

# Saturs



2. lpp. **Aktuāla tēma.**

**Nozare ražo dārgus liķus**

Kristīne Matīsa



4. lpp. **Latvijas intervija.**

**Atļauties režisēt dzīvi.**  
Andis Mizišs

Kristīne Matīsa



10. lpp. **Recenzija.**

**Kur palika mantojums?**

Vilnis Vējš



13. lpp. **Recenzija.**

**Nacionālās īpatnības nr. 2**

Biedrība *400 sītiņi*



16. lpp. **Teorija.**

**Latviešu kino veiksmes formula**

Alise Krilova



22. lpp. **Baltijas intervija.**

**Klasiskie latvieši.**  
Tue Stēns Millers

Zane Balčus



28. lpp. **Pētījums.**

**Ļoti īsa monogrāfija par kāda  
detektīva un viņa drauga  
piedzīvojumiem**

Mārtiņš Slišāns



34. lpp. **Festivāls.**

**Jubilejas Berlināle**

Anita Uzulniece



38. lpp. **Berlīnes intervija.**

**Kino tranzītzona – Lietuva.**  
Šarunas Bartas

Daira Āboliņa



42. lpp. **Pieredze.**

**Citu kino parādīt citādāk**

Eliņa Reitere



46. lpp. **Radošā darbnīca.**

**Kino notiek guļus stāvoklī**

Liene Linde

47. lpp. **Radošā darbnīca.**

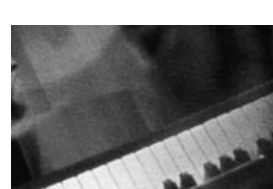
**Piezīmes no zonas**

Dace Briede

49. lpp. **In memoriam.**

**Aļoša Cimermans**

Eliņa Reitere



50. lpp. **In memoriam.**

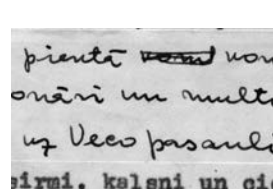
**Ēriks Romērs**

Daira Āboliņa

54. lpp. **Latvijas jubileja.**

**Leonīds Leimanis**

Zigmunds Skujiņš



59. lpp. **Pirmpublicējums.**

**Cilvēka bērns**

70. lpp.

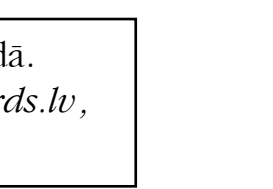
**Jubilāri Latvijā**

Kristīne Matīsa

78. lpp.

**Jubilāri pasaulē**

Zane Dzene



80. lpp.

**Tests**

Žurnāls *Kino Raksti* ar VKKF atbalstu turpina iznākt arī 2010. gadā.  
Abonējiet *Kino Rakstus* jebkurā laikā mājaslapā [www.apgadsmansards.lv](http://www.apgadsmansards.lv),  
*Latvijas Pastā* un abonēšanas centrā *Diena*

# Nozare ražo dārgus liķus

**2010. gada 30. janvārī notika Latvijas Kinematogrāfistu savienības atskaites-vēlēšanu sapulce, kuras galvenais uzdevums bija atskaitīties par iepriekšējo trīs gadu darbību un izvēlēt jaunu vadību – valdi, revīzijas komisiju un valdes priekšsēdētāju.**

Tas arī tika izdarīts – LKS turpinās vadīt kinomāksliniece Ieva Romanova, valdē strādās (balsu skaita dilstošā secībā) Ivars Seleckis, Inga Pērkone, Jurgis Krāsons, Andris Rozenbergs, Armands Zvirbulis, Māris Putniņš, Arvīds Krievs un Dāvis Simanis juniors, valdes locekļu kandidāti ir Ieva Pitruka un Laima Žurgina, revīzijas komisija – Lilija Liepiņa, Sarma Matveka, Aiva Simane.

Sapulce netika apzināti veidota kā dažādu viedokļu sadursme vai Latvijas kinodzīves problēmu apzināšana un atklāšana, vismaz runātajos nebija pieteicies neviens, kas gribētu

kādu problēmu darīt zināmu visai Kinematogrāfistu savienības kopsapulcei un aicināt uz kopīgu problēmas risināšanu. Varbūt tāpēc diezgan neiederīgi izskanēja viena uzstāšanās, kas par Latvijas filmu nozares lielāko problēmu pasludināja izplatīšanas sistēmas trūkumu un producentu neieinteresētību šajos procesos. Zālē sēdošie gan izrādīja atzinību runātāja viedoklim, taču konkrētas receptes arī šajā runā nav. Žurnāls *Kino Raksti* tomēr nolēma publicēt šo uzstāšanos – kaut vai tāpēc, ka zālē nebija klāt diezgan daudz producentu, kuriem visvairāk būtu jāpārdomā uzrunā minētie jautājumi.

**Kristīne Matīsa**, Nacionālā Kino centra Latvijas filmu izplatīšanas projektu vadītāja:

Es parasti neraujos uz publisku uzstāšanos, bet nupat vienā laikā sakrita Latvijas Kinematogrāfistu savienības konference ar Berlīnes festivāla tuvošanos, kad Nacionālais Kino centrs parasti gatavo statistikas datus izdevumam *Facts & Figures*, tai skaitā par Latvijas filmu izplatīšanu Latvijā. Tāpēc janvāra vidū es izsūtīju producentiem lūgumu apkopot datus par to, kur un cik skatītājiem 2009. gadā rādītas viņu filmas, gan kino teātros, gan ārpus tiem. Nu, lūk, un šis process mani sakaitināja tik tāl, ka nolēmu publiski *izkliegt savu sāpi*. Jau iepriekš atvainojos par reizēm tiši sakāpinātiem apgalvojumiem un pārspilējumiem, bet mans mērķis ir iekustināt jūs visus, tāpēc arī atļaušos būt emocionāla.

Tā tad – sāksim ar jau minēto statistiku par Latvijas filmu izrādīšanu. No visām apmēram 70 adresēm, kas ir manā producentu adrešu sarakstā, uz lūgumu atsaucās astoņas studijas... Atliek secināt, ka pārējie producenti ar savām filmām neko nedara – jo, tīri cilvēciski spriežot, ja jau būtu ar ko lietīties, tad taču nekavētos!

