti no minēto metru nerealizētajām iecerēm – projektiem, kam bija jāiemie-sojas autentiskā Latvijā, tās ziemeļrietumu nostūrī.

Tieši autentiskums, sakņošanās istajā dzīvē un pievēršanās vienkāršiem cilvēkiem ļauj režisoram (un te ir arī viņa kā scenārista nopelns) izvairīties no *art-house* hermētiskuma – ne

tik daudz demonstrēt savus režisora *muskuļus*, kā pastāstīt par mums visiem.

Tomēr visā šajā stāstā ir viens būtisks “bet”. Diemžēl aktieru darbs nav vienmērīgs – gan ansambļa līmenī, gan atsevišķu lomu zīmējumā. Piemēram, manuprāt, pilnīgi izgāžas prologs ar brīnišķīgo dialogu par iespēju mirt vienam otra dēļ, ko risina Andžs un Simona, potenciālie jaunlaulātie. Šai īsajai sarunai vajadzēja kļūt par kamertoni visai filmai, bet tā tikai uzdod toni atsevišķām neveiksmēm.

Ja filmā sastopamais nepārliciecinātais izpildījums nebūtu redzams pamišus ar visprecīzākajām replikām un absolūtām veiksēm, varētu to pieņemt kā zināmu nosacītību, apzinātu paņēmienu. Starp citu, tieši tā tas Jurim Poškum izdevās viņa iepriekšējā filmā *Monotonija*. Kas tad traucēja šeit?

Lai cik divaini tas būtu, kā vienu no iemesliem var nosaukt faktu, ka *Kolka Cool* ir melnbalta filma. Tā nu reiz jau vairāk nekā pusgadsimta laikā tas izveidojies – monohromā gamma ir pretenzija un ambīcija. Un tajā ietilpst acimredzama intence uz visu formālo parametru skaidrību, nepieļaujot atsevišķas vaļības, kas var pārvērsties zaudējumos.

Piemēram, stāstoša kino gadījumā (filma *Kolka Cool* tomēr tāda ir, un tas šajā ziņā ir pluss) melnbalts attēls prasa daudz precīzāku un savstarpēji saistītu dramaturģisko organizēšanu. Taču, kad dzirdi izrunātu vārdu un jūti, ka to saka nevis filmas varonis, bet aktieris; kad šajā, kaut arī ļoti īsajā mirklī vairs netici iluzorajam ekrānam, rodas jautājums – kur un kas nebija pareizi uzrakstīts scenārijā? (Un tas jau ir minuss Poškum-scenāristam, jo izteikt pretenzijas aktieriem negribas.)

Tādi *iekritieni*, lai arī reti un ne pārāk nopietni, izlōga Poškus stingri izstrādāto visu komponentu virzību, tai skaitā vizuālo. Piemēram, tas, kas bijis iecerēts kā sajūsmas vērti garumi un tukšumi ar daudzslāņainu iekšējo pildījumu, tīras apcerīgas vērošanas brīži, kam būtu jādzemdina jauna jēga, pārvēršas par *uzkāršanos*, perceptīviem *atsaldējumiem* un vienkārši uzdzēn garlaicību. Filmas nosaukumā liktais vārds *cool* it kā zaudē savu ironisko virstoni un iegūst pilnīgi neparedzētu nozīmi.

Neskatoties uz minētajām kaitinošajām parādībām, *Kolka Cool*, bez šaubām, ir nozīmīgs darbs mūsdienu Latvijas kinematogrāfijā. Kaut vai tāpēc, ka filmai piemīt nepārprotams valdzinājums – tāda autorkino valdzinājums, kurš ja ne principiāli atšķiras no izdaudzinātā *art-house*, tad vismaz piešķir tam humānu veidolu. **Kf**

No krievu valodas tulkojusi
Kristīne Matīsa

Lauki 'cool' Krievijā

Ieva Pitruka

Grūti pateikt, vai Juris Poškus, kura filmām allaž piemīt spilgts autorkino rokraksts un pozitīvi vērtējams mākslinieciskais huligānisms (ja par tādu vienojamies uzskatīt nestandarta skatu uz līdzās esošām lietām un parādībām), bija paredzējis, ka tieši viņa mūsdienu lauku dzīves tēlojums jaunajā spēlfilmā *Kolka Cool* izraisīs politiskajās aprindās tik aktīvu diskusiju par kino mākslas nacionālo uzdevumu. Tāda šūmēšanās nav nedz jauna, nedz oriģināla, nedz tikai mūsu valstij vai varai raksturīga, vienīgi Latvijā citu politisko villošanas periodā tā bijusi kādu laiku piemirsta. Katra vara un valdība māksliniekus piemērotā brīdī labprāt izmanto par ruporiem sava PR veidošanai – jo vieglāk taču ir rast ierobežojošus instrumentus, kas spiež brīvdomīgos radītājus neglaimojošo ikdienas patiesību noglancēt filmā, grāmatā vai dziesmā, nevis likt pašiem sev tikties aci pret aci ar valstiskās sistēmas kļūdām.

Tāpat kā Latvijā, arī Krievijas mākslā morālā tūriba vēsturiski visbiežāk tikusi meklēta laukos, dabas tuvumā. 2011. gadā kaimiņvalstī tapušas trīs filmas ar tā saukto lauku tematiku, kuras, līdzīgi Jura Poškus filmai *Kolka Cool*, reālistiski norauj aizkariņu miglainajai idillei un liek brīžiem nodrebēt, ieraugot spoguļi to atspulgu, kādu vismazāk vēlamies redzēt.

Vēlme izskatīties gliši un sapucēti periodiski vajājusi arī ne vienu vien ārvalstu kultūras vai politisko institūciju, izvēloties filmas, kuras būtu cienīgas pasaules acis pārstāvēt tā sauktās nacionālās vērtības. Bieži vien ierēdņi (varbūt tas tiešām ietilpst viņu profesijas nerakstītajā obligātajā kodeksā?), kuriem uzticēta kāda atbildības daļa par reprezentācijas filmu programmu veidošanu vai darbu izvirzīšanu

apbalvošanai, gluži kā uz burvju mājienu pēkšņi atceras maģisko nacionālo ideju un tās vārdā nereti pat zemēs, kur oficiāla cenzūra nepastāv, mākslinieciski izcilu, bet saturā skarbi atklātu, neizskaistinātu vai provokatīvu kinolenti reprezentācijas reizēs nomaina pret tautisku varoņteiku, romantisku sāgu, nekaitīgu komēdiju vai milīgu ģimenes filmu. Bet mākslas vēsturei ir pavisam citi – talanta un māks-

Sibīrija, Monamūra / Сибирь, Монамур



slinieciskās patiesības kritēriji, tādēļ, piemēram, Austrijas kinovēsturē, visticamāk, saglabāsies nevis standartizēta un pareiza, kaut brīnumdaiļa filma par Vīnes valšiem vai Alpu smailo virsotņu elpu aizgrābjošo skaistumu, bet gan Mihaela Hanekes vai Ulriha Zeidla šokejošie, bieži visnotaļ nesimpātiskie personāži.

Ciņa par Oskariem krievu stilā

Klasisks piemērs ir kārtējais ar *Oskara* pretendentu izvirzīšanu saistītais skandāls Krievijā. Ar balsu vairākumu nacionālā *Oskara* komiteja 2012. gada labākās ārzemju filmas kategorijai izvēlējās (nu, protams!) Ņikitas Sergejeviča Mihalkova patriotisko, mākslinieciski pār ciņiem un grāvjiem klūpošo, kaut inscenējuma mērogos respektējamo opusu *Saules nogurdinātie 2: Citadele*, kas pašmāju distribūcijā piedzīvoja kauppilnu izgašanos. Komitejas priekšsēdētājs Vladimirs Meņšovs (režisors, kurš savulaik saņēmis *Oskaru* tieši šajā *ārzemju filmas* kategorijā par filmu *Maskava asarām netīc*) atteicās parakstīt šo lēmumu, bet Mihalkova pusbrālis, režisors Andrejs Končalovskis paziņoja, ka viņa vārds lēmēju sarakstā iekļauts maldinoši, jo jau pirms vairākiem gadiem viņš oficiāli atteicies ieņemt šo amatu.

Kārtējais skandāls no neskaitāmajiem kašķiem, kas saistīti ar Ņikitas Sergejeviča vārdu un varu, šī raksta sakarā neliktos uzmanības vērts, ja tā dzilēs neslēptos jēdzieni “nacionāls” un “patriotisks”. Lielā Tēvijas kara atainojums Mihalkova filmā gan atšķiras no padomju laika smieklīgajām ideoloģiskajām filmām, kur visi fašisti bija vai nu stulbeņi vai spilgti izteikti sadisti (šajā filmā zvēriska izturēšanās atgadās arī krievu pusē), toties režisora pašatveidotais bijušais ģenerālis Kotovs dzimtenes vārdā vienu pēc otra veic tiešām mītiska pasaku varoņa cienīgus varoņdarbus.

Citadeles sīvākās konkurentes ciņā par izvirzīšanu *Oskara* sacensībai bija Aleksandra Sokurova filma *Fausts* (Venēcijas kino festivāla Zelta lauvas ieguvēja) un Andreja Zvjaginčeva *Jeļena* (kura saņēmusi gan specbalvu Kannās, gan Krievijas gada labākās filmas nosaukumu Kinokritiķu gildes vērtējumā). Formāli abām konkurējošām filmām pietrūka procedūrai nepieciešamās vietējās distribūcijas



Sibīrija, Monamūra / Сибирь, Монамур

mēnesi pirms nominēšanas, tomēr ne visi tic, ka šis fakts vai pat Mihalkova privātā interese ir vienīgie istie iemesli – pie vainas esot arī nacionāli ideoloģiskie apsvērumi. Lai nu kā, bet uz ASV aizceļoja filma, kurā ar krievu cilvēka ideoloģiju viss ir pilnīgākajā kārtībā – nevis, piemēram, *Jeļena*, kur Zvjaginčevs galvenās varones tēlā būtībā iznīcina krievu vienkāršās lāga sievietes arhetipu, pārvēršot ekrānā ierasto pusmūža sirsnīgo un dvēseliski bagāto kundzīti ar copi morālā monstrā.

Žēlsirdība pāri taisnīgumam

2011. gadā kaimiņvalstī tapušas trīs vietējam kino noteikti būtiskas filmas ar tā saukto lauku tematiku – Andreja Smirnova *Dzīvojo reiz viena sieva / Жила-была одна баба*, Oļega Pogodina *Māja / Дом* un Slavasa (Vjačeslava) Rosa *Sibīrija, Monamūra / Сибирь, Монамур*.

Visas filmas vieno vairāki raksturlielumi – to scenāriju autori ir paši režisori; filmās ir kārtīgi izstāstīts un klasiski vērts stāsts, kam spēj izsekot līdzī arī ekrāna smalkumus nepārzinošs mazizglītotāks skatītājs; projekti tapuši pēc ilga izpētes darba vairāku gadu garumā; lauku vide ir tas darbības lauks, kur visspilgtāk atklājas ļaužu trulums, nežēlība, alkatība. Tomēr, kas interesanti, nevienu no šīm filmām nevar nosaukt par tipisku, Krievijas kino pēdējiem gadiem raksturīgu *černubu*. Un, manuprāt, visas trīs ir izteikti nacionālas filmas – neatkarīgi no tā, vai tieši tādus savus ļaudis vēlas redzēt Krievijas politiķi vai ierēdņi. Krievu nācījas pašzīti paradokšālais, no malas neizprotamais raksturs (un šais filmās neatrast Dostojevskas, Čehova vai Gogoļa literārās intonācijas!) vēlreiz un vēlreiz liek māksliniekiem gan šausmināties, gan apbrīnot to.

Sibīrija, Monamūra ir režisora Vjačeslava Rosa otrā pilnmetrāžas spēlfilma un par šo stāstu viņš saņēmis jau ievērojamu skaitu starptautisko festivālu apbalvojumu, tai skaitā labākās ārzemju filmas un skatītāju atzinības kategorijās Romā, Valensijā, Bruklinā, Toruņā un citur. Interesanti, ka Krievijas distribūcijā šī lente piedzīvoja katastrofālu neveiksmi – darbs, kura uzņemšana prasīja 3,5 miljonus dolāru, kases ienākumos savāca tikai 22 700 USD, tādējādi izvirzoties 2011. gadā zaudējumus cietušo filmu saraksta galvā. Tomēr finansu katastrofa producentiem tā droši vien nebūs – par filmu ieinteresējās Liks Besons, palīdzēja Rosam ar filmas postprodukciju savā studijā un nu izplata šo Krievijas kino Francijā, isā laikā jau savācot desmitreiz lielāku skatītāju skaitu.

Filmas sižetiskais risinājums nav viendabīgs, scenārijā saskatāmas klišejas, nesadieltas šuves un brīžiem prāta loģikai pretī runājoši notikumi, tomēr režisoram izdodas skatītājā izraisīt līdzpārdzīvojumu un likt tam aizmirst par mākslinieciskajām neveiklībām. Pamestā, aizputinātā Sibīrijas ciemā ar skaisto nosaukumu Monamūra (izrādās, pēc 1812. gada kara atgriezušies kareivji daudzviet Sibīrijā ieviesuši miestiem franciskos nosaukumus) skarbās un nepielūdzamās dabas ielokā dzīvo vien vectēvs Ivans (Pjotrs Zaičenko) – stingrs vecticībnieks – un viņa septiņgadīgais mazdēls Ļoša (Mihails Pročjko), bet tuvējā mežā klimst bada nomocītu suņu bars, kas nokož arī ģimenes vienīgo kazu.

Zēna tēvs divus gadus atpakaļ devies prom no mājām un skatītājiem ir skaidrs, ka šeit viņš vairs neatgriezies. Liela un mazā vīrieša attiecības ir ārēji skarbas – vectēvs ir nerunīgs un bargs, viņa galvenā rūpe ir sagādāt pārtiku un skopiem vārdiem izsekot, vai puika citīgi lūdzas senlaicīgās ikonas priekšā. Ļoša paklusām iedraudzējas ar suni Ilkni no badīgo un bistamo dzīvnieku pulka un sapņo par tēva atgriešanos, taču reiz vectēva ierocis tiek pavērsts pret puisēna vienīgo draugu un operatora kamera savstarpējā kontrastā fiksē Sibīrijas sniegainās ziemas vizuālo skaistumu un varoņu cīņu par izdzīvošanu.

Attāls radnieks Jura (Sergejs Novikovs) no vairākus kilometrus attālā pussagruvušā ciemata vectēvam un mazdēlam pa laikam atved ēdienu, jo viņiem pat vairs neizdodas neko nomedīt ēšanai. Kādā reizē Juras neuzticīgā sieva Anna ar varu atņem piekrauto mugursomu un aizliedz turpmāk palīdzēt radiem, jo tikai vectēva spītības dēļ viņi palikuši vecajā, vientuļajā mājā. Citi filmas varoņi, ar kuriem krusosies galveno tēlu darbības līnija, ir no Čečenijas pārnācis morāli izdedzis kapteinis (Mihails Kozaks), kuram dots uzdevums atvest vietējo prostitūtu savam pulkvedim, nekrietni marodieri, kuri nolaupīs vectēva svētbildi un pašu piekaus gandrīz līdz nāvei, un pērkama meiča Ļuba. Absolūts bads nomaļajā mājā iestājas tad, kad uz radnieka palīdzību vairs nav ko cerēt – mājupceļā caur mežu Jura krit par upuri izsalkušajiem suņiem, kuri simboliski darbojas kā meža sanitāri. Bet, kad situācija to pieprasa, nogurušajos, nocietinātajos un netikamajos ļaudis pat necilvēciskos apstākļos atstātos iemīgušā cilvēcība un viņi rod sevī neticamu spēku doties palīgā citiem. Kaut arī filma ir skarba un nežēlīga kā Sibīrijas ziema, tā nespekulē ar nevajadzīgu naturalismu, bet paradoksālā veidā apliecina cilvēkā snaudošo ticību, cerību un mīlestības spēku, kas pamostas pat notrulinātā sirdī.

Filmas režisors Slava Ross kādā intervijā saka: “Vēcaistēvs ir ļoti reliģiozs, bet viņš ir tik ļoti vīlies cilvēkos, ka nespēj tos mīlēt. Pat mazajam puikam viņš nespēj izrādīt mīlestību, kura dziļi mājō viņa noslēgtajā sirdī. Kad ar puisēnu atgadās nelaime, vectēvam jādodas caur taigu meklēt palīdzību pie cilvēkiem, kurus viņš dziļi nicina. Bet tikai cilvēks spēj palīdzēt otram cilvēkam. Kādā krievu lūgšanā es izlasīju, ka žēlsirdība ir augstāka par taisnīgumu, un šī frāze man kļuva par atslēgu filmas veidošanā”.

Ģimene kā mīts

Krimināldrāmas *Māja* režisors Oļegs Pogodins pēc izglītības ir kinokritiķis, un šis Rostovas apgabala stepēs notiekošais deģeneratīvās patriarhālās ģimenes stāsts ir viņa piektā spēlfilma. Arhitektoniski īpatnējā māja, kurā dzīvo Šamanovu ģimene, ir vēl viens spēcīgs filmas tēls – tās dekorāciju Simferopoles tuvumā uzņemšanas grupa būvēja divus mēnešus. Kuplā ģimene sapulcējas no malu malām, lai apsveiktu nu jau paralizēto un izbāztai mūmijai līdzīgo cilstēvu simts gadu jubilejā. Bet ne jau mīlestība vai radu siltās jūtas saista šos cilvēkus – viņus kopā satur gadiem ilga pārdarījuma sajūta, noklusētas izjūtas un agresivitāte. Mājā, kā to jau bērnībā iemācījies no sava senča, visu līdz sīkumam



Māja / Дом

izriko Bogdana Stupkas spēcīgi atveidotais tēvs – ja kādam šeit ir savas domas, var dabūt arī pa zobiem. Viņa galvenais mērķis ir nodrošināt, lai ģimene būtu visturīgākā visā apkārtnē. Uz pilsētu neaizmukušie bērni paklausīgi vergo dinastijas labā, labība zeļ, ievārijumu un konservu burkas piepilda plauktus, bet dzīves nav.

Negaidīti uz svinībām pēc divdesmit piecu gadu prombūtnes ierodas tēva mīlētais vecākais dēls Viktors – vienīgais cilvēks, kurš spēj būt dabiska autoritāte radniekiem. Viņam pa pēdām seko pasūtījuma slepkavas, jo izrādās, ka Vitjka Šamans ir noziedzīgās pasaules pārstāvis, kuram parakstīts nāves spriedums. Ballītes laikā notiek gan vētrains izskaidrošanās, gan tēva spēka demonstrējums, atklājas nežēlīgas pārestības un nodevības, ar kurām cits citu savu reizi aplaimojuši gandrīz katrs Šamanovu klanā. Visi ar cerību skatās uz Viktoru, bet tieši viņš ienes nāvi mājā, kuras iedzīvotāji ir nelaimīgi, jo nepazīst siltu cilvēcību. Uzaicinot Sergeju Garmašu Viktora lomā, režisors trāpījis desmitniekā – šis neticami harizmātiskais aktieris spēj uz ekrāna attaisnot pat tik banālu klišeju kā bērnības vietu labības vārpas noglaušanu senču tīrumā.

Profesionālā, spriedzi uzturošā filma ar izcilu aktieru ansambli (starp citu, uzpūtīgo un aizvainoto tēva brāli iemieso filmas *Sibīrija, Monamūra* galvenais aktieris Pjotrs Zaičenko) vēsta ko vairāk nekā vienu netipisku ģimenes stāstu. Neuzbāzīgi tiek iezīmēta dzimtas senākā vēsture – simtgadīgais vectēvs paspējis gan pakarot cara armijā, gan kopā ar boļševikiem likt pie sienas kulakus, kas ar labu nevēlējas atraut savu bērnu mutēm un atdot jaunajai, brutālajai varai sūri audzēto un gādāto pārtiku. Lai cik divaini tas būtu, filmā ir jūtama amerikāņu kultūras klātbūtne (režisors atzīst, ka viņu spēcīgi ietekmējis Viljams Folkners un Terensa Malika *Debesu dienas*), tajā pat nojaušami vesterna struktūras elementi.

Režisors pats uzaudzis Krievijas dienvidos un jau kopš bērnības apguvis gan turienes raksturus, gan stepju kazaku

runas dialektu. Vardarbīgo attiecību modeli režisors Oļegs Pogodins saredz savas tautas vēsturē: "Kazaki ir stipri un briesmīgi ļaudis. Pārtikušu ģimeņu pamatā ir spēcīga dūre. Viņiem ir vieglāk otram iedot pa purnu, nekā atzities sirsnīgās jūtās, starp viņiem nav nekādu dvēselisku saišu. Manā filmā ģimene attēlota kā mīts. Pie mums mil runāt par ģimeņu saliedētību, par to, ka ģimene ir sabiedrības šūniņa. Manuprāt, ģimenes sen jau nav vienotas un Krievijā viss jūk un šķobās tieši ģimenes līmenī – no visa tā, ko mēs kopā ar gaisu ieelpojam no mazotnes. Mūsu ģimenes ir nedraudzīgas un sašķeltas, un asinsbalss ierunājas tikai tad, kad nāve jau stāv pie sliekšņa. Mēs labi mākam paraudāt pie tuva cilvēka kapa, bet milēt cilvēku, kamēr viņš ir starp mums – to mēs Krievijā vairs nemākam. *Māja*, protams, ir krieviska filma. Lai gan arī Latīņamerikā, Ķīnā vai Japānā atradīsies ģimenes, kurās tieši tā audzina bērnus – tur valda vertikālā hierarhija, kurā tēvs atrodas galvgalī, bet pārējie praktiski ir viņa padotie. Krievija vispār ir hierarhiska valsts. Pie mums ir absolūtā varas vertikāle, kur visu nosaka vecākais."

Filma saņēmusi trīs Krievijas Kino un zinātnes akadēmijas balvas *Zelta ērglis* par 2011. gadu – tās piešķirtas aktierim Bogdanam Stupkam, komponistam Eduardam Artemjevam un montāžas režisoram Aleksandram Amirovam.

Tautas drāma par *bābu*

Andrejs Smirnovs skatītājiem vairāk pazīstams kā aktieris – nesen viņš atveidoja galveno vīriešu lomu Andreja Zvjaginceva filmā *Jeļena*. Režisora Smirnova spēcīgā

filma *Dzīvoja reiz kāda sieva* (šeit tiešām pietrūkst jēdzieniski atbilstošu latviešu valodas vārdu oriģinālnosaukuma *Жила-была одна баба* tulkojumam) pirmizrādi piedzīvoja 2011. gada Monreālas festivāla konkursa programmā. Filma ir ļoti augstā mākslinieciskajā kvalitātē piedāvāts stāsts par kādu vienkāršu, neizglītotu Tambovas apgabala sievu (bābu? sievišķi?) laika periodā no 1908. gada līdz 1921. gadam. Mainās viņas dzīves vīrieši un mainās politiskās iekārtas, bet nemainīga paliek nemītīgā pazemošana, sitieni, paņemšana ar varu, cīņa par maizes kumosu un mīlestības trūkums. Pat grūti pateikt, kā Varja šo trūkumu izjūt, jo nekad nav zinājusi, ka var būt arī savādāk. Filmas estētiskā kvalitāte ir ārkārtīgi augsta, ik detaļa pārdomāta līdz sīkumam – ne velti režisors iecerī attīstījis deviņus garus gadus. Filmas lielais brīnums ir aizmirstībā nogrimušās, pirmajā brīdī ne tik viegli uztveramās divdesmitā gadsimta sākuma Viduskrievijas valodas vietējais dialekts. Grūti noticēt, ka galvenās lomas izpildītāja Darja Jekamasova (saņēma 2011. gada Krievijas kritiķu gildes balvu *Baltais zilonis* par labāko sieviešu lomas atveidojumu) ir profesionāla aktrise – tik dzīvnieciski instinkatīvs ir viņas acu skats, runa un kustības.

Filmā lomas iedzīvina vēl vairāki plaši pazīstami aktieri (kopumā ap 200 profesionāļi!), kurus atpazīstam tikai pēc ilgāka uz ekrāna pavadīta laika – Aleksejs Serebrjakovs (*Baltais zilonis* par otrā plāna vīriešu lomu), Ņina Ruslanova, Maksims Averins. Varoņi, tālāka krievu fizionomijas vaibsti, runa, apģērbs un vide ir vēsturiski biedējoši precīzi un nav viegli apzināties, cik patiesībā dziļā fiziskajā un arī garīgajā nabadzībā un neizglītībā eksistēja mūsdienu krievu nepavisam ne tik tālie senči. Neizskaistināta, brutāla vēsture instinktu līmenī, satriecoši skaisti, gleznieciski uzfilmēta (Nikolajs Ivasivs un Jurijs Šaigardanovs). Varja iemieso ne tikai krievu lauku sievietes metaforu, viņas tēls simbolizē arī visu daudzcietušo Krieviju un tās vēsturisko peripetiju saplosītos un samītos iedzīvotājus. Īpaši nežēlīgi krāsots sarkanais terors – filmā izmantoti vēsturiski ne tik zināmi notikumi 1921. gadā, tā sauktā Antonova sacelšanās, kad Tambovas apriņķa zemnieki nolēma aizstāvēties pret sarkanarmiešiem, kuri nebeidza slepkavot un laupīt vietējos iedzīvotājus. *Antonovščina* ir viens no Krievijas vēstures kauna traipiem, jo pret



Dzīvoja reiz viena sieva / Жила-была одна баба

savu tautu boļševiki laida uzbrukumā simt-tūkstoš durkļu, četras lidmašīnu eskadriļas un pat aizliegtus ķīmiskus ieročus karavadoņa Tuhačevska vadībā. Režisors Andrejs Smirnovs pie šī projekta strādāja desmit gadus, pats apbraukāja vēsturisko notikumu vietas, pētīja arhīvus, vāca vietējo iedzīvotāju atmiņas.

Jēdziens “bāba” nav tieši pārtulkojams nevienā citā valodā, jo Krievijā tas ir gan lamu, gan milestības vārds, tas ir gan sievišķīgs, gan vīrišķīgs, gan nicinošs, gan apbrīnas pilns. Tāda ir arī filmas centrālā varone, kuras dzīvnieciskā vitalitāte ļauj pārdzīvot šausmas, kas nebeidzas, un dzīvot dzīvi bez liekām jūtām, ilgām vai pārdomām. Filmā sākumā šī varone skatītāju atbaida ar savu neglītumu, trulumu un mazprasīgumu, bet ar katru nākamo kadru režisors neuzbāzīgi māca novērtēt viņā tās īpašības, kas palīdz saglabāt paaudzes un pat nācijas – izdzīvot un vairoties, māku saglabāt savu un bērna dzīvību, neturēt sevi aizvainojumu pret dzīvi un cilvēkiem, samierināties ar notiekošo, spēt pēc visrūgtākā sāpju kausa izdzeršanas sākt atkal un atkal visu no jauna, nopurinoties no jebkuriem dubļiem.

Filmā, kuru vārda vistiešākajā nozīmē var nosaukt par “tautas drāmu”, nav ne vismazākās romantikas, jūtināšanās vai manipulācijas ar skatītāju, tas ir reti godīgs un skaudrs nācijas atainojums, kurā nav ne varoņu, ne antivaroņu. Filosofiskajā nozīmē režisors kā tēlu izmanto teiksmu par nogrimušo pilsētu Kitežu – kad tautas ciešanas ir sasniegušas apogeju, plūdi aprij gan taisnos, gan ļaunos, gan vainīgos, gan nevainīgos. Pasaka vēsta, ka tikai tas, kuram tīra sirds un taisnīgs prāts, reiz atradīs šo ezerā grimušo vietu. Un skatītājs dodas mājās ar iekšējo jautājumu, vai maz tas jebkad vairs ir iespējams...

Ticības jautājumam filmā ir būtiska, kaut neuzbāzīga vieta – arī beigu titri, pilsētai pazūdot zem ūdens, atgādina, ka pār pasauli valda antikrists. Galvenā filmas doma izteikta dialogā starp mūku (kurš, kā izrādās, pirms pievēršanās ticībai greisirdības lēkmē noslepkavojis savu sievu) un kādu citu svētceļnieku, kurš patiesību dzirdēt negrib un savu taisnību steidz pierādīt ar dūri. “Nogrimušo pilsētu neviens neredz grēku dēļ. Reliģija mums ir vispareizākā, bet vai kāds to ievēro? Nav apsēstākas tautas par mums. Tāda mežonība nekur nav redzēta. Un nogrimusi Kiteža mums neredzama būs,



Jeļena / Елена

kamēr no savām zvēribām neatteiksimies...” – tik rūgta patiesība par Krieviju skan no filmas varoņa mutes.

Patriotiski ir neglaimot

Neviena no šīm filmām neizklaidē skatītājus, tās neglaimo nedz plašajai Krievzemei, nedz vēl jo mazāk krievu tautas raksturam kopumā, bet interneta komentāros šim žanram tipiskās nievas mijas ar pārsteidzoši daudzām inteliģentām un izjustām atsauksmēm no cilvēkiem, kuri spēj šajos kino tēlojumos atpazīt savas nācijas sarežģīto vēsturi un nenovēršas no tās kā tai nepiederīgi, bet aicina līdzcilvēkus meklēt dzīvē atbildes uz jautājumiem, kurus uzdod mākslas darbi. Dievs dod, ka arī mūsu kinoļaudīm pietiktu ieinteresētības, spēka un talanta uzplēst latviešu tautas vātis un vēstures aizaugušos lidumus tik spilgti, ka mākslas simbolu iedarbīgais spēks nebeigtos pie uzraksta “izeja”, bet urdītu vēl ilgi pēc tam, taujājot sev un citiem pēc patiesības. Vārbūt tieši to sauc par patriotismu? **Kr**

Dzelzs lēdijas

Ridigers Šturms, Tip Berlin
ievads un tulkojums no vācu valodas –
Margarita Zieda

62. Berlīnes starptautiskais kinofestivāls, kas notika no 9. līdz 19. februārim, šogad bija izveidojis žūriju tikai un vienīgi no māksliniekiem. Britu kinorežisora Maika Lī vadībā pasaules kino spēcīgākos sasniegumus mēģināja noteikt ar neordināru māksliniecisko domāšanu apveltīti kino praktiķi, viņu vidū – franču kinorežisors Fransuā Ozons, vācu aktrise Barbara Zukova, franču-britu aktrise Šarlote Geinsbūra, nīderlandiešu fotogrāfs, dizainers un kinorežisors Antons Korbīns. Viņu domas noteica šī gada Zelta un Sudraba lāču ieguvējus.

Taču vienas balvas laureāts bija zināms vēl pirms festivāla sākuma – Zelta lāci par mūža ieguldījumu kinomākslā šogad saņēma izcilā amerikāņu aktrise Merila Strīpa. Viņai festivāls veltījis apjomīgu retrospektīvu, turklāt izrāda viņas jaunāko darbu *Dzelzs lēdija / The Iron Lady*, kurā aktrise atveido kādreizējo britu premjerministri Margaretu Tečeri. No janvāra filma tiek rādīta Londonā (Latvijā – no 17. februāra), sašķeļot skatītājus divās nometnēs, gluži kā savulaik Margareta Tečere saskaldīja savu Angliju, – piekritējos un pretiniekos. *The Times* slavē filmu kā briljantu pieminēkli izcilai sievietei: “Filmas Tečere ir labāka par īsto Tečeri.” Citi par *Dzelzs lēdiju* ir dziļi sašutuši, nespējot pat 21 gadu pēc Tečeres aiziešanas no politikas skatīties uz “šo nožēlojamo valsts vadītāja karikatūru”, pat ja tā redzama citā realitātē – kinoekrānā. Britu laikraksts *The Guardian* kritizē filmu par tās veidotāju skatpunkta izvēli – rādīt Tečeri bez “tečerisma” –, ko savukārt pārliecināti aizstāv Tečeres atveidotāja Merila Strīpa.

Publiskā sarunā ar tautiešiem iesaistījies arī Margaretas Tečeres šoferis Deniss Olivjē, kurš premjerministrei uzticami kalpojis piecpadsmit gadu garumā: “Kad aizveru acis, es patiešām dzirdu viņas balsi. Tas ir pat neomulīgi, cik ļoti Merilai Strīpai izdevies iemiesoties šajā cilvēkā.”

Vācu žurnālists Ridigers Šturms tikās ar aktrisi vēl pirms Berlīnes kinofestivāla sākuma intervijā žurnālam *Tip Berlin*.





Krāmere pret Krāmeru / Kramer vs Kramer (1979)



Franču leitnanta draugaļa / The French Lieutenant's Woman (1981)

Strīpas kundze, ko jūs pati domājat par savu izveidoto Margaretas Tečeres portretu?

Es nespēju to uzreiz objektīvi novērtēt. Man ir sajūta, it kā es pati būtu vadījusi šī tēla dzīvi.

Vai pabūt šīs personas ādā bija sena jūsu vēlme?

Es pati nemeklēju šo lomu. Viss sākās ar to, ka es spēlēju Brehta Kuražas māti teātrī Ņujorkas Centrālparkā. Režisore Filida Loida redzēja mani šajā izrādē un pēc tam piedāvāja man galveno lomu filmā-mūziklā *Mamma Mia!* – lai gan es tolaik ar saviem 58 gadiem šai lomai biju daudz par vecu. Vīrietis režisors, jādama, nekad nebūtu tā sadalījis lomas.

Un pēc *Mamma Mia!* panākumiem režisore man uzticēja spēlēt *Dzelzs lēdiju*. Mēs tikām apspriedušas dažādas idejas, un kādu dienu viņa man teica: “Man ir scenārijs par Margaretu Tečeri, ko es tev labprāt aizsūtītu.” Un es nodomāju: “Ak, mans Dievs, es gribu to nospēlēt!”

Jūs taču zinājat, cik kontroversāla ir Tečeres persona?

Protams. Aprindās, kurās es uzturējos 80. gados, viņas politika bija nepopulāra – tā uzmanīgi izsakoties. Es jau arī

nebiju nekāda Reigana atbalstītāja. Mani draugi un arī es pati uzjautrinājāmie par viņas izskatu, bet tajā pašā laikā uz mums patiešām atstāja iespaidu tas, ka šajā Anglijas vīriešu klubā ir izsūtījus viena sievieti. Un tas visu padarīja vēl jo interesantāku. Kam gan ir bijusi izdevība spēlēt pirmo rietumu sievieti – valsts vadītāju? Un tā bija mana pirmā filma, kurā es veselu dzīvi varēju atveidot no pilnīgi subjektīva skata punkta.

Bet šis skata punkts uz Tečeri ir ļoti maigs, par ko filma, jo īpaši Anglijā, tiek kritizēta.

Tāpēc, ka kritiķi, atšķirībā no citām manām filmām, uz šo filmu nenāk brīvi, bez aizspriedumiem. Un to uztver arī skatītāji, jo katrs kaut ko pirms filmas ir lasījis un nāk jau ar gatavu viedokli. Cilvēki Anglijā, protams, ir spēcīgāki savā pārliecībā – viņi ir vai nu par, vai pret Tečeri. Tajā pašā laikā šai filmai būtu jāpalīdz viņiem labāk saprast pašiem sevi.

Kā jūs to domājat?

Mēs nerādām triumfālu augšupejas sāgu, mūsu stāsts ir par kādu cilvēku, kurš nolika varu un atvadījās no savas dzīves. Dažiem nav pieņemams tas, ka Tečere filmas lielāko



Silkvuda / Silkwood (1983)



Prom no Āfrikas / Out of Africa (1985)

laiku ir veca. Bet tieši tas mūsu filmā ir svarīgi. Tieši tas ir *Dzelzs lēdijas* subversīvais limenis. Jo mūsu sabiedrībā un attiecīgi arī kino veci cilvēki tiek stigmatizēti. Taču tieši viņi mani visvairāk interesē, jo viņi pārraida visu cilvēciskās eksistences spektru. Mēs šajā filmā dziļi ielūkojamies šādas personas esībā un mēģinām tur atrast vispārcilvēcisko. Mēs visi reiz tiksim konfrontēti ar vecuma izpausmēm un mūsu pašu mirstību.

Ar šādu filmas pieeju neizbēgami izpaliek daži politiskās biogrāfijas aspekti.

Mūsu filmā nav *all-inclusive* risinājumu. Par šo dzīvi varētu uzņemt neskaitāmas filmas. Pirmajā attīstības fāzē, kas bija pirms desmit gadiem, projekta ideja fokusējās uz Folklandu karu. Bet man scenārija autore Ebijas Morganas piedāvājums šķiet interesantāks. Viņa izvēlas vienu politisku figūru un izstāsta neticami personisku, gandrīz eksistenciālu stāstu. Turklāt mēs nenoklusējam Tečeres vājās vietas – īpaši viņas obligātās prasības attiecībā uz pašas drošību, kas neizbēgami pārvērtās augstprātībā.

Jūs esot jutusi nepieciešamību aizstāvēt pret sabiedrības uzskatiem savu tēlu filmā *Krāmere pret Krāmeru*. Vai tas attiecas arī uz Tečeri?

Tā es patiešām uzskatīju Džoannas Krāmeres gadījumā. Jo viņas tēls bija tikai šifrs – arī scenārija autorei. Viņa bija ļaunā māte, kura pamet savu vīru un savu dēlu, bet es gribēju saprast, kāpēc viņa tā rīkojas. Margaretas Tečeres gadījumā kaut kas tāds nav vajadzīgs. Viņai ir sava vieta vēsturē – granītā iekalta. Un es gribu zināt, kādu cenu viņa par to ir samaksājusi.

Cik ļoti jūs centāties viņu imitēt?

Jauno Tečeri bija svarīgi parādīt pēc iespējas tuvāk reālajai līdzībai – viņas publiskās uzstāšanās manieri; to, kā viņa pauda savus uzskatus – ne caur puķēm un vienlaikus gandrīz bez emocijām. Pie tā visa pieder, protams, arī balss atdarināšana – tā viņai gadu gaitā izmainījās, tāpat kā ķermeņa valoda sēžot un stāvot: kā viņa nolieca galvu, kad gribēja noslēgt savu sakāmo, kā pārlīka kāju pāri kājai. Par pamatu man kalpoja neskaitāmi arhīva materiāli. Bet, lai atveidotu Tečeri vecumā, kad viņa jau ir slima ar vecuma demenci, manā rīcībā bija tikai iztēle. Parasti es spēlēju kādu izdomātu vai kādu reālu tēlu, bet šajā gadījumā iztēle un realitāte savijās kopā.

Vai jūs mēģinājāt arī satikt pašu Tečeri?

Nē, tādas izdevības mums nebija. Es arī negaidīju, ka tas varētu būt iespējams. Par īsto pamatu Tečeres atveidošanai vecumā kļuva es pati un kolēģu spēle – piemēram, Džims Brodbents, kurš atveidoja Denisu Tečeru un lika man sajūst, ko šī sievietē viņam ir nozīmējusi. Es arī nedomāju, ka Tečere mūsu filmu gribēs un varēs noskatīties. Bet ja nu tas pretēji mūsu gaidītajam pēkšņi tā notiktu – par ko es ļoti priecātos –, tad es ceru, ka viņa saprastu mūsu nolūku.

Vai jūs tagad meklējat jaunu darbu – kalibra ziņā līdzīgu?

Nu, nākamais mans darbs būs sekss komēdijā. Bet es nemeklēju par katru cenu lielas lomas. Es mēģinu iekļauties režisora redzējumā, pat ja tur esmu tikai daļa no stāsta. Turklāt nemaz tik daudz lielisku projektu man netiek piedāvāts.

Pat kā divkāršai Oskara laureātei ne?