Bet arī tās studijas, kas atsaucās lūgumam, nekādu krāšņo ainu neiezīmē – piemēram, saņemu tabulu, kurā ierakstīta viena filma un divi tās seansi, viens Salaspils kultūras namā, otrs Īrijas latviešu biedrībā. Bet, atvainojiet, konkrēti šai studijai ir vēl divas nesen pabeigtas valsts finansētas filmas, vienai pirmizrāde bijusi nupat 2009. gadā, un gadā ir 365 dienas!

Tas nozīmē, ka filmas tiek pabeigtas, un viss, studija ar tām tālāk nestrādā, bet ķeras pie nākamās filmas ražošanas, tā nemitīgi uzturot procesu, kuram patiesībā nav rezultāta.

Vienīgais rezultāts ir sabiedriskā doma, kuras saasinājumu jau piedzīvojam Einara Repšes premjerēšanas laikā, – kam vajadzīga nepārtraukta Latvijas filmu ražošana, ja šīs filmas neviens neredz, tātad nemaz nezina, vai tādas vispār ir?! – varbūt nozare nodarbojas ar gaisa tricīnāšanu un vienkārši izsviež naudu vējā?! Neaizmirsīsim, ka tieši tas ir vienīgais arguments, ar kuru *tur, augšā* var cīnīties par to, ka Latvijas filmu nozarei vispār vajadzīgs finansējums – ne jau tāpēc, lai filmu autoriem būtu regulārs darbs un maize (tas, kā zināms, šobrīd nav arguments nevienā nozarē), bet gan tāpēc, lai Latvijas skatītājiem būtu savs kino, ko skatīties. Turklāt, kā reiz brīnišķīgi teica režisors Edmunds Jansons, filma ir dzīva tikai tajā brīdī, kad to skatās skatītājs, pārējā laikā tas ir nedzīvs konservs plauktā. Tā tad, brutāli sakot, Latvijas filmu nozare citīgi ražo liķus, turklāt dārgus liķus, un krauj tos plauktā.

Varētu teikt, ka ar šo problēmu būtu jānodarbojas Nacionālajam Kino centram, galu galā tieši man kā Kino centra darbiniecei viens no pienākumiem ir Latvijas filmu izplatīšanas projekti, un tāpēc jau arī es te pieteicos publiski runāt, jo viens cilvēks šajā Latvijas mēroga kaitē neko nevar mainīt un man ir nepieciešama jūsu palīdzība.

Nevarētu apgalvot, ka NKC neko nedara Latvijas filmu izplatīšanā – vairākus gadus, kad to atļāva finansiālā situācija, NKC izcīnīja Valsts Kultūrkapitāla fondā mērķprogrammu Latvijas filmu izplatīšanas atbalstam, arī no NKC budžeta ir ticis nodalīts finansējums, kas sadalīts konkursā *Citi filmu*

*nozares projekti*, un, piemēram, 2008. gadā ar šī konkursa palīdzību tika sasniegti līdz šim nebijuši rezultāti – 2008. gada nogalē kinoteātra *Rīga* repertuārā katru nedēļu bija trīs līdz četras Latvijas dokumentālās filmas.

Pat šogad, kad nozares finansējums samazinājies līdz 2002. gada līmenim, NKC apzinās Latvijas filmu izplatīšanas svarīgumu un ir iezīmējis šiem mērķiem Ls 10 000, kas tiks sadalīti konkursā Latvijas filmu izplatīšanas atbalstam. Tāpat NKC ir rīkojis un atbalstījis dažādas Latvijas filmu demonstrēšanas akcijas gan Rīgā, gan visur citur Latvijā, un, piemēram, *Lielā Kristapa* filmu seansi vienlaikus 70 vietās visā Latvijā ar 15 000 skatītājiem ir pierādījums, ka arī lauku publiku ir iespējams iekustināt, ja ar to nopietni nodarbojas.

Tomēr Kinocentra funkcija un pienākums nav producentu vietā strādāt ar gatavajām filmām, turklāt, pat ja mēs to mēģinām darīt, seko producentu privātpašniecisko instinktu uzliesmojums – piemēram, jums vajadzēja dzirdēt, kāds troksnis sacēlās, kad NKC pirmoreiz nāca klajā ar iniciatīvu par portālu *www.filmas.lv*, kas nozīmē iespēju 874 Latvijas bibliotēkās bez maksas skatīties Latvijas filmu izlasi. Producenti to sauca par viņu tiesību uzurpēšanu un aizskaršanu, šāda ideja traucējot viņiem pašiem izplatīt savas filmas un pelnīt ar to naudu. Lieki teikt, ka studija, kas viskategoriskāk protestēja pret savu filmu ieviešanu bibliotēkās, šogad man neatsūtīja vispār nekādas ziņas par pašu veikto filmu izplatīšanu 2009. gadā. Vārdu sakot, citiem nedosim, bet paši arī neko nedarām.

Cits piemērs – studija kategoriski nedod savas filmas NKC atbalstītajiem Kinobusiņa bezmaksas seansi visā Latvijā, lai gan šīs studijas filmu budžetu gandrīz 100% apmērā veido valsts finansējums, tātad nodokļu maksātāju nauda. Vienkāršiem vārdiem sakot, šīs filmas, ko producenti šobrīd uzskata par savu īpašumu un *peļņas avotu*, viņam patiesībā ir uzdāvinātas – valsts finansētas. Turklāt ir ļoti zināms, ka laukos kinoskatītāju maksātspēja krietni atpaliek no vēlamās, tāpēc bezmaksas seansi bieži ir vienīgā iespēja vispār parādīt viņiem šīs filmas, īpaši jau bērnu auditorijai domātās.

Starp citu, par maksātspēju un bezmaksas seansi – zinu, ka ir producenti un režisori, kas principā neatbalsta ideju rādīt savas filmas bezmaksas seansos. Tomēr es ieteiktu atcerēties vienu elementāru lietu – par precī ir jēga prasīt naudu tikai tad, ja ir pircējs, kas šo precī pieprasa un ir gatavs pirkt; visos citos gadījumos tu vari līdz aizsmakumam prasīt naudu, bet nedabūsi neko; tavu precī vienkārši neviens neņems. Diemžēl jākonstatē, ka Latvijas kino šobrīd nav tāda prece, kuru potenciālais pircējs traki pieprasītu – izņemot *Rīgas sargus* un *Rūdolfā mantojumu*, bet šo filmu rekordī, kā pārliecinājamies pēc *Rīgas sargu* triumfa, nekādi neietekmē, t.i., neviens skatītāju pieprasījumu pēc citām Latvijas filmām. Tātad vienīgā izeja ir – veidot skatītājos pieradumu skatīties Latvijas kino, vispirms iekārdinot ar bezmaksas pieeju filmām, un tikai tad pamazām tā var atkal kļūt par precī, par kuru var sākt arī prasīt naudu.

Un, starp citu, tieši šajā brīdī izbeidzas NKC tiesības attiecībā uz Latvijas filmām, jo Nacionālajam Kino centram nav nekādu tiesību nodarboties ar filmu komercizplatīšanu,

tās ir tikai un vienīgi producenta tiesības (un, es gribētu apgalvot, arī pienākums!).

Tātad te nu esam nonākuši līdz tam, ka filmu izrādīšana ir producentu rūpe, bet mēs ļoti ļoti redzam, ka producentiem šī rūpe patiesībā nerūp – Latvijas filmu izplatīšanas problēmas jau gadiem nekust no vietas, lai cik mēs par to uztrauktos un lai ko mēģinātu uzsākt. Atbalsts producējošajai studijai par konkrētu filmu izplatīšanas panākumiem, kamēr nozares budžets atļāva tādu piešķirt, nav radikāli uzlabojis situāciju; kopš pagājušā gada Nacionālā Kino centra projektu konkursos ieviesta kritēriju sistēma, kur punktu skaitu var palielināt aktīva darbība filmu izplatīšanā, tomēr pagaidām jaunieveduma ietekme uz izplatīšanas aktivitātēm nav jūtama.

2008. gada decembrī notika filmu nozares seminārs *Miljons piecos gados*, filmu izplatīšanas darba grupā mēs pusī dienas runājām par visu šo pašu. Viens no lēmuma punktiem skan tā – “Latvijas Kinoproducentu asociācija ar NKC palīdzību izveido struktūru, kas rada Latvijas filmu demonstrēšanas shēmu visā Latvijā un rūpējas par koordinācijas tīklu, palīdzot producentiem”. Ir pagājis gads un divi mēneši, vai jūs domājat, ka Producentu asociācija ir kaut ko darījusi šajā jomā? Vismaz NKC palīdzība šajā jautājumā nav lūgta, es arī neesmu nekur dzirdējusi vai lasījusi, ka kaut kur Latvijā notiktu intensīva un Producentu asociācijas rīkota vai vismaz stimulēta Latvijas filmu izrādīšana.

Vēl viens akmens Producentu asociācijas dārziņā – kopš 2009. gada Nacionālais Kino centrs sadarbojas ar SIA *Lattelecom* interaktīvo televīziju. Šis uzņēmums ir izrādījis interesi arī par mūsdienu Latvijas filmām, ko varētu demonstrēt par maksu, bet šajā brīdī, kā jau teicu, NKC kompetence beidzas, filmu komercizrādīšana ir pašu producentu ziņā. Mēs esam šo iespēju piedāvājuši Latvijas Kinoproducentu asociācijai, esam dzirdējuši solījumus kaut ko darīt, bet, kā parasti, rezultāta nav.

Viss iepriekšminētais ir iemesls, kāpēc es par filmu izrādīšanu, kas teorētiski ir producentu kompetence, runāju Latvijas Kinematogrāfistu savienības pilnsapulcē. Te pārsvarā sēž filmu autori, kuriem, es ceru, ir svarīgi, lai viņu veidotās filmas kāds arī redzētu. Tā, protams, Latvijas apstākļos nevar būt finansiāla motivācija, un acimredzot tieši tas ir apstāklis, kas nekādi nemotivē producentus – viņi savu algu saņem jau kopš tā brīža, kad projekts jebkurā stadijā tiek atbalstīts jebkurā konkursā, un producentu dzīvē absolūti nekas nemainās no tā, vai filma pēc pabeigšanas tiek vai netiek izrādīta. Tātad no producentiem nekāda iniciatīva nav gaidāma pēc definīcijas. Ko darīt? Varbūt šī ir iespēja Latvijas Kinematogrāfistu savienības jaunajai valdei – pierādīt, ka tā ir aktīvi ieinteresēta Latvijas filmu nozares situācijā, un meklēt izeju no šī strupceļa?

Es un mēs visi Nacionālajā Kino centrā esam gatavi jebkurā veidā palīdzēt un strādāt savu tiesību un kompetences robežās, bet, lūdzu, saprotiet, ka Latvijas filmu nozares publiskais tēls ir mūsu visu problēma un sāpe. Jautājums vairs pat nav par to, vai filmas ir labas vai sliktas, bet gan par to, vai tās vispār ir.

Paldies par uzmanību! **Kr**

# Atļauties režisēt dzīvi

Kristīne Matīsa

Varbūt spilgtākais iespaids par kinorežisoru Andi Mizišu man palicis no 2005. gada *Lielā Kristapa* noslēguma. Toreiz viņš kāpa uz skatuves saņemt balvu kā labākais dokumentālā kino režisors par filmu *Tārps*, un publikai gluži vai apžilba acis – pēc veselās virknes dažādi ģērbtu *kinošņiku* ar vairāk vai mazāk paustu skepsi pret balvu, uz skatuves parādījās Mizišs smokingā, augstu pacēla bronzas *Kristapu* un teica – es lepojos ar šo balvu!

Kinovides patriots viņš bijis vienmēr, bet nu esot pienācis laiks arī apstāties skrējienā, pārdomāt visu, kas līdz šim darīts, un noskaidrot, vai nevar darīt vairāk. Varbūt tā ir kārtējās pirmizrādes motivēta vēlēšanās rezumēt kādu dzīves posmu – 1. aprīlī kinoteātrī *Rīga* publika pirmoreiz ieraudzīs Anda Miziša dokumentālo filmu *Jaguāra kaktis*. Bet pavisam nesen Mizišs piedzīvoja vēl lielāku notikumu – pie skatītājiem nonāca viņa pirmā pilnmetrāžas spēlfilma *Medības*.