Es jau esmu pārlaimīga, ka vispār vēl saņemu tādus lomas piedāvājumus kā Margareta Tečere. Patiesībā es rēķinājos, ka četrdesmit gadu vecumā došos atpūsties, jo aktrisēm, sākot ar

Merila Strīpa (Meryl Streep)

Filmogrāfija (izlase)

1977 – *Džūlija / Julia* (rež. Freds Cinemans) – Anne Marija
1978 – *Briežu mednieks / The Deer Hunter* (rež. Maiks Čimino) – Linda (nominācija *Oskaram* par otrā plāna lomu, nominācija Zelta globusam)

1979 – *Manbetena / Manhattan* (rež. Vudijns Allens) – Džila
1979 – *Krāmere pret Krāmeru / Kramer vs Kramer* (rež. Roberts Bentons) – Džoanna Krāmere (*Oskars* par otrā plāna lomu, Zelta globuss)

1981 – *Franču leitnanta draugaļa / The French Lieutenant's Woman* (rež. Karels Reišs) – Sāra / Anna (nominācija *Oskaram*, Zelta globuss)

1982 – *Sofijas izvēle / Sophie's Choice* (rež. Alans Dž. Pakula) – Sofija (*Oskars*, Zelta globuss)

1983 – *Silkvuda / Silkwood* (rež. Maiks Nikolss) – Kārena Silkvuda (nominācija *Oskaram*, nominācija Zelta globusam)

1985 – *Prom no Āfrikas / Out of Africa* (rež. Sidnijs Polaks) – Kārena Bliksena (nominācija *Oskaram*, nominācija Zelta globusam)

1987 – *Dadzis / Ironweed* (rež. Hektors Babenko) – Helēna Ārčere (nominācija *Oskaram*)

1988 – *Kliedziens tumsā / A Cry in the Dark* (rež. Freds Šepisi) – Lindija Čemberlena (nominācija *Oskaram*, Kannu SKF balva kā labākajai aktrisei)

1990 – *Pastkartes no bezdibeņa malas / Postcards from the Edge* (rež. Maiks Nikolss) – Sūzana Veila (nominācija *Oskaram*, nominācija Zelta globusam)

1992 – *Nāve viņai piestāv / Death Becomes Her* (rež. Roberts Zemekis) – Madlēna Eštone (nominācija Zelta globusam)

1993 – *Garu nams / The House of the Spirits* (rež. Bille Augusts) – Klāra del Valle Trueba

1994 – *Mežonīgā upe / The River Wild* (rež. Kērtiss Hensons) – Geila Hartmane (nominācija Zelta globusam, nominācija Ekrāna Aktieru gildes balvai)

1995 – *Medisonas apgabala tilti / The Bridges of Madison County* (rež. Klints Istvuds) – Frančeska Džonsone (nominācija *Oskaram*, nominācija Zelta globusam, nominācija Ekrāna Aktieru gildes balvai)

1996 – *Mārvīna istaba / Marvin's Room* (rež. Džerijs Zaks) – Li (nominācija Zelta globusam, nominācija Ekrāna Aktieru gildes balvai)

1998 – *Dejas Lūnasas svētkos / Dancing at Lughnasa* (rež. Pats O'Konors) – Keita Mandija

1999 – *Sirds mūzika / Music of the Heart* (rež. Vess Kreivens) – Roberta Gaspari (nominācija *Oskaram*, Zelta globusam, Ekrāna Aktieru gildes balvai)

1999 – *Viena patiesa lieta / One True Thing* (rež. Karls Franklins) – Keita Galdena (nominācija *Oskaram*, Zelta globusam, Ekrāna Aktieru gildes balvai)

2001 – *Mākslīgais intelekts / A. I. Artificial Intelligence* (rež. Stīvens Spilbergs)

2002 – *Adaptācija / Adaptation* (rež. Spaiķis Džonsons) – Sūzana Orleāna (nominācija *Oskaram* par otrā plāna lomu, Zelta globuss, nominācija Ekrāna Aktieru gildes balvai)

2002 – *Stundas / The Hours* (rež. Stīvens Daldrijs) – Klarisa Vona (Berlines kinofestivāla balva kā labākajai aktrisei, nominācija Zelta globusam, nominācija Ekrāna Aktieru gildes balvai)

2004 – *Mandžūru kandidāts / The Manchurian Candidate* (rež. Džonatans Demme) – Eleonora Šova (nominācija Zelta globusam)



Nāve viņai piestāv / Death Becomes Her (1992)

2004 – **Lemonija Snicketa nelaimīgo notikumu virkne / Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events** (rež. Breds Silberlings) – tante Džozefine

2005 – **Mans mīlākais mīlākais / Prime** (rež. Bens Jangers) – Līza Mecgere

2006 – **Skudru bubulis / The And Bully** (rež. Džons A. Deiviss) – Karaliene (balss)

2006 – **Sātans Pradas brunčos / Devil Wears Prada** (rež. Deivids Frenkels) – Miranda Pristlija (nominācija *Oskaram*, Zelta globuss, nominācija Ekrāna Aktieru ģildes balvai)

2007 – **Vakars / Evening** (rež. Lajošs Koltai) – Lila Rosa

2007 – **Izolācija / Rendition** (rež. Gevins Huds) – Korīna Vaitmena

2007 – **Laivas jēru pavadā / Lions for Lambs** (rež. Roberts Redfords) – Džanīna Rota

2008 – **Šaubas / Doubt** (rež. Džons Patriks Šenlijs) – māsa Aloisija Buvjē (nominācija *Oskaram*, nominācija Zelta globusam, Ekrāna aktieru ģildes balva)

2008 – **Mamma Mia!** (rež. Filida Loida) – Donna (nominācija Zelta globusam)

2009 – **Džulī un Džūlija / Julie & Julia** (rež. Nora Efrona) – Džūlija Čailda (nominācija *Oskaram*, Zelta globuss, nominācija Ekrāna Aktieru ģildes balvai)

2009 – **Lieliskais Lapsas kungs / Fantastic Mr. Fox** (rež. Vess Andersons) – Lapsas kundze (balss)

2009 – **Viss ir sarežģīti / It's Complicated** (rež. Nensija Meijersa) – Džeina (nominācija Zelta globusam)

2011 – **Dzelzs lēdija / The Iron Lady** (rež. Filida Loida) – Margareta Tečere (nominācija *Oskaram*, Zelta globuss, nominācija Ekrāna Aktieru ģildes balvai)

Saņēmusi divas *Emmy* balvas

2003 – Francijas nacionālā kinobalva *Cēzars* par mūža ieguldījumu

2004 – Maskavas kinofestivālā Staņislavska vārdā nosauktā balva par mūža ieguldījumu

2004 – Amerikas Kino Institūta balva par mūža ieguldījumu

2009 – Romas kinofestivāla balva par mūža ieguldījumu

2012 – Berlīnes kinofestivāla balva par mūža ieguldījumu

1998. gadā Holīvudas Slavas alejā atklāja Merilas Strīpas vārdā nosaukto zvaigzni.

Sastādījusi Zane Dzene



Sātans Pradas brunčos / Devil Wears Prada (2006)

šo vecumu, kino vairs nav nekā pieminēšanas vērts, ko spēlēt. Es izlasu augstākais piecus interesantus scenārijus gadā, un starp tiem varbūt viens patiešām ir lielisks. Un tas tā ir tāpēc, ka lielākā daļa filmu tiek veidotas vīriešiem. Studijas, protams, priecājas, kad mēs, sievietes, arī nākam uz kino – bet viņu skatījumā mēs esam tikai savu partneru pavadones.

Jūs taču nedomājat pārstāt filmēties?

Man vēl ir uzkrājušās milzīgas enerģijas rezerves – kaislibas, frustrācijas, bailes. Tas viss man ir kaut kur jāizlaiž ārā. Un turklāt man nekas nebūtu pretī saņemt vēl vienu *Oskaru**. Es labprāt sacerētu pateicības runu; pašas statuetes jau ir tikai putekļu savācēji. **Kf**

* 2012. gada 27. februārī Merilas Strīpas vēlēšanās piepildījās – viņa saņēma Oskara balvu par Margaretas Tečeres lomu filmā *Dzelzs lēdija*



Šaubas / Doubt (2008)

Kinomākslas godināšana – no eksotikas līdz katarsei

Anita Uzulniece

19. februārī noslēdzās 62. Berlīnes kinofestivāls, saukts par Berlināli. Tā kā *Zelta Lāci* par mūža ieguldījumu tajā saņēma Merila Strīpa, kura par lomu filmā *Dzelzs lēdija* pēc nedēļas tika pie sava trešā *Oskara*, ir sajūta, ka viss turpinās.

Internationale Filmfestspiele - starptautiskas filmu svētku spēles... Atgriešanās pie kino pirmsākumiem (sava veida paradizē) arī ir aktuāla visos platuma grādos – gandrīz vai visus iespējamus apbalvojumus, daudzus *Oskarus* ieskaitot, saņēmusi filma *Mākslinieks* sasaucās ar portugāļu režisora Migela Gomesa darbu *Tabu* no Berlināles konkursa. Tā ieguva

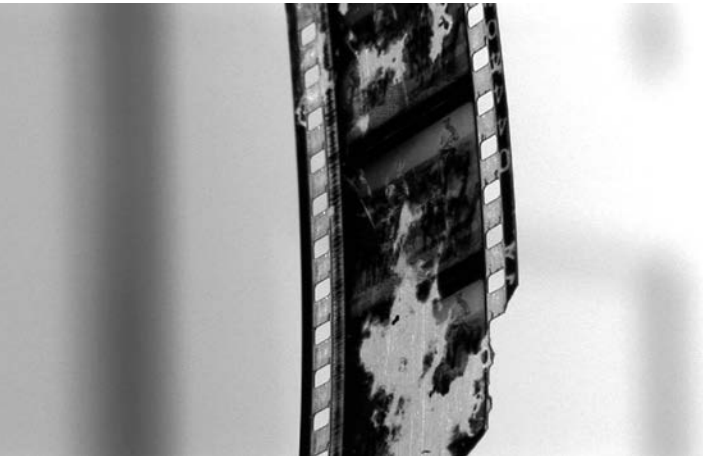
Alfrēda Bauera balvu (tā nosaukta festivāla dibinātāja vārdā un tiek piešķirta filmai, kas paver kinomākslai jaunas perspektīves) un FIPRESCI žūrijas balvu. Gomesa filma ir atsauce uz Mūrnavu klasisko *Tabu / Tabu: A Story of the South Seas* (1931) ne tikai koloniālajā Āfrikā risinātā eksotiskā milas stāsta dēļ, bet arī daļēja mēnuma dēļ – varoņi kustina lūpas, bet nerunā, dzirdamas tikai dabas skaņas un mūzika; notikumu gaitu skatītājam pavēsta aizkadra balss. Tāds skaists melnbalts kino dzejolis.

Kinomākslas *hommage* (godināšana) vijas cauri visai šī gada Berlināles programmai, burtiski izpaužoties deviņdesmit minūšu garajā filmā *The Story of Film: an Odyssey*, kuras autors ir brits Marks Kuzinss. Tas ir atklājumu pilns ceļojums kinoevolūcijas vēsturē – intervijas ar režisoriem, filmu fragmenti, tehnisko un dramaturģisko inovāciju analīze. Lai dzīvo entuziasms – Kuzinss kopā ar lielisko Tildu Svintoni (Berlināles žūrija 2010. gadā) Skotijā arī rīko mobilo svētceļnieku kinofestivālu!

62. Berlināles laiks no 9. līdz 19. februārim bija diezgan saspringts. Pasaule karo, cilvēki cīnās par varu un ietekmi, mīl un ilgojas, dara viens otram pāri, meklē kaut kādu atbalsta punktu šajā universā, patvērumu savā valstī, ģimenē, viens pie otra – tas viss dāsni izpaudās arī uz ekrāna. Pilis un būdiņās, kalnos un ielejās, cietumos un džungļos, pat – zooloģiskajā dārzā. Kaislības sit augstu vilni.

Ieslodzījuma un kara vilinājums?

Daudzus kinematogrāfistus bija saistījusi ieslodzītu, sagūstītu, karā ierautu, pazemotu cilvēku psiholoģija. *Zelta Lāci* saņēmušās brāļu Taviani filmas *Cēzaram jāmirst / Cesare deve morire* darbība notiek Romas cietumā. Teātra režisors Fabio Kavalli tur iestudē Šekspīra *Jūliju Cēzaru* – ar īstiem, par smagiem noziegumiem notiesātiem vīriem. Kaut spēcīgo, brutālo vīru klātbūtne vien ir kolorīta, turklāt runājot Šekspīra tekstu, kas vedina viņus uz sāpīgu pašanalīzi, un vēl katram savā itāliešu dialektā un *mafiozi* žargonā, tomēr monotono viena līmeņa darbību nevaru saukt par mākslinieciski pārliecinošu. Uz krāsainas lentes uzņemtais un uz melnbaltas pārkopētais filmas materiāls šķiet piesūcies ar cietuma sienu drūmo mitrumu un blāvo gaismu, dažī kolēģi saskatīja filmas kadros pat zināmu tuvību ar neoreālismu.



The Story of Film: an Odyssey



Tabu / Tabu

Tikai viens no izrādes dalībniekiem, Salvatore Striano, ir jau atbrīvots un pat spēlējis filmā *Gomora*, nu viņš atgriezies cietumā, lai nospēlētu Šekspīra Brutu – tieši ar slavenu “Arī tu, Brut!” krāsainā versijā sākas filmas intriga, mēs redzam, ka izrāde tiek spēlēta publikai. Skaudrs realitātes šovs? Realitāte, par kuru atgādina viena epizode: kad iestudējuma režisors kļūst nepacietīgs, kāds ieslodzītais *aktieris* viņam sarkastiski *uzbrauc*: “Tu saki, mums palicis maz laika, bet es te esmu jau divdesmit gadus!”

Visu cieņu abiem klasiķiem Taviani (brālis Paolo ir 80 gadus vecs, brālim Vittorio – 82), izcilo filmu *Allonsanfan, Padre padrone, La notte di san Lorenzo* un citu autoriem – *Lāci* par mūža ieguldījumu, lūdzu! Bet faktu, ka *Cēzaram jāmirst* tiek apbalvota kā festivāla vislabākā filma, nevaru saprast. Turklāt tik interesanta un laba žūrija kā šogad reti bijusi: priekšsēdētājs bija asprātīgais cilvēku dvēseļu pazinējs, brits Maiks Lī, brīnišķīgās aktrises Barbara Zukova un Šarlote Geinsbūra, pagājušā gada *Zelta Lāča* un šī gada *Oskara* ieguvējs irāņu režisors Asghars Farhadi, franču kino *enfant terrible* Fransuā Ozons, aktieris Džeiks Gilenhāls, fotogrāfs un režisors Antons Korbīns un rakstnieks Boualems Sansals.

Sveiciens Hercam Frankam – pēc daudziem gadiem

Reiz jau mūsu klasiķim Hercam Frankam izdevās iedvesmot lielu daļu no mūsdienu labākajiem režisoriem, kas viņa īsfilmā *Vecāks par desmit minūtēm* iespaidā uzņēma katrs savu desmit minūšu īsfilmu, tikai tās apkopojošā almanahā *aizmīrsa* iekļaut mūsu Meistara darbu. Nezinu, vai Verners Hercogs ir redzējis Franka *Augstāko tiesu* (1987), bet viņa filma *Nāves rinda / Death Row* šķiet ārkārtīgi līdzīga Franka filmai. Hercogu gan visu mūžu interesējuši cilvēki ekstrēmās situācijās un, kopš viņš dzīvo ASV, izrādās, arī Amerikas cietumu sistēma un likums par nāves sodu. Savā dokumentālajā filmā (tā uzņemta Teksasā) režisors iztaujā piecus *nāves kandidātus*, viņu neinteresē šo cilvēku pastrādātie noziegumi, bet tikai viņu atbildes – tiktāl, cik tās izgaismo šo notiesāto cilvēku dzīves apstākļus. Filmas sākumā rūpīgos tuvplānos redzam sterilo nāves soda izpildes telpu, uzzinām dažādu amatpersonu viedokļus par notiesāto lietām. Kā iebraucējs Amerikā režisors neiestājas pret šīs valsts likumiem – nāves sodu –, viņš tikai fiksē stāvokli. Visšokējošākais ir fināls – kāda advokāte pārmet Hercogam, ka viņš savā filmā notiesātos cilvēcisko, uz ko režisors īsi atbild: “Bet viņi ir cilvēki!” Jāatzīst gan – kā *biktstēvs* Hercs Franks man likās labāks par Hercogu... bet tie bija citi laiki, cita sistēma, cita audzināšana. Kaut rezultāts dzīvē – tāds pats. Nāves sods.

Ar bērna acīm un viņa sirdi

Kaut daudzos medijos 62. Berlināle tiek dēvēta par stipro sieviešu festivālu (Merila Stripa, Izabela Ipēra, Andželina Džolija), tomēr, pārlūkojot programmas iedarbīgākās filmas, jāsecina, ka vairumā no tām pasaule tika skatīta vai rādīta caur bērna prizmu. Un tieši tas padarīja tās īpaši tuvas. Kanādiešu režisora Kima Nguena filma *Kara ragana / Rebelle* vēsta par traģiskiem notikumiem Āfrikas Kongo, kur tiek iznīcināti veseli ciemi un bērni tiek padarīti par kareivjiem. Četrpadsmitgadīgajai



Cēzaram jāmirst / Cesare deve morire



Nāves rinda / Death Row



Kara ragana / Rebelle



Tikai vējš / Czak aszel



Karaliskā afēra / En kongelig affære

Komonai turklāt liek nogalināt viņas vecākus, ar ieroci roka viņa tiek burtiski izdzīta džungļos, pazemota, izmantota, kā vienīgā izdzīvojusi pasludināta par raganu vai svēto. Kamēr vecāki nav apglabāti, tie parādās kā spoki; vienīgais cilvēks, ar ko meitene satuvinās, ir kāds blonds pusaudzis. Šausmīgajos apstākļos Komonai vēl jālaiž pasaulē bērns. Dokumentalitātei tuvais reālisms filmā veiksmīgi apvienots ar maģiju un pat mistiku, bez mazākā sentimenta – tā it kā atdod šajos pilsoņu karos iesaistītajiem bērniem to, kas viņiem ticis atņemts. Apbrīnojams darbs ar neprofesionāļiem, kas vainagojās ar *Sudraba Lāci* Komonas atveidotājam, četrpadsmitgadīgajai Reičelai (*Rachel Mwanza*). Te nu cepuri nost žūrijas priekšā – par spēju saskatīt šī cilvēkbērna autentisko talantu un pašai izdzīvīgo ieguldījumu. Noslēguma ceremonijā bija patiens prieks vērot meitenes pārsteigumu par saņemto atzīību. Filmu atzīmēja arī Ekumēniskā žūrija.

Arī ungāru režisora Benca Fligofa filmā *Tikai vējš / Czak aszel* guva atzīību – žūrijas lielo balvu *Sudraba Lāci*, Miera un NETPAC balvu. Pēc kādas čigānu ģimenes nogalināšanas Ungārijā šis mazākumtautības cilvēku vidū valda nospiedošs, baiļu pilns noskaņojums. Kamera burtiski it kā jūt šo nomāktību, jūt sagumušos plecus, sekojot mātei, meitai un dēlam viņu ikdienas gaitās – cauri mežam, kur aiz katra koka uzglūn briesmas, uz autobusu, skolu, diviem darbiem. Viņi jau tā cenšas būt *zemāki par zāli*, taču vienmēr izrādās kaut kur vainīgi. Viņi gaida, kad uz Kanādu aizbraukušais tēvs sauks viņus pie sevis, bet... nesagaida. Satrūkstoties pie

katras skaņas savā šaurajā mitekli, mierinot sevi ar “tas ir tikai vējš...”, kamēr ... rasisti ir klāt. Tā nav filma par cilvēkiem, bet gan – ar cilvēkiem. Režisors arī strādājis ar neprofesionāļiem, un kopā ar operatoru šajā it kā klusajā, minimalistiskajā filmā panācis gandrīz pilnīgu saplūsmi ar tās varoņiem; skatītājs kopā ar viņiem bailēs aiztur elpu, kas izlaužas šausmu kļiedzienā. XXI gadsimta Ungārijā – *pogroma* draudī!

Arī tādās labklājības zemēs kā Francijā un Šveicē *mazie cilvēki* (arī burtiski – bērni, pusaudži) cinās par savu vietu zem saules, ilgojas pēc mīlestības, cieš un norūdās. Festivāla laikā mana kandidāte *Lācim* par labāko lomu bija jaunā aktrise Agate Bonicere režisora Frederika Vido filmā *Tikai es / A moi seule*. Tas ir vēl viens stāsts par nolaupītu un ieslodzījumā turētu meiteni Gelli, taču te pāridarītāja un upura starpā pastāv kāds cits spēku samērs. Ir brīži un attiecību veidi, kuros meitene ņem virsroku, sāk diktēt savus noteikumus. Viņai izdodas izbēgt, taču izrādās, ka iemācīties dzīvot brīvībā arī nav viegli...

Šveiciešu režisores Urzulas Meieres filmā *Zēns no kalna / L'enfant d'en haut* divpadsmitgadīgais Simons katru dienu brauc ar pacēlāju kalnos, kur apzog tūristus – sākot ar sviestmaizēm un beidzot ar slēpēm. Lejā viņš visu par smiekla naudu pārdod. Viņam ir komplicētas attiecības ar māsu, kas izrādās viņa māte (Lea Seidū), – reizēm čomiskas, reizēm naidīgas, reizēm pat preču-naudas attiecības. Pēc kāda strīda Simons pat pērk atļauju mīļi pagulēt viņai blakus... Askētisks, bez jūtinašanās attēlots mazu, ārēji skarbu, bet iekšēji ļoti jūtīgu cilvēku izdzīvošanas modelis – starp ekonomisko un emocionālo pasauli. Uz majestātisko Alpu kalnu fona, to pakājē. Kādu balvu būtu pelnījis arī Keisejs Motets Kleins, kurš atveidojis Simonu – jau dzīves izmācītu, bet tik ļoti maiguma alkstošu jaunu cilvēku.

Žūrija par labāko aktieri atzina un *Sudraba Lāci* piešķīra dāņu aktierim Mikelam Boe Felsgārdam par garīgi nestabilā karaļa Kristiāna VII lomu Nikolaja Arcela filmā *Karaliskā dēka / En kongelig affære*. Tas ir stāsts par karaļa draudzību ar fiziķi un ārstu Štrunsi (Meds Mikelsens), kurš XVII gadsimtā veic būtiskas reformas Dānijā izglītības, preses, domas brīvības jomā, kā arī pamanās atņemt dižciltīgajiem daudzas privilēģijas. Sižetā gan vairāk dominē viņa romāns ar jauniņo karalieni Karolinu Matildi. Dižciltīgie to viņam nepiedod un pierunā “trako karali” nosūtīt galma ārstu uz giljotīnu. Atšķirībā no festivāla atklāšanas filmas *Ardievu, karaliene / Les adieux a la reine*, dāņu kinodarbs ir kaut kas vairāk nekā vēsturiska kostīmfilmā par galma intrigām franču revolūcijas priekšvakarā. Dāņu variantā gan kaislības, gan naidis pret Ruso gara apgaismības nesēju spēj skatītāju aizraut un likt līdzpārdzīvot. Par šāda tipa lomām mēdz ironizēt (jau kopš Dastina Hofmana *Lietus cilvēka* laikiem, arī sakarā ar Merilas Strīpas perfekti radīto, ar *alcheimeru* sirgstošo Tečeres tēlu), ka tās esot aktieriem vispateicīgākās *Lāču* un *Oskaru* saņemšanai.

Ģimene – no zemūdens akmeņiem līdz žēlastībai

Kaut filmu iedalījums pēc ražotājvalstīm ne vienmēr ir auglīgs, tomēr šogad Berlinālē varētu izcelt tieši trīs vācu filmas. Kristiāna Pecolda *Barbara*, kuru žūrija novērtēja *tikai*

ar *Sudraba Lāci* par labāko režiju, bija gandrīz visu kritiķu aptauju līdere. Tas ir vēl viens bijušās VDR stāsts (agrāk festivālā – *Spoki, Jella*) ar režisora pastāvīgo aktrisi Ninu Hosu titullomā. Viņas atveidotā ārste par mēģinājumu pamest savu *demokrātisko* valsti saņēmusi sodu – pagājušā gadsimta 80. gados tikusi pārceļta no Berlīnes uz provinces slimnīcu kaut kur pie Baltijas jūras, kur tad zem *STASI* (VDR drošības komitejas) modrajām acīm rit Barbaras profesionālā un privātā dzīve. Laikam tieši tāpēc katrs viņas solis ir tik pārdomāts, ārējais tēls – izkopts, pat sterils; varbūt to nosaka vēlme būt pietiekami perfektai savam miļākajam no Rietumvācijas, varbūt tā ir aizsargbarjera pret rupjo iejaukšanos dzīvē, ko viņai nākas pārdzīvot. Varbūt – pašsaglabāšanās instinkts, lai nekas nenodotu viņas apņēmību izkļūt no šejienes. Vienīgā cilvēciski siltā epizode filmā – Barbara naktī kāpās, cieši kopā ar vēl mazāk aizsargātu būtni kā viņa pati, sagaida laivu, kas aizvedīs brīvībā – šoreiz to otru, vājāko.

Hansa Kristiana Šmida filma *Kas paliek / Was bleibt* ir pilsoniskas, labklājīgas ģimenes drāma, kur vienā jaukā dienā atklājas daudzi noslēpumi – nepateiktais, neizrunātais ģimenes dzīvē. Divi pieauguši dēli (Larss Aidingers, Sebastjans Cimlers), tēvs (Ernsts Štrocners) – pazīstams, nesen pensionēts izdevējs –, un depresīva, uz medikamentiem *sēdoša* māte (Korina Harfuha). Iecerētās svinīgās pusdienas izvēršas vienā lielā *coming out*, kas ne tikai nesamierina visus, bet vēl noved pie mātes pazušanas. Tikai tad atklājas tēva *skelets skapi* – pie apvāršņa parādās cita sieviete. Mātes meklējumos pa mežu organiski iekļaujas sapņu aina, kas ir kā atslēga visām bēdām – dzimtas un nācijās. Sapnī izpaužas ilgas pēc bērnības, nevainības. Vecākais dēls it kā atrod māti mežā, un ieliekot galvu viņai klēpi, abi veras ugunsкура liesmās.

No trim vācu filmām man vislabākā šķita Matiasa Glāznera *Žēlastība (Gnade)*. Vācu pāris Nils (Jirgens Fogels) un Marija (Birgita Minihmaiere) kopā ar dēlu pārcēlušies uz pašiem Norvēģijas ziemeļiem – vīra darba dēļ. Garās polārās nakts laikā viss notiek it kā automātiski – pāris atsvešinās, Nilam darbā ir dienesta romāns, pusaudzis dēls savā nodabā kaut ko filmē, un, kad Marija kādu nakti nogurusi atgriežas no papildus dežūras slimnīcā, viņas mašīna kādu notriec... Līdzīgi kā abās pārējās vācu filmās, *Žēlastībā* psiholoģisko spriegumu uztur noslēpums. Marija pastāsta par notikušo Nilam, viņš pat dodas apskatīt konkrēto ceļa likumu, kur neko neatrod, un abi nolemj klusēt. Arī pēc tam, kad atklājas, ka šajā naktī mirusi meitene, viņu dēla klases biedrene. Ne tikai vainas, drīzāk – sirdsapziņas izpausmes, kas nosaka filmas varoņu turpmāko dzīvi un attiecības, ir šīs neparasti smalkās un smalkjūtīgās filmas dzinējspēks. Tas satuvina šo vācu pāri. Un pārliecina, ka ne tikai un vienīgi sods ir tas, kas padara vainīgos par cilvēkiem. Izlīdzināšanās – caur vainas nožēlu, izpirkšanu. Veids, kādā tas filmā notiek un kā to izdzīvo (neceļas roka rakstīt “nospēlē”) Minihmaiere un Fogels, patiesi sniedz šodien tik reti sastopamo katarsi. *Žēlastība* – kā jau teikts filmas nosaukumā. Būtu es lielajā žūrijā, šī filma noteiktu būtu dabūjusi kādu *Lāci*.

Arī Bilija Boba Torntona režisētā filma *Džeinas Mensfildas auto / Jayne Mansfield's Car* vēsta par kādu komplicētu ģimeni. Līdzās paaudžu konfliktam, kara veterāna



Barbara



Džeinas Mensfildas auto / Jayne Mansfield's Car

kompleksam, kā sekas ir autoritāra audzināšana (tāpat kā Šmida filmā te ir divi dēli, no kuriem katrs izvēlējies savu protesta formu), filmas *bonuss* vēl ir trāpīgi un asprātīgi izspēlētās atšķirības starp dienvidameriķāņiem un britiem. Kad pirmo vīru (Roberts Divāls) pametusi sieva nomirst, viņas angļu ģimene ierodas Alabamā, lai te viņu apglabātu. Angļu vīra (Džons Hērts) un viņu bērnu tikšanās ar mātes pirmo ģimeni kļūst par katalizatoru daudzu savu problēmu izprašanai.

Ditera Koslika valdīšanas laikā Berlinā notikušas pārmaiņas demokrātijas virzienā un par labu vācu kino – šogad konkursā ir trīs vēra ņemamas vācu filmas, taču pēc pagājušā gada stipri viduvējās konkursa programmas kino vidē jau brieda protesti, kas sliecās pat uz prasībām pēc direktora atkāpšanās. Pašlaik ar Diteru Kosliku tomēr noslēgts līgums uz turpmākajiem četriem gadiem. 62. Berlināles žūrijas apstrīdamais lēmums par *Zelta Lāci* brāļiem Taviani it kā atkal diskreditējot festivālu kopumā – tādas noskaņas pēc festivāla jūtamās vācu presē, taču nedomāju, ka Maiks Lī ar savu komandu būtu tas, kuram kāds varētu likt kaut ko darīt – ne festivāla direktors, ne Vācijas, ne Itālijas valdība. Katrā ziņā 62. Berlināles programma bija daudzveidīga un bagāta, pat ja tajā trūka vienas vai pāris izcilu filmu. **Kf**

Es gribu dalīties...

Valentīnas Freimanis jaunības noslēpums

Anita Uzulniece

Valentīnas Freimanis privātā arhīva un Māra Jonova foto

Šķiet, vēl pavisam nesen atzīmējam teātra un kinozinātnieces Valentīnas Freimanis 75. jubileju kafēnīcā *Andalūzijas suns* (balli sarūpēja *Arsenāla tēvs* Sukuts, jo Valentīna bijusi klāt kinoforuma šūpulim un neaizvietojama padomdevēja visu tā pastāvēšanas laiku), 80 gadu jubileju šaurākā lokā svinējām nu vairs neeksistējošajā Kinogalerijā, kur savulaik notika leģendārais Teātra darbinieku savienības kinolektorijis, Valentīnas Freimanis dibināts un ilgus gadus vadīts. Tur savas izziņas alkas apmierināja, mākslas izpratni un mīlestību izkopa, savu centienu un daiļrades uztveri pasaules kinomākslas kontekstā apguva vairākas aktieru, režisoru un kritiķu paaudzes.

Pirms gada klajā nāca un lasītājus savīlēja Valentīnas Freimanis atmiņu grāmata *Ardievu, Atlantīda!*, šogad 6. martā iznāk tās tulkojums krieviski, top vāciskais variants un plānots arī angļiskais. Valentīna Freimane joprojām strādā, neļaujot noticēt, ka šogad februārī viņai pienāca jau 90. dzimšanas diena. Tā tika krāšņi un emocionāli nosvinēta Jaunajā Rīgas teātrī, un gandrīz katrs apsveicējs savā runā tādā vai citādā veidā minēja Valentīnas vadīto kinolektoriju kā savas dzīves būtisku sastāvdaļu.

Kino Raksti, sveicot apbrīnojami jauneklīgo Valentīnu jubilejā, piedāvā lasītājiem pirms desmit gadiem notikušu, bet npublicētu sarunu ar jubilāri. Pārsteidzošā kārtā pa šiem desmit gadiem sarunā skarto kinovides problēmu loks nav mainījies, bet arī jubilāre nav zaudējusi enerģiju un domas asumu. Viņas jaunības noslēpums netiek vārdā saukts, bet, iespējams, tas meklējams viņas atvērtībā, garīgajā aktivitātē un arī vēlmē dalīties savās zināšanās, atklājumos un atziņās ar citiem.



Jūs esat viens no nedaudzajiem cilvēkiem Latvijā, ar kuru var runāt par dažādām lietām ļoti plašā kontekstā. Varbūt cilvēki retāk lasījuši Jūsu teātra un kino recenzijas, taču ne tikai manai, bet arī jaunākajai paaudzei jūs esat nesusi apgaismību, vienmēr labprāt daloties savās plašajās zināšanās, un mēs varējām justies kā izredzētie, kuriem bijusi tā iespēja gūt tik daudz no tā, kas Jums ticis tik bagātīgi dots.

Man ir liels gandarījums to dzirdēt, jo cilvēks, kas nodarbojas ar kultūrizglītības uzdevumiem (lai nu kā viņš pats sev to formulē), neatstāj tādas pēdas, kā, piemēram, rakstot grāmatas – tas ir kaut kas paliekošs, to var nolikt uz galda, to visi pazīst un lasa. Protams, arī to esmu darījis, un, es domāju, man nav jākaunas par to, ko esmu rakstījis padomju gados.

Tomēr pēc dabas esmu stāstniece, man labāk patīk stāstīt, nekā rakstīt, tāpēc labprāt esmu darbojusies televīzijā, kad bija izdevība, diemžēl tas bija reti un manas iespējas televīzijā nav tā isti izmantotas.

Tāda stāstīšanas tieksme man bijusi kopš mazām dienām. Tā kā ļoti agri sāku lasīt, augot mākslinieku un izglītotu cilvēku vidē, mani bieži pārpildīja spēcīgi pārdzīvojumi un iespaidi, un man gribējās dalīties tajos ar citiem. Es neesmu kabineta tipa zinātnieks, kura stiprā puse ir pētīt vienu noteiktu lietu, reizēm pat slepenībā, nekontaktējoties ar citiem. Es esmu kā medijs – mani kaut kas ienāk, un es tūlīt gribu to laist tālāk, pievienojot, protams, savu izpratni un savas domas, savus komentārus. To es divainā kārtā esmu praktizējusi pat bērnībā. Mani draugi un paziņas man to atgādina – es esot vienmēr atstājusi grāmatas, filmas, atbraucot no ārzemēm, stāstījusi iespaidus, un viņi esot labprāt klausījušies. Tā tas palicis uz visu mūžu. Es jau smejos, ka esmu 18. gadsimta cilvēks, piederu pie apgaismības laikmeta – esmu to jau vairākkārt intervijās teikusi. Mani vēl joprojām mīt tā naivā pārliecība, ka cilvēkam zināšanas ir nepieciešamas ne tikai utilitāri – lai orientētos pasaulē –, bet arī pašam priekš sevis – gan prātam, gan dvēselei vajag atvērties visam tam, ko cilvēces labākie prāti daudzus gadu tūkstošos ir radījuši un atstājuši mums mantojumā. Un man jau bērnībā iemācīja, ka cilvēks, kas mīl un saprot šīs vērtības, ir milzīgi bagāts – viss ir atstāts tam, kas to spēj paņemt. Mani nav tāda egoisma, ka es to visu gribētu paturēt tikai sev, man vienkārši ir iedzimta vajadzība



Valēntīna Freimane (otrā no labās) gatavoja televīzijas raidījumu kopā ar Elzu Radziņu

dalīties ar kādu citu. Es pat zinu, ka tas reizēm izraisa zināmu aizkaitinājumu – reizēm jau tu nedomā, vai tas otrs šobrīd interesējas par to, ko tu gribi stāstīt, vai viņš vispār grib to dzirdēt.

Kad saku, ka esmu no jums daudz mācījusies (galvenokārt augstas prasības pret sevi un citiem), saprotu arī to tieksmi dalīties ar otru, kad esmu kaut ko labu redzējusi, piedzīvojusi – tas ir kaut kas psiholoģiski nepārvarams...

Tas pilnīgi brūk virsū... Reizēm jāapstājas, lai apjēgtu, vai cilvēki vispār grib, lai viņiem to stāsta... Bet ja tu esi pedagogs un redzi, ka studenti labprāt klausās, tad jau var *klāt vaļā*... Un, ja tas ir lektorijs, tad jau tev ir ne tikai tiesības, bet arī pienākums to darīt. Man pegagoga darbs ļoti patīka. Protams, tā bija liela privilēģija, ka visi mani studenti bijuši topošie aktieri un režisori, un ar viņiem kā ar mākslas cilvēkiem var runāt citādāk. Reizēm esmu domājusi – kas vajadzīgs, lai interesanti stāstītu citiem? Man šķiet – vajag, lai tu pats būtu aizrāvis. Tiklīdz tu esi pāri stāvošs un makten gudrs – tāds, kas visu vērtē no augšas, skeptiski un pat ciniski vai, kas dažkārt novērojams, ar tādu divainu familiaritāti pret cilvēkiem, kuru darbs faktiski ir apbrīnojams –, iespaids vairs nav tāds. Tad tevi vairs tik labi nepieņem, vai arī tu iedves saviem klausītājiem tādu pašu noraidošu attieksmi. Tas nebūt nenozīmē, ka vienmēr jājūsmo, es nebūt neesmu jūsmīgs cilvēks – tie, kas mani pazīst, zina, ka varu pateikt arī kaut ko ļoti asu, ja redzu, ka kāds dara kaut ko tādu, uz ko viņam vispār nav tiesību.

Stāstīšana atbilst manam raksturam. Tāpat kā dzejnieks nevar nedzejojot, tā ir viņa vispersoniskākā izpausme, tāpat stāstīt – tā ir mana izpausme. Man patīk kontaktēties ar cilvēkiem, man patīk nodot viņiem visu to, ko nesu sevī, man patīk dalīties.

Es apzinos, ka man ir laimējies mūža pirmajos 16 gados uzaugt ļoti labvēlīgos apstākļos – garīgajā ziņā mani jau bija ieliktas vērtību sistēmas, tāpēc, ienākot padomju varai, es jau biju gatavs cilvēks. Pat tikai par mani nedaudz jaunāki cilvēki tomēr iekļuva padomju izglītības sistēmas valgos, viņiem sāka *borēt* visādas ideoloģiskas lietas, kurām viņi nespēja turēties pretī, izlobot no tām sev noderīgo informāciju, lai to interpretētu, un atmetot nederīgo. Man šajā ziņā bija vieglāk.

Kad jūsu lektorija vairs nebija, vēlāk – deviņdesmitajos – iestājās tāds kā pārrāvums, pat Kultūras akadēmijas pirmo izlaidumu studenti diemžēl ne sevišķi labi



Gundega Saulīte, Valentīna Freimane, Silvija Līce un Ausma Ozoliņa

zina kinovēsturi (to varēja redzēt pēc viņu diplomdarbiem). Kopš neatkarības atgūšanas situācija Latvijā mainījusies, taču ne uz labo pusi – tiem, kas interesējas par pasaules kinomākslas procesiem, ar visu interneta pieejamību nemaz nav tik vienkārši rast sev kādus orientierus. Kā jūs redzat šo situāciju?

Esmu, tāpat kā jūs, daudz domājusi par šīm problēmām. Pirmkārt es sev pilnīgi aizliedzu bieži sastopamo nostāju – nemitīgi aizliedzu bieži sastopamo nostāju – nemitīgi par kaut ko sūdzēties. Tā vietā, lai sūdzētos, ka *amerikāņu kino uzbrūk* un tamlīdzīgi, ir jāanalizē situācija un jāsāk domāt komerciāli. Mums jāamācās noturēt līdzsvarā komerciālo

darbību, kas nodrošina materiālo pamatu jebkurai citai, arī riskantai darbībai. Nevar sapņot par kaut kādiem vecajiem laikiem, kad mēs bijām nelaimīgi, jo muļķība, aprobežotība un viduvējība kā ideoloģiju uzspieda savas prasības. Radošiem cilvēkiem bija liegta patstāvīga domāšana un radišana, uz katra soļa bija cenzūra un mēs burtiski smakām nost – es to jutu briesmīgi, man šķiet, to jūta visi kultūras cilvēki. Bet no otras puses – naudas bija daudz...