Pēc *Medībām* man pēkšņi iestājās tāda... es nesauktu to par krīzi, bet vajadzība izvērtēt situāciju. Ne tieši *Medību* dēļ, bet vispār – ir dienu un nakti norukāts viens diezgan liels periods, kādi desmit gadi no dzīves. Zini, kā – jaunie ienāk kinovidē un nokļūst vāveres ritenī, kur it kā ir visu laiku jāskrien, jo vispirms jāiekaro sava vieta un pēc tam tā par katru cenu jānotur. Un tā tu rukā, rukā, kamēr beidzot apstājies un sāk domāt – kā vārdā tas viss? Cik šajā laikā ir bijis lietderīgu darbu, par kuriem pats sev vari uzsist uz pleca? Es tā skriet vairs negribu, esmu gatavs uz to visu paskatīties no malas.

Diemžēl situācija kļūst arvien sliktāka, turklāt ne jau finansējuma trūkuma dēļ, par ko visi kliedz. Manuprāt, sistēma ir ačgārna. Atceros, kad tikko beidzu Kultūras akadēmiju, es varēju Kino centra konkursā iesniegt projektu arī kā neatkarīgs režisors un tikai pēc tam piesaistīt producentu. Tagad ir tā, ka man vispirms savai idejai ir jāatrod producenti, bet tie producenti, kas ir kaut kādā profesionālā aprītē un daudz maz regulāri saņem finansējumu, ir varbūt uz vienas rokas pirkstiem skaitāmi. Tāpēc man ir jāapskraida četri pieci producenti, pie katra no viņiem vispirms jāizstāv milzīga rinda, jo katram ir savs cilvēku loks un tur savas iekšējās prioritātes, pēc tam pašam jāuztaisa gatavs projekts un jāiedod producentam, kurš pieraksta klāt tāmi un sāk nēsāt projektu uz konkursiem. Bet patiesībā es visu attīstīšanas periodu pats domāju, kur izraut tehniku, kur ņemt naudu pirmajam treilerim, kur ko par velti sarunāt... Latvijā ir ļoti maz producentu, kas gatavi jebkādu naudu ieguldīt projekta attīstīšanā un sagatavošanā, viss balstās uz pliku režisora iniciatīvu. Tad kāpēc man formāli jāsaistās ar kādu studiju, ja es varu visu to darīt pats savā labā? Man ir vieglāk nevis katreiz staigāt pie visiem producentiem, bet vienreiz pierēģistrēt pašam savu studiju...

**Un tā veidojas nenormālā situācija, ka Latvijā gandrīz katram režisoram ir sava filmu studija, kopā kādas piecdesmit...**

Jā, tas ir tas Latvijas absurds, bet es, godīgi sakot, neredzu izeju. Vienmēr esmu turējies pie principa, ka katram ir jādara savs darbs – režisoram savs, scenāristam un producentam savs... Bet tagad ir tā, ka producentam nav intereses attīstīt

vienu konkrētu foršu projektu, kas varētu būt labs vienalga kādā ziņā – *kases gabals* vai festivālu filma –, viņam jāiet uz konkursu inerces pēc un visiem spēkiem jādabū cauri jebkāds projekts, jo ir nemitīgi jāuztur sava studija.

Patiesībā es neredzu iemeslu, kāpēc producentiem būtu tik ļoti jānorobežojas katram savā studijā – visi taču var sēdēt vienā ofisā, arī tad, ja viņi ir konkurenti.

**Kopīga telpu irēšana jau pamazām attīstās, dzīve piespiež...**

Jā, bet joprojām katram ir sava montāža, katram sava skaņu aparatūra... Ja mēs parēķinām, cik naudas šajos gados visādos veidos ieslēpts projektos, lai sapirktu tehniku, kas tagad stāv nelietota! Cik mēnešus gadā viena atsevišķa studija nodarbina savu aparatūru?! Kāpēc nevarētu veidot vienu kopīgu tehnisko bāzi, kur katram partnerim ir savi procenti? Latvijas apstākļos pie finansējuma, kas nekad nebūs daudz lielāks, nevar katra studija atļauties uzturēt savu tehniku!

**Kooperēšanās ideja izklausās ļoti loģiska, arī tāpēc, ka tā nebūt neaizskar latviešu-individualista vissvētāko sapni par savu kaktiņu un, manuprāt, vēl vienu iemeslu, kāpēc to studiju ir tik daudz – katrs grib būt pats sev priekšnieks, nevis kādam pakļauties...**

Jā, bet es esmu sapratis vēl vienu lietu – es vairs negribu nevienu projektu iesniegt konkursā tikai aiz inerces, tāpēc, ka pienākusi atkal kārtējā naudas dališanas reize. Es gribu iesniegt projektu tikai tad, kad man ir, ko teikt, un kad esmu gatavs kaut ko taisīt. Negribu ļauties tai kopīgajai panikai, ka projekts jāiesniedz tikai tāpēc, ka citādi nebūs ko ēst, un tad, lai neizkristu no aprites, priekšpēdējā naktī atkal cep augšā kārtējo projektu. Un, tā kā naudas devējs nav skaidri noformulējis vīziju, ko viņš gaida no manis kā no režisora, tad man jāpakļaujas katra producenta deformētajam priekšstatam par to, kas, viņaprāt, vislabāk *ies cauri*... Un projekti tiek piedzīti kaut kādam vidusmēram. Viss tik parasti, nekādu trakulību un eksperimentu, nekāda svaiguma.

Tādā ziņā man šķiet gluži apsveicama Kino centra drosme, šogad spēlfilmu konkursā pasakot, ka konkursa summa tiks sadalīta konkrētam skaitam filmu, kas jāpabeidz konkrētos



Andis Mizišs ar *Medību* grupu filmēšanas laukumā 2008. gada vasarā

termiņos. Tā ir viena no Latvijas filmu lielākajām nelaimēm – tā vilkšanās gadiem, turklāt ne tikai tāpēc, ka naudas par maz, lai vienā reizē iedotu visu prasīto, bet tieši tāpēc, ka katrs producents ir ieinteresēts pavilkt procesu garāku, lai vēl kādu reizi varētu aiziet uz konkursu un ilgāk uzturēt studiju...

Man šķiet, šajā visai absurda sistēmā ir nepieciešamas kādas izmaiņas, un es gribu saprast, kas varētu tās iniciēt. Producentu intereses tiek lobētas pietiekami, jo Kinoproducentu asociācija ir spēcīga un pārstāvēta visur, kur tiek pieņemti lēmumi, bet kas visu šo laiku notiek ar radošajiem?

**Nu pagaidi, visās tajās pašās lēmumu pieņemšanas vietās ir pārstāvēta arī Latvijas Kinematogrāfistu savienība, vai tad būtu vajadzīga vēl kāda radošo apvienība?**

Piedod, Kinematogrāfistu savienība sanāk kopā labi ja reizi gadā, visi pablaustās, un ar to arī viss beidzas! Kāda vispār ir šīs savienības funkcija? Es to līdz šim vēl neesmu sapratis.

**Bet kam tad to var pārņemt? Pats jau droši vien arī esi Savienības biedrs!**

Jā, esmu jau n-tos gadus, tikai kādu laiku nebiju maksājīs biedra naudu. It kā es jūtos piederīgs pie šīs organizācijas, bet savienība ir tik inerta, ka es neredzu, kā tur iesaistīties, lai kaut kādi procesi notiktu!

Piemēram, kāpēc Latvijas kino publiskais tēls skatītāju acīs ir tik slikts? Kāpēc tiek akceptētas tikai divas galējības – vai nu filmai jānoklāj sarkanais paklājs uz *Oskaru*, vai viņai ceļš uz miskasti? Un pa vidū nekā cita nav!

**Par sarkanajiem paklājiem tu nesen runāji arī laikrakstā *Kultūras Diena*, kur bija aptaujāti trīs kinorežisori, un šajā kontekstā teici, ka Latvijā vajadzētu attīstīt normālu amatniecību. Ko tu ar šo vārdu saproti?**

Labā amatniecība ir, piemēram, *Rūdolfa mantojums*. Filma, kas saprotama jebkurai paaudzei, godīgi izstāstīts stāsts, uz kuru skatītāji iet.

Starp citu, latviešu režisoriem ir nenormāla problēma, kas nepareizi iemācīta akadēmijā – it kā ķīnīti viss jau esot pateikts un tev kā režisoram tas ritenis ir katru reizi atkal jāizdomā no nulles. Tāpēc no mana kursa liela daļa sevi nerealizēja un arī man tā bija milzīga problēma – tu visu laiku baidies, ka atkārtosi kāda jau pateikto un būsi banāls, ka nebūsi oriģināls, un tas uzdzen baigo stresu. Tāpēc es daļēji arī iekritu ar *Medībām* – ir iedzīta tā sajūta, ka jāmeklē kaut kas nebijis, un tad autors kasa ar kreiso roku labo ausi. Bet skatītājs, vienalga, vai viņš ir izsmalcināts vai vienkāršs, gaida skaidri saprotamu stāstu, kas izstāstīts ar emocijām. Un paskaties – tie divdesmitgadnieki, kas šobrīd ienāk kino, atļaujas to, ko neatļāvās ne mana paaudze, ne mazliet vecāka, viņiem nav to kompleksu. Viņi *nemudri* un ļoti prasmīgi pārņem štampus, bet ieliek tajos savu skatījumu, nav iepotēta nemitīga vēlēšanās kādu pārsteigt.

Problēma ir arī tā, ka mēs visu laiku mētamjamies un nav skaidras politikas, uz kuru pusi gribam iet. Vienu brīdi pasludinām, ka Latvijas kino nākotne ir mazbudžetā, filmējam, ar ko pagadās, galvenais ir ideja, pārējam nav nozīmes... Tikko

parādās *Rīgas sargi*, tā visas teorijas apgriežas kājām gaisā – jāmet pie malas latviešu kompleksi, redz, kā mēs arī varam Holivudai pakaļ taisīt, un skatītājiem patīk... Parādās *Amatieris*, atkal cita runāšana – re, kā jaunieši paši var visu izdarīt, bez valsts finansējuma, tātad jāmeklē nauda privātajā sektorā...

**Tūlīt jau dzīve visu noliks pa vietām – nākotne būs tikai mazbudžetā un privātajā sektorā...**

Nu labi, bet ilgtermiņā nekādas vīzijas vienalga nav! Labi, šogad taisīsim trīs mazbudžeta spēlfilmas, bet varbūt vajag riskēt un nākamgad tomēr principiāli taisīt vienu lielbudžetu?

**Nu, es gribu redzēt tos ekspertus-pašnāvniekus, kas uzņemtos no desmit aptuveni līdzīgiem projektiem izvēlēties to vienu ģeniālo... Jo nestrādā jau tas klasiskais**



Andis Mizišs ar banāniem, papagaiļi un ajūru indiāņiem, Bolīvijā filmējot *Jaguāra kaktu*

**teiciens “Kāpēc mums taisīt desmit sliktas filmas, taisīsim vienu labu!”...**

Bet bez riska arī neko nevar panākt! Turklāt man absolūti aplama šķiet tā sistēma, kas pieņemta dokumentālajā kino – es, protams, nevaru kliegt, jo nekad neesmu ticis *apdalīts*, saviem projektiem naudu agrāk vai vēlāk vienmēr esmu dabūjis, tomēr tas ir pilnīgs absurds, ja naudu sadala starp 20 projektiem, katram pa diviem trim tūkstošiem! Ir taču pilnīgi skaidrs, ka par šo naudu izdarīt neko nevar un tās filmas vilksies bezgalīgi!

**Tāpēc arī tavs *Jaguāra kakti* tapa tik ilgus gadus?**

Nu, protams, ja tāme jālasa kopā pa pusotram tūkstošiem, pa diviem...