Visu no dzīves nevar prasīt. Mums tagad ir brīvība domāt, brīvība strīdēties, brīvība riskēt, attīstīt un izpaust sevi. Bet mums jāsaprot, ka tai lietai jābūt kādam ekonomiskam pamatam. Tāpēc kinoražošanas procesā jāamācās apvienot divas puses. Viena puse ir kvalitatīva izklaide tiem, kas grib kinematogrāfā atpūsties, – un uz to cilvēkiem ir tiesības, būtu muļķīgi to noliegt (tikai jāatceras, ka izklaide var būt gan kvalitatīva, gan pazemojoši idiotiska, kāda nereti sastopama). Un otra puse ir tie aizraujošie meklējumi, kad cilvēki risina problēmas (arī mākslas formās), estētiskas problēmas, riskējot atrast ko jaunu, kas var arī neizdoties, tomēr virza mākslas attīstību.

Atsaucoties uz iepriekš teikto, ka jums gribas dalīties tajā, ar ko pati esat aizrāvusies... Varbūt tieši tur ir tas *suns ap-rakts* – tie cilvēki, kas kaut ko uzsāk komerciālu apsvērumu dēļ, ne vienmēr ir aizrāvusies ar to, ar ko gatavojas pelnīt naudu...

Te tās problēmas savijas kamolā, diez vai mēs spēsim to atšķetināt. Cilvēkos arī ir daudz stereotipu priekšstatu. Tie, kas nodarbojas ar komerciālu mākslu, paši mākslu nemīl – to jūs pareizi sakāt, tāpēc viņi nespēj un negrib atšķirt, vai piedāvā viltotu produktu – vāju kopiju no tūkstoš iepriekšējām –, jeb ko oriģinālu. Parasti viņi aizbildinās, sakot, ka tas ir tas, ko skatītāji pieprasa. Tādējādi tiek pārprastas tirgus prasības – cilvēki var gribēt un prasīt tikai to, ko viņi pazīst, viņi nevar pieprasīt to, kas vēl tikai var piedzimt kāda mākslinieka galvā. Tātad apmierināt prasības nozīmē tikai atkārtot to, ko jau reiz izdevies skatītājam laimīgi *iesmērēt*. Bet skatītājs jau nav vainīgs, ka viņš nezina; vainīgi ir tie, kas rada, un tie, kas ir starpnieki, – uz viņiem gulstas milzīga atbildība. Tādā veidā mēs nepildām savu pienākumu – būt par starpnieku starp publiku un mākslinieku.

Var daudz ko skaidrot un propagandēt, bet ne katra propaganda darbojas. Vēsa analīze, piemēram, nedarbojas, bet ja tu cilvē-

kam subjektīvi stāsti, piemēram, kāpēc tu domā, ka tas ir kaut kas labs, tad cilvēki bieži ieinteresējas – ja viņi tevi pazīst, ja viņi zina, ka tu neesi muļķis un kaut ko saproti, tad viņi domā – varbūt paskatīties? Un tā var rasties vajadzība.

Mēs savā kinotirgū neievērojam vienu likumu, kas lielajā ekonomiskajā tirgū ir viens no valdošajiem – radīt pieprasījumu. Tas ir jautājums, pie kura derētu piestrādāt. Taču daudzi komercdarbinieki to nemaz negrib, viņiem ir komfortablāk tāpat.

Te mēs nonākam tuvāk mūsu lauciņam – cilvēki, kas raksta par kino, arī ir līdzatbildīgi šajā procesā...

Cilvēki, kas raksta, taču kaut kur publicējas. Mūsu laikrakstu redakcijas lielāko tiesu pārstāv vispārējo sabiedrības viedokli, un šobrīd mūsu sabiedrības nostāja pret kultūrparādībām ir absolūti utilitāra. Tas arī reizēm ir saprotams – ekonomiskās problēmas, cilvēku dabiskās vajadzības ir tā samilzušas, ka aizņem visu cilvēka enerģiju. Tas neattīsta cilvēkos to estētisko un kulturālo apetīti, kas viņos varētu būt. Tomēr no daudzajiem šīs problēmas aspektiem mani interesē tieši šis – kā radīt pieprasījumu, nevis raudāt par to, ka arī kultūrai jāreķinās ar tirgus prasībām. Mūsu medijiem ir zemi kritēriji, zemas prasības pret šiem starpniekiem, cilvēkiem, kuriem būtu jārada saite starp mākslu un adresātu. Mēs redzam, ka visur ir nepieciešamība pēc *public relation*, bet to vajadzētu realizēt ne tikai producentu interesēs, kuri reizēm tērē filmas promocijai tikpat daudz kā ražošanai. Kad esmu bijusi ilgāku laiku Berlīnē, atgriežoties Latvijā, mani gaida kaudze preses izdevumu, un tos lasot, arī skatoties televīziju, jāsaka – diemžēl pie mums cilvēki mēdz nodarboties ar lietām, ar kurām viņiem nebūtu morālu tiesību nodarboties. Netiek izvirzītas nekādas prasības pret sevi un saviem darbiniekiem, kino šķiet lieta, par kuru katrs var izteikties un rakstīt. Taču tā ir arī socioloģiska parādība – iepazīt publiku, papētīt, kāpēc skatītāji domā un reaģē tā un ne citādi... Papētīt un tad izlemt – ahā, ja man šajā jautājumā ir citas domas, mans pienākums būtu atrast stiprus argumentus. Tas ir darbs, un šo darbu var veikt vienīgi kompetenti cilvēki.

Reiz es runāju ar Arni Rītupu, kurš, meklējot materiālus par kino internetā, secinājis, ka par kino raksta galvenokārt distribūcijas dēļ – tādēļ, ka no rakstītā atkarīga filmu izplatīšana. Man tomēr gribas turēties šim viedoklim pretī – ir taču vispārzināms, ka tieši kritika sagatavoja ceļu jaunajai vācu filmai...

Viss franču *jaunais vilnis* sākās ar kinokritiku!

Protams, mēs dzīvojam citā situācijā, taču pilnībā samierināties ar to vai nemaz nemēģināt kaut ko uzlabot arī būtu žēl...

Tā tas ir ne tikai kino! Jautājums ir – kādus cilvēkus mēs uzskatām par tiesīgiem nodarboties ar vienu noteiktu lietu. Ja viens ceļ tiltu, tad – ja viņš to neprātis un nebūs kompetents, tilts sabruks un tas būs visiem redzams. Ja baletdejojotājs neprot savu amatu, viņš nevar dejot, viņš krit, bet rakstīt... Iznāk, ka jebkurš var kaut ko papļāpāt – ja tas tiek atļauts...



Valentīna Freimane, Māra Ķimele, Ieva Pītruka un Ligita Skujiņa

Bet kādēļ tad prasības pazeminās, arī no mediju puses?

Tā diemžēl ir vispārēja parādība, tikai Latvijā tā spilgtāk izpaužas. Eiropas Kinoakadēmija Berlīnē bija noorganizējusi plašu semināru par kinokritikas nākotni, es dabūju tā materiālus. Dienas preseī ir tendence izšķīdināt kritiku žurnālistikā, savukārt žurnālistika saistīta ar reklāmas, t.i., distribūcijas uzdevumiem. Jāapzinās, ka šāda parādība eksistē, to nosaka ekonomiskie pamati: reklāma, ienākumi un tā tālāk, tas jāanalizē un jāskatās, ko varētu darīt lietas labā.

Bet visa pamatā ir kompetences jautājums. Kompetence nenozīmē, ka cilvēkam jābūt diplomam ar ierakstu par kinovēstures studijām, kompetenci var iegūt arī citādi, izglītotam cilvēkam iespējams blakus savai specialitātei apgūt daudz ko citu. Taču cilvēkam, kurš nav redzējis neko citu kā viņa apzinīgā mūža laikā distribūcijā rādītās filmas, nevar būt kritēriju un iespēju salīdzināt, viņš neredz, no kurienes kas nāk, kurš paņēmiens ir jauns, kurš – jau sen veiksmīgi vai neveiksmīgi izmantots, viņam nav priekšstata par mākslas attīstības procesu. Viņš nevar būt kompetents.



Valētiņa Freimane un viņas viesi – Juris Poškus...



...divas kultūras ministres...



...un Jānis Paukštello

Otra lieta – ja cilvēki nav lasījuši teorētiskus darbus, viņi nezina, ko domājoši prāti apguvuši, apjēguši, kā analizējuši tos procesus, kurus varam vērot uz ekrāna. Var nosaukt Anri Bazēnu vai kādu citu, viņi to nezina, nerunājot par sarežģītākajiem teorētiķiem. Tas nenozīmē, ka šiem cilvēkiem būtu visa teorija jāizstūde, taču ir jāzina, kādas domas bijušas šīs mākslas uztverē, kādas izmaiņas gadu gaitā notikušas, kas vispār ir kino.

Pastāstīt, kā notikusi *Oskaru* pasniegšanas ceremonija, kas jauns iznāk uz ekrāniem – tā ir kultūržurnālistika, un tā arī ir vajadzīga kultūras dzīves faktu un norišu dokumentācijai. To var darīt arī cilvēks, kas kinomākslā nav kompetents. Bet kompetence prasa zināšanas. Vēlams, protams, lai būtu arī mākslinieciska dzirde un redze...

Arī talants...

Ziniet, tas, ko es domāju, nav tikai talants labi rakstīt – var labi rakstīt un tajā pašā laikā neko nesaprast... To, ko es domāju, sauc par māksliniecisko dzirdi un redzi, uztveres un arī emocionālas reaģēšanas spēju.

Vaciņā, piemēram, pazīstu vairākus ļoti izglītus kolēģus, kas analizē mākslu un šķetina problēmas gluži kā anatomikumā – it kā mākslas darbs būtu liķis, kuru var atgriezt vaļā un izpētīt tā uzbūvi, jo tam nekas nesāp un nav nekādas reakcijas. Viņi, tā sakot, vēsi konstatē, kāda šajā filmā kompozīcija, kādi paņēmieni izmantoti, kā tas teksts veidojas uz ekrāna, bet, lasot to, nav sajūtas, ka darišana ar dzīvu un savā ziņā organisku kultūras dzīves parādību. Man tāda pieceļa ir sveša. Kino varbūt vēl vairāk kā citas mākslas ir daudzšķautņaina parādība. Un šīs mākslas funkcijas sabiedrībā var būt dažādas. Tāpēc, analizējot kādu mākslas darbu, man saprašana ir svarīgāka par vērtēšanu. Vēlāk es varu vērtēt, un arī – no dažādiem viedokļiem. Mani interesē šī mākslas darba funkcionēšana sabiedrībā, mākslas darbs kā ētiska parādība; es varu analizēt arī kādu tā vienu, īpašu, aspektu. Tomēr jāņemina pēc iespējas pieskarties visām darba funkcijām. Lai uzdriktētos spriest par kino, gluži tāpat kā par teātri, cilvēkam vajadzīga plaša kultūras zināšanas, jo tur kā radoši faktori piedalās arī citas mākslas. Tās nepazīstot, mēs nevaram kompetenti vērtēt ne kino, ne teātri.

Ar to es gribu teikt, ka prasības pret kinokritiķi ir daudz augstākas, nekā pret kultūržurnālistu, kas aprobežojas ar faktu un norišu pārstāstu. Kritiķim ir daudz jāzina, jāprot analizēt un paskaidrot citiem. Un zināšanas nestāv uz vietas, katru dienu ir daudz jānācās klāt, tur neko nevar darīt – līdz kapa malai.

Jā, šodien zudusi tāda uzticība, kā tas bija kinolektorija laikos – ja jūs kādu programmu veidojat, piedāvājat, par to rakstāt, tad man ir pārliecība, ka jūs zināt, kāpēc esat tieši šos darbus izvēlējusies. Jo ir kompetence, tā sakot, *background*...

Arī tas nestāv uz vietas – šo uzticību var iegūt un atkal pazaudēt...

Bet mijiedarbība – arī starp rakstītāju un lasītāju – gājusi mazumā...

Mums Latvijā netrūkst cilvēku, kuriem lasītāji un skatītāji var uzticēties, ir kompetenti cilvēki, un ja viņi arī kādreiz sanāktu kopā un savā starpā apspriestos par to, kā savu darbu uzlabot – par to es sapņoju jau gadiem ilgi un pat esmu mēģinājusi piedāvāt, bet tas pie mums nenotiek. Tas nenozīmē, ka mums vajadzētu vienam otru kritizēt vai kaut kā palīdzēt. Tā ir mūsu īpatnība, ka mēs vispār profesionāli nekontaktējamies – esam visi labās attiecībās, bet nekontaktējamies...

Laikā, kas pagājis kopš šīs sarunas, Latvijā daudz kas mainījies – nodibināta *Kinoskola*, audiovizuālo mākslu programmas izveidotas dažādās augstskolās, notiek kino lekciju cikli un arī kinolektorija vārds atguvis kādreizējo popularitāti. Ir pat *pirmā bezdelīga*, jauks precedents kopā sanākšanai – uzreiz pēc Jura Poškus filmas *Kolka Cool* pirmizrādes ballītes ievadā notika filmas dedzīga apspriešana ar teorētiķu, praktiķu un skatītāju līdzdalību.

Tomēr nevajadzētu aizmirst, ka saknes visai šai kino apspriešanas kustībai Latvijā sniedz gadus četrdesmit tālā pagātnē un jau apaugušas leģendām – tas ir jubilāres Valentīnas Freimanis mūža lielais lolojums, Teātra darbinieku savienības kinolektoriji. Mazākā modelī un neklātienē, ar kinotehnikas starpniecību, aizvadītajā vasarā to izdevās atjaunot viņas bijušajam studentam Jurim Žagaram, Cēsu Mākslas festivāla direktoram, tā ietvaros parādot Valentīnas Freimanis sastādīto franču kino klasikas zelta izlasi – ar viņas komentāriem, kurus nofilmēja uz Berlīni aizsūtītais operators. (Savs labums no jubilāres mīlestības uz stāstīšanu, ne rakstīšanu!).

Piesakot leģendārajam Valentīnas Freimanis lektorijam vēlīto grāmatu (tā būs arī Valentīnas Freimanis personīgā mazā kinoenciklopēdija), kas top sērijā *Kino Rakstu bibliotēka*, piedāvājam jubilāres stāstu par vienu no viņai tuvākajām filmām – Marsela Karnē *Paradīzes bērni* / *Les enfants du paradis* (1945).

Par *paradīzi* Francijā tradicionāli dēvē teātru trešā balkona vietas – *galeriju*, kur sapulcējas visdemokrātiskākā publika; *paradīzes bērni* bija gan aktieri, skatuves mākslinieki, kas baudīja visas tautas mīlestību, gan arī paši skatītāji, kas pavadīja savas jaukākās stundas šajā galerijā, ko mēs padomju laika žargonā saucām par *gaļorku*. Diemžēl padomju kino nomā filmas nosaukumu pārtulkoja, piedodiet, pilnīgi idiotiski – jo nosaukums *Cilvēki no galerijas* absolūti neko nepasaka ne par šīs filmas vidi, ne aktieriem, ne noskaņojumu, kas valda šajā filmā. Reti neizdevies nosaukums, kurš diemžēl turpina pastāvēt arī latviešu valodas tekstos, bet es kategoriski atsakos lietot šo nosaukumu un atļaušos lietot oriģinālu.

Paradīzes bērni ieņem īpatnēju vietu gan franču, gan pasaules kinematogrāfijā. Viens iemesls – visās aptaujās par labākajām filmām, kādas laiku pa laikam rīko lielie laikraksti vai institūti starp profesionāļiem – kritiķiem, vēsturniekiem, kinematogrāfistiem –, veidojot zināmu kino kanonu par klasiku, nosaucot filmas, par kurām var cerēt, ka tās kļūs nemirstīgas, – vienmēr, vienalga, kādu gadagājumu vai kādu profesiju aptaujātie pārstāvēja; vienalga, kādā laikmetā viņi

tika aptaujāti – pagājušā gadsimta sešdesmitajos vai jaunajā gadu tūkstoši – vienmēr pirmajā vietā bija *Paradīzes bērni*. Bez šaubīšanās. Arī pasaules kinematogrāfa vērtīgāko filmu sarakstā šī filma ir. Filma ir īpatnēja ar to, ka tā radās īpašā laikā, kad bija sapulcējusies vesela grupa izcilu mākslinieku, liels kolektīvs, kur katrā amatā, katrā lomā bija patiešām izcils, radošs mākslinieks – tas ir rets gadījums, ka līdz pat pēdējai detaļai viss ir brīnišķīgā, nevainojamā līmenī.

Filmis režisors Marsels Karnē, viens no 30.–40. gadu kino spožākajiem pārstāvjiem, sāka savas gaitas kā Renē Klēra asistents, bet, sākot strādāt patstāvīgi, izveidoja brīnišķīgu tandēmu ar dzejnieku Žaku Prevēru, kurš rakstīja viņam scenārijus. Tas ir diezgan rets gadījums, ka dzejnieks labi izjūt arī scenārija dramatiskās prasības, bet šajā gadījumā tas tā bija – Marselam Karnē vizuāli, Žakam Prevēram saturiski un arī vārdu gleznojuma ziņā izdevās kopā likt pamatus veselam virzienam franču kinematogrāfā, ko bieži dēvē par poētisko realizmu. Poētiskā reālisma virziena filmās izauga un guva slavu vesela plejāde franču aktieru, kuriem pašiem bija sava individualitāte, bet visiem kopā piemita līdzīga



Fragmenti no dažu bijušo studentu, lektorija apmeklētāju, atmiņām un intervijām

Katrīna Pasternaka, Juris Kalniņš

Tas patiesi ir bijis vesels LAIKMETS. Kinolektoriju laikmets. Šobrīd, atceroties periodu, kad Jaunielā notika Valentīnas Freimanis kinolektoriji, liekas, ka visa dzīve riņķoja ap tiem, tika dzīvots no viena līdz otram. Laikā, kad mums – padomju cilvēkiem – nebija iespēju bez *šķēru dalības* noskatīties pat ierindas filmu, kinolektorijos mēs varējām noskatīties labāko, kas vispār tapis kino laikmetā. Viens no spilgtākajiem iespaidiem ir Žana Lika Godāra *Līdz pedējam elpas vilcienam / À Bout de Souffle*, viss, ko mums Valentīna stāstīja par franču *jauno vilni*, par Godāru, par gluži vēl jauniņo Žanu Polu Belmondo.

Pateicoties pasniedzējas Freimanis lektorijiem, mēs tikām skoloti skatīties kino, sajūst, saprast, saskatīt. Mums tika dota iespēja iemācīties novērtēt un atšķirt labo no ne tik labā. Kinolektoriji lielā mērā audzināja mūs kā Cilvēkus, veidoja mūsu gauri, viedokli. Milzu paldies arī par to!

Gundars Āboliņš

Lektorijs jau bija ne tikai filmas, bet viss tas rituāls! Es jutos ieskaitīts tādā kā augstākā līgā, tur taču pulcējās interesanti cilvēki – gan režisori, gan mākslinieki. Tā bija iespēja ar viņiem satīties, reizēm pat aprunāties. Tu atnāc, tur reizēm sēdēja tāda dāma kā Sofija Lorēna – liela, uzkasīta frizūra, reizēm pat likās ietekmējusies no neoreālisma, tad bija Jurītis (Juris Zviedris, tagad kinoteātra *K.Sims* īpašnieks – A.U.), kas lika tās filmas, reizēm tu dabūji pirmo filmu nostāvēt kājās, uz otro jau bija cerības apsēsties. Tad iznāca Valentīna Freimane... Mums tā bija iespēja ieskatīties, kā tā pasaule ir attīstījusies; daudziem citiem tas bija liegts, un šis fakts deva drusku tādu izredzētības sajūtu. Būtībā Valentīna stāstīja par lietām kopsakarā, un tas bija tas labākais – tur bija gan kino, gan teātris, gan politiskā vēsture, bieži daudz kas parādījās starp rindām; tie nebija tikai sausi fakti, tur bija gan detaļas no aktieru privātajām dzīvēm, gan stāsti par to, kāda bija gaume, kā tas viss notika... Kad es šodien kolēģiem ārzemēs saku – jā, es to zinu, es esmu to filmu redzējis, tad ir tā – ā, šis cilvēks zina kinovēsturi! Šodien cilvēki ir redzējuši *Avataru* un *Titāniku*, es esmu redzējis daudz ko citu.

Kas man ir visvismīļākais – tas ir Žaks Tati. *Ilo kunga brīvdienas* – man tā filma tagad ir datorā, un es vēl šodien, kad man ir slikti ap dūšu, skatos divas filmas – *Ivans Vasiljevičs maina profesiju* un *Ilo kunga brīvdienas*.

Vēlāk jau mēs bijām izpelnījušies tādu uzticību, ka braucām pēc filmām uz Maskavu, reizēm apvienojām to ar kādas izrādes noskatīšanos. Atceros, braucām ar Andreju Žagaru, ar Viesturu Riekstu, pilnvara bija līdzī, tad mēs stiepām tos smagos jaukus (apaļas dzelzs kastes, kurās transportēja 35 mm filmu kopijas – A.U.) uz Rīgas stacijas bagāžas glabātuvī. Atceros, vienreiz mēs ar Andreju Žagaru gandrīz nokavējām Rīgas vilcienu, tad mēs tos jaukus metām pēdējā vagonā...

Romāns Birmanis

Jāsaka – pats sev nezinot, esmu caur kino saņēmis tik lielu kultūras devu, ka vēl šodien varu novērtēt to kā neaizstājamu. Dzīvojot jau 20 gadus Rietumos (Romāns Birmanis dzīvo Norvēģijā – A.U.), jākonstatē, ka ne tikai ierindas cilvēks, bet pat profesionālis nav redzējis, dzirdējis un nezina pusi no tā, ar ko mūs iepazīstināja lektorija dibinātāji. Es to esmu novērtējis un esmu pateicīgs! Filmu daudzveidība, daudz kas no redzētā man palicis atmiņā, iespaidojis un veidojis mani pašu – manu estētisko izjūtu un domāšanu. Daudzas tā laika filmas esmu tagad iegādājies DVD formātā, un tās ir manā plauktā kā labi draugi. Daudzi, daudzi režisori, kuru filmas šodien atrodamas internetā, bet toreiz viņu vārdi bija izrunājami tikai lektorija klusumā...

dzīves izjūta – ka eksistē ne tikai reālā dzīves īstenība, praktiskā, konkrētā ikdiena, ne vien sociālie apstākļi, bet arī kaut kas, ko sauc par dvēseli, sapņiem, arī – fantāziju, kas pēkšņi ielaužas un piešķir dzīvei sirreālu raksturu. Viņiem piemita sapratne, ka jūtu pasaule ir tikpat svarīga kā racionālās domas, un tāda dziļa nojauta, ka ir kaut kādi spēki, kuriem cilvēks var pretoties tikai ar lielām grūtībām, un to sauc par likteni. Traģiskā likteņa tēma, kas arī nāk līdzī šajās poētiskā realisma filmās.

Paradīzes bērni ir ārkārtīgi bagāta filma – ja mēģina filmu analizēt, redzam, ka tajā ir vairāki slāņi, kas eksistē paši par sevi un tā saaužas kopā, ka nav vairs atdalāmi cits no cita. Sižeta līmenī tas ir mīlas stāsts par vienu sievieti, kurā dzēnieks Žaks Prevērs un režisors Marsels Karnē mēģina iemiesot franču sievietes noslēpumaino pievilcību. Viņu spēlē aktrise Arletī, kura pie mums diemžēl ir maz pazīstama, bet pieder, manuprāt, pie valdzināšanaiem sievišķības iemiesojumiem uz ekrāna. Mazliet noslēpumaina, vēsa un kaislīga vienlaikus, vieglprātīga un pārpilna dziļām ilgām pēc patiesas mīlestības – visas šīs pretrunas apvienojas vienas ļoti neatkarīgas, ļoti godīgas un atklātas sievietes tēlā.

Ap viņu ir četri vīrieši, ar katru no tiem viņai ir dažāda tipa mīlestības attiecības. Taču tas nav tikai privātas mīlestības stāsts. Tā ir filma par laiku un laikmeta mantojumu. Filmā darbība risinās XVIII gadsimta vidū, kad franču kultūrā sācies romantisma posms, teātri veidojas jaunas strāvas, mākslā risinās jauni procesi un cilvēku attiecības atbrivojas no daudziem veciem reliģiskajiem un citiem valgiem. Šis laikmets parādīts nevis vēsturiski konkrēti (kaut gan ļoti precīzi detaļās), bet gan kā fantāzija par šo laiku un tām cilvēciskajām un kultūras vērtībām, kas šajā laikā veidojās. Būtībā tā ir arī filma par teātri un teātra cilvēkiem, un par tiem, kas mil teātri, – šajā publikā balstās šie mākslinieki.

Man šķiet, franču kultūrā ir divas ļoti raksturīgas puses, vismaz es to tā uztveru. Viena ir liriskā stīga, fantāzijas, sapņu stīga, šo īpašību tajā laikā franču kultūrā pārstāvēja slavenais mākslinieks Batists Debiro (lomā Žans Lui Baro), mīms, kurš savā mūžā uz skatuves neizrunāja nevienu vārdu, kurš bija iemīlots gan franču tautā, gan augstākajās aprindās, jo viņa māksla bija pilnīgi neatvairāma. Bet ir arī otra puse, kura ļoti

cieši saistās ar franču kultūru – tā ir asprātīga, dzīvespriecīga, temperamentīga un pat bravūrīga attieksme pret dzīves īstenību, kas arī ir mākslinieciski ļoti auglīga, tāpēc vajadzīga, jo tā uztur dzīves spēku, optimismu, ticību nākotnei. Šīs divas puses filmā *Paradīzes bērni* ir reiz apvienojušās un kopā rada niansētu franču mākslas, arī kinematogrāfa panorāmu.

Vienu pusi pārstāv jau minētais mīms Debiro, otra centrālā figūra ir lielais, vēsturiski slavenais franču aktieris Frederiks Lemetrs (lomā Pjērs Brasērs), viens no romantiskā franču teātra pamatlicējiem un izciliem šīs skolas pārstāvjiem; Debiro un Lemetrs arī dzīvē bija pazistami un pat draudzējās. Tātad filma ir gan fantāzija, bet tajā ir arī īstenības elementi. Un šajā daļēji vēsturiskā vidē notiekošajā filmā ir vēl trešā vēsturiskā persona – kriminālnoziedznieks Lasanjērs, noziedznieks-džentlmenis, kā tolaik teica; viņš vienlaikus bija arī diezgan vājš rakstnieks, gribēja dzīvot un uzvesties kā džentlmenis un aristokrāts, bet beidza savu mūžu uz giljotīnas. Tā ir vēsturiska figūra, kura, starp citu, savulaik iedvesmojusi Dostojevski Raskoļņikova tēlam.

Filmu *Paradīzes bērni* caurstrāvo liela mīlestība pret savu kultūru un mākslu, ticība tās spēkam un dzīvotspējai. Filma tapa skumjā periodā, kad lielu daļu Francijas bija okupējusi hitleriskā Vācija; to sāka veidot 1942. gadā vēl neokupētājā, bet vāciešiem pakļautajā daļā – tā sauktajā Viši republikā Francijas dienvidos, kas it kā skaitījās gandrīz patstāvīga. Darbs pie filmas turpinājās Parīzē, *Paradīzes bērnus* veidoja domubiedri mākslā un dzīvē, kas, protams, bija iekšēji nepakļāvīgi un brīvi. Raksturīgs apstāklis – divi cilvēki no šīs grupas, kas kopā strādāja pie projekta un vēlāk visu izstrādāja arī detaļās, faktiski dzīvoja pagridē, viņus slēpa, jo viņi bija ebreji. Viens no viņiem bija izcilais scenogrāfs un filmu mākslinieks Aleksandrs Trauners, slavenā, bet pārāgri mirušā Lāzara Meijersona skolnieks, bet otrs – komponists Žozefs Kosma; abus pat nedrīkstēja pieminēt filmas titros, kad tā tuvojās nobeigumam.

Filmas pirmizrāde, ilgi novilcināta, beidzot notika 1945. gada janvārī, kad Francija jau bija atbrīvota. Tādējādi šī filma no parasta mākslas darba kļuva par kaut ko vairāk – par triumpfa zīmi, ka Francijas māksla ir dzīva un brīva, ka nav izdevies to nomākt, ka cilvēki palikuši uzticīgi savai dzimtenei un savai mākslai. Tas viss izklausās politiski un varbūt ļoti vienkārši, bet arī tas šajā filmā ir būtiski.

Filmas izcilo māksliniecisko perfekciju veicina arī apbrīnojami precīzā aktieru izvēle. Mīmu Batistu Debiro, kura daiļrades atslēga bija viņa iemiesotais skumjais, mēnessērdzīgais Pjero – sapņotājs, nelaimīgais milētājs, bet savā poētiskajā spēkā tomēr neiznīcināmais –, tēloja jaunais aktieris Žans Lui Baro, radošs savā garā un perfekts amata prasmē; tā ir kombinācija, kuru nemaz tik bieži nesastopam. Nevienš cits nebūtu varējis Debiro nevis spēlēt, nevis tēlot, pat ne iemiesot, bet – būt Debiro. Viņa papildinājumu uz skatuves, pretpolu mākslinieciskajā izpausmē – slaveno aktieri Frederiku Lemetru – šo tēlu tāpat nevis spēlē, ne iemieso, bet šis tēls ir aktieris Pjērs Brasērs, kuru mēs mazāk pazīstam, kaut Francijā viņš ir ļoti slavens – guvis milzīgus panākumus gan uz skatuves, gan kinoekrānā. Vēsturiskie un reālie, laikmetīgie tēli perfekti sader kopā.



Varētu vēl daudz ko pastāstīt par šo filmu, bet jātuvos beigām, tāpēc es gribētu tikai nosaukt talantīgā ansambļa dalībniekus, kuriem vajadzētu pievērst uzmanību, jo katrs no viņiem, pat mazākajā lomā, rada mazu meistardarbu. Epizodiskās lomās redzam slaveno franču aktieri Pjēru Renuāru, ne mazāk slavenā gleznotāja vecāko dēlu (jaunākais bija režisors Žans Renuārs). Pjērs Renuārs ir izcils raksturu tēlotājs, viņš spēlēja filmas ļauno tēlu, kas, tāpat kā citi filmas tēli, ir konkrēta parādība un vienlaikus nes arī lielu poētisku un filozofisku virsslodzi. Vēl es gribētu pievērst jūsu uzmanību kādai jaunai aktrisei, kurai tā ir pirmā lielā loma; viņa nesen bija no Spānijas pārcēlusies uz dzīvi Parīzē – tā ir Marija Kazaresa, kas kļuva par vienu no labākajām franču teātra un kino traģiskajām aktrisēm. Viņa spēlēja sievieti, kas mīl Debiro, viņš to apprec, bet šī sievietē tomēr nekad nav varējusi kļūt pilnīgi laimīga.

Spožu ansambļa saspēli jūs paši piedzīvosiet, un es ceru, ka jūs, filmu noskatījušies, sapratīsiet, kāpēc tā ir viena no manām vismīļākajām filmām. **Kr**

Aivara Freimaņa laika kristāli

Inga Pērkone

Foto no Rīgas Kinomuzeja krājuma

2012. gada Nacionālajā filmu festivālā *Lielais Kristaps* balvu par mūža ieguldījumu kinomākslā saņēms kino-režisors Aivars Freimanis. Žurnāls *Kino Raksti* sveic Meistaru un publicē saīsinātu nodaļu no apgādā *Nepuņns* topošās Ingas Pērkones grāmatas *TU, LIELĀ VAKARA SAULE! Esejas par modernismu Latvijas filmās*.

Termins un hronoloģija

Rīgas stils – divdesmitā gadsimta sešdesmitajos gados radies un lietots termins – saturiski ir tuvs pēdējās desmitgadēs populārākajam apzīmējumam *Rīgas poētiskā dokumentālā kino skola*. Neizdevās atrast sākumu sarežģītajam vārdu salikumam, vien kolektīvajā pētījumā *Padomju Latvijas kinomāksla*, kur savukārt lietots termins *Rīgas poētiskais stils*, skaidrots: “šā stila iezīmes bija tik spilgtas un izteiktas, ka, sevišķi Vissavienības kino literatūrā, runāja pat par Rīgas dokumentālā kino skolu”.¹ Diemžēl atsauču uz konkrētiem rakstiem nav.

Apzīmējums “poētiskais” kā papildinājums Rīgas stilam, šķiet, nostiprinājās 60. gadu otrajā pusē, saistībā ar Dzigas Vertova (1896–1954) filmu un teorētiskā mantojuma publikācijām, ar renesansi, kādu šā ilgus gadus radoši represētā režisora daiļrade piedzīvoja gan Rietumos, gan PSRS. 1966. gadā krievu valodā iznāca Vertova teorētisko darbu izlase², daudzi no tajā lasāmajiem materiāliem, tai skaitā dienasgrāmatas piedzīvoja pirmpublicējumu. Savas dienasgrāmatas lappusēs Vertovs sevi dēvē par kino dzejnieku³, daudzkārt uzsver, ka strādā poētiskā dokumentālā kino jomā⁴, kur montāžas frāzes veido savstarpēju ritmu un atskaņas.⁵ Vertova teorētisko un praktisko darbu iespējams vērojams daudzu Latvijas 60. gadu dokumentālo filmu iecerēs, scenārijos, filmēšanas plānos, teorētiskos pārspriedumos, kino kritikā. Hercs Franks atceras: “(..) Iznāca Dzigas Vertova grāmata – lieliski izdota, ar skaistu apvāku: Dziga Vertovs, ādas drēbēs no galvas līdz kājām, ar kinoaparāta statīvu uz pleca... Atvēris grāmatu, es sapratu, ar ko patiesībā nodarbojos.”⁶

Savā apcerējumā atgriezšos pie sākotnējā jēdziena *Rīgas stils*. Šajā variantā termins tiek nodalīts no definīcijas, ļaujot pēdējo pārskatīt, precizēt un interpretēt izvērsta kultūras kontekstā, atsakoties no pārlieku plašās vārda “poētisks” konotācijas, un ierobežojošās jēdzienu “dokumentālais kino” un “skola” denotācijas.

¹ *Padomju Latvijas Kinomāksla*, red. Elmārs Riekstiņš, Rīga: Liesma, 1989, 111. lpp.

² Дзига Вертов: *Статьи. Дневники. Замыслы*, Москва: Искусство, 1966, 320 c.

³ Piemēram, turpat, c. 200

⁴ Piemēram, turpat, c. 184

⁵ Turpat, c. 183

⁶ Franks, Hercs. *Uz sliekšņa atskaties*. Rīga: Mansards, 2011, 192.–193. lpp.

Modernisma kino kā īpatnu laiktelpas modeli raksturojis franču filozofs Žils Delēzs, norādot, ka klasiskajam kino raksturīgo *kustībutēlu* pēc Otrā pasaules kara pakāpeniski nomaina *laiktēls*.¹ Laiktēla struktūra ir kā kristāls – tajā saplūst un vairs nav nošķirami aktuāli un virtuāli tēli, tie, līdzīgi kā spoguļu zālē, veido bezgalīgus savstarpējus atspīdumus, pilnībā absorbējot personāža aktualitāti. Laiks vairs nav hronoloģisks, raksta Delēzs, pagātne eksistē vienlaikus ar tagadni, katrs laika moments sadalās esošajā un pagājušajā, nehronoloģiskais laiks kļūst par vienīgu subjektivitāti, tīru virtualitāti.²

Modernisma filmās vide un personāžs eksistē it kā paralēli, varonis tiek atsvešināts no vides, pats kļūst par skatītāju, vērotāju, kurš ne tik daudz reaģē uz telpu, cik *reģistrē* to.³ Sensomatora tēla vietā rodas tīri optisks tēls, kurā neveidojas personāža saikne ar telpu, bet no tā izaug laikā balstīti domu un atmiņu tēli.⁴

Žila Delēza modernisma *lasījums*, kurā visvairāk atsauču tieši uz 20. gadsimta sešdesmito gadu kino, izmantojams kā režisora Aivara Freimaņa daiļrades *atslēga*. Tas īpaši attiecas uz dokumentālo filmu *Lomi* (1969), kas ir viens no radikālākajiem un savrupākajiem modernisma darbiem Latvijas kultūrā. *Lomi* sešdesmito gadu nogalē parādās kā jauna izteiksmes veida pieteikums, kurā no figuratīvās, metaforās balstītās kino valodas izšķīlas filma kā subjektīvs domāšanas process, apziņas plūsma laika kristāliskā struktūrā.

Aivara Freimaņa radošā biogrāfija ir uzskatāms piemērs varas un mākslinieka attiecībām, ja pēdējais pārkāpj oficiālās estētikas kanonu. Režisora savdabīgā stilistika vairākkārt tika uztverta kā ideoloģiski kļūdaina un pat kaitīga, novedot pie filmu cenzešanas jeb *labošanas*, atsevišķu darbu (*Ceļamaize*, *Tēvs*) *nolikšanas plauktā*, filmas *Upe* ražošanas pārtraukšanas⁵, vairāku ieceru noraidīšanas vai gadiem ilgas *marinēšanas*.

Lomi tapa kā konceptuāls, teorētiski rūpīgi izplānots darbs. Filma skatāma arī kā kristālisks Aivara Freimaņa režijas laiktēls. Atsevišķi *Lomus* izmantotie savdabīgās tēlainības un mākslinieciskās uzbūves elementi tika iemēģināti jau iepriekšējos darbos (*Krasts*, *Tēvs*) un daļēji turpināti vēlākajās Aivara Freimaņa filmās, īpaši izteiksmes brīvības un laika koncepcijas ziņā *Lomiem* vistuvākajā darbā – spēlfilmā *Dzīvīte* (1989).

Sagatavošanas posmā, vēl pirms filmēšanas 1968. gada vasarā, filmas *Lomi* ideju Aivars Freimanis izstrādāja kopā ar Armīnu Lejiņu, tobrīd scenārija līdzautoru. Maijā iesniegtais pilnmetrāžas filmas scenārijs⁶ *Zvejnieku ciemats* ir unikāls dokuments – būtībā tas ir autoru izvēlēto māksliniecisko principu manifests, polemika ar Latvijas dokumentālā kino un pašu autoru līdzšinējo pieredzi:

“60-to gadu sākumā, kad latviešu dokumentālajā kinematogrāfā ienāca jauni spēki, jauni autori, viņi pret nostabilizējošos



Foto: Valdis Ilzēns

domāšanas rutīnu un pret aiz profesionālisma vairogiem nomaskētām dogmām vērsās ne tikai ar jaunu, dzīves īstenībai tuvāk stāvošu saturu⁷, bet, pilnīgi dabīgi – arī ar jauniem meklējumiem formā, filmu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu bagātināšanas jomā. Māksla vecā noliegums bieži vien balstās uz kaut kā vēl vecāka izvilksanu dienasgaismā no aizmirstības putekļiem un ceļšanu godā. Šīni gadījumā tās bija padomju dokumentālā kino 20-to gadu slavenās tradīcijas (kurām, kā zināms, tagad pievērsušies kinematogrāfisti visā pasaulē ne tikai dokumentālajā, bet pat spēļu filmu žanrā). No spēļu filmām kļūmīgi patapinātajai dzīves imitācijai – inscenējumiem un “faktu atjaunošanas” metodēm – preti galvenokārt tika likta reportāža, tajā nozīmē, kā to izprata, piemēram, Dziga Vertovs. Tā saucamās “dinamiskās montāžas” vietā (..) kā pretreakcija parādījās ļoti garī, lēni plūstošā ritmā samontēti kopplāna kadri. Rīgas studijas režisori un operatori, kas vieni no pirmajiem pasaulē dokumentālā kino žanrā piedevām vēl pilnībā un droši apguva plato ekrānu, šāda veida kadru uzņemšanā un montāžā ar laiku izstrādāja savu zināmu stilu, kurš balstās uz reizēm pat līdz manierīgumam mierīgu, it kā no malas vērotu dzīves norišu fiksēšanu aplozēšanas un lirizācijas plāksnēs. Taču mākslas likumi ir nežēlīgi, un katrs antištamps pēc zināma laika draud pārvērsties par jaunu šampū. Acīm redzot, mūsu filmu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi aizvadītajā laika posmā nav pietiekami padziļināti un tālāk attīstīti. Bet, runājot

par padomju mēma dokumentālā kino labāko tradīciju apgušanu, mūsaprāt, šīs tradīcijas apgūtas stipri vienpusīgi, pat formāli. Tā, piemēram, Dziga Vertova līdz virtuozitātei izkoptā dinamiskā montāža taču sevi slēpj milzīgas iespējas nevis apzināti nomaskēt dzīves patiesās parādības un faktus, bet gan tos pretstatīt, līdzstatīt, respektīvi – analizēt, tāpat kā to šodien dara modernā padomju dzeja. Šajā virzienā mūsu topošajā filmā par latviešu zvejnikiem mēs saskatām jaunas, praktiski neierobežotas iespējas kinodarba “valodas” tālākā izkopšanā. Esam nonākuši pie atziņas, ka nekadā slēptā kamera un radio mikrofoni tomēr nespēj (kā to apgalvo daži ārzemju cinéma vēritē pārstāvji) tiešā veidā pārnest uz ekrāna dzīves norišu būtību. To, tāpat kā citās mākslas nozarēs, arī dokumentālajā kino var izteikt galvenokārt ar pašu autoru skatījumu uz dzīves objektivitāti.⁸

Loģikā balstīta dažādība

Modernisms pēckara kino lielā mērā saistās arī ar Francijā definēto autora politiku, kuras galvenais uzdevums 50. gados bija izcelt režisora izšķirošo nozīmi un atbildību filmas tapšanas procesā. PSRS autora politikas galvenais jautājums bija tiesības uz personisku stilu, subjektīvu pasaules redzējumu, autora klātbūtni filmās (gan tiešā, gan pārnēstā nozīmē). Mizanscēnas savdabība kļuva par svarīgāko autorības zīmi, jeb, kā (aptuveni citējot) teicis Žans Liks Godārs, kameras kustība bija morāles jautājums.⁹ Lejīnš un Freimanis netieši pievienojās šim atzinumam, norādot uz

¹ Pirmizdevumi: Deleuze, Gilles. *Cinéma I: l'Image-Mouvement*. Paris: Minit, 1983; Deleuze, Gilles. *Cinéma II: l'Image-temps*. Paris: Minit, 1985; šajā grāmatā izmantots tulkojums krievu valodā: Делёз, Жиль. *Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время*. Москва: Ad Marginem, 2004. Par Delēza koncepcijas saistību ar Latvijas kino lasiet arī: Balčus Zane.