**Bet tu jau arī izvēlējies *ekstrēm* – filmēšanu Bolīvijā! Kāpēc tev vajag to braukāšanu pāri okeānam? Noskatījos filmu un domāju – arī tepat pie Maskačkas čigāniem vai Centrālīrgus bomžiem varētu nofilmēt to pašu ideju, ka vieni ļaudis no visas sirds mēģina otriem uzspiest labdarību, kas tiem otriem nemaz nav vajadzīga...**

Tas, ka tā ir Brazīlija, nemaz tik būtiski nesadārdzināja šo projektu, ceļa izmaksas tur nebūt neaizņēma lielāko budžeta daļu! Un man bija svarīga tieši latviešu identitāte – tas, ka latvieši ir izkaisīti visur pasaulē, un visur kaut kā ņemas un dara. Brauc, kur gribi, kāds latvietis ir priekšā... Un tas, ka viņi šajā trakajā situācijā joprojām ir latvieši, jau kurā paaudzē, un vēl izveidojuši otru labāko skolu Bolīvijā. Viss turas uz vienas rokas pirkstiem skaitāmu latviešu dēļ, bet tajā pašā laikā viņi aizgājuši *galīgā tūtā* ar tiem vietējiem indiāņiem... Tas viss, man šķiet, ir labs modelis arī šodienas situācijai tepat Latvijā.

Protams, filmas var taisīt arī Maskačkā. Tāpat man pārmeta par filmu *Vienkārši pops* – kāpēc bija jābrauc filmēt kaut kur Krievijā un jātērē Latvijas valsts nauda filmai par kaut kādiem krieviem! Bet mēs taču nedzīvojam mucā, turklāt, ja varam šajā popa tēlā saskatīt kādu savu attieksmi pret reliģiju un vielu pārdomām, tad kāda nozīme tautībai vai valstij? Protams, šajā gadījumā arī formai bija nozīme – mums te, Latvijā, tāda baznīca pa upi nepeld.

**Jā, bet šādu ceļu ejot, ir diezgan viegli noslidēt tādos eksotiskos pastāstīņos, kas piesaista ne tāpēc, ka laba filma, bet tāpēc, ka Brazīlija vai peldoša baznīca...**

Par to nu gan es nebaudos, zināma eksotikas deva kino arī ir vajadzīga. Cits jautājums, vai tam bija jābūt Nacionālā Kino centra atbalstītam projektam, tā mierīgi varēja būt televīzijas finansēta filma! Diemžēl Kinocentrā nonāk ļoti daudz tādu projektu, kam pēc būtības tur nebūtu jānonāk.

**Jā, šī tradīcija Latvijā nav iedibināta – ka televīzijas būtu spēcīgs dokumentālā kino partneris, kas atbalsta savām programmām nepieciešamus produktus. Tās drīzāk pagaida, kamēr NKC pabeidz filmu finansēt, un tad par nelielu licences maksu paņem izrādīšanai...**

Un es nedomāju, ka tas ir tāpēc, ka televīzijām nu tik ļoti nebūtu naudas. Tikai – kam tas process būtu jāiekustina un jākoordinē? Varbūt Kinocentram jāsauc visi pie viena galda, bet varbūt kaut kas tāds jau ir darīts?

**Nacionālais Kino centrs vairākus gadus mēģināja iesaistīt procesā Latvijas televīziju, aicinot kādu pārstāvi par dokumentālo filmu projektu ekspertu.**

Jā, bet pirms *Medību* pirmizrādes es gribēju iedabūt reklāmas treileri Latvijas televīzijā, un tas izrādījās neiespējami! Iedomāties, kāds absurds – par valsts naudu taisītu filmu nevar reklamēt sabiedriskajā televīzijā!

Vai, piemēram, Baltijas jūras dokumentālo filmu foruma pičingā sēž pārstāvji gan no Latvijas televīzijas, gan no Igaunijas, un igauņi pēc tam ir spējīgi par pāris tūkstošiem nopirkt filmas izrādīšanas tiesības, bet Latvijas televīzija ne! Kāpēc tad viņi tur sēž? Un kur ir tas klupšanas akmens?

Man tomēr šķiet, ka ir ļoti daudz lietu, ko var atrisināt arī bez naudas. Vai tad tiešām divas valsts iestādes nevar vienoties kaut vai par Latvijas kino popularizēšanu? Varbūt Kultūras ministrijai ir jānāk palīgā? LTV taču galu galā nav komerctelevisija! Tie it kā ir sikumi, bet kopā salasās nopietnas problēmas.

Es, protams, negribu nevienam neko pārņemt, vienkārši, kā jau teicu, esmu šos desmit gadus *noskrējis* un noteikti vairs negribu neko darīt aiz inerces. Esmu iemācījies arī atteikties no projektiem, pat ja tajos ir ieguldīts nenormāls darbs, bet es ļoti gribētu saprast, kāpēc pa šiem desmit gadiem...

#### **Neesi bagāts palicis?**

Nē, tā nu galīgi nav mana problēma, iztikai es pietiekami nopelnu savā pamatdarbā televīzijā. Mana lielākā problēma ir – pa šiem desmit gadiem no mana, režisora viedokļa šajā sistēmā nekas nav mainījies uz labo pusi. Un es neesmu sajutis kaut kādu savu piederību kinoprocesiem Latvijā, izņemot to, ka piederu pie savas studijas.

**Nu, te mums jāatgriežas pie fakta, ka tu tomēr esi Kinematogrāfistu savienības biedrs, un cita risinājuma jau nav – tu nevari gaidīt, ka tur tavā vietā sāks kustēties kāds no veterāniem, pašam vien ir jāiesaistās!**

Jā, es tieši nesen piezvanīju uz Kinosaivienību, pajautāju, vai neesmu izslēgts, apsolīju aiziet samaksāt biedra naudu, un mans pirmais jautājums bija – kā es aktīvi varu sākt līdzdarboties? Jo es patiešām gribu saprast tos procesus – priekš kam mums vispār ir Kinematogrāfistu savienība un ar ko tā nodarbojas, kam domāts Kinocentrs – NKC mājaslapai es jau esmu izurbies cauri... Gribu saprast, ko īsti dara producentu asociācija, un galu galā – kur tam visam pa vidu ir režisors?