Filmu tematiskās un stilistiskās iezīmes 1986–2010. Grām. : *Insceņējumu realitāte: Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 354.–373. lpp.

² Делёз, Жиль. *Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-время*, с. 382-383

³ Turpat, с. 293

⁴ Turpat, с. 341–342

⁵ Sakarā ar “ideoloģiski mākslinieciskām kļūdām” 1971. gadā uzsāktās dokumentālās filmas *Upe* ražošana tika pārtraukta, taču 1974. gadā to iekļāva Rīgas kinostudijas plānā un ar dažiem papildinājumiem tā iznāca uz ekrāniem kā aktierfilma *Ābols upe*.

⁶ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr. 177, filmas *Lomi* dokumenti

⁷ Saglabāti autoru izcēlumi

⁸ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr.177, 190.–191. lpp.

⁹ Cit. pēc: Hillier, Jim, ed. *Cabiers du Cinema: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1985, p. 62

**Dzīvīte** (1989)

dinamiskās montāžas, garo plānu u.c. paņēmieni neviennozīmību – tie tikuši izmantoti gan kā novatorisks risinājums dzīves *notveršanai*, gan kalpojuši kā *maniere* īstenības slēpšanai.

Rakstot par savas filmas mākslinieciskās izteiksmes komponentiem, Armīns Lejiņš un Aivars Freimanis norāda uz nepieciešamību tos atvasināt no filmējamā materiāla iekšējās loģikas, norišu jēgas.

“Nevar būt i runas par kaut kādu visai filmām piemērojamu “universālu” kadru kompozīcijas principu. Šis princips drīzāk būtu formulējams ar vārdu “dažādība”. Piemēram, jūrā tā būtu atteikšanās no stingri ievērotas horizontalitātes, kas platekrānam it kā esot absolūti nepieļaujami, jo pats kadra saturs – dinamisks darbs uz nestabila kuģa klāja – var prasīt tieši šādu vizuālo risinājumu.”¹⁰

Teoriju izdevās īstenot praksē – vairums filmējumu jūrā ir kompozicionāli neparasti gan tā laika latviešu filmām, gan operatora Ivara Selecka kameras *rakstībai*. Filmā *Lomi* zvejas epizodēs dominē filmējumi, kam piemīt tāda kā piltuves forma, faktiski tas ir filmējums nevis plašumā, bet dziļumā, tomēr nav gluži tas, ko kino teorijā pieņemts dēvēt par *dziļo plānu, dziļo fokusu* u.tml. – ar to parasti saprot filmējumus, kur vide vai darbība ir vienādi aktīva un labi uztverama gan priekšplānā, gan fonā, sniedzot reālistisku telpas dziļuma sajūtu un ļaujot skatītāja acij pašai, nevis ar montāžas palīdzību, izvēlēties detaļas, uz kurām centrēt uzmanību. Savukārt *piltuve* it kā destilē, atsvešina varoni no vides,

tādējādi kompozicionāli uzsverot sensomotorās saiknes irdenumu un *telpas* subjektivitāti. *Lomu* zvejas epizodes saturiski un vizuāli sasaucas ar Lukino Viskonti filmu *Zeme dreb / La terra trema: Episodio del mare* (1948), kurā Žils Delēzs jau saskatīja sensomotorās saiknes sairumu – darbība nevis turpina vidi un noslēdz to, bet it kā *peld* tajā.¹¹ Filmā plānu līganā kustība – augšup/lejup – ne tikai ilustrē jūras realitāti, tā kļūst par zvejnieku iekšējās sajūtas vizuālu tēlu. Stāstā par vecajiem zvejniekiem šis filmējuma veids ir būtisks autoru domai, ka vīri ir daļa no jūras. Kā filmāi dzejotais Imants Ziedonis: “Stāsta, ka ļaudis uz zemes / katrs sev jēgu rodot. / Nezinu, man tā ir vieta, / kur atved reņģes nodot”.¹² Filmā stāstā par tralera jauno kapteini Imantu kameras kustība jau pilnībā kļuvusi *iekšēja*, tā nevis rāda varoņa emocionālo stāvokli, bet pati ir emocionāls stāvoklis, pilns šaubu un eksistenciālu pārdomu.

To, ka piltuves jeb konusa tipa kadrējums nav bijis tikai ārēju apstākļu uzspiests, apliecina arī Aivara Freimaņa vēlākā filma *Ābols upē* (1974), kur lielāko daļu darbības operators Dāvis Simānis filmējis šādā neparastā manierē. Atsevišķas, taču konceptuāli būtiskas epizodes līdzīgi uzņēmis arī Valdis Eglītis filmā *Dzīvīte*. Filmā sākumā pret skatītāju tiek pavērsts piltuves šaurais gals – lidojot no plaša horizonta, kamera no dabas ainavas izvelk priekšplānā latviešu zemnieku grupas *dziļo bildi*, bet mazliet vēlāk no akmens tēla izbūr Krišjāņa Barona (aktiera Valdemāra Zandberga) seju. Vai simboliskā aina, kur

¹⁰ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr.177, 193. lp.

¹¹ Делёз, Жиль. *Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-время*, с. 295

¹² Citēts pēc filmas teksta



Dzīvīte (1989)

Barona tēvs Juris ierodas muižā, lai uzzinātu, ka viņu iecels par vagaru. Arī šeit pret skatītāju vērst piltuves šaurākais gals – un caur to Juris tiek nodalīts no savas ierastās vides. Jura ienāciens caur šauro eju muižas pagalmā ir vienlaikus objektīvs un subjektīvs – piltuve ir viņa baiļu sajūta, ieejot svešajā, naidīgajā pasaulē, kas viņam asociējas ar elli, no kuras, kā izrādīsies, atgriešanās vairs nebūs. Savukārt pilnībā subjektīvs, mentāls tēls ir Dārtas Barones redzējums: no tumsas kā no apziņas dzilēm (virzienā pret skatītāju) iznirst viņas trīs sen mirušie bērni un atkal aizplēn atmiņu plūsmā, nogrimstot *piltuves* dziļumā – kapā.

Domu tēli

Domu tēlus Armīns Lejiņš un Aivars Freimanis *ieprogrammēja* jau *Lomu* sagatavošanas posmā: “Dažādu žanru darbos asociatīvās domāšanas principu izmantojums kļuvis par modi un bieži vien noder domas neskaidribai. Mēs asociatīvo montāžu gribam pielietot daudz lietišķākā, utilitārākā nolūkā: lai atrastu vizuāli tveramu formu tām mūsu filmējamo cilvēku domām un uzskatiem, kurus viņi vai nu kautrības dēļ nevēlas vai arī neprot noformulēt vārdos”.¹³

Vārds, visu veidu runātais teksts, kļuva par būtisku problēmu pasaules *modernajā* kino pēc Otrā pasaules kara – bieži tieši teksts bija tas, kas filmām uzspieda teatralitātes vai literārisma zīmogu, īpaši traucējot tiem virzieniem, kas tiecās rādīt “dzīvi, kāda tā ir”.

Arī *Rīgas stila* filmās vērojama tendence

vairīties no teksta, īpaši tas attiecas uz sinhroni ierakstītiem monologiem vai intervijām. Vārds bija bistamāks par smaidu vai asaru – to varēja ieprotokolēt un vērst pret tevi pašu. Tomēr tikai dažās filmās (*Baltie zvani* (1961), *Kuldīgas freskas* (1966), *235 000 000* (1967)) izdevās atteikties no teksta pavisam, jo vārds bieži kļuva par ideoloģisku argumentu, lai filma vispār varētu tapt. Nereti dokumentālās filmās cenzūra skāra tikai tekstuālo daļu; to mainot, vizuālo rindu varēja saglabāt neskartu. *Lomos* tā notika, piemēram, ar “Čehoslovākijas epizodi”, kuru 1968. gada rudenī jau vienpersonīgi rakstītajā scenārijā variantā paredzēja Aivars Freimanis: “Šajā vasarā bija gan strīdu dienas (...), gan salabšanas un šķietamas saskaņas brīži. Tāda bija tā augusta diena, kad Imants un Ausma divatā bija aizbraukuši uz klinšaino jūrmalu Ķurmju ragā. Sauļojās, gulēja jūras izdabā krasta alā, klausījās *Spidolu*. Kaut kur spēlēja pūtēju orķestris, kaut kur bitli dziedāja *Jesterday* [tā tekstā. – I. P.]. Tad atskanēja Maskavas diktora balss: “...mūsu karaspēks pārgājis Čehoslovākijas Sociālistiskās republikas robežu”. Pēc tam ēterā Čehoslovākijas vārds tika locīts visdažādākajās valodās un intonācijās: gan mierīgi, gan histēriski satraukti, gan indīgi, draudoši. Abu jauniešu sejas šajā brīdī bija redzama neparasta nopietnība. Jo viņi ir sastāvdaļa no visa tā, kas šodien notiek mazajā, vienā tranzistorzvērēja kastītē iespīestajā pasaulē. Tā nav viegla nasta paaudzei, daudz vieglāk ir vienkārši pārņemt, ka tagadējie jaunie ļaudis neprot dzīvot...”¹⁴

¹³ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr.177, 193. lp.

¹⁴ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr. 177, 168.–169. lp.



Lomi (1969)

PSRS Kinematogrāfijas komiteja pieklājīgā formā norādīja, ka neuzskata par mērķtiecīgu veltīt veselu epizodi notikumiem Čehoslovākijā, īpaši, ņemot vērā to, ka filma iznāks 1969. gadā.¹⁵ Tomēr epizode filmā ir, tās struktūra veidota atbilstoši režisora iecerei, taču ieskaņotais teksts varoņus no politiskās sfēras pārcēlis uz intīmo – un tagad vīra un sievas nopietnība, klausoties radio, saistīta ar viņu attiecībām, irstošo ģimeni.

Kodatslēga – aizkadra teksts

Pēc *Kuldīgas freskām* (1966) Aivars Freimanis filmā *Tēvs* (1967) atgriežas pie aizkadra teksta jeb, kā režisors to dēvē filmas titros, “stāstījuma”, taču tagad tā ir novatoriska diktora teksta koncepcija, kas pilnībā tiks izstrādāta *Lomus*. Teksts ir nevis informatīvs, ideoloģisks vai poētisks palīgīdzeklis, bet savrups tēls ar filmas kodatslēgas funkcijām. Īpašu skanējumu runātajam piešķir tas, ka *stāstītājs* ir nevis profesionāls diktors, bet aktieris Voldemārs Zenbergs. Filmas nosaukuma atšifrējums, par kuru apspriežu laikā kolēģi un priekšnieki brīnījās: “Kur tad viņš izpaužas kā tēvs?”, “Kur paaudzū saikne?”,

rodams aizkadrā deklamētajās rindās no Aleksandra Čaka dzejoļa *Latviešu meitenes dziesma strēlniekiem*: “Un tālē sagrautas fabriku ēkas,/ kur vēl priekš kara pelnījās strādnieki jauni,/ kas tagad guļ nošauti kaut kur pie Juglas,/ pie Cēsim, pie Kazaņas tālās, pie Urālu kalniem un Krimā/ un kuru zēni no krievietēm maigām/ pie Volgas iebūrās sādžās dzen zosis uz upēm,/ māsas ģitāru spēlēt, –/ nezin, kas tēvs tiem,/ un latviski neprot ne vārda”.¹⁶

Teksts atkal bija pirmais, kam, kaut arī tā telaino ietilpību augsti novērtējot, *piesējās* filmas pieņēmēji – jāņem ārā vārdi “pusstops” un “velns” u.tml. Tomēr izrādījās, ka attēla un tā izkārtojumā ietvertā vēsts par cilvēka eksistenciālo vientulību atstāja, kā izteicās režisors Oļģerts Dunkers, tik “nomācošu un drūmu iespaidu”, ka filmu uz ekrāna neizlaida. Režisoram pārmeta, ka kara varonis rādīts atrauti no valsts, no “visa lielā”, pārmeta pat to, ka kara veterāns dzīvo meža vidū bez elektrības u.tml.¹⁷ Var apgalvot, ka filmas aizliegšanas patiesais, kaut neapzinātais iemesls bija tajā dominējošais modernais laiktēls ar tam raksturīgo sensomotorās saiknes sairumu. Arī filmā *Lomi* cenzūra tieši vērsās pret *atsvešinājuma* tēliem, par kuru visspilgtāko izpausmi gan konkrētajā filmā, gan varbūt vispār 60. gadu kino procesā, kļuva no jūras izzvejoto mirstošo zivju tuvplāni – te saiknes sarāvums ar vidi ir nāvējošs.

Aizkadra teksts filmā *Lomi* kļuva par, iespējams, vienu no spilgtākajām modernisma zīmēm latviešu kinomākslā, tas ir arī unikāli *freimanisks*. *Lomu* skaniskais noformējums pilnībā atbilst tam, ko Žils Delēzs pamanīja modernajā kino – runas akts vairs netiek iekļauts darbību un reakciju ķēdē, tas noslēdzas pats ap sevi un kļūst par atsevišķu un pilnīgu skaņas tēlu, iegūst filmisku autonomiju. Kino kļūst patiesi audiovizuāls.¹⁸

Lomu pieteikuma scenārijā autori rakstīja: “Pēc eksperimenta filmā *Kuldīgas freskas*, kurā atsacījāmies no diktora teksta vispār, atstājot stāstījuma funkcijas noveļu asprātīgai dramaturģijai (...) esam nolēmuši savā jaunajā filmā dot daudz diktora teksta. (...) Iespējams, ka diktora teksts mūsu filmā iegūs dziesmu teksta (vai rečitativa) formu un tiks nodziedāts.”¹⁹

Filmā bija divi teksta autori: Aivars Freimanis rakstīja prozu, bet Imants Ziedonis – dzeju.²⁰ Stāstnieka, dziedātāja, rečitētāja *lomā* tika uzaicināts aktieris Juris Strenga. Definēt *Lomu* aizkadra tekstu ir praktiski neiespējami – tas, tāpat kā kino tēli vispār, pilnībā tverams tikai kustībā, ļaujot filmai

¹⁵ Turpat, 136. lpp.

¹⁶ Citēts pēc filmas teksta

¹⁷ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr. 156

¹⁸ Делёз, Жиль. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-время, с. 568–569

¹⁹ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr.177, 197. lpp.

²⁰ Daļa no filmai speciāli rakstītajiem dzejoļiem vēlāk publicēta. Piemēram, dzejoļis, kas sākas ar vārdiem “Tu, lielā vakara saule...”, ar nosaukumu *Lūgšana* publicēts krājumā *Kā svece deg* (1971). Pateicos Dr. Raimondam Briedim par konsultāciju!

plūst, balsij skanēt. Stāstījums rit gan trešajā, gan pirmajā personā, brīžiem stāstnieks ir autors, brīžiem – filmas varonis, brīžiem – vērotājs no malas, dažreiz – soģis vai humorists... Kā saka Delēzs, runas akts kļūst par politisku fantazēšanas aktu, morālu stāstīšanas aktu, virsvēsturiskas leģendas aktu.²¹

Lomu specifisko balsu traktējumu var nosaukt par *bezpersoniski tiešo runu*, jo tajā tiek pārvarēta netiešās un tiešās runas opozīcija. Delēzs raksta par specifisko skaņas lietojumu modernajā kino un *bezpersoniski tiešo runu* iztēlojas kā pāreju no bezpersoniskās uz tiešo runu un atpakaļ, abiem izteiksmes veidiem tomēr nesaplūstot. Tiešā runa saglabā netiešās izcelsmes pazīmes un nepieļauj tās fiksāciju pirmajā personā.²²

Piemēram, stāstu par Imantu [Kantorī] ievada vārdi “esmu dzimis divus gadus pirms kara”. To saka nevis varonis pats, kas, šķiet, dzimis 1939. gadā (divus gadus atšķinot no Lielā Tēvijas kara sākuma), bet aktiera balss. Arī Juris Strenga ir dzimis divus gadus pirms kara (1937), un abu laikabiedrs ir arī Aivars Freimanis (1936). Līdz ar to “es” šajā gadījumā nozīmē gan konkrētu personu, gan paaudzi, gan kļūst par simbolisku atslēgu filmas uzbūvei – filma nav viena indivīda apziņas plūsma, bet gan vairāku personu psihes tēlu sarežģīta kombinācija.

Meklēt neparastu teksta risinājumu Aivaru Freimani mudinājusi pirmkārt viņa nepatika pret t.s. *sinbroniem* – tiešās runas izpausmes filmās vienmēr iznākušas saspringtas, nedabiskas, bieži arī nesaprotamas cilvēku dikcijas īpatnību dēļ. Režisors saka, ka tas arī bijis viens no iemesliem, kāpēc viņš jau 60. gados sācis domāt par aktierfilmu uzņemšanu.²³ Tomēr arī tajās režisors vienmēr centies mazināt tiešās runas teatrālismu, gan izmantojot neprofesionālus vai maz filmētus aktierus (*Puika*, 1977), gan filmēšanas apstākļus pakļaujot reālās dzīves ritmam un attiecībām (*Ligzda*, 1995). Freimanis arī turpināja *bezpersoniski tiešās runas* izmantojumu gan dokumentālajās, gan aktierfilmās. Spilgts piemērs ir galveno varoņu Jankas un Anitas iepazīšanās epizode filmā *Ābols upē* – diktora Borisa Podnieka balss aiz kadra vēsta: “Tas taču ir zināms, ka dāmas vislabāk uzrunāt itāļiski. Tāpēc Janka saka...”, un aktieris Ivars Kalniņš tiešajā runā arī saka: “Čau!”.

Pilnībā *bezpersoniski tiešās runas* princips atkal izmantots filmā *Dzīvīte*, kas tuva *Lomiem* arī ar to, ka galvenais aizkadra *stāstnieks* ir Juris Strenga. Tiešās runas, *sinbronu* filmā nav gandrīz nemaz – arī redzamos dia-

logus mēs dzirdam neskaidri, tie tiek atstāstīti vai pat it kā dublēti aizkadrā. *Dzīvīte* līdzās Strengam aizkadra runu veido arī Krišjāņa Barona lomas lidztēlotājs (Barons jaunībā ir Leonīds Grabovskis) Voldemārs Zandbergs un aktrišu Indras Briķes un Veltas Līnes tēlotās Dārtas Barones *balsis* – Marina Janaus. Pateicoties bezpersoniski tiešās runas daudz-

Novakara koncepts

Literatūrzinātniece Maija Burima savā pētījumā *Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā*²⁴ raksta par īpašiem modernisma poētiskās valodas elementiem, tēliem jeb konceptiem, kas saistās gan ar modernismu kopumā, gan atsevišķu autoru daiļradi.

Aivara Freimaņa daiļradē, iespējams, par pašu būtiskāko uzskatāms **novakara** koncepts. *Novakars*, *vakars* – laiks starp gaismu un tumsu, starp dienu un nakti, cilvēka dzīvē starp dzīvi un nāvi – vizuāli un tekstuāli tiek īpaši izcelts vairumā režisora darbu un ir Freimaņa kristāliskā laiktēla kulminācija.

“Bet pašlaik Kurzemes krastā ir sestdienas vakars, zied kartupeļi un no kuriņiem plūst kūpinātu zušu smarža,” saka diktors Boriss Podnieks filmas *Krasts* nobeigumā, un mēs redzam, kā mazs puisītis, mammas aicināts, nāk no jūras uz māju vakariņās.

Sestdienas vakars vieno *Krustu* un *Kuldīgas freskas*, filmas priekšpēdējo *fresku* tā arī sauc – *Sestdienas vakara miers*. Freimaņa filmu neiztrūkstošā elementa – saulrieta – ievadīta epizode ar lielas ģimenes vakariņām pie gara balta galda ir nepārprotama parafrāze par svētā vakarēdiena tēmu. Taču *Sestdienas vakara miers* ietver arī karu – vakariņas tiek *pārtrauktas*, iemontējot kinohroniku ar ASV militārajām lidmašīnām, kas met bumbas. Iestājas tumsa – pasaules gals.

Kuldīgas fresku atmosfērā rezignācija gan vēl jūtama pavisam nedaudz – tā parādās epizodē *Darbs*, kas ir novele par pensijā aizvadīta strādnieka vientulību, *novakaru* tiešā un pārnēstā nozīmē. *Fresku Darbs* var uztvert kā skici nākamajai Freimaņa filmai *Tēvs*, kur rezignācija un atsvešinātība veido pamatnoskaņu. Arī te ir *mierīgs novakars* un rieta saule, tas ir brīdis, kad *tēvs* sēž un domā, kļūstot par pasaules laika un telpas krustpunktu, laiktēlu, kurā ietverta gan pagātne,

²¹ Делёз, Жиль. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-время, с. 568–569

²² Turpat, с. 567–568. Delēzs, atsaucoties uz Mihailu Bahtinu, definē bezpersoniski tiešo runu kā izteikumu, kas veido daļu no sakāmā, kas atkarīgs no cita izteikuma subjekta.

²³ Saruna ar Aivaru Freimani 2011. gada 9. augustā

²⁴ Burima, Maija. *Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2011, 326 lpp.

gan nākotne. Kā rakstīja Delēzs, “ķermenis nekad neatrodas tagadnes laikā, bet vienmēr ietver kādu “pirms” un kādu “pēc”, nogurumu un gaidas”.²⁵

Filmā *Lomi* ir vairāki *vakari*, kas notur filmas sarežģītās struktūras režģi. Piemēram, filmas pirmajā daļā: “Pienāk rudens vakars. Visu dienu būts kopā – netik tā uzreiz mājās skriet”.²⁶ Zvejnieki un viņu sievas krastmalā pie ugunsкура sarunājas, Freimanis gan ar montāžas plāniem, gan tekstu uzsver, ka sarunas un joki atkārtojas. “Un tā tas iet. Tāpat kā pagājušajā reizē, tāpat kā pagājušajā gadā, tāpat kā pirms desmit gadiem”.²⁷

Konkrētais vakars kļūst par simbolisku kristālu, kas reflektē gan zvejnieku kopīgo, gan individuālo pieredzi – karš, kolhoza dibināšana, tuvinieku nāve, vasaras, ziemas... un vienmēr visam līdzās – jūra. No rudens vakara *izaug* (respektīvi, parādās kā atskats pagātnē) arī filmas kulminācijas epizode – kā mistērija nodejotais / izdziedātais Jāņu vakars, kuru ievada rietošas saules apspīdētas vakariņas pie zvejnieka Freimaņa. Jura Strengas balss vēsta: “Freimanim šovasar bija priecīga diena”. Vakariņas rikotas par godu mazdēla piedzimšanai, un vecais zvejnieks tur rokās mazo

cilvēciņu. Tāpat, kā jau minētajā filmas *Dzīvīte* epizodē, kur Dārtai Baronei apziņā it kā sajūk trīs dēla bērni ar trim pašas mirušajiem bērniem, arī *Lomos* laika kristāls pavērš citu šķautni, un zvejnieka Freimaņa apziņā mazdēls it kā kļūst par dēlu, kāds tas bijis viņa rokās pirms vairākiem desmitiem gadu. Tas nav tikai atskats no tagadnes pagātnē (kas jau ir dubults, jo atmiņu sākumbrīdis ir rudens vakars!) – epizode ietver arī pagātnes sapni par nākotni – Freimanis sapņojis kā ņems dēlu līdzī selgā, taču... “viena laiva palika tukša”.²⁸ Subjektīvie redzējumi, savstarpēji pārklājoties un atspīdot viens otrā, veido ietilpīgu laiktēlu.

Arī *Dzīvīte*, vakarā (!), kuru diktors raksturo kā “ziemas vakaru vēl pirms Pirmā pasaules kara, to kluso vakaru”, kad Dārta *redz* mirušos bērnus, viņas vedekla Lina raugās uz savu mazo dēliņu Dārtas klēpi un arī *redz...* Sāpīgs, tieši pret kameru, bet jēdzieniski nākotnē vērsti skatiens. Aizkadra balss, Juris Strenga, viņu uzrunā: “Jā, māt! Tavs dēls Kārlis Kārļa dēls Barons iestāsies Cēsu skolnieku rotā un kritīs ciņā par neatkarīgās Latvijas brīvību 1919. gadā”.

Lomu zvejnieka Freimaņa subjektīvās, ar dēlu un mazdēlu saistītās domas un vizijas pakāpeniski paplašinās, gan izmantojot patētiski majestātiskus zvejnieku stāvus jūrā uz rietošas saules fona, gan Jurim Strengam dziedot lūgšanu Saulei. Lūgšanas beigās uz ekrāna redzama deļa ap Jāņu ugunsķuru un skan Imanta Ziedoņa teksts: “.. Tu, lielā vakara saule, / Palidzi piedzimt dēliem! / ...Palidzi dzimt vienam dēlam / Simt tranzistoru vietā! / Palidzi tautai, saule, / Palidzi mums šai lietā!”²⁹.

Kristālam nav robežu

Filma konstruēta tā, ka Saulei lūgtais dēls tiešām *piedzimst*. Seko filmas nosacīti otrā daļa par jau minēto gados jauno tralera kapteini Imantu. Tas, ko varētu uzskatīt par Imanta tagadnes laiku jeb viņa *novakaru*, ir saistīts ar zvejas kuģi – viss aptuveni 20 minūšu garais stāsts sākas un beidzas uz tralera, kas šūpojas jūras viļņos. Starp šiem diviem nestabilās realitātes punktiem ir gan sapņi (īpaši izteiksmīgs ir sapņojums par lielo balto kuģi, kurā Imants būtu kapteinis), gan atmiņas, gan nākotnes vizijas. Apziņas plūsma ir daudzkārtaina, piemēram, atmiņās *skatītajā* Zvejnieku svētku epizodē viņš ne tikai distancēti vēro, bet arī atceras; respektīvi, atmiņas *izaug* no atmiņām, tās raisa domas, kas vienlaikus eksistē gan pagātnē, gan nākotnē. Vakars (!) krodziņā padara filmas



Lomi (1969)

sākotnējos varoņus – vecos zvejniekus, arī suni Tuntuli – it kā par Imanta apziņas tēliem. Mēs vecos zvejniekus un suni vairs neredzam, bet Imantam “reizēm gribas, lai puikas vecie šo pasauli pilnu piedzied”, un “te krastā, brālit, kaut kur vēl vecais suns Tuntulis snauz”.³⁰

Aivars Freimanis bija ļoti precīzi izveidojis Imanta *daļas* kompozīciju: tā faktiski sākas ar lūgšanu Saulei, un tai (arī visai filmai) vajadzēja beigties ar Imanta Ziedoņa rakstīto lūgšanu Jūrai: “Tu lielā pelēkā jūra, / Tu zini, kur viņi būs rit. / Palidzi zivju ceļus / Un zvaigznes tiem saskatīt. / Tu redzi, kā viņi meklē / Tavos viļņos pie bangas katras. / Tu lielā, varenā jūra, / palidzi viņiem atrast!”³¹

Tomēr gatavajā variantā šis teksts tika aizstāts ar filmas eksistenciālajai noskaņai krietni mazāk atbilstošiem, toties optimistiskiem un uzmundrinošiem vārdiem: “Jūs man sakāt; / – Neapstājies! Ej! Tu vēl nezini, cik daudz ceļu ir pasaulei!”³²

Vairāki laiku kristalizējoši vakari ir arī filmā *Abols upē*. Jāņu svinēšanu pie plostnieka Luda, gluži kā *Lomos*, ievada saulriets pār Daugavu, vakarēšana izvēršas atmiņās par plostnieku dzīvi, par pagātnes Zaķusalu, par jaunību. Tomēr atmiņu stāsti, kaut dokumentāli uzfilmēti, filmā nekur tieši neizskan – Freimanis tos aizklāj ar vēlāk ierakstītiem, inscenētiem monologiem un dialogiem. Personu izstāstītās atmiņas aizstātas ar vecām fotogrāfijām, kuras vienlaikus ir gan varoņu redzes tēli, gan arī sniedz vizuālu informāciju par pagājību. Tāpat ir arī ar Ivara Kalniņa kadrā dziedātajām dziesmām, kas ir gan reālā vakara sastāvdaļa, gan arī filmas stilistiku organizējošs elements.

Pēc šāda paša principa – sarunas, fotogrāfijas, sinhroni dziedāta dziesma un diktora balss, kas aizkadrā pastāsta, ko varoņi tobrīd domā, – veidots Jankas un Anitas (aktrise Akvelīna Līvmane) tuvības vakars, kuram, atšķirībā no visiem iepriekš minētajiem Freimaņa *vakariem*, piešķirta erotiska spriedze. Janka un Anita šķirsta žurnālus, skatās fotogrāfijas, kuras vienlaikus gan simbolizē, gan atspoguļo ne tikai viņu domas, bet arī vēlmes. Tāpat kā mieru *Kuldīgas freskās* pārtrauc kara vīzija, šajā filmā seksuālo vilkmi pārtrauc vīzija par nāvi – fotogrāfija, kurā māte stāv pie sava mirušā dēla. Traģiskais attēls, kas liek Anitai šausmās nodrebēt, atspoguļo kaut ko jau notikušu, taču vienlaikus tas reflektē nākotni – Anita nogalinās savu un Jankas bērnu, izdarot abortu.³³

Žils Delēzs izcēla bērnus kā svarīgu modernā kino personāžu, kas determinēts vēro-

jumam. Pieaugušo pasaulē bērns, viņa kustības, darbības ir ļoti ierobežotas, taču tas viņu padara īpaši spējīgu redzēt un dzirdēt.³⁴ Bērni filmās, mākslā vispār lielākoties nav autonomi tēli, tie vairāk funkcionē kā ideāli priekšstati vai atmiņas tēlu vidutāji. Aivara Freimaņa filmā *Puika* Jancis ir savdabīgs *tēls-kristāls*, kurš gan pats ir *atmiņa*, gan projicē citus tēlus – *atmiņas atmiņas*. Visa filma ir galvenā varoņa subjektīvais laiks, puikas *vērojums*. Pirmā darbības epizode filmā ir laimes liešana – laika kristāls atkal caur pagātņi atspoguļo nākotni, reflektē to, kas vēl tikai būs.

Jāņu vakars filmā *Puika* pilnībā veidots kā mentāls process, apziņas plūsma. Tas sākas ar iešanu pirtī, kur jaunas meitenes Janci ierauga kailu vīrieti (bērnā ietvertā attīstība, nākotne) un bēg. Jancis kails, jokodamies bridī skrien viņām pakaļ pa labības lauku, taču tad apstājas – varena saulrieta apžilbināts. No šī apstāšanās mirklā izaug Jāņu svinēšana, kuru Jancis atsvešināti, pat ar šausmām vēro. Mizanscēna ir ļoti *pilna*, Jancis ir burtiski iespīests starp dziedošajiem un liksmojošajiem mājniekiem – tomēr viņš ir viens, viņš ir ārpus. Apziņas kustība puiku aiznes atpakaļ labības laukā – viņš atkal ir kails, vakara saule pamazām pārtop rīta saulē. Jancis atskatās tieši uz mums, pamāj un aiziet pa zemeslodi, kas kļuvusi pavisam apaļa. Tāpat kā laika kristālam, tai nav robežu. **Kf**



Puika (1977)

²⁵ Делёз, Жиль. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-время, с.507

²⁶ Filmas teksts

²⁷ Filmas teksts

²⁸ Filmas teksts

²⁹ Citēts saīsināti pēc filmas teksta

³⁰ Filmas teksts

³¹ LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr.177, 109. lр.

³² LVA, fonds 416, apraksts 5, lieta nr.177, 107. lр.

³³ Par aborta satriecošo simbolisko vizualizāciju u.c. filmas *Abols upē* aspektiem skat.: Pērkone, Inga. *Es varu tikai mīlēt: sievietes tēls Latvijas filmās*. Rīga; Neputns, 2008, 80. lpp.

³⁴ Делёз, Жиль. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-время, с.295

Turēties pie īstuma

Kristine Matīsa

Jauna gada sākumā ir ierasts apņēmties visādas labas lietas, un arī žurnāls *Kino Raksti* šogad ir vienu tādu lietu apņēmis – turpmāk katrā numurā mēs intervēsim kādu jubilāru, kura vārds Latvijas kinovēsturē ierakstīts zelta burtiem. Lai žurnāla lappusēs krājas liecības par to, kā viss savulaik sākās un turpinājās, lai lasītājs atceras, ka Latvijas kinomākslai ir ne tikai rosīga un ne pārāk viegla šodiena, bet arī varena pagātne.

Pirmā *Kino Rakstu* sarunbiedre ir animācijas filmu režisore Roze Stiebra, kura 17. martā svin apaļu jubileju. Viņas filmogrāfijā ir 62 (!) animācijas filmas, kopā 550 minūtes ekrāna laika – deviņas stundas un desmit minūtes Latvijas kinovēstures...

Es gribētu sākt no paša sākuma. Pat ne no brīža, kad dzima animācija Latvijā, bet vēl agrāk – kad izlēmāt Ļeņingradā mācīties par leļļu teātra aktrisi, jo jūs bija pārņēmis maldīgs priekšstats, ka neesat pietiekami smuka īstajam teātrim...

Tas nebija maldīgs priekšstats, bet gan gluži precīzs. Mēs taču tiešām gribam teātri redzēt kaut ko īpaši skaistu, teātris ir mazliet piepacelts virs ikdienas.

Tomēr es jau biju teātrī tik dziļi iegrimusi, ka man likās vienalga – varu tur arī paplātes nēsāt pa skatuvi! Nu, varbūt ne visu mūžu – jo par to jau tajā vecumā nedomā, labi, ja par ritdienu un paritdienu esi spējīgs domāt...

Jā, man bija galvā teātra migla, jo pirmo emocionālo mākslas iespaidu biju ieguvusi

tieši teātrī – vecajā televīzijas mājā Jelgavas teātris rādīja *Princesi Gundegu un karali Brustu-bārdu*, es biju kādā ceturtajā klasē. Dzīvoju Torņakalnā un pēc izrādes gāju pusstundu ar kājām uz māju, un vēl šodien atceros gan to, cik ļoti biju pārņemta ar izrādi, gan teātra smaržu... Es to tik dziļi pārdzīvoju, ka sapratu – man kaut kādā veidā jātiek teātrī.

Liktenis vienmēr man ir bijis labvēlīgs, un arī toreiz. Mana māsa Lidija¹, divus gadus vecāka, atšķirībā no manis, jau skolas laikā bija ļoti izteismīga un spilgta, vienmēr deklamēja sarīkojumos, vadīja pionieru pulciņu un visur bija priekšgalā. Un no piektās klases viņai piedāvāja iet uz Jaunatnes teātri, kur tolaik darbojās tāds Skolēnu aktīvs, bet nākamajā gadā, kad arī es nonācu līdz piektajai klasei, māsa mani paņēma līdzi. Tur mēs teātri iepazinām līdz kaulam, katru izrādi skatījāmies četras piecas reizes, aizkulisēs mums bija labi zināmas; spēlējām *Zelta zirgā* sniega gariņus un noklaidušos bērnus, bet citās izrādēs pēc mums nebija vajadzības. Skolēnu aktīvu vadīja Ansis Ēlerts², Sarmītes tēvs, un mēs visi viņu ļoti mīlējām.

Tas patiesībā ir lielisks paņēmieni, kā audzināt teātra mākslas fanus un pazinējus, to vajadzētu katram teātrim likt aiz auss arī mūsdienās...

Jā, un ļoti daudzi no šī skolēnu aktīva ir palikuši vai nu teātrī, vai tuvu tam. Un man katrā ziņā teātris vēl līdz šai dienai šķiet varbūt augstākā māksla, ja nu vienīgi vēl mūzika ir pāri tam... Nu, protams, nevar noniecināt arī kino, kas savukārt ir varbūt visietilpīgākā māksla, ļoti laikmetīga un mūsdienīga. Teātris iedarbojas tad, ja izrāde ir izcila, bet filma var atstāt iespaidu arī tad, ja ir tīri viduvēja. Jo kino dzīvi attēlo ļoti taustāmi un visu

¹ Lidija Stiebra (1940–2005), aktiermākslas pedagoge kopš 1973. gada, kopš 1991. gada vadīja savu Lidijas Stiebras aktiermākslas pamatu skolu

² Ansis Ēlerts (1922–2003), tolaik Jaunatnes teātra direktora vietnieks



laiku dzen uz priekšu, bet teātri sliktā izrādē drīz kļūst garlaicīgi. Lai gan grūti jau tā izvērtēt – teātri savukārt svarīgs ir dzīvās klātesamības brīnums, kura nav nekur citur. Toties kinomāksla var aptvert vairāk.

Tomēr bērībā kino uz jums neatstāja tādu iespaidu kā teātris?

Nē, nē, ir arī filmas palikušas atmiņā – piemēram, Atamanova multenīte *Zelta anti-lope*³, kur darbojās Burvju nadžiņš, – vēlāk Maskavā satiku režisoru un stāstīju, kā man bērībā patikušas viņa filmas, un viņš arī pats izskatījās pēc multfilmu varoņa.

No kino es guvu varbūt pat lielāku iespaidu, jo man patika sēdēt pirmajā rindā, lai neredz ekrāna malas un var it kā iekļūt filmas pasaulē. *Spartakā* tolaik filmas rādīja bez pārtraukuma, par lētu naudu varēja sēdēt visu dienu. Piemēram, *Ēna un gaismā*⁴, kur Simona Sinjorē spēlēja, – ak dievs, to es laikam kādas trīs vai četras reizes noskatījos! Pirkto lētās konfektes, jo naudiņas nekad nebija, bet ēst gribējās, un tad visu dienu varēju kinoteātri sēdēt.

Un vēl reiz pie mūsu mājām uzņēma kadrus filmai *Kā gulbji balti padebeši iet*⁵, tad es skatījos un domāju – redz, varētu taču kļūt par operatoru!

Tas nu gan ir jaunai meitenei netipisks domu gājiens! Pirmajai reakcijai taču vajadzēja būt – ja ne par aktrisi, tad vismaz par režisoru!

Nu, man brālis bija uzdāvinājis fotoaparātu un iemācījis fotografēt, pats bija mājās uztaisījis laboratoriju, kur man patika stundām ilgi klusi sēdēt un taisīt bildītes.

Jā, par režisora profesiju es nemaz nedomāju, man likās, tas ir kaut kas pārāk augsts sākumam, to varētu kaut kad vēlāk darīt. Bet par operatora profesiju pat sāku interesēties, kur to var apgūt. Lai gan jaunībā jau gribas darīt visu ko, vispār es biju izdomājusi, ka iešu uz lietišķās mākslas vidusskolu, – kaut kādu neizprotamu iemeslu dēļ gribēju mācīties tieši tēlniecību un gāju pat sagatavošanas kursā. Lielā mēra jau lietišķajos mācījās modelēšanas nodaļā, bet viņai pasniedzēji teica, ka neesot pareizo skolu izvēlējusies – viņa tikai deklamēja un uzstājās, nevis mācījās. Māsa bija ekstravertāka un ekstravagantāka, bet man reizēm arī viņas pasaule šķita interesanta un vajadzīga, izņemot brīžus, kad es gribēju būt gudra un daudz lasīju. Tad es domāju – nu kā tā var, izniekot dzīvi ballītēs, ja tajā laikā taču var tik daudz izlasīt!

Reiz mēs abas, no savas Pārdaugavas atbraukušas, izkāpām Daugavmalā un grasījāmies



Roze, Lidija un mamma Anastasija

cauri Vecrigai iet uz *lietišķajiem*, bet nezin kāpēc pietājam pie Kultūras darbinieku tehnikuma. Un lasām, ka tur būs uzņemšana un mācīs aktierspēli, režisūru un visu to, kas mūs interesē, – jo tehnikumā sagatavoja pašdarbības teātra režisorus, kordirigentus un deju kolektīvu vadītājus. Māsa saka – viss, es ņemu dokumentus no *lietišķajiem* ārā un nāku uz šejieni! Un es, protams, līdzi.

Un pēc tehnikuma Ļeņingradas institūts bija loģisks tālākais ceļš? Kā pēc lietišķajiem mākslas akadēmija...

Nē, loģiskais ceļš bija uz teātra fakultāti konservatorijā. Tur aktierus uzņēma tikai reizi četros gados, un mēs ar māsu ļoti centāmies – tehnikumā pārgājām uz neklātieni un pusotra gada kursu izņēmām pusgada laikā, lai pabeigtu skolu uz to brīdi, kad teātra fakultātē sākās uzņemšana. Bet konkurence bija nežēlīga, aktieru kursā mēs netikām, un tas trieciens bija ļoti smags. Atceros, izkāpām Pārdaugavā pie kinoteātra *Liesma*, un tur repertuārā filma *Dzīve pagājusi garām*⁶... Protams, mēs gājām to filmu skatīties, un es visu nakti pēc tam šausmīgi pārdzīvoju.

Drīz pēc tam bija uzņemšana Dailes teātra studijā, un es tiku pat līdz otrajai kārtai, jo man kāds bija teicis – ja tev jārunā dzeja, tad ņem Raini un skaties Smiļģim tieši acīs! Es tā arī dariju – iegāju eksāmenu telpā tāds septiņpadsmit gadus vecs skuķis, notēmēju ar acīm uz Smiļģi un devu vaļā – un zini, tā augstākā ideja, tā nepazīst cilvēka žēluma... Kaut kas no tā laikam bija Smiļģim prātā iekritis, jo uz otro kārtu mani paņēma, bet tālāk, protams, ne. Un tad kaut kā spilgti atceros, ka Jānis Streičs un Ēriks Lācis, toreiz jau kon-

³ *Золотая антилопа* (1954, *Sojuzmultfilm*, animācijas filma pēc indiešu pasaku motīviem, saņēmusi speciālbaltu Kannu SKF, rež. Ļevis Atamanovs)

⁴ *Ombre et lumière* (1951, Francija, rež. Anri Kalefss)

⁵ *Kā gulbji balti padebeši iet* (1956, Rīgas kinostudija, rež. Pāvels Armands, oper. Vadims Mass)

⁶ *Жизнь прошла мимо* (1959, *Mosfilm*, rež. Vladimirs Basovs)



servatorijas studenti, mūs, caurkritušos aktierus ļoti atbalstīja – palīdzēja pārdzīvot to, ka *dzīve garām pagājusi...*

Māsa gan pusgadu mācījās Dailes studijā, bet tad viņu *atskaitīja*, jo Smilģim vajadzēja garas aktrises, lai pa gabalu var redzēt. Un mēs ar māsu pārmetām mammai, kāpēc viņa izvēlējusies tik maza auguma vīru, jo mums abām tagad visa dzīve sabojāta...

Pēc visiem šiem piedzīvojumiem man nācās vienu gadu nostrādāt, pirms stājos Ļeņingradas institūtā, un es atceros, cik dramatiski pārdzīvoju to pirmo septembri, kad man nebija jāiet atkal mācīties, – jo es tolaik biju gluži apmāta ar zināšanu apguvi.

Ir jau muļķīgi runāt, ka agrāk zāle bija zaļāka, tomēr šajos laikos, man šķiet, zināšanas nepavisam nav jaunu cilvēku galvenais dzinulis – svarīgāk šķiet ātrāk dabūt jurista diplomu, lai var sākt naudu pelnīt...

Mums jau gan arī tolaik gan mamma, gan citi teica – kas tad tā par profesiju, jums taču nemūžam naudas nebūs, un cik tad no tiem aktieriem vispār kļūst par zvaigznēm! Bet mani šis jautājums tiešām neuztrauca, man likās – vienalga, kur dzīvot un kā dzīvot, ka tikai būt teātri, piedalīties un būt klāt.

Tad es iesaistījos Rīgas rajona kultūras nama pašdarbības teātri, un mans pirmais skolotājs bija Uldis Pūcītis, kurš vadīja šo kolektīvu – tā tolaik aktieri un studenti piepelnījās. Un, jāsaka, Pūcītis mani novirzīja uz režisūru. Viņš bija ļoti emocionāls un romantiski pacilājošs cilvēks, ļoti piepildīts. Viņš mums, piemēram, atklāja Aspaziju, kuru tolaik skolās nemācīja un pat pieminēt nedrīkstēja – pazīnu kādu meiteni, kas bija izslēgta no skolas par viena Aspazijas dzejoliša noskaitīšanu. Tikai pēc Staļina nāves Aspazija tika atzīta, bet man savukārt Staļina nāve sagādāja milzīgu vilšanos – es to brīdi ļoti gaidīju, jo gribēju redzēt, kā tad visa dzīve apstāsies, kā tas esot bijis, kad Ļeņins mira, bet mūsu Torņakalnā neko tādu nevarēja manīt – tur nebija, kam apstāties, tāpat jau viss stāvēja un nekāda solītā efekta nebija...

Kad Dailes teātris paņēma Pūcīti uz lomu izrādē – garo kāju dēļ, kā Pūcītis pats smējās –, tad viņš mūs atstāja un vietā nāca Uldis Lieldidžs. Kopā ar viņu mēs, piemēram, iestudējām Gunāra Cilinska lugu *Vispirms par cilvēku*. Vienā cēlienā tur bija visu laiku tikai divi aktieri uz skatuves, un mēs pārējie tikmēr aizkulisēs isinājām laiku – teiksim, mācījamies smēķēt, jo kā tad aktieris var iztikt bez smēķēšanas!

Mans nākamais skolotājs bija Oļģerts Dunkers, kurš vadīja teātra studiju Ģildē, Amatu ielā. Un jāsaka – visi šie skolotāji ļoti atbalstīja tieši zināšanu ieguvī. Dunkers, piemēram, teica – kā, jūs nezināt, kas ir Rodēns?! Un es nākamajā dienā skrienu uz Valsts bibliotēku, ņemu Rodēna grāmatas, šķirstu, skatos bildītes, pārzīmēju... Opera mani diez ko neinteresēja, bet Dunkers stāstīja tādus stāstus par Mildu Brehmani-Štengeli! Un līdzīgi krāšņus stāstus viņš stāstīja par Ļeņingradas teātra institūtu, kuru pats bija beidzis, tā ka pamazām radās iespaids – ja tur neiestājas, tad no cilvēka vispār nekas vairs dzīvē nevar iznākt.

Un nu mēs esam nonākušas līdz Ļeņingradas institūtam, ar kuru es, naivā, gribēju sākt...

Ļeņingrada mani pārņēma arī ar to, ka tā ir izcili skaista pilsēta ar bagātiem muzejiem, rosīgu koncertdzīvi, operu un baletu, par teātriem nemaz nerunājot – tā jau mums

bija ikdiens, jo studenti varēja dabūt brīvbiļetes uz praktiski visām izrādēm, tikai iepriekš pierakstoties nelielā rindiņā. Mans studiju laiks (1960–1964) sakrita ar Hruščova *atkusni*, un tie bija ļoti spilgti un brīvības pilni gadi Padomju Savienībā. Robežas bija vaļā, Ļeņingrada bija pilna ar ārzemju kolektīviem. Piemēram, pa manu leļļu teātra līniju – viesojās itāļu un rumāņu marionešu teātri, kas atstāja ļoti spēcīgu iespaidu, un Ļeņingradā jau pašiem arī bija ļoti laba limeņa leļļu teātris. Tas arī ir vainojams pie tā, ka es izvēlējos šo studiju virzienu, jo pasniedzēja pirms eksāmeniem man teica – ziniet, konkurss tomēr ir ļoti liels, jūs varat arī netikt, bet pie mums ir arī leļļu teātra aktieru kurss... Tas bija otrais gads, kad uzņēma leļļu teātra aktierus, – līdz tam Padomju Savienībā tādu izglītību nevarēja iegūt. Un viņa man saka – aizejiet uz mūsu leļļu teātri un paskatieties, varbūt jums iepatiksies, tad nāciet un stājieties!

Es jau Rīgā biju šādas tādas izrādītes redzējusi, turklāt viens simbolisks gadījums bija arī bērnībā – kādās svētku brīvdienās, kad mamma nebija mājās, jo strādāja par sargu kokzāģētavā, bet bija mums, trim māsām, atstājusi mazliet naudiņas, mēs izvēlējamies nevis pirkt kūkas vai konfektes, bet braucām uz centru, uz Leļļu teātra izrādi! Atceros vēl, ka trim biļetēm naudas nepietika, bet mūs tomēr ielaida noskatīties izrādi.

Nu, lūk, un Ļeņingradā es aizgāju uz jau slavenu izrādi pēc Čapeka *No kukaiņu dzīves*, tā bija jau ārzemēs pabijusi un dažādas atziņas ieguvusi. Viens aktieris dzīvajā plānā un ārkārtīgi spēcīgs iestudējums. Es biju pilnīgi mēma un uzreiz gatava iet uz leļļu aktieriem, bez mazākās nožēlas! Domāju – cik labi, te beidzot neviens neteiks, ka esmu par īsu vai par garu, par tievu vai par resnu – tikai mācies, un viss tev būs!

Man arī jau iepriekš bija patikusi tēlotājmāksla un citas lietas, un Ļeņingradas institūta iestājeksāmenos pārbaudīja arī to, cik cilvēks ir spējīgs izteikt savas domas caur zīmējumu un ko citu – jo leļļu teātra aktierim ir svarīgi gribēt izpausties caur to lelli, nevis tikai caur savām paša ārējām izpausmēm, kā dramatiskā teātra aktierim. Protams, ego jau atradis arī te spraudziņas, pa kurām izlist, bet tas nenāks caur to, kā tu proti izlocīt savu skaisto ķermeni vai taisīt grimases. Man pat ir mazliet žēl, ka mūsdienās leļļu teātru aktieri pārāk aizraujas ar savām ārējām izpausmēm un netiek izkopta leļļu vadīšanas māksla.

Gaisotne Ļeņingradas institūtā bija ārkārtīgi radoša, kopmītnēs satikās visu nodaļu

un visu kursu studenti. Institūtā tika uzņemti gan nacionālie kursi – čerkesi, inguši –, gan arī ārzemnieki, tā bija citas pasaules elpa. Un arī laiks bija tāds – piemēram, kad Gagarins uzlidoja kosmosā, notika trakas lietas! Pēkšņi PSKP vēstures stundā durvis paver viens bastotājs un kliec – cilvēks kosmosā! Mēs visi metāmies ārā no telpas, izskrējām uz ielas, gājām pie visiem institūtiem un aicinājām studentus mums piedrošties – galu galā iznāca spontāna masu demonstrācija ar mitiņu pie Ziemas pils! Un, ja tik pamanījām kādu lidotāju formastērpā, to metām gaisā. Bet nākamajā dienā runas mākslas pasniedzēja kārtīgi sarāja vienu kursabiedrēni, kurai no sajūsmīgās kliegšanas bija aizkritusi balss...

Institūtā bija daudz dziļas kultūras cilvēku, *vecās skolas* pasniedzēju, piemēram, kustību mums mācīja tāds Kohs. Viņš mācīja, ka





**Roze Stiebra un
Ansis Bērziņš
1969. gadā**

⁷ *Я шагаю по Москве*

(1964, *Mošfilm*,
rež. Georgijs Danelija)

⁸ *История одного преступления* (1962, *Sojuzmultfilm*,
rež. Fjodors Hitruks)

⁹ Režisors Oļģerts Kroders
savu pirmo Liepājas periodu
noslēdz 1963./64. gada
sezonā, kuras sākumā dodas
uz gadu ilgiem Augstākajiem
režisoru kursiem Maskavā
un Liepājā vairs neatgriežas,
bet nākamo sezonu uzsāk
Valmieras teātrī. – Red. piez.

studentam jāprot iekļūt visās izrādēs un jāsēž vislabākajās vietās. Un es vēl tagad, lai kur apsēžos, cenšos paskatīties, vai nav kaut kur kāda labāka vieta, un droši eju tur sēdēt – protams, tad, kad gaisma nodziest, zināmas iemaņas jau arī vajag. Institūta laikos mēs esam liduši pa tualetes lodziņu, esam apguvuši dažādus veidus, kā tikt cauri biļešu kontrolei – ar vienu biļeti varēja ieiet kādi desmit cilvēki! Pat ja biļetei kontroles talons noplēsts un kontroliere to parāda, ir jāsaka – nuja, jūs jau tikko noplēsāt! Jo mēs taču esam aktieri, mums ir jāprot to pasniegt!

Tas ir tas skaistais studentijas laiks, kad tu vari atļauties kaut ko vairāk; īss laiciņš, kad tu mācies un gribi par kaut ko kļūt, un viss tev ir jāredz, un viss jāzina... Jo tas jau nebija baudai, tas bija zināšanām!

Tāpēc es Ļeņingradā pavadītos gadus ļoti augstu vērtēju, arī tās svētdienas, ko pavadījām lielajos muzejos – Ermitāžā varēja zālēs kaut vai stundām sēdēt un klusumā grāmatas lasīt,

jo kopmītnēs jau šādā ziņā apstākļi nebija diez ko spoži – mums bija trīs tualetes, un tikai viena no tām pie loga; tā tad vienmēr bija aizņemta, jo uz palodzes varēja labi sēdēt ar spilvenu aiz muguras...

Patiesību sakot, man pat tās teātra zināšanas mazāk palikušas atmiņā nekā citi priekšmeti – tēlotāja māksla, filozofija, arī krievu literatūra; tur mums bija izcila pasniedzēja, pēc tautības gruziniete, kura lekcijās mēdza teikt – nu tad tagad aizslēdzam durvis, un es jums palasišu jaunāko krievu dzeju... Tolaik tikko sāka rakstīt Jevtušenko, Brodskis, mēs auditorijā smēķējam un apspriedām viņu dzejoļus.

Tas ir tas pats laiks un sajūtas, kas slavenajā krievu jaunā viļņa filmā *Es soļoju pa Maskavu*⁷...

Jā, tā toreiz bija jauna filma, tikko iznākusi; tā ir tā studentu dzīves gaisotne, un Ļeņingrada bija pilna studentu – autobusā tik uzsitām ar kulaciņu pa biļešu automātu un norullējam biļetītes, cik vajag, savukārt mana draudzene Ļeņingradiete vienmēr pirka vairāk biļešu, nekā pašai vajag, un teica – par mūsējiem!

Es tolaik pilnīgi netiņām nokļuvu arī Hitruka pirmās filmas pirmizrādē – *Kāda nozieguma vēsture*⁸ –, maz ko gan tur sapratu, bet man filma patika.

Vārdu sakot, Ļeņingradā mēs dzīvojām pilnasinīgu dzīvi, bet, protams, ir labi, ka man Latvijā bija ielikts stabils pamats – bez tā es Ļeņingradā būtu ātri *aizgājusi pa gaisu*. Bet tagad studiju laika spožums nāca kā rotājums pamatuzstādījumam, tas uzberzēja kādas spožas šķautnītes un ļāva tām iemirdzēties.

Latvijā dzīve tolaik bija daudz ierobežotāka, un tad var iedomāties manas sajūtas, kad es pēc studijām nonācu pat ne Rīgā, bet Liepājā. Man likās – esmu atgriezies gadus divdesmit senā pagātnē. Tur bija tik skumīgi, ka pat dzert īsti nevarēja. Un tas trakākais – riņķī apkārt cilvēki, kas visi grib uz Rīgu... Un viens no pirmajiem pasākumiem, kad es ierados Liepājā, bija Krodera aizvadišana uz Valmieru⁹, mēs palīdzējām viņam grāmatas nest.

Tā nu gan ir briesmīga dzīve – visu laiku gribēt būt kaut kur citur, nevis tur, kur esi...

Jā, un es jau arī biju gribējusi strādāt Rīgā. Diemžēl, kad atgriezos Latvijā, izrādījās – ārējam izskatam tomēr ir nozīme pat leļļu teātrī. Kultūras lietu pārvaldes priekšnieks Pasternaks man teica – zini, mums jau te arī leļļu teātrī aktieri arvien vairāk spēlē *dzīvajā plānā*, jums varbūt tas nebūs pārāk piemēroti un teātris jūs nevarēs paņemt

darbā – tā ka brauciet vien uz Liepāju... Un tā es gadu nostrādāju Liepājas teātra leļļu grupā, piedalījāties arī *lielajās* izrādēs, *masovkā* gājām – piemēram, par kabārē dejotājam, kam es ar saviem tolaik 50 kilogramiem biju itin piemērota.

Es gan par šo Liepājas periodu esmu arī pateicīga, jo tad iepazinu Latviju – mēs ļoti daudz braukājām viesizrādēs. Divu nedēļu laikā iestudējām izrādīti, un tad kādi pieci septiņi cilvēki mazā autobusiņā devāmies ceļojumā, uz mēnesi vismaz. Divas izrādes dienā, katra savā skolā, bērniņi nesa mums rokās sasildītas puķītes... Vienīgais, kas mani mocīja – kauns, ka tās izrādītes tomēr nav tik labas, jo pēc Ļeņingradas biju ļoti prasīga.

1965. gadā es pametu Liepāju, un tolaik daudz domāju, kāpēc tā notika. It kā jau man bija visas iespējas dibināt tur jaunu leļļu teātri, jo mūs patiesībā Ļeņingradā gatavoja par vispusīgiem speciālistiem, lai mēs varētu tur, kur atgriezīsimies, uzsākt kaut ko jaunu. Bet es nejutos spējīga Liepājā viena pati kaut ko izdarīt, jo tas apkārtējais depresīvais noskaņojums bija ļoti ievēlkošs un es intuitīvi jutu, ka netikšu ar to galā. Ja man būtu bijis kāds kolēģis, ar kuru kopā cīnīties... bet tur visi par mani labdabīgi smējās un teica – nu, te jau tu neko nepadabīsi! Tiesa, tādas runas es dzirdu līdz pat šai dienai...

Vārdu sakot, es savā 22 gadu vecumā nejutos tik stipra un pieredzējusi, lai Liepājā viena pati kaut ko paveiktu. Bet, redz, atbraucu uz Rīgu, un te man pietika dūšas uzsākt veidot animāciju, lai gan tāpat jau nebija nekādas *iesildītas vietīņas*.

Tātad jūs apzināti nācāt uz Latvijas Televīziju uzsākt pavisam jaunu nodarbi – animācijas filmu veidošanu? Bet, kā redzam pēc iepriekšējā norīkojuma uz Liepāju, Rīgā Krievijas augstskolu absolventu nemaz negaidīja atplestām rokām...

Jā, tā tas bija ar visiem – Varis Brasla no Ļeņingradas nonāca Valmierā, tāpat Māra Ķimele no Maskavas... Rīga necienīja svešas skolas un sargāja savējās tīrību, un, ar šodienas acīm skatoties, es pat neteiktu, ka tas ir nepareizi.

Kad atgriezos Rīgā, liktenis man deva ļoti skaidru zīmi, ka uz Rīgas Leļļu teātri nevajag iet, un es pat biju par to priecīga, jo Ļeņingradas izglītība bija ļoti mainījusi manus priekšstatus – teiksim, pēc filozofijas nodarbībām man likās diezgan jocīgi skraidīt ar lellītēm pa skatuvi; tas šķita nepietiekami, tam nebija apakšā tās jēgas, ko man gribējās.

Tāpēc es diezgan apzināti par savu mērķi izvēlējos televīziju. Tiesa, pirms tam pusgadu

biju bez darba un kopš tā laika zinu, ka tas ir viens no lielākajiem pārbaudījumiem cilvēka garam. Apsvēru arī iespēju strādāt kinostudijā, bet tas likās pārāk augstu, jāsāk tomēr ar televīziju, kas ir arī tuvāk mājām. Izvēlējos otrdienas par savām laimīgajām dienām un sāku katru otrdienu iet uz televīziju apjautāties, vai nav kāds darbs priekš manis, lai gan es pat isti nevarēju iedomāties, ko tur varētu darīt. Un tā mani pamazām sāka ņemt saslimušu darbinieku vietā montēt 16mm materiālus, turot prātā, ka kādreiz televīzija sāks uzņemt leļļu filmas un tad es varēšu strādāt *pa istam*. Vienu leļļu filmu televīzijā jau bija uzņēmis Cepurītis, filmiņu sauca *Jautrie draugi*¹⁰. Tas



notika vienā laikā ar Burova pirmo filmu, par kuras tapšanu visi jau bija dzirdējuši, jo es atceros, kā televīzijā teicu – nu, ja es jums neesmu vajadzīga, iešu uz kinostudiju pie leļļiniekiem!

Tas izskatās dīvaini sociālistiskās plānošanas kontekstā – vienā laikā divās iestādēs sāk apgūt vienu un to pašu jauno iniciatīvu...

Nē, televīzijā bija roku lellītes, patiesībā tās bija nofilmētas izrādes. Televīzijai nebija tādu ambīciju kā Burovam, viņi nemaz nezināja, kas tās leļļu filmas vispār ir. Iecerēts bija turpināt tādā pašā garā, televīzijas redaktors Staunis¹¹ jau bija uzrakstījis vairākus scenārijus, tikai Cepurītis aizgāja strādāt uz Leļļu teātri un es gadījās pa rokai kā situācijas atrisinājums. Tā tapa mana pirmā filmiņa *Raibais rudens*¹². Es, protams, gribēju uzreiz visu darīt pa jaunam – scenārijs man nepatīk, lelles neder, vajag visu pārtaisīt... Un mani nezin kāpēc arī atbalstīja, tā bija laba skola.

¹⁰ *Jautrie draugi* (1966, *Telefilma-Rīga*, scen. aut. Valdis Artavs un Arvids Cepurītis, rež. Jānis Dzenītis, oper. Oļģerts Zālītis, skaņu rež. Pauls Dambis, mākslinieks L. Kupcis). LTV filmogrāfijā (*Padomju Latvijas kinomāksla*, 1989) pirms šīs minētas vēl divas “multiplikācijas filmas” – *Nerātnā Līziņa* (1961, rež. Irina Liepa) un *Godavārds* (1965, rež. Arvids Cepurītis)

¹¹ Dzejnieks Valdis Artavs, īst. v. Vladislavs Staunis

¹² *Raibais rudens* (1967, *Telefilma-Rīga*, scen. aut. Valdis Artavs un Arvids Cepurītis, rež. Roze Stiebra, oper. Oļģerts Zālītis, mākslinieks J. Sitnieks)

Es biju Liepājā iepazinusies ar Miervaldi Ozoliņu un viņa kundzi Nelliju, Ozoliņš man uztaisīja filmai jaunas lelles, un tā mūsu filmiņa iznāca mazliet tomēr modernāka, ne tik vecmodīga, kā iepriekš to darīja.

Filma tika labi uzņemta un es būtu varējusi tādā garā taisīt tik uz priekšu, bet nākamais scenārijs man atkal ļoti nepatika. Tur bija runa par slēpošanu, ko ar roku lellītēm nav tik viegli parādīt – vismaz es tolaik savā nezināšanā biju pārliecināta, ka nevar. Un atteicos no tāda darba, teicu – labāk tad sēžu atkal montāžā un līmēju lentēm galiņus! Tas bija nebijis gadījums, kad tā atsakās no darba, galvenais redaktors Timenčiks man gandrīz vai pakaļ staigāja pierunādams, teica – es esot muļķe, ka atsakos, tagad par to darbu man pat maksāšot!

Bet vienu dienu viņš pēkšņi saka – nu labi, ko jūs tur gribējāt, kaut kādas multenes taisīt? Nesiet man scenāriju un sāciet!

Tā tad apzināti deva zaļo gaismu jauna žanra uzsākšanai.

Jā, lai gan sapratnes man pašai nebija nekādas, tikai Timenčika atļauja. Nu labi, kaut kādas filmiņas jau bija redzētas, zinājām, ka tas nav dārgi...

Iznāk, ka aplikācija tika izvēlēta kā vieglākā un lētākā animācijas tehnika?

Nu, vieglāk tas varbūt nav, bet lētāk gan, turklāt iespējams to darīt mazai cilvēku grupiņai. Bet, protams, nav tik vienkārši, ka izgriez tik tēlus un kustina – mēs izgriezām, un mums nekustējās! Saucām konsultantu no Maskavas, izrādās – ir jāzina ritms, kur pauzēt, kur kustināt, kā to visu nospēlēt. Bet ir labi, ka to sākumā nezina, citādi varbūt neuzdrošinātos ķerties klāt.

Nellija Ozoliņa rakstīja scenārijus un pasakas, viņa man uzrakstīja to *Lietainās dienas*¹³ scenāriju, es atradu Ansi¹⁴, kurš arī nupat bija atteicies no viena režijas darba, palicis par operatoru un patiesībā arī bija tādās kā krustcelēs. Visi *lielie* operatori, Visvaldis Frijārs un citi par mani smējās – kā tad tu taisīsi tās savas multenes, ne tev kameras, ne kā! Es vēl atceros – aiz dūsmām aizgāju un nogriezu matus. Bet Ansis teica – es tev uztaisīšu kameru, ar ko uzņemt to filmu. Viņam patika tādas tehniskas lietas, un arī kaut ko jaunu uzsākt likās interesanti.

Nu, tagad mums vajadzīgs mākslinieks! Neatceros, kas ieteicās, ka Jaunatnes teātrī esot labs mākslinieks Dailis Rožlapa. Aizejam pie viņa uz darbnīcu, pasēžam, Dailis piekrtī strādāt, bet viņam esot vēl draugs – Ivars Ošiņš. Labi, lai nāk ar visu draugu! Tā mēs četratā

apmēram pusotru gadu taisījām savu pirmo filmu. Pamazām izrādījās, ka brīnišķīgi komunikablais un jautrais Dailis, ar kuru mēs lieliski kopā pavadījām laiku, tomēr savas manieres dēļ nav piemērots animācijas filmām – viņš visu ņēma lielos vilcienos, bez detaļām. Savukārt Ivars bija savulaik zīmējis karikatūras, viņš arī uzņēmās māksliniecisko virsvadību. Tomēr tieši ar māksliniecisko redzējumu mums gāja visgrūtāk, jo neko jau nezinājām, viss bija pašiem jāizgudro – ko izgriezt, ko neizgriezt, uz kāda fona likt... Nolimējam visu ar audumiem, Ansis izdomāja gaismot no apakšas un izveidoja brīnišķīgu pingvīnu deju, bet filmā tā neiegāja, jo neiederejās citu iemeslu dēļ.

Mūziku rakstīt uzaicinājām televīzijas skaņu režisoru Paulu Dambi, un smieklīgi, ka vienīgais, ko es par šo mūziku atceros – kā mēs ar Paulu aizgājām uz restorānu *Rīga* pārrunāt, kādai tai mūzikai vajadzētu būt, un viņš stāstīja, kā juties, kad nomirusi viņa māte – iegājis istabā un dzirdējis tikai pulksteņa tikškus... Tam, protams, nebija nekāda sakara ar mūsu filmu, bet iespējami, ka komponists pasauli redz šādos skaņu tēlos...

Galū galā filmu pieņēma diezgan labi, lai gan pirms tam priekšniecība vairākas reizes nāca kontrolēt, ko mēs tik ilgi darām. Un televīzijas ētera pirmizrāde bija, šķiet, 1970. gada martā, lai gan filma bija gatava jau 1969. gadā. Ansim visā tajā bija ļoti liela loma, lai gan nevar jau izslēgt nevienu – mēs tomēr visi četri galū galā izlauzāmies cauri visām sākuma grūtībām līdz pirmizrādei. Mums taču pat telpu nebija – tikai norobežots stūrītis gaiteni.

Un tad – kā teicis Ojārs Vācietis, svarīgāks ir otrais dzejoļu krājums, nevis pirmais...

Jā, mūsu otrais *dzejoļu krājums* ir saistīts ar Ilonu Ceipi, jau *istu* mākslinieci, un tas arī norāda, kas ir galvenais animācijā – to mēs kaut kā intuitīvi jutām un vēlāk pie tā arī turējamies. Ilona Ceipe tolaik bija ilustrējusi dažas grāmatīņas, bet ne pārāk daudzas, viņas lielā popularitāte nebija vēl sākusies. Ansis uzrakstīja scenāriju *Hallo, Hela!*¹⁵, un es tad ilgi meklēju Rikšotāju ielu, kur Ilona dzīvoja, lai uzaicinātu viņu strādāt.

Atceros, ka filmas tapšanas laikā Ilona radīja ārkārtīgi skaistus zīmējumus, es visiem, kas vien gāja garām, rādīju – paskaties, cik skaisti! Likās, arī filmai tad jābūt skaistai, bet filmiņa iznāca nesaprotama. Izrādījās, lai iemācītos izstāstīt stāstu, ar skaistām bildītēm nepietiek – ja filmā pēc apmēram divu minūšu ievada nesākas sižets, tad nevienam tās bildītes vairs nešķiet skaistas. Mums

¹³ *Lietaina diena* (1969, *Telefilma-Rīga*, scen. aut. Nellija Ozoliņa, rež. Roze Stiebra, oper. Ansis Bērziņš, komp. Pauls Dambis, māksl. Dailis Rožlapa un Ivars Ošiņš).
¹⁴ Ansis Bērziņš (1940), kopš 1961. gada strādājis Latvijas Televīzijā kā dokumentāla kino režisors, kopā ar Rozi Stiebru kļūst par aplikāciju un zīmētās animācijas pamatlicēju Latvijā, vēlāk animācijas režisors un producentis, filmu studijas *Dauka* vadītājs. Abi ar Rozi Stiebru 1995. gadā saņem Latvijas Kultūras fonda Spidolas balvu par profesionāla animācijas kino izveidošanu Latvijā.
¹⁵ *Hallo, Hela!* (1970, *Telefilma-Rīga*, scen. aut., oper. un līdzrež. – Ansis Bērziņš, rež. Roze Stiebra, māksl. Ilona Ceipe, komp. Igors Jakovļevs)

pagāja diezgan ilgs laiks, kamēr iemācījāties sižetu uzbūvēt tā, lai tas būtu saprotams.

Nu, tā mēs strādājām un mācījāties; atceros – aizvedām dažas pirmās filmiņas uz Maskavu parādīt, un tur mums teica – nepārdzīvoji tik ļoti, Azerbaidžānā taisa vēl sliktākas filmas! Filmas *Pieci kaķi* mākslinieks Juris Dimiters teica – nu, dabūji, ko gribēji?

Man šķiet ļoti būtiska jūsu gadiem koptā tradīcija par filmu māksliniekiem aicināt gleznotājus ar vārdu un savu izkoptu rokrakstu...

Nu, ir taču jāpieturas pie kaut kā īsta, un mēs mācījāties nebaidīties no slaveniem māksliniekiem.. Viņi, protams, bija spēcīgi savā nozarē, bet animācija mums visiem bija kas jauns, un tas reizēm varēja sagādāt visādus pārsteigumus. Tāpēc, piemēram, pie Dimiters mēs tikām, sarīkojot konkursu, ko daudzi mākslinieki mums nevarēja piedot – vai tad mēs nezinot, kā viņi glezno! Jā, to mēs zinājām, bet animācija tomēr ir kaut kas cits. Un Juris, vēl akadēmijas students būdams, mūs pārsteidza ar ārkārtīgu sagatavotību šim konkurētājam darbam – cik daudz un dažādu kaķu viņš bija piemeklējis un sazīmējis!

Bet tad, atgriežoties no Maskavas, es Ansim teicu – vai nu mēs ņemam un audzinām sev māksliniekus-multiplikatorus, vai jāklapē tā bode ciet, tādu pašdarbību nevar turpināt. Izsludinājām konkursu, un tā mēs tikām pie Maijas Brences – 1973. gadā filma *Ringlas ceļojums* jau tapa ar Maijas piedalīšanos. Un gadu vēlāk paņēmām vēl vienu Mākslas akadēmijas studentu – Dzintru Aulmani, viņas zīmējumā bija tāds neatvairāms vieliskums. Tad jau mums sāka iet vieglāk, īpaši aplikācijas detaļu izgatavošanā – jo es, nebūdama māksliniece, nevarēju tās tik precīzi uzzīmēt. Kustināt ir cita lieta, tur varbūt pietiek, ja esi leļļu aktieris, tad ritms ir pirkstos.

Sākām filmēt proves, attīstījām un skatījāmies, tad pieņēmām galīgo variantu un pēc tā izgriezām detaļas.

Paticībā tas ir divkārt ilgs un sarežģīts darbs – vai jums jau tad nenāca prātā, ka zīmēta filma varbūt taptu ātrāk?

Nē, par zīmētām vēl ilgi nedomājām, un tā arī gluži nav, ka tas būtu vieglāk un ātrāk. Galu galā mūsu *Sprīdītis*¹⁶ Lutauša deļai jau bija sazīmētas un izgrieztas vairāk nekā 50 fāzes, mūsu aplikācija arvien vairāk atgādināja zīmētu filmu, un tad sapratām, ka kaut kas ir jāmaina. Vai nu jātaisa cita tipa aplikācija, kādu mēs nepārvaldām, vai jāķeras pie zīmētājām. Mēs gan visu laiku bijām kaut kā domājuši, ka atnāks kādi citi un to zīmēto animāciju iesāks,

jo tas jau nu gan bija skaidrs, ka arī Latvijā tai vajadzētu rasties. Es jautāju arī kolēģiem Maskavā, ko mums darīt, un viņi teica – kamēr jūs neuzņemat zīmētas filmas, jūs tomēr joprojām esat amatieri, jo profesionāla animācija sākas ar zīmētu kino.

Kā jūs domājat, kāpēc Latvijā vispār tās animācijas lietas sākās tik vēlu, tikai 60. gados? Citur pasaulē taču animācijai ir daudz senāka vēsture, Starēvičs savus kukaiņus jau 1910. gadā sāka dancināt... Kāpēc Latvijā, teiksim, ulmaņlaikos nav neviena *multene* tapusi?

Bija gan daži mēģinājumi, bet visu to lietu pārtrauca karš; tāpat tas bija Armēnijā un Gruzijā, kur pirmās animācijas filmas radās 30. gadu beigās. Savukārt igauņi animāciju sāka veidot tikai desmit gadus ātrāk par mums,

**Skaņu režisors
Igars Jakovļevs,
mūziķis Imants
Vanzovičs un
Roze Stiebra ieskaņo
Skatāmpantus (1988)**



un es atceros, ka zīmēto animāciju mācīties mēs braucām nevis vairs uz Maskavu, bet uz Igauniju pie Reina Ramata.

Bet par Latviju man vienu interesantu detaļu izstāstīja gleznotājs Auseklis Baušķenieks – viņš 30. gados gribējis uzņemt animācijas filmu un esot jau bijis diezgan tuvu reāla darba uzsākšanai; tas arī ticams, jo Baušķenieka stils un glezniecības maniere ir ļoti tuva animācijas domāšanai. Šo savu jaunības ideju viņš man izstāstīja, kad biju aizgājusi aicināt Baušķenieku par mākslinieku filmiņai *Kas ir kolbozs?*¹⁷ – diemžēl viņš nepiekrita...

Un iemesls, kāpēc varbūt Latvijā animācija neattīstījās agrāk – mūsu mākslinieki tiešā veidā animācijai nav īsti piemēroti, ja skatāmiem grāmatu ilustrācijas, tās ir diezgan nosacītas.

¹⁶ *Sprīdītis* (1982, *Telefilma-Rīga*, scen. aut. un rež. Ansis Bērziņš, māksl.

Dzintra Aulmane, oper. A. Gulbe, Ģirts Freimanis

¹⁷ *Kas ir kolbozs?* (1981, *Telefilma-Rīga*, scen. aut. Imants Ziedonis, rež. insc. Roze Stiebra, māksl. insc. V. Bērziņa)

Bet tajos pašos ulmaņlaikos taču mākslā daudz izplatītāks bija kārtīgs realisms...

Jā, piemēram, Alberts Kronenbergs būtu bijis lielisks animācijas mākslinieks, viņa zīmējumi ir tai kā radīti. Nu, acimredzot, kauliņi tā nesakrita...

Nebija tāda Burova vai Rozes un Anša...

Jā, vajadzēja kādu cilvēku, kam nebūtu, ko darīt... Jo Kronenbergu mēs ļoti ilgi gribējām uzņemt filmā, bet neatradām tādu mākslinieku, kas varētu viņu atdarināt – jo tie zīmējumi ir jāatdzīvina, un tad ir vajadzīgs mākslinieks, kas gatavs upurēties – zaudēt savu personisko stilu un zīmēt kā Kronenbergs. Un arī tehnika nebija vēl tik attīstīta, lai varētu strādāt tā, kā to darija Edmunds Jansons ar Jaunsudrabiņa *Baltās grāmatas* zīmējumiem¹⁸.

Atgriežoties pie Latvijā pirmās zīmētās filmas¹⁹ – vai jūs ilgi štukojāt, kamēr nolēmāt, ka tie būs tieši Ojāra Vācieša dzejoļi? Jo, protams, pirmā filma ir būtisks virziena rādītājs tālākajam ceļam; ar ko tai vajadzēja atšķirties no visām līdzšinējām aplikācijas filmām?

Mēs daudz nedomājām par atšķirībām no aplikācijas, bija tikai tāds *uzstādījums*, ka filmai ir jāizdodas labai – no tā, protams, bija atkarīgs, vai mēs varēsīm arī turpmāk taisīt zīmētās filmas. Tā ka te jebkāda autora pašizpaušme bija jānobeidza maliņā – nekādu autorkino, vajag tādu filmu, lai patik skatītājiem un priekšniekiem. Galvenais redaktors tolaik bija Reinis Ādmidiņš, bet viņa draugs un kaimiņš – Ojārs Vācietis. Tā ka tas būtu drošs gājiens, bet vēl jau vajadzēja dabūt atļauju un naudu, jo zīmēta filma bija būtiski dārgāka – vajadzēja piecus multiplikatorus, nevis vienu, kā aplikācijai; jāpērk arī krāsas un celuloīds. Ansis izstrādāja tāmi, un es ar visiem papīriem gāju pie Radio un TV raidījumu komitejas priekšsēdētāja Bartkeviča. Un viņš... sāka kliegt! Staigāja pa plašo kabinetu, žestikulēja, stāstīja, cik daudz naudas aiziet visādām vajadzībām... es sēdēju aukstām kājām, neko preti nerunāju, kamēr pēkšņi Bartkevičs saka – nu, kur ir tie jūsu papīri? Parakstīja un aizsūtīja mani uz grāmatvedību...