Vai, piemēram, kāpēc lielākā daļa producentu atskāš par atsevišķu un nepieciešamu profesiju uzskatīt montāžas režisoru?

**Varbūt tāpēc, ka mums Latvijā kāds pusotrs vien ir palicis?**

Jā, daudz viņu nav, bet pareizi tas arī nav. Īpaši jau dokumentālajā kino arvien *modernāka* kļūst tendence, ka režisors dara visu – mājās samontē melno montāžu, atnes uz studiju, un tad tikai piesēžas inženieris, kurš *sakrūķi* krāsas un skaņu.

#### **Tas notiek taupības dēļ?**

Jā, tikai nevis lai kaut ko vairāk ieguldītu filmā, bet lai studiju uzturētu... Tomēr no režisora viedokļa nav svarīgākas profesijas kā montāžas režisors, bet Latvijā tā ir nenormāla problēma. Vai pa šiem gadiem producenti un režisori ir mērķtiecīgi izaudzinajuši kādu montāžas režisoru?

**Te gan ir viena lieta, ko es nesaprotu jauno kinostudentu domāšanā – vai tad viņi nejut, brutāli sakot, tīrgus konjunktūru? Ja, teiksim, Latvijā ir viens skaņu**

**režisors Krenbergs, pie kura visi stāv rindā, vai tad nav elementāri skaidrs, ka jauns cilvēks varētu izmācīties par otru Krenbergu un sadalīt šo pieprasījumu uz pusēm? Bet nē, visi laužas uz režisoriem un paši stāv rindā pēc darba. Var jau būt, ka tā ir izglītības problēma, jo ir cilvēciski saprotams, ka jauns cilvēks, kurš zina tikai, ka viņam patīk kino, citas profesijas nemaz nepazīst un aiz inerces iet uz režisoriem, bet, ja viņam**



Guna Zariņa un Andis Mizišs, filmējot *Medības*

**pirmajā kursā parādītu, ka kino sastāv no daudz un dažādām profesijām, viņš varbūt sevī atrastu ģeniālu montāžas vai skaņu režisoru...**

Jā, bet ja producenti neatļausies filmā algot montāžas un skaņu režisoru, liks operatoram pašam filmējot pie viena to skaņu ierakstīt, tad šīs profesijas patiešām pazaudēs jebkuru prestižu. Bet es kā režisors nevaru kvalitatīvi montēt, ja man blakus ir tikai inženieris vai nav vispār neviena. Es, protams, māku montēt, man ir mājās montāžas programma, bet filma, it sevišķi dokumentālā, jau pa istam top tieši sadarbībā! Režisoram ir nepārtraukti jāpārlicinās par savas idejas pareizību, par to, vai tā ir saprotama, tāpēc nevar montēt tikai ar videoinženieri, kuram tu diktē taimkodus, vajag otras smadzenes blakus.

Bet, protams, producentam tie ir papildus izdevumi, otrs cilvēks jāalgo, un viņam vienmēr labāk patīks, ja producentš pats mājās samontē un atnes gatavu. Tā nu pamazām ir iegājies, skaņu režisoru dokumentālajā filmā arī jau mēdz vairs nealgot – un vienalga, ka operators mocīsies filmējot, bet skatītājs – klausoties.

Es patiešām nesaprotu, kāpēc vismaz valsts finansētām filmām nevarētu izstrādāt elementārus kvalitātes kritērijus, lai, piemēram, netaisītu kaut kādus pagrides skaņas variantus, jo tajā brīdī, kad gatavā filma aiziet uz *Forum Cinemas* ekrāniem, skatītājam kvalitātes kritērijs ir šī kinoteātra tehniskais limenis, nekur mēs no tā neliksimies. Un tur pēc reklāmu bloka sākas latviešu filma, un skatītājs domā, ka viņam pēkšņi ausis aizkrikušas! Viņam ir gluži pie pakaļas autora mākslinieciskās ambīcijas, viņš vienkārši grib dzirdēt normālu skaņu.

Un tas pats ar visām citām niansēm, uz kurām mēs domājam ietaupīt, bet rezultātā filma vienkārši vairs nekur nav liekama.

Es gan nevaru neko pārņemt *Medību* producentam Guntim Trekterim, viņš tiešām par filmu stāvēja un krita, cīnījās par vislabāko kvalitāti – protams, budžeta robežās... Un tomēr – cik vien pēdējos gados iznāk uz ekrāniem latviešu spēlfilmās, visām ir pilnīgi vienas un tās pašas problēmas, uz kurām tik daudzi iepriekšējie ir aplauzušies; bet nē, atkal kāds ir gājis to pašu ceļu, atkal mēģinājis kaut kur *pa kreiso* kaut ko sarunāt, jo normālam *Dolby Stereo* naudas nepietiek... Un pēc katras pirmizrādes aizkulisēs atkal vienas un tās pašas sarunas – re, kā šie atkal izgāzušies; it kā cilvēkam atmiņa un pieredze visu laiku nodzēstos un sāktos no nulles!

**It kā jau producentam nevar pārņemt, ja viņš finansiāli spiedīgos apstākļos mēģina kaut ko ietaupīt...**

Jā, bet mēs te nonākam pie tā, par ko pirms briža runājām – kāpēc tam latviešu kino ir tik nenormāli slikta slava?



Normāls skatītājs grib normālu tehnisko kvalitāti, sen jau vairs nav tā, kā mums likās pirmajos neatkarības gados – ja uz ekrāna ir ģeniāla ideja, ar to pietiek. Nē, lai filma būtu pilnvērtīga, tai vajadzīgas arī visas pārējās kvalitātes, mēs nedrīkstam iziet uz kompromisiem!

**Jā, ir kaut kāds mūžīgais problēmu kamols ap tām latvju spēlfilmu pirmizrādēm. Piedod, bet arī *Medības*, man šķiet, nodemonstrēja veselas trīs tipiskas Latvijas spēlfilmu nelaiemes. Pirmkārt, režisors debitē spēlfilmās režijā apmēram 40 gadu vecumā, kas nu nemaz nav normāli...**

Tieši tā!