Pēc šī brīnuma es nu sāku lasīt Ojāra Vācieša bērnu dzeju krustām šķērsām, kamēr izveidojās filmas stāstiņš. Tiesa, ilgi nebija fināla, kamēr vienu dienu zvana Anita Kreituse, tolaik žurnāla *Zilīte* redaktore, un saka – zini, Vācietis nupat atnesa vienu dzejoli, varbūt tev derēs! Un tiešām, tik skaists dzejolis par vilciņu!

Rūpīgi bija jāizvēlas arī mākslinieks, jo šoreiz filmai bija jābūt *demokrātiskai* – tā, lai visiem patik, tomēr arī labā mākslinieciskā līmenī. Tad nu es Laimai Eglītei teicu – šoreiz,

Latvijas Televīzijas animācijas grupa 1981. gadā

lūdzu, nekādus pustonīšus, visam jābūt skaidri saprotamam. Viņa, protams, arī lieliski un efektīgi visu atrisināja – ar sarkano krāsu cūciņai un visu pārējo.

Pie filmas strādājām lielā sajūsmā, ļoti pašizliedzīgi; tāds emocionāls pacēlums mums bija arī, taisot *Neparastos rīdzintiekus*²⁰ – filmu Rīgai jubilejā. Jā, arī ar *Nesu un Nestiju*²¹ – pirmo pilnmetrāžas filmu. Tur vēl nāca klāt neparasti apstākļi, jo tolaik strādājām kinostudijā.

Kā tas vispār gadījās, ka jūs, piedzimuši televīzijā, nonācāt kinostudijā?

Jāsaka – mūs pārdeva. Televīzija nebija isti apmierināta ar to, ka mēs tērējam tik daudz naudas – jo, protams, mūsu desmit minūšu filmiņa izmaksāja dārgāk nekā stundu gara dokumentālā filma. Un televīzija cilvēki labprātāk gribēja par to naudu uzņemt spēlfilmās. Tā visas mūsu štata vietas pārcēla uz kinostudiju, socialisma vispārējās plānošanas ietvaros tā nebija problēma. Process nebija ātrs, pa to laiku *Ska-tāmpanti*²² un *Tālavas taurētājs*²³ tapa vēl televīzijā, bet beigās skaitījās jau kā kinostudijas darbi.

Nevar teikt, ka mēs nebūtu gribējuši pārcelties uz kinostudiju – jauni apstākļi, naudas arī uzreiz bija vairāk... Bet nu ilgi mēs to nepaspējām izbaudīt, padomju laiki tūlīt arī beidzās. Lai gan nevar sūdzēties – par kinostudijas izmaksām, kas salīdzinājumā ar pasauli bija ļoti zemas, uztaisījām pat divas pilnmetrāžas – arī *Kaķiša dzirnavas*²⁴ tikai pašas beigās pabeidzām *Daukā*. Atceros, atbrauca viena zviedru māksliniece, skatījās uz Aivara Rušmaņa foniem un teica – mēs gan nevaram neko tādu atļauties, tas ir šausmīgi dārgi!

Studija *Dauka* sākotnēji bija tāds divains konglomerāts – zem viena jumta gan zīmētāji, gan leļļinieki...

Jā, sākumā mēs bijām kooperatīvs, un studiju *Dauka* dibinājām kopā – tāpēc jau arī tāds nosaukums, no kādreizējās Burova filmiņas. Satura ziņā nebija nekādu pretrunu, dullais *Dauka* kā tēls arī mums šķita interesants. Protams, patiesībā visi palikām savās vietās un nekas nemainījās, vienkārši sākumā likās, ka kopīga saimniecība būs ērtāka un lētāka. Bet nu pamazām tas arī dabiski izjuka, jo Māris Putniņš jau var strādāt tikai viens pats. Tomēr interesanti, ka, varbūt pateicoties tieši šai mūsu kopdarbībai, radās seriāls *Avārijas brigāde*. Jo leļļinieki gribēja turpināt Buša Maksa un Morica piedzīvojumus, visādas *Resgalību* sērijas, bet Ansis kā redaktors bija pret, teica – kāpēc mums vajag svešu autoru, vai tad tu, Māri, pats nevari neko izdomāt? Acimredzot Ansis trāpīja pareizā vietā, jo drīz pēc tam radās seriāls...

Un pēc kāda gada mēs bez lielām sāpēm sadalījāmies



divās studijās – tikpat skaisti, kā apvienojamies, tā arī izšķīrāmies, viss notika loģiski. Pēc kāda laika šķīrāmies arī ar Vilni Kalnelli, bet tās jau bija kapitalisma, nevis sociālisma problēmas.

Jums esot bijušas tādas kā ideoloģiskas atšķirības – Vilnis bijis vairāk orientēts uz starptautiskiem servisa darbiem, jūs – uz pašmāju skatītāju...

Mēs jau neiebildām pret starptautisku sadarbību, kopā taču sagatavojām veselu lērumu cilvēku, kas var šādus pasūtījumu darbus darīt. Visi pārcēlāmies uz Mēness ielu, bet pamazām izrādījās, ka Vilnis grib taisīt pats savu kino, nevis visu laiku būt mūsu ēnā. Mums jau arī bija savi minusi – varbūt vajadzēja uzsākt ko jaunu, tie taču bija tādi pārorientēšanās laiki. Bet vēlāk es sapratu, ka tā tajā kapitalismā notiek – tu kādu laiku padziļojies kādā studijā, iemācies tur visu, un pēc tam taisi pats savus darbus. Tajā laikā es varbūt to tā neuztvēru, bet tagad saprotu, ka tas ir normāli. Toreiz gan brieda tāds kā konflikts, kā diskomforts, un mēs ar Ansi paši izlēmām atdalīties. Un pareizi vien izdarījām, to pierāda veseli 20 gadi, kurus pēc tam esam ražīgi strādājuši.

Noenkurojāmies pie vecajiem kolēģiem televīzijā, paņēmām līdzīgu savu studijas vārdu, bet lielāko daļu cilvēku atstājām Vilnim, jo mums jau tik daudz nevajadzēja. Zaķusalā bija skaisti – dabūjām telpas 6. stāvā, Daugava plūda garām, skaisti saulrietā... Paši iemācījāmies pāriet uz datoriem, ļoti daudz taisījām reklāmas un mācību filmiņas – desmit isfilmīņas Valsts ieņēmumu dienestam, desmit – *Latvenergo*... Darba mums bija līdz kaklam, roku veiklību kopām, bet nu dvēselei tur bija maz. Lai gan ar laiku atrādām arī to – jau Mēness ielā iesākām *Pasaciņus*²⁵ ciklu, kas bija ļoti veiksmīgs formāts, jo ļāva isā laikā uztaisīt filmiņas un strādāt ar tik dažādiem māksliniekiem.

Jūs patiesībā esat viena no retajām studijām, kas 90. gadu krīzes laikā ne uz mirkli nepiebremzēja, kamēr, piemēram, spēlfilmu ražošana Latvijā pavisam apstājās...

Jā, mums nekas neapstājās. Bijām *iesituši roku* uz datoriem – paspējām ielēkt pēdējā vilcienā, jo tā bija vienīgā iespēja. Protams, tā bija zināmā mērā uzdrīkstēšanās, bet laimīgā kārtā nebijām vēl tik veci, lai nevarētu apgūt datorus. Bez tiem filmas uzņemšana maksātu daudz dārgāk, un tādu naudu mums neviens vairs nedotu.

Sākoties jaunam gadsimtam, jūs sākat runāt, ka audzināsiet *Daukā* jaunus animācijas režisorus un producentus, bet tā

arī nav izaudzis neviens, kurš varētu studijas darbu turpināt. Nebija piemērotu kandidātu, vai nepratāt audzināt?

Kandidāti bija gan, bet nekad nebija tik daudz naudas, lai paralēli veidotu vairākas filmas. Jo kā tad vislabāk cilvēku mācīt, ja ne ļaujot viņam taisīt paša filmu? Bet pa to laiku tad mums pašiem nebūtu, ko darīt. Tas pārejas posms bija vai nu pārāk lēns, vai pārāk ātrs – cilvēks pastrādā kādu laiku par asistentu, redz, ka te pie savas filmas netiks, un aiziet...

Runā, ka Burovs nevienu skolnieku savā studijā neesot varējis ciest un tīšām nelaidis jaunus pie vārda, lai neradītu sev konkurenci... Vai nevar gadīties, ka jums, pašiem nemanot, arī bija iestājies *Burova sindroms*?

Jā, varēja tā būt, es par to esmu daudz domājusi. Bet es esmu Ansim jautājusi – ko tad man darīt, iet jau pensijā? Ansis savulaik tā izdarīja, viņš par savām filmām plānoto naudu ļāva jaunajiem taisīt *Kriksus* un *Rāvēj-slēdzējus*... Nu, es vēl taisīju savas filmas. Skolniekus var audzināt lielā studijā, kur ir daudz paralēlu darbu, bet Burovam jau bija tas pats – ja viena filma ir plānā, tad to taisa vai nu viņš pats, vai kāds cits... Tikai tad, kad viņš pateica, ka viņam pietiek, Putniņš ar Cimermani tika pie teikšanas. Nu, tagad arī *Dauka* ir brīva, var nākt, kas grib, un strādāt.

Varbūt mums trūkst cilvēku, kam būtu ambīcijas uz kino. Ir tādi, kam interesanti kā māksliniekam kaut ko datorā uztaisīt, bet tam jau nevajag studiju, to mierīgi var mājās savā nodabā izdarīt. Un galu galā mēs varam arī uzskatīt, ka izcils skolnieks mums ir – Edmunds Jansons, kurš *Daukā* izaudzis, tagad pats savā studijā strādā precīzi pēc mūsu principiem, un *Lūpatīni* ir lieliska filmiņa, tik sirsnīga, vienkārša un tīra. Vai tur titros *Atom Art* vai *Dauka* – tas tik un tā ir mūsu darba turpinājums.

Jā, man tikai šķiet traģiski, ja pazūd vārdi ar tādu vēsturi un tradīcijām – piemēram, preses pasaulē dzīvo visādi vien dienīši, bet nogrimst žurnāli *Karogs* un *Māksla*...

Dauka paliek atvērta – ja būs projekti un cilvēki, studija var strādāt, lai gan es domāju, ka šis laiks animācijai nav pats labvēlīgākais. Tomēr es pati laimīgā kārtā esmu tikusi vaļā no šausmīgās pieķeršanās darbam. Un dzīve mums šobrīd ir ārkārtīgi piesātināta – jo patiesībā jau darbs ļoti sašaurina apvārsni, tu redzi tikai savu filmu, ko taisi. Bet tagad mēs varam mierīgi paraudzīties visapkārt, un ir ļoti daudz, ko redzēt! **Kr**

¹⁸ *Baltā* (2001, studija *Dauka*, scen. aut., rež., māksl., oper., anim., mont. rež. – Edmunds Jansons)

¹⁹ *Kabata* (1983, *Telefilma-Rīga*, scen. aut. un rež. Roze Stiebra, māksl. insc. Laima Eglīte, komp. Imants Kalniņš)

²⁰ *Neparastie rīdzinieki* (2001, studija *Dauka*, 26', scen. aut. Ilze Skrastiņa un Roze Stiebra, mākslinieki Juris Petraškevičs un Ilze Vitoļiņa, komponists Valts Pūce)

²¹ *Ness un Nesija* (1991, studija *Dauka*, 60', scen. aut. un rež. Roze Stiebra un Ansis Bērziņš, māksl. Aivars Rušmanis, oper.

Nils Skapāns, komponists Zigmars Liepiņš)

²² *Skatāmpanti* (1988, Rīgas kinostudija, scen. aut. un rež. Roze Stiebra, māksl. Aivars Rušmanis, komp. Zigmars Liepiņš)

²³ *Tālavas taurētājs* (1988, Rīgas kinostudija, 10', scen. aut. un rež. Ansis Bērziņš, māksl. Sandra Krastiņa, komp. Uģis Prauliņš)

²⁴ *Kaķiņa dzirnavas* (1993, studija *Dauka*, 58', scen. aut. un rež. Roze Stiebra, māksl. Ināra Garklāva, komp. Uģis Prauliņš, oper. Jānis Milbretis)

²⁵ *Pasaciņas* (1994–2005) – divas minūtes garu filmiņu cikls

Jauna dzīve Lāčplēsim

Līva Pētersone,
Rīgas Kino muzejs

2012. gada 1. janvārī apritēja 120 gadi, kopš dzimis viens no latviešu nacionālās kinomākslas pionieriem, mēmās spēlfilmas *Lāčplēsis* (1930) režisors Aleksandrs Rusteiķis (01.01.1892.–27.02.1958.).



Kameras fokuss, vērstis uz milzu mirdzošu saktu, piesprastu pie baltas villaines, pamazām attālinās, atklājot skatienu bēdu sagrauztu sievieti, kas sagumusi aiz milzu restēm, – tā ir Laimdota, ieslodzīta cietokšņa tornī. Tiek atslēgtas durvis, glūnīgs, zvērīgs skatiens pa mazo lūku, cietuma cellē ienāk Melnais bruņinieks, vairākos pretkadros ekspresīvi pausts Laimdotas nicinājums un Bruņinieka iekāre. Starptitri vēsta: “Tu būsi mana!” “Nekad, kamēr es dzīva!” Viņš tuvojas, sagrābj viņu... Pa klonu aizribo sakta, kur to pievāc kraupaina pakalpiņa – Kangara roka, Laimdota nevarīgi sagumst zemē. Durvis aizcērtas, Laimdota, vairs neatrodot saktu, izmisusi saņemst pakaišos; celles kaktā stap važām tekālē trēkas... žurkas...

Simbolisms, kičs, vērienīgs episkums, sakāpināts nacionālisms, mēmā kino izcilākais sasniegums latviešu kino.

Ārzemju nacionālists

Paradoksālā kārtā vairāku nacionāli nozīmīgu filmu, tostarp arī latviešu eposa ekranizācijas autoram Aleksandram Rusteiķim bija lietuviešu un vācu saknes, un viņš, lai gan dzimis Rīgā, profesionālo pieredzi guvis ārzemēs. Mācījies A. Suvorina teātra skolā Sanktpēterburgā, tur viņu kā vienīgo starp kursabiedriem Vladimirs Ņemirovičs-Dančenko izvēlējās Maskavas Dailes teātra pirmajai studijai. Tā Rusteiķis 1914. gadā nonāca krievu teātrī pie Staņislavska, vēlāk filmējās kino; dzīvojis un par teātra režisoru strādājis Taškentā, Lietuvā, darbojies Rīgas Krievu kamerteātrī un Krievu drāmas teātrī. Aizrautīgi strādājis arī kā aktiermeistarības pasniedzējs vairākās aktieru studijās, pēc II pasaules kara – kā fotogrāfs.

Tomēr Rusteiķa paliekošākais darbs ir kinorežija. Blakus *Lāčplēsim* viņa lielākās filmas ir *Par tēvzemi* (1928, par padomju varas zvēribām 1919. gadā), *Daugava* (1934, Daugava no Latvijas robežas līdz ietekai jūrā), *Dzimtene sauc* (1935, kāzu paražas suitu novadā), *Aizsprosts* (1940, melodramatisks milasstāsts).

No Kino muzeja krājuma rakursa raugoties, īpašs stāsts ir par filmu *Daugava* (pilnā versijā izlasāms KR Nr. 4 (29)/2010). Latviešu pirmā pilnmetrāžas skaņu filma, kurā savu pirmo kinolomu nospēlēja vēlākais kinorežijas klasiķis Leonids Leimanis, ilgu laiku tika uzskatīta par pazudušu, līdz 2011. gadā Rīgas Kino muzejā rīkotās izstādes laikā tika atklāts, ka tās fragmenti glabājas Leimaņa radnieku mājās, necilā, ar auklu pārsietā kastītē – būtisks, negaidīts un ārkārtīgi vērtīgs atradums.

Grandioza kolāža

Spēlfilma *Lāčplēsis* ir vērienīgs mēģinājums (jo jāatzīmē, ka grandiozāka ir filmas iecere, ne izpildījums) latviešu nacionālās pašapziņas spodrīnāšanā; filma bija veltījums Latvijas neatkarības iegūšanas 10. jubilejā.

Kinozinātniece Inga Pērkone raksta: “Ieceres mēroga ziņā – parādīt latvju tautas ceļu uz savu valsti, sākot no teiksmainas senatnes, caur 1905. gada revolūciju, I Pasaules karu un brīvības cīņām –, filmai *Lāčplēsis* Latvijas kino joprojām nav līdzinieču. Filmas stilu noteica reālisma un simbolisma savijums. Varoņiem un notikumiem, filmas telpai un laikam vienlaikus doti vairāki līmeņi – gan mitiskais, gan vēsturiskais, gan cilvēciski identificējams, gan simbolisks. Filmas finālā vēsturiski reālais un mitiskais līmenis saplūst. Filmas reklāmas programmā rakstīts: “Vanags ar Mirdzu vienojušies ilgā skūpstā...”

Lielo cīņu posms noslēdzas. Lāčplēsis – latvju tauta – atguvis savu zaudēto Laimdotu – brīvību”.

Estētisko paņēmieni un aktierspēles ziņā *Lāčplēsis* ir filma – kolāža, jo tajā izmantoti gan naturālisma, gan ekspresionisma, gan melodramatisma paņēmieni. Pēc kinozinātnieka Jura Civjana rakstītā, filma labi padotos analīzei, ja izmantotu parodijas žanra principus, kam tuvs jebkurš mākslas darbs, kas sevi prezentē kā ārkārtīgi svarīgu vai episku. Filmas kiča elements meklējams apstākļi, ka autori tajā centušies apvienot tik daudz sižeta līniju un stilistisko elementu – tā ir būtisks sava laikmeta izplatītāko kino paņēmieni spogulis. Valsts politisko kolīziju un tautas atmodas atainošanas ziņā *Lāčplēsis* ir tuvs Sergeja Eizenšteina *Oktobrim* (1928) un citām 20. gadu padomju filmām, vairāku laikposmu apvienošanā līdzinās Deivida Vorka Grifita *Neiecietībai / Intolerance* (1916), savukārt aktierspēlē, tēlu-tipāžu traktējumā, estētiskajos paņēmienos (optiskie kropļojumi, subjektīvā skatpunkta kamera), sižetā (dubultnieka, pārmiesošanās tēma) – vācu ekspresionisma kino klasikai. Zīmīgi arī, ka tobrīd nacionālās pašapziņas veidošanā tik būtiskais pretnostatījums – lauki, daba (saknes, tradīcijas, labais) pret pilsētu (zaņķis, samaitātība, ļaunais) –, kas veido vienu no centrālajām filmas idejiskajām dihotomijām, ir bieži sastopams motīvs arī tā laika ārzemju (sevišķi skandināvu, vācu) kino. Simboli filmā runā ik uz soļa, filmas personāžiem Mirdzai / Laimdotai, Jānim / Lāčplēsim un Melnajam bruņiniekam / Svešajam darbojoties vairākos hronoloģiskos un uztveres līmeņos.

Jauna dzīve uz Gaismas pils

Filmas *Lāčplēsis* radīšana laikā, kad Latvijas valsts un kino industrija (pēdējā – pateicoties atsevišķu indivīdu pūlēm, un viens no tiem bija Rusteiķis) atradās tikai attīstības stadijā, bija ārkārtīgi svarīgs apliecinājums nacionālās mākslas iespējamībai. 2009. gadā *Lāčplēsis* iekļauts Latvijas kultūras kanona izcilāko filmu sarakstā, 2011. gadā ar Eiropas fondu finansiālu atbalstu filma restaurēta un digitalizēta. Rīgas Kino muzejs jau vairākus gadus strādā pie vērienīgas ieceres – jaunas muzikālās partitūras radīšanas, filmas svinīgas izrādīšanas orķestra dzīvās mūzikas pavadījumā, filmas izdošanas digitālā formātā.

Paredzēts, ka jaunu mūzikas partitūru komponēs daudzsološais komponists Kristaps Pētersons, to ieskaņos orķestris *Sinfonietta Rīga* Normunda Šnē vadībā. Komponista ieceres uzstādījums saistās ar “demokrātijas principu ievērošanu mākslā” – gan kā veltījums tautas eposa idejai, gan komentārs šodienas situācijai, kad virtuālā vide ļauj savu viedokli paust ikvienam un jebkurā formā. Restaurētās filmas izrādīšana paredzēta kā mitoloģiski vēsturiskā stāsta laikmetīga interpretācija, kulminācijas seansus rīkojot brīvā dabā, Rīgas pilsētvidē, pie/uz Daugavas, jēdzieniski apspēlējot mitisko Likteņupes jēdzienu, un paplašinot mūsdienu urbānās telpas uztveres robežas – pilsētas trokšņiem mijoties ar dzīvo mūziku, attēlu pāri upei projicējot uz Nacionālās bibliotēkas / Gaismas pils fasādes un uz ekrāna – upes vidū noenkurotas baržas, kur atrastos arī mūziķi; skatītāju vietas iecerēts izkārtot krastā un uz Akmens tilta, ūdens virsmu – iekrāsot sarkanu. Notikuma nosaukums *Lāčplēsis. Resurrected* apliecinātu



Kadri no filmas *Lāčplēsis* (1930)

kanonisku vērtību augšāmcelšanos mūsdienīgā interpretācijā, kur tiktu sintezēta vēsture, tautas mītiskā apziņa un mūsdienu. Tiesa, grandiozais projekts vēl tikai atrodas metu stadijā, un dienas gaismu varētu ieraudzīt, ātrākais, 2014. gadā.

Šobrīd, kad asus strīdus sabiedrībā izraisījis jautājums, vai un cik nacionālās vērtības cildinošai un audzinošai, patriotiskai jābūt latviešu laikmetīgajai kinomākslai, vai un kuram būtu jānodod pilnvaras spriest par filmu saturu, motīviem, un mērķiem, jautājums par nacionālās apziņas vietu kino šodienas kontekstā ir tikpat būtisks, cik, iespējams, tas bija Rusteiķa laikā. Šeit arī viņa filmu spēks. **Kf**

Raksta sagatavošanā izmantoti materiāli no avotiem:

Kino skapis, digitāla ekspozīcija Rīgas Kino muzejā (2012), sadaļa *Latviešu kino pirmsākumi*, Inga Pērkone;

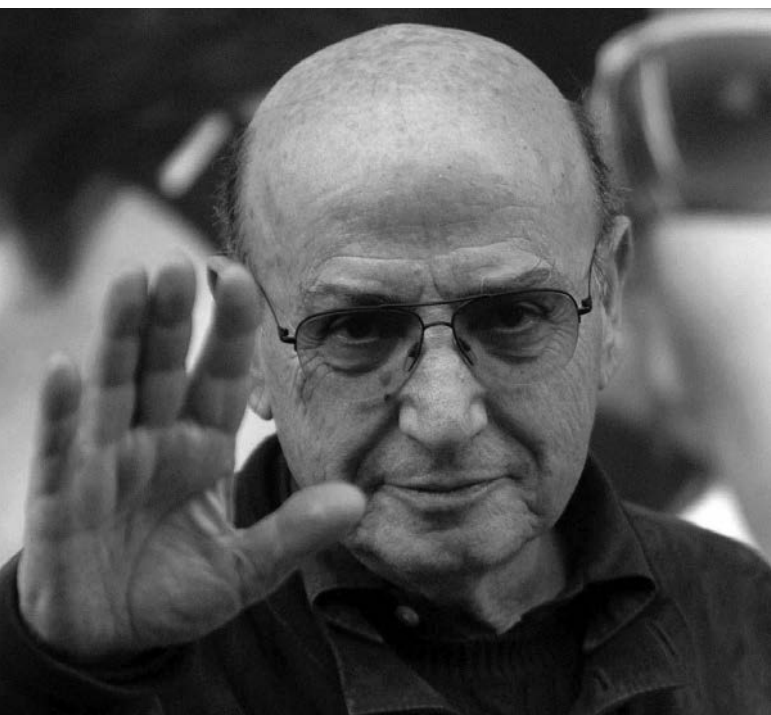
Inga Pērkone, *Kino Latvijā. 1920–1940*, Rīga, 2008, *Zinātne*, 174.–196. lpp.

Griffithiana katalogs (1990 oktobris), red. Davide Turconi; *Lāčplēsis, a Film from Latvia*, Juris Civjans, 200.–203. lpp.

Nepabeigts kino un 20. gadsimta tukšais laiks

Teo Angelopulos (17.04.1935–24.01.2012)

Laura Lizuma



Satiksmes negadījums, kas 24. janvāra rītā pārtrauca izcilā grieķu kinorežisora Teo Angelopulosa (Thóodoros Angelopoulos) dzīvi, šķiet kā izrauts no paša autora radītajiem kino stāstiem – tiem, kuros režisors meklē vietu jaunai cilvēcībai un cenšas pretoties savas paaudzes sagandētajai sabiedrībai. Angelopulos atstāj nepabeigtu savu jaunāko kino ieceri *Cīta jūra / The Other Sea*, filmu par ekonomisko krīzi Grieķijā, un šoreiz režisors, kurš allaž spēlējies ar laika dimensijām un atteicies no vārda “Beigas” filmu titros, pieliek pirmo punktu savā teju 40 stundu garajā filmogrāfijā. Uzticīgs autorkino estētikai un stāstiem, kas cilvēciskās vērtības un individuālo pārdzīvojumu atklāj uz Grieķijas un Eiropas vēsturei nozīmīgu notikumu fona, Angelopulos bija pārliecināts, ka tieši šodien vairāk nekā nekad pasaulei ir vajadzīgs kino – pēdējā iespēja, kā pretoties pašu sabojātajai pasaulei, kurā dzīvojam.

Kino svīnēšana

Kino pasaulē Angelopulos nonāk 20. gadsimta 60. gadu beigās – jaunais parizietis, kurš par tādu kļuvis tikai studiju

gados, sekojot laikmeta modei izglītoties Francijā un franču valodā, nepabeidz jurisprudences studijas un Kloda Levi-Strosa antropoloģijas lekciju kursu Sorbonnas universitātē, bet iestājas Francijas Kinematogrāfijas institūtā (*IDHEC*) un pelna iztiku, piestrādājot Parīzes sinematekā par naktssargu. Garās nakts, kas pavadītas, vērojot laikmeta izcilāko kino materiālu, Angelopulos saista ar bērnības atmiņām par došanās uz kino zāli kā svētkiem. No Parīzē gūtās kino pieredzes Angelopulos īpaši novērtē Luisa Bunjuela ekrāna mākslas darbus. Tieši Bunjuels, līdzās citiem amerikāņu un Eiropas kino meistariem, režisoram aizvien šķīties īpaši mistisks un neizskaidrojami pievilcīgs.

Kaut arī kino kā kulturālās sabiedrības fenomens kļūst par režisora jauno un pārsteidzoši nemainīgo aizraušanos, studijas Parīzē Angelopulos tomēr neturpina un, atgriežoties dzimtajā Grieķijā, nolēm pievērsties žurnālistikai. Kino skolā iegūtās zināšanas un pieredze nodrošina viņam vietu ikdienas laikrakstā *Demokratiki Allaghi*, kur līdz pat izdevuma likvidēšanai 1967. gadā nākamais režisors veic kinokritiķa pienākumus.

Jau strādājot laikrakstā, Angelopulos iemēģina roku kino-režijā, uzņemot detektīvu *Meln un balts / Mavro kai Aspro*, ko nepabeidz naudas trūkuma dēļ. Tāpat arī 1965. gadā aizsāktās pilnmetrāžas filmas *Forminksas stāsts / Forminx Story* uzņemšana tiek pārtraukta, jo materiāls, kas bija paredzēts grieķu rokgrupas koncerttūres prezentācijai ASV, zaudē finansējumu brīdī, kad tūre tiek atcelta.

Pirmais Angelopulosa kinodarbs, kuram tomēr izdodas nonākt uz ekrāniem, ir 23 minūtes gara īsfilma *Pārraide / I Ekpombi* (1968), kas atnes tās režisoram arī pirmo apbalvojumu – kritikas balvu Saloniku kinofestivālā (Thessaloniki Film Festival). Ideālā cilvēka meklējumi Grieķijas sabiedrībā, tā ironiska konstruēšana no stereotipiem un īpašībām, kādas šim ideālam piedēvē Atēnu ielās sastaptie ļaudis, jau tolaik iezīmē Angelopulosa kino trajektoriju, kas nepastarpināti pievērsas aktuālajam laikam un telpai – 20. gadsimta Grieķijai.

Grieķijas rekonstrukcija

Pēc diviem gadiem uzņemtā pilnmetrāžas filma *Rekonstrukcija / Anaparastasi* (1970) jau daudz tiešāk ataino Grieķijas sabiedrības *traipus* – nepanesamu dzīves apstākļu mudinātu noziedzību un korupciju. Pilnmetrāžas debijai seko virkne izteikti politiska rakstura kino darbu, Grieķijas politiskā ne-

spēka portretu. 1972. gadā ar filmu *1936. gada dienas / Meres tou* 36 Angelopulos aizsāk politiski vēsturisko triloģiju, kuras otrā, četras stundas garā filma *Komedianti / O Thiasos* (1975) top jau neatkarīgā Grieķijā un pēc pirmizrādes Francijā izpelnās nedalītu kritikas atzinību, *FIPRESCI* un *Interfilm* žūrijas apbalvojumus Kannās un Berlinē, kā arī citus starptautiski nozīmīgus apbalvojumus Eiropas un pasaules kinofestivālos. Filma tiek uzskatīta par vienu no mūsdienu kino meistardarbiem, kurā, atainojot kādas grieķu komediantu grupas darbību nesēnās pagātnes notikumu kontekstā (40. gados), režisors nojauc hronoloģiskās laika un telpas robežas un filmas stāstu veido kā vienotu, kolektīvajā atmiņā radītu notikumu, kas aizvien pakļauts individuālām transformācijām un papildinājumiem.

Triloģiju noslēdz 1977. gadā uzņemta filma *Mednieki / I Kinigbi*, kurā Angelopulos politiskās struktūras ietērpj "buržuāzijas diskrētajā šarmā" un runā par sabiedrības nevienlīdzības jautājumiem un vēstures notikumiem jau pēc Otrā Pasaules kara.

Mirstošais marmors un Odiseja skatiens

"Es rokās turu mirstošu marmora galvu un nezinu, ko ar to iesākt" (teksta fragments no filmas *Aleksandrs Lielais*, 1980).

Kopš 80. gadiem Angelopulosa filmas kļūst mazāk politiskas un arvien vairāk pietuvojas cilvēkam kā individualitātei, ne vairs tā lomai varas un likumspēku diktētā sabiedrībā. Angelopulos aizsāk profesionālu sadarbību ar ārvalstu aktieriem, scenāriem un tehnisko personālu, nereti veidojot kopražojumus ar citām 20. gadsimta Eiropas kino lielvalstīm, tai skaitā "impērijas mantinieci" Itāliju, pret kuras kultūrvēsturisko mantojumu režisors izjutis dziļu cieņu un pat bijību. Radošā kopdarbā top Angelopulosa filma *Aleksandrs Lielais / Megalexandros* (1980), kurā autors rāda "cilvēka pārtapšanu tirānā". Pievēršoties gan fašisma, gan staļinisma fenomenam, režisors pēta visdažādākās varas formas un to spēcīgo ietekmi uz *vienkāršo cilvēku*.

Turpmākos pāris gadus Angelopulos velta dokumentāliem stāstiem par savu dzimto zemi Grieķiju un dzimto pilsētu Atēnām. 1981. gadā top neliela reportāža par Grieķijas pamestajiem ciematiem un to reto iedzīvotāju neapskaužamajiem dzīves apstākļiem, savukārt gadu vēlāk Angelopulos uzņem pilnmetrāžas televīzijas filmu *Atēnas. Atgriešanās Akropolē / Athina, epistrofi stin Akropoli* (1982), stāstot par Grieķijas galvaspilsētu kā Eiropas kultūras šūpuli un tās spēju vai nespēju noturēt šo cildeno tēlu arī mūsdienās.

Strādājot pie pilnmetrāžas filmas *Ceļojums uz Kitiru / Taxidi sta Kitira* (1984) režisors pirmo reizi sadarbojas ar izcilo itāļu dzejnieku un scenāristu Tonino Gerra (Tonino Guerra), kura ieguldījums filmas tapšanā tiek novērtēts ar Kannu kinofestivāla balvu par labāko scenāriju un starptautiskās žūrijas atzinību. Filmā pamatā ir stāsts par kino-režisoru (tēlu, kas Angelopulosa filmās parādās ne vienu reizi vien) – viņš iecerējis uzņemt filmu par savu tēvu un pēc trīsdesmit trimdā pavadītiem gadiem nu jau kā svešinieks atgriežas dzimtajā Padomju Savienībā. Identitātes un zaudētās piederības jautājumi, ko Angelopulos saista ar pārļācīgo Odiseja mītu un Dantes iztēlotiem dvēseles klejojumiem,



Kadrs no filmas *Mūžība un viena diena* (1998)

iezīmē režisora īpatnēji senatnīgo vēstījuma formu, kurā uz antīkās literatūras paraugiem tiek būvēta jauna mūsdienu sabiedrība un jauns *modernais* cilvēks. Sasniegt Kitiru (sapņu un mūžīgās laimes salu grieķu mitoloģijā) kļūst arvien grūtāk un pat neiespējami, un Angelopulosam šī "pārnākšana mājās" no fiziskas tuvošanās pārvēršas drīzāk par emocionālu attālināšanos.

Drīzāk klejotāja, nevis apzināti mērķtiecīga ceļojuma motīvu Angelopulos turpina filma *Dravnieks / O Melissokomos* (1986), kur savas laimes zemes meklējumos dodas kāds sirmgalvis, savukārt *Ainava mīglā / Topio stin Omichli* (1988) vēsta par diviem bērniem, kas dodas pasaulē, alkstot satikties ar savu iedomāto tēvu. Filma ir kas vairāk par bērnu neapzinātu vēlmi apjaust savu vecāku klātbūtni; šis ceļš kļūst par "savdabīgu iniciācijas rituālu, kur nākas apgūt cilvēciskās pamatvērtības – mīlestību, nāvi, melus un patiesību, skaistumu un skaistā iznīcību." Tieši ceļojums, pēc režisora domām, ir visvienkāršākā forma, kā saskatīt šīs patiesās dzīves vērtības un iemācīties ar tām sadzīvot – tā Angelopulos 2009. gadā teicis žurnālistam Huanam Sardā (Juan Sardí) laikraksta *El Mundo* kultūras pielikumam *El Cultural*. (2009. gadā Angelopulos ierodas Spānijā, lai saņemtu Luisa Bunjuela vārdā nosaukto balvu par izcilo Eiropas un Grieķijas 20. gadsimta vēstures atspoguļojumu kinomākslā).

Jaunu dekādi Angelopulosa daiļradē aizsāk filma *Stārķa sasaistītais solis / To meteoro vima tou pelargou* (1991), kurā režisors pievēršas Eiropas sabiedrības pārmaiņām pēc Berlīnes mūra krišanas, bet 1994. gadā Angelopulos atgriežas pie mītiskajiem Homēra klejojumiem un filmā *Odiseja skatiens / To vlima tou Odyssea* rāda Balkānu nemierus un nemierniekus. Stāsta centrā jau atkal ir kinorežisors, kurš dodas grieķu kino pirmavotu meklējumos Balkānu reģionā, izdzīvojot ne vien vēsturiskos notikumus, tai skaitā Bosnijas traģēdiju, bet arī ceļotāja personīgos pārdzīvojumus. Kannu festivālā *Odiseja skatiens* iegūst žūrijas balvu un starptautiskā kritika to nosauc par labāko Eiropas filmu 1994. gadā.

Pēc četriem *neveiksmīgiem* mēģinājumiem, kas vainagojušies *tikai* ar Kannu nominācijām (1977., 1984., 1991. un 1995. gadā), filma *Mūžība un viena diena / Mia eoniotita kai mia mera* (1998) atnes autoram tik sen gaidīto Kannu Zelta Palmas zaru; šai pašā gadā filma kļūst par Grieķijas kino pārstāvi amerikāņu *Oskara* tikotāju vidū. *Mūžība un viena diena* tiek uzskatīta par Angelopulosa meistardarbu, izcilāko grieķu režisora autorkino paraugu, iekļaujot visas tās *istā kino* vērtības, kas atsevišķās epizodēs un estētiski piesātinātos mirkļos bija parādījušās viņa iepriekšējos kino darbos. Angelopuloss vēl tiešāk nekā iepriekš nojauc hronoloģiskā laika robežas: bridī, kad laiks kļūst nepielūdzami straujš, uz nāves sliekšņa stāvošais Aleksandrs (Bruno Gancs) sastop kādu albāņu imigrantu, zēnu, kam veltīt savas, iespējams, pēdējās mūža dienas. Divu paaudžu teju liktenīgā satikšanās, zaudētās pieredzes un pazaudētā laika sajūtas, kā arī cilvēciska pieķeršanās un atbildība par pieradināto – tās ir vērtības, kas vārdos izteiktas Aleksandra spēcīgajos monologos un Angelopulosam raksturīgā nesteidzībā atklājas līdz smalkākajai niansei apzinātā vidē un teju pārpasaulīgajā Eleni Karaindru (Eleni Karaindrou) radītajā mūzikā.

Garais plāns tukšajā laikā

“Intelektuālis ar izsmalcinātu kino gaumi” – tā par Angelopulosu izsakās tie, kam bijis tas gods piedalīties režisora raisītās diskusijās par kino mākslas tagadni un nākotni vai vismaz attālināti iepazīties ar viņa uzskatiem. Režisors kino saista ar teju pedagoģisku aktu, norādot, ka tam gan vizuālā, gan pārrunu formā jābūt klātesošam jau skolās, turklāt līdzās kino vēsturei un konkrētiem vārdiem un gadskaitļiem vispirms jāmaca skatīties kino un domāt par redzēto. Angelopuloss tic, ka režisora spēkos ir mainīt pasauli, vismaz pavērt tai jaunas durvis un jaunas perspektīvas. Pieredzīgs paaudzei, kura, ticot politikai un sociālismam, pasauli spējusi nevis uzlabot, bet tieši pretēji – sabojāt, viņš jūtas atbildīgs gan savas valsts, gan pašā bērnu – jaunās paaudzes – priekšā.

Angelopuloss bijis neuzpērkams kino dzejnieks, kas vienmēr sekojis līdzī savam laikam, izdzīvojis ik mirkli, ik notikumu, kas tiek nolikts viņa priekšā un pieprasa viņa emocionālo klātbūtni un viedokli. Runājot par kinomākslu, Angelopuloss ir skarbs pret televīzijas kultu un Holivudas štancētajiem kases grāvējiem, kuros kino skatītājam tik nepieciešamās emocionālās pauzes un fiziskā klusuma brīži tiek saraustīti bezjēdzīgos dialogos un nemitīgā skrējienā izspēlētās sadzīves ainās. Angelopulosa “lēnais kino”, kas ikdienas kino vērotājam var šķist nevajadzīgi izstiepts, varbūt pat garlaicīgs, tomēr ir daudz tuvāks cilvēka saprašanas spējām un laikam, kādā ekrānā redzamā informācija spēj nokļūt līdz cilvēka kvalitatīvajai apziņai, starp darbību un dialogiem atvēlot pietiekami daudz laika autora vēstījuma uztveršanai un individuālām pārdomām.

Līdzās visnotaļ reālistiskajam un pat ar vēsturisku precizitāti atainotam ģeopolitiskajam fonam, Angelopulosa filmu priekšplānā allaž ir cilvēks ar savu stāstu un savu personīgo pieredzi. Stāsti, kas režisora prātā rodas no kaut kā mistiska un drīzāk pietuvināta spontānai mīlestībai, nevis smalkam

aprēķinam, kļūst par ikviena kino darba patieso panākumu atslēgu. Cilvēks jau dabiski tiecas pēc cilvēka, nevis valstiskās iekārtas vai politiskā manifesta. Angelopuloss šajos stāstos apzināti nojauc robežas starp primitīvo kultūru un augsto mākslu, norādot, ka nav būtiski, vai tā ir tautasdziesma vai Rilkes dzejolis, ja vien tas izvēlēts pamatoti un spēj attaisnot savu klātbūtni filmā. Režisors gan nenoliedz, ka pastāv risks kļūt pārāk intelektuālam, taču vienlaikus atzīst, ka mūsdienu kino kopainā nenāktu par ļaunu iepludināt arī kādu “patiesi prātīgu” kino mākslas darbu.

Cita jūra, kurā vairs neiekāpt

Līdz pat 2004. gadam Angelopulosa vārds jaunu filmu titros neparādās, līdz, apmetušas nu jau par loģisku un paredzamu uzskatīto mākslas parādību loku, kino pasaulē atdzimst “patiesās ekrāna mākslas vērtības”, proti, arvien vairāk kinorežisoru pievēršas nesteidzīgajam ekrāna laika ritējumam un ikdienišķos stāstus tiecas ietērt estētiski spēcīgās un teju poētiskās noskaņās. Angelopuloss šajā *jaunajā gadsimtā* aizsāk jaunu triloģiju un, jau atkal un pavisam pamatoti, kļūst *politisks*, savu nesaudzīgo skatītienu vēšot uz Grieķijā notiekošo. Filma *Raudošā pļava / I skoni tou chronou* (2004) kļūst par triloģijas prologu, tematisko vadlīniju, kas atklāj Angelopulosa nemieru par imigrācijas problemātiku un globalizācijas ciešanām. Savukārt Vilema Defo (Willem Dafoe) tēlotais amerikāņu kino režisors filmā *Laika puteklī / I skoni tou chronou* (2009) ierodas Grieķijā, lai uzņemtu filmu par sevi un saviem vecvecākiem, grieķiem. Jau atkal fonā tiek izspēlēta Grieķijas vēsture 20. gadsimta garumā un jau atkal Angelopuloss ir spējīgs sajaukt dzīvās atmiņas ar kolektīvo pārdzīvojumu. Triloģija gan šoreiz paliek nepabeigta; filma *Cita jūra* būtu bijis Angelopulosa vēltījums Grieķijas ekonomiskās krīzes nomocītajiem. Tomēr reizēm banālais un ikdienišķais kļūst par liktenīgo, un viens nevērīgi sperts solis, lūkojoties pēc jauniem apvāršņiem, – par pēdējo un izšķirošo. Lieku ne punktu, bet daudzpunkti, jo Angelopulosa kino taču pastāv pavisam citās laika skaitīšanas kategorijās – mūžību un vienu dienu... **Kr**

Rakstā izmantotie biogrāfiskie dati un filmogrāfija pieejama režisora oficiālajā mājas lapā <http://www.theoangelopoulos.com>.

Latvijā Teo Angelopulosa filmas demonstrētas kinoforumos *Un vārds tapa filma...*, *Baltijas pērle*, *Arsenāls*; starptautiskā kinoforuma *Arsenāls* ietvaros 1998. gadā tika demonstrēta retrospektīva *Teo Angelopuloss – pēdējais modernists*, iekļaujot filmas:

Ainava miglā / Topio stin Omicbli (1988)

Komedianti / O Thiassos (1975)

Ceļojums uz Kitiru / Taxidi sta Kitbira (1984)

Stārķa saistītais solis / To meteoro vima tou pelargou (1991)

Dravnieks / O Melissokomos (1986)

Jubilāri Latvijā

Latvijas Kinematogrāfistu savienības kalendārs

Laima Žurgina

Foto no Rīgas Kinomuzeja krājuma
un Nacionālā Kino centra arhīva



Andris Priedītis

10. 01. 1967.

Operators Andris Priedītis pieder tai profesionālo kinematogrāfistu paaudzei, kas augstāko izglītību un amata pamatus ieguva trauksmainajos *perestroikas* gados, no 1989. gada līdz 1994. gadam mācoties Maskavas kinoinstitūtā. Andris Priedītis nav pārsteidzis pasauli, ar skaļu balsi ienākdams latviešu kinomākslā. Drīzāk viņa balss bijusi inteliģenti klusināta, bez tukšas bravūras vai agresivitātes. Un arī laiks ir bijis sarežģīts – pilns politiskām un ekonomiskām pārmaiņām, kinovides reorganizācijām, likvidācijām un inovācijām. Tomēr Andra Priedīša mākslinieciskā *acs* tika pamanīta un novērtēta – par darbu režisora Ivo Kalpenieka dokumentālajā filmā *Debesu sala* (1997) jaunais mākslinieks saņem *Lielā Kristapa '98* balvu kā labākais operators; līdzīgi viņa darbs tika novērtēts Krievijas prestižākajā dokumentālo filmu festivālā *Rossija* Urālu pilsētā Jekaterinburgā.

Kino ir komandas māksla, un ir tikai likumsakarīga operatora Priedīša sadarbība ar režisoriem vienaudžiem – Ivo Kalpenieku (spēles isfilma *Karaļi* (2001), reklāmfilma *Sounds Like Latvia*), Aiju Bley (dokumentālās filmas *Mājas ceļa malā* (2000), *Sarunas ceļā* (2006)), Askoldu Saulīti (*Svētku anatomija* (2005), *Bermontiāda* (2009), Kristīni Želvi (*Sievas* (2007)), producenti Elvitu Ruku (Harija Beķera filma *Nora un Eleonora* (2003), Anda Miziša *Sekotāji* (2003)). Arī pieredzējušākie kolēģi novērtējuši Andra Priedīša profesionālās kvalitātes – Ināra Kolmane viņu aicināja savā spēles isfilmā *Sarmītes* (2001), bet Pēteris Krilovs ar Priedīti strādājis pie dokumentālajām filmām *Kombināts* (2002) un *Klucis. Nēpareizais latvietis* (2008). Savukārt kopā ar režisori Marutu Jurjāni finansiāla

minimālisma apstākļos tapusi virkne filmu par latviešu trimdas kultūras un mākslas darbiniekiem – Voldemāru Avenu, Mildu Ņezberu, Valentīnu Zeili u.c. Starplaikos strādājis reklamā (*FilmBox*, *Artex*, *Vilks Studio*, *Film Angels Studio* u.c.), Vides filmu studijā un televīzijās.

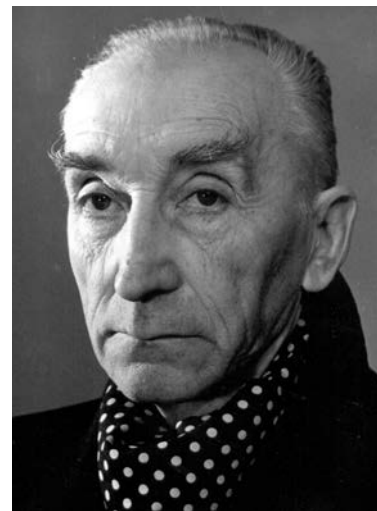
Viktors Šildknehts

27. 01. 1917.

Latvijas Kinematogrāfistu savienības vecākajam biedram Viktoram Šildknehtam apritējuši jau 95 gadi!

Viktora Šildknehta personību, izcelsmi un biogrāfijas faktus apvij leģendas. Tās izriet no paša jau padomju laikā rakstītajām biogrāfiju ziņām, kuras varēja uztvert kā eksotiku vai *pārdrošību* – tautība “vācietis”, izcelsme “no muižniekiem”;

Šildknehta senči-holandieši it kā Pētera Pirmā laikā noligti Krievijas flotes kuģu būvei – to isti vairs nezina neviens. Par tuvākiem laikiem zināms, ka māte Lidija bijusi aktrise Pēterburgas Marijas teātrī, bet tēvs, kas jau sevi deklarējis kā vācieti, bijis scenogrāfs, no 1924. gada dzīvojis Francijā un Spānijā, pat bijis dekorators Luisa Bunjuela un Salvadora Dalī avangarda filmā *Andalūzijas suns* (1929). Kaut kā visa šī senču pieredze, gēni un talanti summējušies un nojaušami Viktora Šildknehta personībā – viņa izskatīgajā ārienē, staltajā stājā, elegantajā ģērbšanās stilā, galantajā attieksmē pret dāmām. Un, protams, viņa radošajā darbā.



Dzimis Pēterburgā, Viktors Šildknehts agri uzrāda mākslinieciskas dotības, aizraujas ar burāšanu un kuģu modeļēšanu, 30. gados strādā par mākslinieku Ļeņingradas Universitātē un Ļeņingradas Reklāmas trestā. 1943. gadā Šildknehtam izdodas izrauties no blokādes aplenktais Ļeņingradas un doties uz tālo Alma-Atu, kur evakuētas kinostudijas *Mosfilm* un *Ļenfilm*. Tā iesākas jaunā cilvēka saistība ar kino – vispirms kā kaskadierim un epizodisku lomu tēlotājam, vēlāk kombinēto kadru māksliniekam. Tā ir vēl viena leģendāra lappuse Viktora Šildknehta biogrāfijā – viņš strādājis pie paša Sergeja Eizenšteina viņa monumentālajā filmā *Ivans Bargais* (1943).

1947. gadā Viktors Šildknehts komandēts uz Latviju, lai Rīgas kinostudijā veidotu kombinēto uzņēmumu grupu. Viņš bijis kombinēto uzņēmumu (tagad teiktu – specefektu) mākslinieks praktiski visās Rīgas kinostudijas filmās, kur tādi bija paredzēti, – kopā 15 darbu no pašas pirmās pēckara filmas *Mājup ar uzvaru* (1947) līdz pat Gunāra Pieša *Maijai un Pajai* (1990).

1963. gadā režisors Aleksandrs Leimanis Viktoru Šildknehtu aicina par mākslinieku inscenētāju filmai *Cielaviņas armija*, kopš tā laika līdz 1988. gadam Šildknehts bijis inscenētājs 24 spēlfilmām, starp tām *Tobago maina kursu* (1965), *Uzticamais draugs Sančo* (1974), *Mans draugs nenopietns cilvēks* (1975), *Mirāža* (1983) u.c. Pēc aiziešanas pensijā Viktors Šildknehts nododas gleznošanai, viņa darbi bijuši skatāmi personaliztādē Melngalvju namā. Vēl mākslinieks kļuvis leģendārs ar savu izcilo prasmi veidot dažādus sarežģītus burinieku modeļus, tos apbrīno daudzu zemju skatītāji Rīgas un Klaipēdas muzejos. 2009. gadā viņam tika piešķirta nacionālā kinobalva *Lielais Kristaps* par mūža ieguldījumu latviešu kinomākslā.

Leonīds Brušteins

6. 02. 1937.

Ludvigshāfena. Tipiska, tīra un jauka Vācijas pilsētiņa Reinas otrā krastā – pretim kinofestivāla pilsētai Manheimai. Leonīds Brušteins, kādreizējais Rīgas kinostudijas režisors ar savu dzīvesbiedri, montāžas režisori Inesi tur dzīvo jau vairāk nekā desmit gadus, tomēr laiku pa laikam ierodas Rīgā apciemot radus un bijušos kolēģus.

Leonīds dzimis Ukrainā, Zaporožjē, bet skolā jau iet Rīgā – absolvē 14.vidusskolu un LU Vēstures un filoloģijas fakultāti (1959). Taču Leonīdu saista skatuves un ekrāna mākslas, tāpēc viņš turpina mācības Latvijas valsts konservatorijā (1963–66) pie režisores Veras Baļunas un Augstākajos scenāristu un režisoru kursos Maskavā (1968). Rīgas kinostudijā Leonīds Brušteins sāk strādāt kā režisora asistents 1964. gadā, seko otrā režisora darbs pie spēlfilmām *Nāves ēnā* (1971, režisors Gunārs Piesis) un *Nāve zem buras* (1976, režisore Ada Neretniece). Paraleli Leonīds Brušteins strādā filmu dublāžā un veido kinožurnālus. Pamazām, slīpējot profesionālās iemaņas, Brušteins nostiprinās dokumentālo filmu studijā, kur strādā pie kinožurnāliem *Padomju Latvija*, *Pionieris*, *Karavīrs*, *Sporta apskats*, *Latvijas bronika*. Viņa filmogrāfijā



ir liels skaits pasūtījuma filmu, arī dokumentālās, tai skaitā ekoloģijas problēmām veltītās filmas *Baltijas sindroms* (1989, filma gūst ievēribu festivālos Somijā un Dānijā), *Māja uz smiltīm* (1991), *Baltijas sindroms II* (1993). 1989–1990. gadā Brušteins veido tematiskos kinožurnālus, veltītus mazākumtautību kultūras biedrību darbībai un ebreju kopienas

dzīvei Latvijā. Kopā ar dzīvesbiedri meklē arī citas iespējas savai darbībai mainīgajā politiski ekonomiskajā situācijā – viņi organizē vienu no pirmajām zupas virtuvēm Rīgā un veicina citas labdarības akcijas, taču, sastopoties ar dažādiem birokrātiskiem šķēršļiem un bezgalīgi mainīgo likumdošanu, izlemj pārcelties uz dzīvi daudz sakārtotākā vecās Eiropas sabiedrībā.

Mārtiņš Freimanis

7. 02. 1977. – 27. 01. 2011.

Šis daudziem talantiem apveltītais gars it kā staroja Tumsā. Vienmēr, kad viņš bija uz skatuves vai TV ekrānos, kad skanēja viņa dzeja, mūzika un balss – tā noteikti bija Gaisma. Trausls un stiprs vienlaikus, jūtīgs un iedvesmojošs, tāds vibrējošs gaismas stars, kas nodzisa tik pēkšņi. Un sabiedrība no negaidītā nodrebēja – tik jauns vēl...

LNT piemiņas raidījumā bija apzināti daudzi dažādu gadu un dažādas kvalitātes videofilmējumi, kas tagad jau neatkarījamā vērtībā – vai tie būtu agrīni mūzikas klipī vai koncertu ieraksti. Taču Mārtiņa Freimaņa saistība ar kino mākslu ir vērtējama arī profesijā kontekstā.

Režisors Arvids Krievs sajuta šo skatuves cilvēku kā atbilstošu savām izjūtām un iztēlei, uzņēma dokumentālo filmu par Mārtiņu *Dzīve kā košums* (2006) un aicināja viņu atveidot centrālās lomas spēlfilmās *Man patīk, ka meitene skumst* (2003) un *Dancis pa trim* (2011). Varētu teikt – talantīgs aktiermākslas pieteikums, gaidīsim no daudzsoļošā aktiera attīstību jaunā pakāpē, bet...



Kāds cits Dzejnieks un kāds cits Komponists liek ausis skanēt: “Tie, ar spārniem – tie dzīvo ļoti ātri...” Tas noteikti ir par dzejnieku, mūziķi, kinoaktieri Mārtiņu Freimani

Elza Radziņa

10. 02. 1917. – 18. 08. 2005.

Karaliene! Dullā Elza! Noslēpumainā Peonija!

Kādi tikai apzīmējumi nav rasti, lai izteiktu sajūtas, kādas līdzcilvēkos raisījusi aktrise Elza Radziņa. Vēl nesen – viens no cēlas un majestātiskas Latvijas simboliem, jau šodien – atnākušās paaudzes nepazīta un nenovērtēta. “Kā jūs teicāt? Ilze Radziņa?” pārjautāja jauna balstiņa, kad zvanīju uz vienu no kultūras iestādēm...

Elza Radziņa dzimusi Ukrainā, Harkovā, 1917. gadā, lielu politisku koliziju laikā. Skolas laiks paiet, mācoties Jelgavas Pētera ģimnāzijā, kara gados (1942–44) Elza mācās Jelgavas teātra dramatiskajā studijā. Tad seko darbs Jelgavas un Valmieras teātros, līdz 1954. gadā Elza Radziņa visu turpmāko mūžu saista ar Nacionālo jeb Drāmas teātri.



Arī aktrises kino karjera ir bijusi visai veiksmīga. Lai gan pēc pirmās kino lomas, dzejnieka māsas Doras filmā *Rainis* (1949), aktrise tika apzīmogota ar dažu *lietpratēju* vērtējumu “nefotogēniska”, pēc desmit gadiem režisors Rolands Kalniņš dod viņai iespēju atgriezties uz ekrāna nelielā lomā filmā *Ilze* (1959). Seko epizode Gunāra Pieša filmā *Kārkli pelēkie zied* un tad... lielā veiksmē! Krievu režisora Grigorija Kozinceva asistente novērtē Elzu Radziņu kādā teātra izrādē un iesaka viņu karalienes Ģertrūdes lomai filmā *Hamlets* (1964). Strādāt pie ievērojama kino režisora, izcilu Krievijas aktieru ansambli – tā mūsu aktrisei bija ļoti vērtīga profesionālā pieredze un viena no lielākajām veiksmēm viņas profesionālajā karjerā. Ar šo filmu viņa viesojās daudzās valstīs, bet visnozīmīgākā bija *Hamleta* pirmizrāde 1965. gadā Londonā, kur aktrise saņēma komplimentus no paša Lorenša Olivjē. Pēc šīs filmas latviešu aktrise kļuva plaši pazīstama pasaulē.

Sadarbība ar Grigoriju Kozincevu turpinājās citas Šekspīra lugas ekranizācijā – Elza Radziņa tika uzaicināta Gonerilas lomai filmā *Karalis Līrs* (1970). Izcilais lietuviešu operators Jons Gričjus, kas veidojis skarbām faktūrām bagātu melnbaltu platekrāna attēlu abās Kozinceva filmās, Elzai Radziņai piešķīris spēcīgas dramatiskas aktrises vaibstus un izcēlis viņas karalisko stāvu. Varbūt no šīm filmām pārmanotas arī citkārt tēlotās valdonīgās sievietes – klostera priekšniece igauņu filmā *Pēdējā relikvija* (1971), meitu māte filmā *Pūt, vējiņi!* (1973) vai divdomīgā intrigante Somerseta Moema / Jāņa Streiča *Teātri* (1978). Ārpus šīm un mazāk nozīmīgām kinolomām atstatus stāv Ances tēls Oļģerta Dunkera filmā *Klāvs – Mārtiņa dēls* (1970), kas saglabājies skatītāju atmiņā nedalāmi kopā ar filmā speciāli Raimonda Paula rakstīto Ances romanci.

Elza Radziņa bija apveltīta ar fenomenālu atmiņu un spēka gados Latviju apceļoja ar literāro lasījumu programmām. Populārākās no tām – Rabindranata Tagores dzeja un latviešu tautas dziesmas. Tās viņa varēja runāt no galvas divas, trīs stundas un vairāk, no bārabērnu likteņdziesmām līdz visnerātnākajām dainām. Un nebaidīja viņu nekādas cenzūras – nu dulla, kas dulla!

Vienmēr ārēji optimistiskā aktrise reiz atcerējās kādu epizodi, kas *Hamleta* demonstrēšanas laikā Anglijā uz daudziem gadiem atstāja rūgtumu Elzas sirdi. Panākumu spārnoti, Elza

Radziņa un viņas partneris, *Hamleta* lomas tēlotājs Inokentijus Smoktunovskis, pasūtīja automašīnu, nopirka sarkanas rozes un traucās uz Šekspīra dzimto pilsētu Stretfordu, lai noliktu ziedus uz lielā dramaturga kapa, kas atrodas pilsētas katedrālē. Kad priecīgi satrauktie mākslinieki skaidrojuši savu nolūku drūmam garīdzniekam, kas viņus nelaipni pētīja pa durvju spraugu aiz smagas durvju ķēdes, saņēmuši strupu atbildi: “Soviet Union? NO!”...un smagās durvis aizcirtās. Tā ar neizpildītu pienākuma sajūtu Elza dzīvoja no 1965. gada līdz 1994. gadam, kad beidzot, dokumentālās filmas *Stella Stellarum* tapšanas laikā, viņai bija iespēja nolikt ziedus uz Šekspīra kapa.

Oļģerts Dunkers

11. 02. 1932. – 10. 09. 1997.

Teātra un kino režisors, spilgts raksturlomu aktieris Oļģerts Dunkers profesionālo izglītību guvis Pēterburgas (tolaik Ļeņingradas) Teātra, mūzikas un kinematografijas institūtā, to beidzis 1957. gadā. Strādājis Valmieras teātrī, izrādes un pat operas iestudējis Daugavpils Muzikāli dramatiskajā teātrī un Liepājas teātrī. Trīs gadus (1962–64) Oļģerts Dunkers bijis Krasnojarskas teātra galvenais režisors.

No 1964. gada Oļģerts Dunkers sāk strādāt Rīgas kinostudijā, veidojot dažas portretfilmās un virkni pasūtījuma filmu dažādiem resoriem. 1968. gadā debitējis kā režisors spēlfilmās žanrā ar filmu *Ceļa zīmes* (pēc Andreja Dripes stāsta). Par vienu no Oļģerta Dunkera labākajām filmām var uzskatīt dramatisko *Klāvs – Mārtiņa dēls* (1970), seko filma *Tauriņdeja* (1971) pēc Zigmunda Skujiņa literārā pirmavota ar tolaik slaveno Bruno Oju galvenajā lomā. Sadarbība ar Zigmundu Skujiņu turpinās, ekranizējot romānu *Vīrietis labākajos gados* (1977). Savdabīga, tematiskā ziņā atšķirīga ir uz vēsturiskiem notikumiem un Alberta Bela romānu balstītā filma *Uzbrukums slepenpolicijai* (1974), mazāk spilgtas ir liriskās filmas *Lietus blūzs* (1982), *Dārzs ar spoku* (1983). Lielisku aktieru ansambli ar Veltu



Līni galvenajā lomā Oļģerts Dunkers pulcēja Harija Gulbja lugas *Cīruliši* ekranizācijai 1980. gadā. 1988. gadā režisors vēl pirms Rīgas kinostudijas sabrukuma pagūst realizēt senu sapni – pēc Knuta Hamsuna romāna uzņemt savu pēdējo filmu *Viktorija*. Oļģerts Dunkers bijis arī spilgts raksturlomu tēlotājs, par ko var pārliecināties filmās *Šauj manā vietā* (1970), *Uzticamais draugs Sančo* (1974), *Vīrietis labākajos gados* (1977), *Agrā rīsa* (1979) un citās.

Oļģerts Dunkers vadījis Rīgas Operetes teātri (1989–1993), iestudējis šī žanra izrādes, sarakstījis vairākas grāmatas, bijis jauno aktieru un operas mākslinieku pedagogs.

Valentīna Freimane

18. 02. 1922.

Ir cilvēki, kam gadu svars nav jūtams, un atlēga šim fenomenam ir garīgā aktivitāte. Valentīnas Freimanes mūžs ir bijis dramatiskiem notikumiem piesātināts, taču bērnībā un jaunībā ģimenē un skolās ieliktie pamatprincipi bijuši stingrs pamats, lai izturētu pat prātam neaptveramus dzīves pārbaudījumus.

Valentīnas bērnība viņu no mazotnes saistījusi ar vairākām kultūrām – dzimusi ebreju ģimenē Rīgā, agri iemācījusies visas īsti inteligēntam cilvēkam nepieciešamās pamatvalodas – vācu, angļu, franču, krievu, protams, arī latviešu. Ģimenes draugu lokā bijuši visu šo dažādo kultūru inteligēnces pārstāvji. Kad tēvs tiek aicināts darbā par latviešu firmu pārstāvi ārzemēs un finanšu konsultantu filmu studijā UFA, ģimene dzīvo Parīzē un Berlīnē. Berlīnē arī kļūst par Valentīnas Freimanes otro mūža pilsētu, jo, pavadījusi padomju laiku Rīgā, viņa, atveroties robežām, atkal vairāk dzīvo Berlīnē.

Agrā jaunība, dzīvesprieks un romantika tiek pakļauti Otrā pasaules kara šausmām. Ilgi Valentīna par to nerunāja, bet nu tas izlasāms viņas autobiogrāfiskajā grāmatā *Ardievu, Atlantīda!* (2011)

Latvijas Universitātē sāktās ekonomikas studijas pārtrauc karš. 1949. gadā Valentīna Freimane beidz šīs augstskolas vēstures fakultāti, bet aspirantūru – Teātra mākslas institūtā Maskavā, 1971. gadā iegūst mākslas zinātņu kandidāta grādu, bet 1992.gadā nostrificēta par mākslas zinātņu doktori.



Pirmais ilgstošākais darbs – Liepājas avīzē *Komunisti* (1957–1963), pirmā publikācija – par leģendām apvīto Liepājas teātra un kino aktieri Voldemāru Zandbergu. Visa tālākā Valentīnas Freimanes darbība saistīta ar žurnālistiku, pētījumiem un rakstiem par teātra un kino mākslu, no 1968. gada līdz 1980. gadam – darbs Latvijas Zinātņu akadēmijas Literatūras, Mākslas un Folkloras institūtā. Valentīna Freimane pirmā padomju Latvijā publicē apceres par novatoriskām parādībām pasaules teātra mākslā – 1986. gadā iznāk rakstu krājums *Personības un parādības*, kur autore apcer Pitera Bruka, Franko Dzefirelli, franču teātra *Comédie Française* radošo darbību. Savu garīgo pieredzi Valentīna Freimane labprāt nodod jaunajai paaudzei – viņa lasa teātra un kino vēstures kursu Latvijas Valsts konservatorijas teātra fakultātē, veido raidījumus Latvijas televīzijā, publicē rakstus almanahos un preses izdevumos. Jaunieši augstu vērtē viņas plašās zināšanas, oratora dotības un humora izjūtu. Padomju varas ierobežotās informācijas telpā Valentīnas Freimanes brīvdomīgas lekcijas un viņas rīkote pasaules kinošedevru seansi daudzos tā laika jaunajos aktieros un citos interesentos atstājuši pēdas uz mūžu.

Politisko pārmaiņu laikā 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā Valentīna Freimane savu radošo enerģiju iegulda Latvijas Kultūras akadēmijas izveidē, lasa lekcijas, organizē pasaules izcilo filmu videotēku, viņa ir arī starptautiskā kinofestivāla *Arsenāls* rīcības komitejas aktīva dalībniece. Šobrīd Valentīna Freimane ir Latvijas Kultūras akadēmijas Goda profesore, saņēmusi Rīgas Kino muzeja balvu par ieguldījumu kino izglītībā, Triju Zvaigžņu ordeņa virsniece. Pēdējos gadus vairāk laika pavada bērnības pilsētā Berlīnē, kur lasa lekcijas privātā augstskolā un bauda dzīvi, ko sniedz Eiropas kultūras lielpilsēta.

Baiba Indriksone

22. 02. 1932.

Aktrise Baiba Indriksone ar kinomākslu saistīta gandrīz visu mūžu – pirmā kinoloma, meitenīgā Ābelīte filmā *Rainis* (1949), nospēlēja jau 17 gadu vecumā. Bet pamatdarba vieta pēc Latvijas valsts konservatorijas Teātra fakultātes beigšanas (1952) bijusi viena – Nacionālais, padomju laikā Drāmas teātris. Sievišķīgā, liriskā, brīžiem koķetā un spriganā Baiba teātrī atveidojusi gan liriskas, gan raksturlomas; aktierisko un ļoti sievišķīgo ārējo dotumu dēļ saistījusi arī kinorežisoru iztēli un aicināta dažāda žanra filmās Latvijā un ārpus tās. Marta režisora Vara Krūmiņa *Zvejnieka dēlā* (1957) saspēlē ar Eduardu Pāvulu ir viena no Baibas Indriksones nozīmīgākajām jaunības lomām. Labi pazīdams aktrises būtību, režisors Aleksandrs Leimanis filmās *Vella kalpi* (1970) un *Vella kalpi vella dzirnāvās* (1972) uztic Baibai Indriksonei vitālās, temperamentīgās Lēnes lomu, ko viņa atkal veido kopā ar Eduardu Pāvulu. Hercogiene filmā *Melnā vēža spēlēs* (1975) ir vairāk dekoratīva loma un atgādina Meisenes porcelānu vai Vato gleznu pastorālās ainas, taču apliecina aktrises stila izjūtu un prasmi attēlot citu laikmetu. Savukārt tautā iemīļotajā Jāņa Streiča traģikomēdijā *Limuzīns Jāņu nakts krāsā* (1981) Baiba Indriksone no jauna apliecina savu aktrises talantu, radot vienu no galvenajiem filmas tēliem – Olitu Sprēsiņu.



Ģimenes saites Baibu Indriksoni cieši sējušas pie radniecīgajām mākslām – dzīvesbiedrs bija teātra un kino režisors Aleksandrs Leimanis, brālis ir TV operators Alvils Indriksons, dēls – baleta premjers un LNO galvenais baletmeistars Aivars Leimanis, mazmeita – primabalerīna Elza Leimane... vieni vienīgi māksli-

nieki visapkārt! Un Baiba Indriksone ir šis ģimenes *sievīšķīgais centrs* – ar visiem daudzajiem priekiem un rūpēm.

Valdemārs Zandbergs

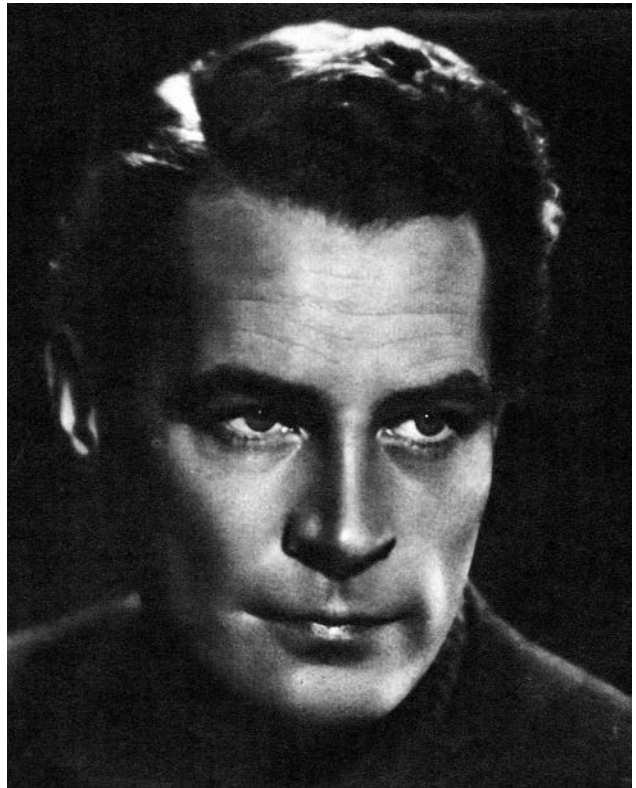
5. 03. 1927. – 14. 11. 1994.

Uz Valdemāru Zandbergu šodien pamatoti varētu attiecināt devalvēto pagodinājumu “zvaigzne”, un tādu aktieru Latvijas kinomākslā nav nemaz tik daudz.

Jau ar pirmo, Mārtiņa Ventas lomu režisora Pāvela Armanda filmā *Kā gulbji balti padebeši iet...* (1956) Liepājas teātra aktieris Valdemārs Zandbergs kļuva par publikas mīluli. Kaut kas netverams, kāda virišķīga romantisma stīga piemita šim jaunatklātajam aktierim; noslēpums, kas rosina iztēli, arī ja nav izteikti vārdi vai imitēta aktīva darbošanās. Zandberga atveidotā varoņa iemīļotās Daces lomā bija jaunā aktrise Vija Artmane. Saskanīgais pāris, viņu dramatiskā mīla izsauca skatītāju atsaucību. Filmai bija ievērojami panākumi un jaunie aktieri turpināja pilnveidoties citās filmās, kļūstot par kases panākumu garantu.

Valdemāra Zandberga radošajā biogrāfijā ir četrdesmit filmas, te pieminam tikai dažas nozīmīgākās. 1958. gadā Pāvels Armands uztic Zandbergam galveno lomu filmā *Latviešu strēlnieka stāsts*, it kā turpinot iepriekšējā kopdarba galvenā varoņa, revolucionāra – ideālista Mārtiņa Ventas dzīves stāstu citā vēsturiskā periodā. Nostiprinās Zandberga popularitāte, profesionāli novērtē viņa plašo diapazonu un aktiera talantu.

Būtiska Valdemāra Zandberga biogrāfijā ir Jāņa loma filmā *Atbals* (1959), ko pēc Jāņa Jaunsudrabiņa romāna *Aija* uzņēma režisors Varis Krūmiņš. Skatītāji akceptē aktiera atbilstību priekšstatam par tautā populārā literārā darba galveno varoni ar tā smalko, trauslo un jūtīgo iekšējo pasauli. Šī ir ļoti latviska filma un varbūt visatbilstošākā loma paša Zandberga cilvēciskajai būtībai. Seko darbi citās un citu žanru filmās, reizēm liepājnieks Valdemārs Zandbergs organiski iejūtas romantikas apdvestos *jūras vilku* tēlos. Valdemāram Zandbergam lieliski piestāv jūrnieku parādes formas, viņš joprojām ir daudzo apjūsmotāju elks, bet scenārijiem trūkst dzīves izpratnes dziļuma un viņa spējas netiek izmantotas pilnībā. Vecā atziņa – aktiera veiksmē ir ļoti atkarīga no citiem radošajā procesā iesaistītajiem cilvēkiem. Un, ja talantam nav dota iespēja pilnībā realizēties,



tas, nereti meklē patvērumu atkarībā, no kurām nespēja izvairīties arī it kā veiksmīnieks Valdemārs Zandbergs.

Līdztekus kino viņa radošais darbs cieši saistīts ar Liepājas teātri, ar draugiem, leģendārajiem liepājniekiem – dzejnieku Olafu Gūtmani, fotogrāfu Uldi Briedi. Ar tiem kopā daudz filozofēts, dzerts, daudz joku dzits un blēņu strādāts. Tas viss apaudzis ar izpušķojumiem, interpretu fantāzijām un pieder pie Liepājas mutvārdu vēstures.

Kino režisori zina, ka Valdemārs Zandbergs ir profesionālis, kas arī vāji uzrakstītu lomu spēš padarīt vismaz cilvēcīgu. Viņu strādāt aicina gan Aloizs Brenčs un Imants Krenbergs, gan Jānis Streičs un Ēriks Lācis, gan Rolands Kalniņš, Gunārs Piesis, Gunārs Cilinskis, Andris Rozenbergs un citi. Aktiera mērogam atbilstošu kinolomu viņam piedāvā režisors Aivars Freimanis, aicinot atveidot Krišjāni Baronu divsēriju filmā *Dzīvīte* (1989). To varam uzskatīt par Valdemāra Zandberga pēdējo dzīves gadu nozīmīgāko lomu.

Savdabīgi un skaisti veidojusies arī pārliecinoši latviski noskaņotā aktiera personīgā dzīve, kad viņā mājā ienāk patiess draugs un dzīves balsts – kino gaitās satiktā Zoja. Šo attiecību skaistums un dramatisms varbūt ir pamats kādam kino scenārijam.

Dzintra Bijubena (Kriksis)

13. 03. 1957.

Viena no Latvijas labākajām un pieredzējušākajām grima māksliniecēm Dzintra Bijubena kino aprindās tiek mīļi saukta par Kriksi. Sikā auguma, vienmēr kustīgā un pozitīvi noskaņotā māksliniece izpelnījies kolēģu atzinību kā savas retās un specifiskās nozares profesionāle, ar viņu labprāt strādājuši vadošie Latvijas aktierkino režisori – Jānis Streičs, Aloizs Brenčs un citi.



Atšķirībā no grima teātrī, kino grims prasa daudz skrupulozāku pieeju darbam, jo filmas tuvplānos un detaļās ticamības pakāpei jābūt daudz augstākai. Dzintra Bijubena daudz mācījusies no legendārās grima mākslinieces Rasmus Prandes, kurai asistējusi vairākās filmās un lieliski tikusi galā ar ļoti complicētiem uzdevumiem – lai minam kaut vai slaveno Jāņa Streiča filmu *Teātris* (1978), kur vesela mūsu labāko aktieru buķete bija jāpārvērš par britu sabiedrības lauvām, un tam noticēja

skatītāju tūkstoši. Un tas bija pirmais gads, kad jaunā friziere Dzintra ieradās kinostudijā... Savukārt Gunāra Cilinska neparastā varoņa tēlu Ērika Lāča filmā *Vilkatis Toms* (1983) jaunā grima māksliniece veidoja kopā ar pieredzējušo kolēģi Editi Norieti un tieši no viņas vēlāk pārņēma profesionālo stafeti vienā grima *nišā* – rētu un asiņainu *šausmu skatu* veidošanā; šīs prasmes Kriksis lieliski lika lietā gan šausmu filmā *Zirneklis* (1992), gan Jāņa Streiča *Vecās pagastmājas mistērijā* (2001).

Arī operatoriem ir ļoti svarīga grima mākslinieka profesionālā meistarība. Dzintrai Bijubenai atzinīgus vārdus velta mūsu izcilie operatori – Gvido Skulte, Miks Zvirbulis, Harijs Kukels un citi. Filmu saraksts, kuru titros lasāms arī Dzintras Bijubenas vārds, ir garš; kopš 90. gadu sākuma kādu laiku pat radās iespāids, ka bez Krikša neiztiek neviena latviešu spēlfilma.

Kinostudijas grimētavas vienmēr ir miļākās uzturēšanās vietas aktieriem – te var saņemt ne tikai jaunu ārējo veidolu, bet arī cilvēcisku sapratni, uzmundrinošu vārdu, jaunāko informāciju vai vienkārši tasi tonizējošas kafijas. Un Krikša grimētava garajā kinostudijas gaitenī vienmēr bijusi visdzīvākā, jo Kriksis ir persona, uz kuru tiecas citi cilvēki, un tā ir vērtība, ko nevar iemantot vienā dienā. Savukārt pēdējos gados savu vētraino enerģiju Kriksis liek lietā, ik pa laikam organizējot kinostudijas bijušo un esošo darbinieku balles Šmerļa paviljonos.

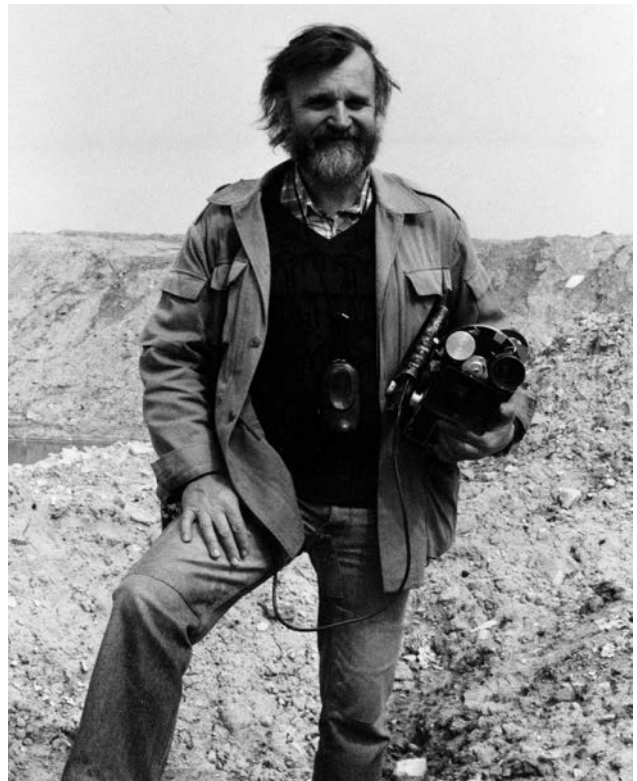
Ralfs Krūmiņš

14. 03. 1937.

Parasti kino operatoru iedomājamies kā sportisku, lietišķu un mazliet skarbu vīru ar racionālu, tehnisku un mazliet māksliniecisku domāšanu. Tiešām – darba specifika un tehniskais progress attīsta visas šīs īpašības. Taču kinooperators Ralfs Krūmiņš kaut kā neatbilst šim stereotipam. Drīzāk

maigs, mazrunīgs un noslēgts, viņš bez pārliekas publicitātes strādājis pie daudzām nozīmīgām filmām. Viņa skats uz dzīvi un cilvēkiem bijis smalki iejūtīgs un kompozicionāli izsvērts, tāpēc Ralfu Krūmiņu par savu ideju realizētāju konkrētās bildēs izvēlējušies vai visi tā sauktās Rīgas dokumentālās skolas režisori. Filmu ir daudz, jubilejas reizē pieminēsim tikai dažas no tām. Ralfs Krūmiņš izsauca kolēģu cieņu un apbrīnu par vīrišķības un drosmes paraugu – kad operators lidzi zinātniekiem nolaidies Kamčatkas vulkāna krāterī vai kopā ar Birutu Veldri uzņēmis vienu no krāšņākajām epizodēm Brauna filmā *235 000 000* (1967), kad operators lidzi zinātniekiem nolaidies Kamčatkas vulkāna krāterī vai kopā ar Birutu Veldri uzņēmis vienu no krāšņākajām epizodēm Brauna filmā – korjaku dejas. Kopā ar Birutu Veldri tapušas daudzas filmas, pazīstamākās no tām – *Kamēr vēl...* (1976, kardioloģurģa Jāņa Volokolakova portrets), *Imants Kalniņš* (1983). Ar Laimu Žurginu strādāts pie filmām *Imants Ziedonis. Portrets locījumos* (1979), *Iestājesāmens ģimenes dzīvē* (1982) un daudziem kinožurnāliem *Māksla*. Juris Podnieks aicinājis Ralfu strādāt pie filmām *Brāļi Kokari* (1978) un *Veļ Sizijs akmeni* (1985), bet savām sporta filmām *Vienība* (1975) un *Labas gribas spēles* (1985) Ralfu par operatoru izvēlējis Ansis Epnars. Ar Ivaru Selecki Ralfs *apēdis pudu sāls*, filmējot Irākā (*Tartara – Eifratas kanāla celtniecība* (1975)), operatora Ralfa Krūmiņa vārds titros lasāms arī Aivara Freimaņa *Gada reportāžā* (1965), kas uzskatāma par principiālu pagrieziena punktu tā laika latviešu dokumentālajā kino

Kopā ar daļo montāžas režisori Dzintru Krūmiņu Ralfs izaudzinājis divas meitas, abas mūziķes – obojiste un vijolniece. Bet lauku puisim no Zemgales, no Auces vienmēr atradusies kāda īpaša kulinārijas recepte draugiem un kolēģiem. Vēl tagad tiek stāstīts par siermaizēm, ko Ralfs cepis uz apgaismošanas prožektoriem filmēšanas ekspedīcijās, vai



paša žāvēto īpašo gaļu. Un skaisti ir tie uzmanības brīži, kad viņš kā īsts džentlmenis iepriecina ar kādu jauku pārsteigumu savas kolēģes sievietes. Tas vienmēr ir tik delikāti un no sirds...

Roze Stiebra

17. 03. 1942.

Roze Stiebra ir zīmētās animācijas pamatlicēja Latvijā. Ļoti latviska. Ļoti savdabīga. Ar atbalsi pasaulē. Mākslinieka būtība vislabāk saskatāma viņa darbos, un Rozes Stiebras filmas ir gaišas, tīras, patiesas. Tajās nav ļaunuma un vardarbības, viņas filmas darijušas gaišāku vairāku paaudžu bērniņu, iedēstījušas labas domas, likušas pasauli izjust kā brīnumu un čaklu cilvēku darbošanās vidi.

Rozei Stiebrai ir leļļu teātra aktrises diploms, to viņa ieguvusi 1969. gadā, absolvējot Ļeņingradas Valsts Teātra, Mūzikas un Kinematogrāfijas institūtu. Tajā pašā gadā Latvijā televīzijā Roze Stiebra dibina animācijas grupu, veido īpašu aplikācijas animācijas stilu, pati darbojas kā scenāriste un režisore. Viņa sadarbojas ar dažādu žanru māksliniekiem, pievērš animācijai atzītus latviešu glezniecības un grafikas meistarus, izmanto latviešu folkloras motīvus un literatūras klasiķu darbus.



Kopā ar dzīvesdraugu Ansi Bērziņu Roze Stiebra izveido pirmo zīmēto animācijas filmu Latvijā – *Kabata* (1983) –, vēlāk arī pirmo latviešu pilnmetrāžas animācijas filmu *Ness un Nesija* (1991). Šī filma iegūst Latvijas Nacionālā filmu festivāla balvu *Lielais Kristaps*, nacionālās balvas piešķirtas

kopā astoņām Rozes Stiebras un Anša Bērziņa filmām.

Rozes Stiebras radošais ceļš pirmkārt ir jaunatklāšanas, nezināmā izpētes ceļš. Režisores nopelni atzīti un novērtēti ar Latvijas valsts augstāko apbalvojumu – Triju Zvaigžņu ordeni, arī ar Latvijas Kultūras fonda Spidolas balvu. Latvijas kultūrai vēltīti vairāk nekā četrdesmit ražīgi darba gadi un savu jubileju Roze Stiebra sagaida ar sev raksturīgo gaišo skatu uz brīnumaino pasauli mums apkārt.

Aleksandrs Hāns

23. 03. 1967.

Režisors Aleksandrs Hāns dzimis Rīgā, desmit gadu vecumā kopā ar ģimeni emigrējis uz toreizējo Rietumvāciju, bet vēl pēc divpadsmit gadiem pārcēlies uz dzīvi Austrijā. 1988–96 mācījies Nacionālajā Filmu akadēmijā un ieguvis mākslas maģistra grādu. Meistarklasēs pārņēmis pieredzi no pasaulslaveniem aktierfilmu režisoriem (Ištvens Sabo, Kšistofs Kešlovskis) un dokumentālistiem (Ričards Likoks, Frederiks Vaismans, Hercs Franks u.c.). 1987–92 bijis viens no Neatkarīgo filmu dienu organizatoriem Augsburgā, kur regulāri piedalījušies arī kino profesionāļi no Latvijas – Ivars Seleckis, Tālvāldis Margēvičs, Ābrams Kleckins u.c.

1990–91 jaunais režisors, Latvijas kino dokumentālistu

īpašā mākslinieciskā stila iedvesmots, ierodas praksē Rīgas kinostudijā – it kā atgriežas savā dzimtajā pilsētā.

No 1994. gada Aleksandrs Hāns darbojas kā neatkarīgais režisors, scenārists un producents; viņa radošie ceļi galvenokārt izkārtoti trīsstūrī Austrija–Latvija–Vācija, taču veduši arī tālāk. Jau sākot ar pirmo studentu filmu *Why Negroes Black?* (1989, 16mm, 7') Aleksandrs Hāns aktīvi piedalās starptautiskos festivālos – Sārbrikenē, Minhenē, Vinē, Augs-



burgā. Panākumus gūst pirmā lielā filma *Far away from St. Petersburg* (1992) – tā iekļauta starptautisko kino festivālu programmās Manheimā, Losandželosā, Hjustonā, Aleksandrijā u.c. Īsfilmas *Tooth for Tooth* (1993) un *Morula* (1994) vēl skaitās studentu darbi, bet gūst ievēribu festivālos Vinē, Tel-Avivā, Minhenē, Augsburgā. Hāna filmogrāfijā ir arī pilnmetrāžas spēlfilma *Faithy Y2K* (1999), ismetrā-

žas spēlfilma *Sbe, Me & Her* (2001), dokumentālās filmas *Marching Gaily* (2001) un *Make Yourself Happy* (2002). 2002. gadā Hāns rada savdabīgu kino satīru *Inside The Corncob*, bet 2003. gadā Latvijā sadarbibā ar filmu studiju *Visio* top *Pēdējā padomju filma*, kas apliecina režisora savdabīgo stilu, humora izjūtu, satīriķa talantu un ienes arī latviešu kino mākslā atšķirīgu pasaules uztveri un ironisku vieglumu. Attīstot reto kino satīras žanru, Aleksandrs Hāns iecer nākamo šāda stila filmu *Jāņu nakts* (2007), filmā iesaistīti populāri austriešu, britu un latviešu aktieri, bet filmas radošā grupa sastāv galvenokārt no Latvijas speciālistiem. Šajā filmā nostiprinās Aleksandra Hāna sadarbība ar kolēģiem Latvijā, kas iesākta Pēdējā padomju filmā un turpinās ar *Monsieur Taurins* (2011), parādot aktiera Gundara Āboliņa radošā kino potenciāla neizmantojamas iespējas un nostiprinot pārliecību, ka Aleksandrs Hāns apveltīts ar retu un saudzējamu talantu satīrisku kinokomēdiju režijā.

Herberts Likums

29. 03. 1902. – 7. 10. 1980.

Gleznotājs un scenogrāfs Herberts Likums pēdējos gados ir aizmirsts vai maz pieminēts; iespējams, tas viņa kreisi orientētās politiskās pārliecības vai padomju laika darbības dēļ. Taču, vadoties no mākslas kritērijiem, Herberta Likuma radošā darbība ir pētāma kā darbīga un savam laikam novatoriska talanta fenomēns.

Strādnieku ģimenē dzimušais Herberts agru saskari ar mākslu guvis Pirmā pasaules kara laikā evakuācijā Smoļenskā, apmeklējot Proletkulta zīmēšanas un gleznošanas studiju. Pēc atgriešanās Latvijā no 1921. gada studējis Latvijas Mākslas akadēmijā, profesora Jāņa Kugas meistardarbnīcā. Likuma scenogrāfijas darbu saraksts ir garu garais, viņš 20.–30. gados strādājis vai visos Latvijas teātros – Valmierā, Liepājā, Rīgā; Strādnieku, Krievu, Nacionālajā

teātrī, Nacionālajā operā. Likums ir scenogrāfijas novators, arhitekts un dizainers – viņš ievieš vairāklīmeņu skatuves telpas organizāciju, izmanto košas, kontrastainas krāsas un spēcīgus gleznieciskus triepienus.

Kara gados Herberts Likums ir *sarkanajā pusē* – viņš darbojies Mākslas ansambli tekstilnieku pilsētā Ivanovā un toreizējā Kirovā, kur bēgļu gaitās dzīvoja diezgan liels skaits kreisi orientēto Latvijas kultūras darbinieku.

1949. gadā Herberts Likums sāk darbu Rīgas kinostudijā, veidojot dekorācijas filmai *Rainis*. Seko filmas *Salna pavasari* (1955),



Kā gulbji balti padebeši iet (1956), *Nauris* (1957) un citas, kopā 20 spēlfilmas līdz pat 1978. gadam.

Herberts Likums arī daudz gleznojis, galvenokārt realistiskas ainavas un klusās dabas, dažādos periodos vadījis arī Latvijas Mākslinieku savienību. Taču slodze bijusi tik liela, ka reizēm mākslinieks ar molbertu

vienkārši aizmucis dabā, tāpēc Mākslinieku savienībā reiz bijusi apskatei izlikta karikatūra “Likuma likumi” – Herberts Likums ar krāsu kasti-molbertu plecā iet ar likumu ēkai, uz kuras rakstīts “Mākslinieku savienība”...

Viktors Gribermans

30. 03. 1957.

Viktors Gribermans ir smalks un patstāvīgi domājošs kino un videooperators, dzimis un audzis kinematogrāfistu ģimenē. Viņa tēvs, diplomēts kinooperators, vēlāk arī režisors Aleksandrs Gribermans (1914–1998), Rīgas kinostudijā ieradās 1951. gadā no Maskavas Centrālās dokumentālo filmu studijas un strādāja līdz 1990. gadam.

Viktors Gribermans jau 17 gadu vecumā sācis strādāt Rīgas kinostudijā, jau 1976. gadā uzfilmējis pirmo patstāvīgo sižetu. 1984. gadā pabeidzis Vissavienības Valsts Kinematogrāfijas institūtu Maskavā. Kopš 80. gadu vidus veiksmīgi sadarbojies ar režisoriem Imantu Brilu, Sergeju Nikolajevu, Laimu Žurginu un citiem, Viktors Gribermans bijis operators inscenētājs dokumentālista Aivara Freimaņa aktierfilmā *Ligzda* (1995, balva *Bronzas Roze* festivālā Bergamo), .

21. gadsimtā Gribermanu par operatoru savām filmām aicinājis režisors Hercs Franks. 2001. gadā šajā veiksmīgajā radošajā sadarbībā top filma *Madonna ar bērnu. XX gadsimts* (balva festivālā *Kinošoks* Anapā), 2003. gadā – Herca Franka autobiogrāfiskā filma *Flashback* (Krievijas kinoakadēmijas balva *Nika* Maskavā, balvas Jekaterinburgā un Tel-Avivā, balva Latvijas Nacionālajā filmu festivālā *Lielais Kristaps*). Lēni un pamatīgi tapusi pilnmetrāžas dokumentālā filma *Mūžīgais mēģinājums* (2008), kas filmēta Latvijā, Izraēlā, ASV un Krievijā, godalgota festivālā *Festival del*



Popoli Itālijā. Paralēli Viktors Gribermans strādājis ar Maskavas kinorežisoriem, bijis līdzoperators Ilzes Burkovskas-Jakobsenas dokumentālajā filmā *Bekons, sviests un mana Mamma* (2009).

Līdztekus darbam pie konkrētām filmām Viktors Gribermans ar videokameru redzēts daudzos un dažādos notikumos. Laikā, kad netiek apzināti uzkrāta Latvijas audiovizuālā vēsture, iespējams, Viktors ir viens no nedaudzajiem, kas saprot tās vērtību.

Anna Viduleja

30. 03. 1972.

Kino mīlestību Anna Viduleja mantojusi ģenētiskā līmenī – viņas tēvs ir kinokritiķis Miks Savisko, kādreiz tik populārās TV pārraides *Kino un Mēs* radītājs un vadītājs, bet māte – muzikoloģe Ligita Viduleja, kura pat veidojusi Latvijas televīzijā dažas eksperimentālas muzikālas filmas.

Annas gaišais, pasaules brīnumiem atvērtais skats bija manāms jau kinofestivāla *Arsenāls* rīkotāju pulkā, kad viņa vēl mācījās Rīgas Centra Humanitārajā ģimnāzijā. Sekoja mācības Latvijas Kultūras akadēmijas režisoru kursā (1992–1997) un Nacionālajā Kino un TV skolā Londonā, kur Anna izturēja nopietnu starptautisku konkursu un apguva aktierkino režisora profesiju pie atzītiem meistariem.

Jau ar diplomdarbu-noveli *Komēta* kopā ar kursa biedriem veidotajā filmā *Dzīve Nr.2* (1997) un studiju laikā uzņemtajām īsfilmām *Zefīriņš* (1995), *Netīro tējkarotiņu kafetērija* (1999), *Naktspūtņi* (2000), *Lielā Kristapa* un *Arsenāla*

balvas) jaunā režisore raisīja pieredzējušāko kolēģu interesi un vērtējumu par Annu Viduleju kā vienu no perspektīvākajām mūsu kino nākotnes cerībām.

Taču pēdējo divdesmit gadu Latvijas valsts kultūrpolitika nav bijusi kinomākslai labvēlīga; hroniski nepietiekamais finansējums ierobežo jauno profesionālo kinematogrāfistu iespēju nostiprināt augstskolās gūtās zināšanas praktiskā



darbā. Šajā situācijā Anna Viduleja, Gatis Šmits, Jānis Kalējs un Jānis Putniņš nolēma apkopot spēkus un finansējumu, uzņemot kopīgu spēlfilmu *Vogelfrei* (2007); Lielajā Kristapā šī

filma saņēma visvairāk nomināciju un arī balvu. Annas Vidulejas veidotā noslēguma novele, kas filmēta sadarbībā ar operatoru Gintu Bērziņu, izcēlās ar īpašu, noslēpumainu atmosfēru, interesanti piemēklētām filmēšanas vietām, ar apzināti filmas kontekstam veidotu skaņu partitūru.

Loģiski būtu katram režisoram turpināt ar pilnmetrāžas filmu, bet tā nenotika. Anna pievērsās reklāmai, daudz laika veltīja plāniem izveidot Baltijas kino skolu Latvijā, tomēr iniciatīvu pārņēma igauņi. Acīmredzot Annai bija lemts realizēt kādu citu augstāko spēku plānu – šajā laikā viņa kļuvisi par mammu divām jaukām meitenēm. Pats galvenais ir paveikts. Nu varētu atgriezties arī pie kino.

Dāvis Sīmanis

30. 03. 1942. – 20. 05. 2007.

Dāvis Sīmanis bija viens no labākajiem latviešu kinooperatoriem, ar plašu un dziļu dvēseli. Dabas doto talantu Dāvis bija izkopies un attīstījis daudz lasot, iedziļinoties glezniecībā un interesējoties par mūziku. Šī sevis izkopšana un prasīgums pret sevi vairoja arī prasības pret citiem – Dāvja kritēriji bija augsti. Un kino kā augsto mākslu viņš mīlēja ar visām tās sastāvdaļām.

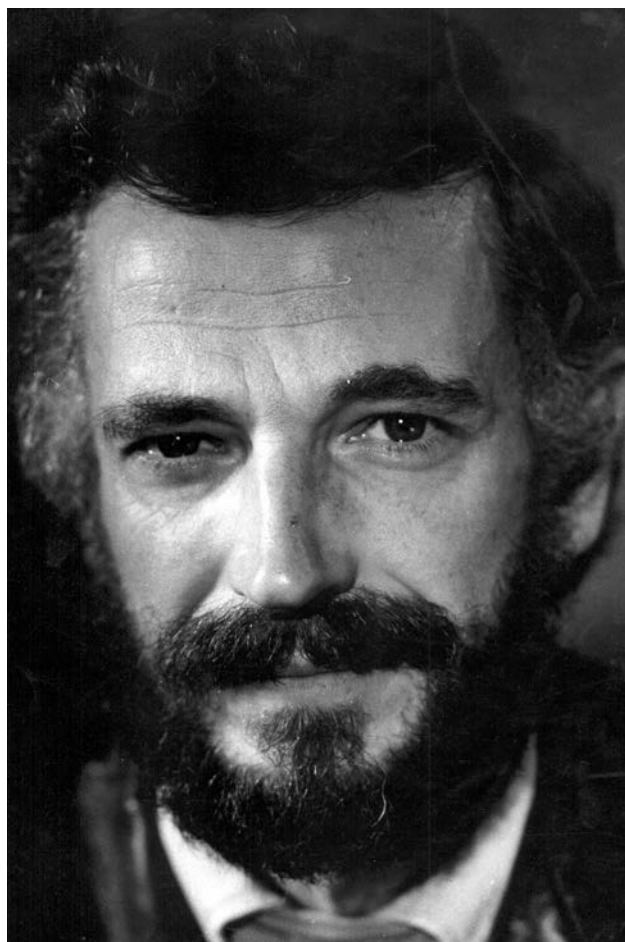
Kā daudzi mūsu kinooperatori, Dāvis profesionālo izglītību ieguva paralēli praktiskam darbam – VVKI neklātienēs nodaļu viņš absolvēja 1970. gadā. Vispirms bija darbs dokumentālajā kino – Dāvja skats liek mums ieraudzīt pasauli viņa acīm vairāk nekā divdesmit filmās. Taču Dāvja *mākslinieka aci* novērtē arī aktierkino režisori, nemanāmi viņš tiek pārvilināts tajā kino pasaulē, kur var būtēt savu realitāti, kur var izteiktāk realizēt savu pasaules izjūtu, veikt mākslinieciskus eksperimentus ar optiku, krāsu, apgaismojumu, kameras kustību. Šajā ziņā Dāvja iecerēs saskanēja ar režisora dokumentālista Aivara Freimaņa plāniem *izmēģināt roku* aktierkino žanrā. 70. gadu sākumā vēl bez tālejošiem nodomiem abi sāk uzņemt dokumentālu filmu par Zaķusalu, kas 1974. gadā rezultējās kā savdabīgs žanru apvienojums filmā *Ābols upē* – atbalss tendencēm pasaules kinematogrāfijā, kur profesionāli aktieri tika filmēti dzīvā, dokumentālā vidē. Filma ir interesanta kā kultūrvēsturisks dokuments

un arī kā *sānsolis* visumā teatrālajā tā laika latviešu kinomākslā, tā iekļauta Latvijas Kultūras kanonā.

Viena no augstākajām virsotnēm gan Aivara Freimaņa, gan Dāvja Sīmaņa radošajā darbībā, gan visā latviešu kino vēsturē ir filma *Puika* (1977), kas veidota pēc Jāņa Jaunsudrabiņa *Baltās grāmatas* motīviem. Tik smalkus dabas vērojumus, tik bagātīgas krāsu nianšes, tik konsekventi latvisku stilu spēja izveidot tikai īpaši talantīgs attēla režisors, un Dāvis Sīmanis tāds bija. Šī filma iezīmēta mūsu kultūrā ar īpašu faktu – tā 1977. gadā saņēma pašu pirmo balvu *Lielais Kristaps*.

Dāvja Sīmaņa domubiedrs bija arī režisors Arvīds Krievs. Abu sadarbībā tapušas visas Krieva spēlfilmās – *Spēle* (1981), *Aveņu vīns* (1984), *Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili* (1987), *Ievas paradīzes dārzs* (1991), *Man patīk, ka meitene skumst* (2003) – un tieši Arvida Krieva *Dancis pa trim* (2011) bija Dāvja pēdējā filma. Vēl jāpiemin Sīmaņa sadarbība ar režisoru Vari Braslu; kopā tapušas asprātīgās, sirsnīgās, tāpēc tautā mīlētās kinolentes *Emīla nedarbi* (1985) un *Ziemassvētku jampadracis* (1993). Bet, protams, operatora Sīmaņa filmogrāfija ir daudz garāka.

Dāvis Sīmanis nodzīvojis darbigu, piepildītu, cieņas vērtu radošu mūžu, viņš dzīvo tālāk savās filmās un savos bērnos; Dāvis Sīmanis juniors jau apliecinājis sevi kā talantīgs kino teorētiķis un praktiķis. Atliek vien novēlēt augstu turēt dzimtas profesionālo karogu un tiekties tikpat nesavtīgi un pilnīgi kalpot mākslai, kā to spēja seniors. **Kr**



Jubilāri pasaulē

Zane Dzene

Hosē Ferērs

(José Ferrer, istajā vārdā José Vicente Ferrer de Otero y Cintrón; 8.01.1912.–26.01.1992.)

Turigā puertorikāņu ģimenē dzimušais Hosē Ferērs varēja izbaudīt gan skološanos elitārās privātskolās, gan mūzikas studijās, un, kā stāsta leģenda, Enriko Karūzo, reiz dzirdējis viņu dziedam, pat izteicies, ka trūkst tikai mazliet treniņa un Ferērs kļūs par pasaulē otro slavenāko dziedātāju. 1935. gadā debitējis Brodvejā, Ferērs savu vārdu



vēsturē vistreknākajiem burtiem ierakstījis ar Sirano de Beržeraka lomu. No 1946. līdz 1953. gadam viņš to spēlēja teātrī (*Tony* balva), 1950. gadā – Holivudā, saņemot *Oskaru* un kļūstot par vienu no deviņiem aktieriem, kurš par vienu lomu saņēmis abas šīs prestižās balvas; turklāt Ferērs ir vienīgais, kurš šādā kontekstā apbalvots arī ar *Emmy*. Televīzijā Ferērs atveidoja Sirano no 1949. līdz pat 1955. gadam, tāpat lieldevunainais braulis Ferēra balsi runā gan franču piedzīvojumu filmā *Sirano un d'Artanjans / Cyrano et d'Artagnan* (1964), gan 70. gadu animācijas filmā.

Ar kaislībām uz teātra skatuves un filmēšanas laukumā Ferērs neapmierinājās, viņš bija precējies piecas reizes, turklāt divreiz ar dziedātāju Rozmariju Klūniju, kuru nu gan vairums pazīst kā Džordža tanti.

Nozīmīgākās filmas: *Žanna d'Arka / Joan of Arc* (1948, debija kino, nominācija *Oskaram*), *Mulenrīža / Moulin Rouge* (1952, nominācija *Oskaram*), *Dumpijs uz "Keina" / The Caine Mutiny* (1951), *Arābijas Lorens / Lawrence of Arabia* (1962), *Muļķu kuģis / Ship of Fools* (1965). Ferēra vārdā nosaukta zvaigzne Holivudas Slavas alejā.

Toms Kortnijs

(Tom Courtenay, istajā vārdā Thomas Daniel Courtenay; 25.02.1937.)

Pēc studijām Karaliskajā Dramatisko mākslu akadēmijā Toms Kortnijs karjeru sāka *Old Vic* teātrī, bet jau nākamajā, 1961. gadā, ieieca Alberta Finņija lomā iestudējumā *Billijs melis / Billy Liar*, ko viņš 1963. gadā nospēlēja arī kino (nominācija Britu Kinoakadēmijas balvai). Taču tobrīd jau skatītājiem viņa vārds komentārus neprasija – Kortnijs bija nospēlējis galveno lomu drāmā *Gargabalnīka vientulība / The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962, demonstrēta *Arsenālā* 2010), kas viņam sagādāja Britu Kinoakadēmijas balvu kā jaunam un daudzsoļam aktierim. Kļuvis par vienu no slavenākajām britu *jaunā viļņa* sejm un slavu dalījis ar Albertu



Finniju un Alanu Beitsu, Kortnijs spēlēja dumpīga, bieži vien apkārtējo nesaprasta jauna vīrieša tēlu gan britu, gan amerikāņu kinofilmās, kļūstot par vienu no savas paaudzes vistalantīgākajiem aktieriem.

Ap 70. gadiem viņa kinokarjera apzināti apsīka – Kortnijs deva priekšroku teātrim un strādāja arī Brodvejā; tiesa, viņš vēl joprojām filmējas kino, TV filmās un seriālos.

Nozīmīgākās filmas: *Karalis un zeme / King & Country* (1964, Volpi kauss Venēcijā, nominācija Britu Kinoakadēmijas balvai), *Doktors Živago / Doctor Zhivago* (1965, nominācija *Oskaram* kā labākajam otrā plāna aktierim), *Ģenerāļu nakts / The Night of the Generals* (1967), *Ģērbējs / The Dresser* (1983, Zelta globuss, nominācija *Oskaram*, Britu Kinoakadēmijas balvai).

Karls Maldens

(Karl Malden, istajā vārdā Mladen George Sekulovich; 22.03.1912.–1.07.2009.)

Dienvidslāvu imigrantu dēlam spožu karjeru neprognozēja – viņa deguns bija pārāk liels, bet balss – pārāk skaļa. Taču jau 1937. gadā Maldens debitēja Brodvejā un trīs gadus vēlāk – filmā. II Pasaules karu pavadījis aviācijā, Maldens kino atgriezās ar episko drāmu *Spārnotā uzvara / Winged Victory* (1944), kas viņam nodrošināja līgumu ar studiju *20th Century Fox*, taču tas nenozīmēja, ka visas Holivudas durvis nu ir atvērušās. Sapazinies ar Li Strasberga teātra grupu, viņš 1947. gadā Tenesija Viljamsa lugas *Ilgu tramvajs* skatuves versijā nospēlēja Miču – šo pašu lomu Maldens spēlēja arī Elijas Kazana filmā, kas uz ekrāniem nonāca 1951. gadā un viņam un Kimai Hanterei sagādāja pa *Oskaram* kā labākajiem otrā plāna aktieriem; šajā filmā savas karjeras jau otro *Oskaru* saņēma Vivjena Lī, un nominēts tika Marlons Brando.

Nomināciju Amerikas Kinoakadēmijas balvai Maldenam sagādāja arī loma *Ostā / On the Waterfront* (1954), un kļuva skaidrs, ka kinovidei pievienojies lielisks *metodes aktieris*. 70. gados Maldens cieši saistīts ar televīziju – detektīva Maika Stouna lomā viņš dzenas pakaļ noziedzniekiem *Sanfrancisko ielās / The Streets of San Francisco* un šo pašu tēlu izmanto arī komerc reklāmās. No 1989. līdz 1992. gadam Maldens bija Amerikas Kinoakadēmijas prezidents, 2004. gadā viņš saņēma Ekrāna Aktieru gildes balvu par mūža ieguldījumu.



Nozīmīgākās filmas: *Lellīte / Baby Doll* (1956), *Alkatrazas putnu vīrs / Birdman of Alcatraz* (1962), *Džipsija / Gypsy* (1962), *Kā tika iekaroti Rietumi / How the West Was Won* (1962), *Čeienu rudens / Cheyenne Autumn* (1964), *Sinsinati mazulis / The Cincinnati Kid* (1965), *Patons / Patton* (1972). Maldena vārdā nosauktas divas zvaigznes Holivudas Slavas alejā.

Čiko Markss

(Chico Marx; 22.03.1887.–11.10.1961.)

Vācu emigrantu Sema un Minnijas Marksu otrais dēls Leonards pasaules slavu guva, izmantodams pseidonīmu Čiko un piedalīdamies anarhistiskajās komēdijās, kuru titros bija rakstīti visu brāļu Marksu vārdi un kurās viņš pats bija ar skrullāiniem matiem, noplukušām drēbēm un tiroliešu cepurī apveltīts varonis. Jau 1924. gadā debitējis Brodvejā, Čiko izmantoja pieredzi, ko bija ieguvis, strādādams salonos un līdz niansēm noslipēdams dažādus akcentus, kā arī unikālo klavierspēles veidu. Uz panākumiem ilgi nebija jāgaida, un tas bija būtiski, jo visu mūžu viņš, zvērināts spēlmanis, cīnījās ar parādiem. Nestabilā finansiālā situācija bija arī iemesls, kāpēc brāļi Marksi jau 1937. gadā nepameta kino un kāpēc kara laikā Čiko vadīja orķestri, bet vēlāk kopā ar brāļi Harpo piedalījās daudzās nebūt ne ar kinomākslu saistītos pasākumos un pat televīzijā.

Nozīmīgākās filmas: *Pērtiķu bizness / Monkey Business* (1930), *Pīļu zupa / Duck Soup* (1933), *Nakts operā / A Night at the Opera* (1935), *Sacikšu diena / A Day at the Races* (1937).



Rosko Ārbakls

(Roscoe Conkling 'Fatty' Arbuckle; 24.03.1887.–29.06.1933.)

Aktieris, režisors, producents un scenārists Rosko Ārbakls reiz bija viens no iemīļotākajiem amerikāņu kinoaktieriem, taču slavu viņš iemantoja jau krietni pirms debijas uz lielā ekrāna – jau no bērnības kā akrobāts, klauns un dziedātājs viņš strādāja ceļojošajos teātros un vodevilās. Parakstījis līgumu ar komēdiju karali Maku Senetu, viņš kļuva par vienu no Kistonas policistiem un strādāja plecu pie pleca ar Čārliju Čaplīnu, kura karjeras attīstībā viņš pielika arī savu roku – Čārlija klaidoņa apģērbs ir savā ziņā pasmiešanās par Ārbaklu. Taču jau drīz viņš pats stājās arī kameras otrā pusē, tāpat rakstīja scenārijus savām komēdijām un bija viens no pirmajiem, kurš gada laikā saņēma 1 miljonu ASV dolāru. 1917. gadā Ārbakls dibināja pats savu kinokompāniju, kuras paspārnē uzplauka Bastera Kitona talants – viņi bija lielisks tandēms un spēlēja kopā vismaz 14 isfilmās. Mazliet vēlāk Ārbakls atklāja arī Bobu Houpu.

Ārbakla vārds saistās arī ar vienu no pirmajiem neglītājiem skandāliem Holivudā. 1921. gada beigās viņš sarīkoja ballīti, kurā piedalījās arī aktrise Virdžīnija Repa. Uzdzīves rezultātā nedēļu pēc šī rauta viņa nomira, un Ārbaklu apsūdzēja izvarošanā un slepkavībā. Publicitāte (jo īpaši Hērstam piederošie preses izdevumi, iekasējot milzu peļņu un safabricējot lērumu tekstu par Holivudas orgijām) Ārbaklam izdarīja lača pakalpojumu – sabiedrības acīs viņš tika padarīts par vainīgo, kaut arī tiesa viņu attaisnoja. Savā labā šo situāciju izmantoja Holivudas moguli – viņi Ārbaklu padarīja par upurjēru, lai no Heiza kantora ķetnām paglābtu visu industriju. "Es to nesaprotu. Vienā brīdī es esmu puisis, kuru visi mīl, bet jau nākamajā – puisis, kuru visi ienīst," Ārbakls kādā intervijā teica. Lieki piebilst, ka viņa filmas tika aizliegtas. Ar draugu palīdzību viņš gan strādāja par režisoru, izmantodams pseidonīmu Viljams Gudričs, un 1932. gadā Holivuda Ārbaklam beidzot ļāva atgriezties. Diemžēl viņš bija sakauts, un punktu visam pielika sirdstrieķa.

Nozīmīgākās filmas: *Miesnieka izsūtāmais / The Butcher Boy* (1917), *Brūstera miljoni / Brewster's Millions* (1921). Ārbakla vārdā nosauktas divas zvaigznes Holivudas Slavas alejā. **Kr**



Ko tu zini par kino?

Arī 2012. gadā žurnāls *Kino Raksti* turpina spēlēt kopā ar lasītājiem, uzdodot jautājumus par šajā žurnāla numurā aprakstītām tēmām un personībām.

Sūtiet atbildes pa pastu vai elektroniski uz adresi redakcija@kinoraksti.lv un saņemiet balvas!

1. Pētījumā par križu komunikāciju minēts, ka Latvijā pašlaik darbojas apmēram 40 filmu studiju, bet puse no tām pēdējo piecu gadu laikā uzņēmusi tikai vienu pilnmetrāžas filmu. Interesanti salīdzināt šos datus ar situāciju pirms 20 gadiem, kad katalogā *Latvijas kino 1991-1993* bija fiksētas:

- a) 23 filmu studijas
- b) 39 filmu studijas
- c) 44 filmu studijas

2. Producenta Roberta Vinovska vadītā studija *Lokomotive* darbību sāka jau 90. gadu sākumā, kad studijas līdzdibinātājs bija režisors:

- a) Juris Podnieks
- b) Dāvis Sīmanis juniors
- c) Karls Bjořšmarks

3. Sērijā *Kino Rakstu bibliotēka* iepļānota grāmata par leģendārajiem Teātra darbinieku savienības kinolektorijiem, ko 20. gadsimta 70. gados vadīja Valentīna Freimane. Šo grāmatu gatavo:

- a) Inga Pērkone
- b) Anita Uzulniece
- c) Silvija Radzobe

4. Šajā žurnāla numurā Aika Karapetjana pilnmetrāžas debiju *Cilvēki tur* recenzē kinokritiķis Dmitrijs Rancevs, kurš *Kino Rakstiem* jau apsolījis arī nākamo recenziju par nākamo pirmizrādi:

- a) Ivo Brieža debiju *Filma*
- b) Jevgeņija Paškeviča spēlfilmu *Golfa straume zem leduskalna*
- c) Pētera Simma spēlfilmu *Vientuļā sala*

5. Rakstnieks Māris Bērziņš šim *Kino Rakstu* numuram radījis stāstu par Gūtenmorgenu, kurš noskatījies Jura Pošķus filmu *Kolka Cool*. Arī pašā Gūtenmorgena piedzīvojumi jau iemūžināti kinolentē, to darījusi režisore un arī *Kino Rakstu* autore:

- a) Astra Zoldnere
- b) Elīna Eihmane (agrāk Ļihačeva)
- c) Līga Gaisa

6. Berlīnes festivālā tika apbalvota arī kāda filma, kurai bija iecerēta saistība ar Rīgu – projekta tapšanas stadijā filmas producēšanā iesaistījās *Film Angels Studio* un *Eurimages* finansējumu šī filma saņēma, kad producējošo valstu sarakstā bija arī

Latvija, tomēr vēlāk filmēšana notika Čehijā, jo tur bija pieejamas lētākas izmaksas, nekā tās varētu nodrošināt ar Rīgas Filmu fonda palīdzību. Tā ir:

- a) vācu filma *Barbara*
- b) ungāru filma *Tikai vējš*
- c) dāņu filma *Karaliskā dēka*

7. Šogad Nacionālajā filmu festivālā *Lielais Kristaps* balvu par mūža ieguldījumu Latvijas kinomākslā saņēms režisors Aivars Freimanis. Pirms viņa šo balvu saņēma (atpakaļejošā kārtībā):

- a) Hercs Franks, Arnolds Burovs un Velta Line
- b) Viktors Šildknehts, Vija Artmane un Rolands Kalniņš
- c) Elza Radziņa, Kārlis Sebris un Jānis Streičs

8. Animācijas filmu režisore Roze Stiebra 1994. gadā uzsāka veidot ciklu *Pasacīņas* – divas minūtes garas filmiņas. Līdz šim ciklā uzņemtas jau:

- a) 15 filmas; b) 26 filmas;
- c) 30 filmas

Atbildes uz 2011. gada 4. numura testa jautājumiem:

1.a. Latvijas kinoskatītāja iespējam satikties ar pašmāju kino nozīmīgs stimuls bija Nacionālā Kino centra izsludinātais konkurss Latvijas filmu izplatīšanas atbalstam. Pateicoties šim finansējumam, pirmoreiz kopš daudziem gadiem kinoteātra *Rīga* repertuārā katru nedēļu bija skatāmas vairākas latviešu filmas. Šis process sākās 2008. gadā. **2.c.** Ināras Kolmanes pilnmetrāžas spēlfilmas *Mona* pirmā filmēšanas diena bija 2005. gada 1. martā. Šajā dienā tika filmēts Saulus Balandis Vecrigā. **3.b.** Festivāla *Baltijas perle* vadītāja Marina Līpčenko laikrakstā *Diena* šogad aizvainoti pārmet *Arsenālam*, ka tas uzskatot septembri par savu mēnesi un liekot *Pērlei* meklēt citu norises laiku. Tomēr vēsturiski tā ir pilnīga patiesība, jo *Arsenāls* kopš 1988. gada notiek septembra pēdējā nedēļā, bet *Baltijas perle* 90. gadu vidū pirmoreiz notika jūlijā. **4.c.** Baltijas jūras dokumentālo filmu forumā šogad viesojās ne tikai šajā *Kino Rakstu* numurā intervētie amerikāņu filmmeieki, bet arī foruma atklāšanas filmas *Hodorkovskis* režisors Kirils Tuši no Vācijas. Viņš foruma organizatoriem diezgan labā krievu valodā atklāja, ka ir krievu emigrantu pēctecis. **5.b.** Ievas Pitrukas rakstā par Lokarno festivālu minēts, ka Latvijā tajā bijusi pārstāvēta tikai ar vienu Aijas Bley isfilmu un vairākām Lailas Pakalniņas filmām. Pakalniņa ir strādājusi arī Lokarno festivāla žūrijā, vērtējot skates *Filmmakers of the Present* darbus. Tas notika 2007. gadā. **6.** Jaunie Cēsu kinoentuziasti saskaitījuši, ka viņu novadā līdz šim uzņemtas epizodes 57 spēlfilmām. Šajā sarakstā ir visas trīs jautājumā minētās filmas – *Zvejnieka dēls* (1957), *Ezera sonāte* (1976) un *Īsa pamācība mīlēšanā* (1981). **7.a.** Režisors Jānis Streičs, *Kino Rakstos* atceroties aktieri Romualdu Ancānu, atklāj, ka pirmā viņu kopīgā filma ir *Teātris* (1978) – tur režisors aktierim piešķīris sīku lomiņu, “ko tikai zinātājs var pamanīt”. Tas bija Džimija Longtona trupas aktieris. **8.c.** Ivara Skanstiņa filma *Mijkrešļa rotaļa ar spoguli* (1972) tikai brīnumainā kārtā paglābās no iznīcības, tomēr 30 gadus vēlāk piedzīvoja atdzimšanu, to izrādīja daudzos Latvijas kinofestivālos – *Arsenāls* 1996. gadā, *Lielais Kristaps* 2007. gadā, *2 Annas* 2009. gadā. Tomēr tikai vienreiz šī filma ar Zigurda Vidīņa gadību demonstrēta tieši tā, kā to bija iecerējis autors – kombinējot divu projektoru (16mm un 8mm) attēlus uz viena ekrāna.

Žurnāls *Kino Raksti*. Iznāk četras reizes gadā

Redaktore **Kristīne Matīsa**, e-pasts: redakcija@kinoraksti.lv

Izdevējs **SIA Apgāds Mansards**

Nod. maks. reģ. nr. 40003697813. Juridiskā adrese: Dzirnau iela 82-34, Rīga, LV-1050

Adrese sūtījumiem: a/k 61, Rīga, LV-1011, tālr. 29174515

Pārciet žurnālu *Kino Raksti* preses tirdzniecības vietās, *Jaņa Rozes, Valtera un Rapas, Satori* un *Lukabuka* grāmatnīcās, galerijā *Istaba*, kinoteātrī *K. Sunis*, internetā: www.apgadsmansards.lv.

Iespiests SIA *Masterprint*

Žurnāls iznāk
ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu



Informatīvais
atbalsts:

DELFI
kultura