**... otrkārt, filmēšanas procesā visi gaida, ka nu “beidzot būs” nezin kas, bet rezultātā visi id, ka “varēja būt, bet atkal nebij”...”, un treškārt – *Medības* trāpīja uz izcila publicitātes viļņa, tieši uz pirmizrādi dabūja visvairāk *Lielā Kristapa* nomināciju, pēc tam visvairāk balvu, *Kristapā* tā bija visapmeklētākā filma, bet tagad pēc kopējiem izrādīšanas rezultātiem skatītāju skaits atkal kādi vārgi trīs vai četri tūkstoši... Kas par lietu?**

Jā, tās ir klasiskas nelaiemes, un es domāju, tik drīz nekas arī nemainīsies, visas nākamās pirmizrādes dabūs to pašu

komplektu, lai gan es novēlu, lai tā nebūtu. Es nerunāju par māksliniecisko kvalitāti, tā ir katra režisora paša veiksmē vai neveiksmē, bet ir šis vienkārši prognozējamās problēmas, kas būtu jānovērš ražošanas procesā. Galu galā, ja ārstam ir maz naudas, viņš tev neizgriež tikai pusi aklās zarnas! Nē, operācija viņam ir kvalitatīvi jāuztaisa līdz galam! Un kur mēs liksim to kroplo produktu, ja pēc būtības esam to norakstījuši jau ražošanas procesā?

**Jā, bet ir arī otra galējība – producenti pasludina, ka viņa filma ir ārkārtīgi sociāli aktuāla un tā būtu jāredz itin visiem Latvijas iedzīvotājiem, bet uztaisa to tik specifiski augstā kvalitātē, ka filmu adekvāti var parādīt tikai viena Rīgas kinoteātra vienā zālē... Ir taču jāreķinās arī ar to, ka tehniski kvalitatīvs izrādīšanas tīkls Latvijā ir sen sabrucis un laukos filmu var parādīt tikai no DVD ar viduvējas kvalitātes projektoru, un tavu *Dolby Surround* tur nemaz nevar atskaņot...**

Jā, bet būsīm godīgi, lielāko auditorijas daļu filma tomēr savāc Rīgā, un te ir tikai divi kinoteātri, kur var sarīkot normālu pirmizrādi. Ari tie tehniskajā ziņā atšķiras, bet tāda prakse ir visur pasaulē – pirmizrādes kopija ir speciāli jāpiedzen attiecīgā kinoteātra vajadzībām. Vienam projektorā lampa pusizdegusi, otram skaņa sliktāka...

Protams, lauki ir pavisam cita lieta – *sorry*, tur skatītājam jāreķinās ar to, ka viņš filmu redzēs labākajā iespējamajā kvalitātē, un tā ne vienmēr būs ļoti izcila. Tomēr filmas istā aprīte tajās trīs četrās nedēļās pēc pirmizrādes notiek tieši Rīgā, un vislielāko publikas skaitu var savākt tieši *Forum Cinemas*, tāpēc ar šī kinoteātra tehniskajām prasībām nevar nerēķināties. Galu galā, ja reiz valsts vispār investē filmā, ko uzņem uz 35 mm lentes, tad produkts ir jānovēd līdz galam, nevar nieka 15 tūkstošu dēļ apstāties pusceļā un visu sabojāt.

Jā, par tiem *Medību* trim klupšanas akmeņiem... Ja godīgi – nezinu, kā tas izskatās no malas, bet es ar šo filmu esmu ļoti apmierināts. Pirmkārt, ir jābūt dzimušam ģenijam, lai jau pirmo pilnmetrāžas spēlfilmu uztaisītu tā, ka uzreiz nokļūjas sarkanais *tepiķis* uz Kannām, tāpēc par to es neuztraucos. Normālā situācijā režija ir profesija, kuru var apgūt tikai strādājot; es reāli mācījos pats no savām kļūdām, visu laiku apdauzoties.

Atšķirībā no dokumentālā kino spēlfilmā viss ir atkarīgs no tik daudzu cilvēku ieguldījuma, tāpēc ir ārkārtīgi svarīgi, kā tu strādā ar komandu. Es patiesībā tikai pēc filmas sapratu, kā tas būtu jādara; pārbaudīju, piemēram, ko nozīmē spēlfilmās scenārijs uz papīra un kā ar to jāstrādā uz laukuma. Tās ir lietas, ko teorētiski nemaz nevar iemācīties.

**Ar īsfilmu *Klupiens* 2000. gadā nepietika, vai arī tas bija pārāk sen?**

Tas bija pārāk sen un pārāk maz, es, godīgi sakot, no tā vairs pilnīgi neko neatceros. Iedomājies, ja pianists astoņus gadus nespēlētu, vai tad viņš varētu uzreiz atkal laist perfektu? Ir sevi jātrenē un jāmacās saprast, ko tu spēj un ko nespēj. Un es sapratu nenormāli būtiskas lietas – piemēram, ka uz laukuma nedrīkst pieļaut pilnīgi nekādus kompromisus, un to es tagad cenšos ievērot arī dokumentālajā kino. Tāpēc jau es esmu režisors, tāpēc es taisu šo filmu, ka tas ir mans skatījums. Īpaši jau spēlfilmās ir tā – ja tu uz laukuma



kaut vienu brīdi sāk par kaut ko šaubīties, apkārt ir ārkārtīgi daudz radošu cilvēku, kas arī grib realizēties un uzreiz ir gatavi to tukšo nišu aizņemt.

**Nu labi, tu tagad esi ļoti daudz iemācījies, bet pa nākamajiem astoņiem gadiem, kamēr tiks pie nākamās spēlfilmas, atkal visu aizmirsīsi...**

Jā, tā var gadīties, lai gan nākamā ideja man jau ir gatava un ļoti laba, biju to sagatavojis šim konkursam, bet radās dažādi apstākļi, un es sapratu, ka man jāpagaida – nevajag strēbt karstu.

**Arī tas, ka biji ieplānojis lielbudžetu, kā teici *Dienai*?**

Jā, daļēji arī tāpēc – šī ideja nav mazbudžeta filmai.

**Kas ir tās lietas, kas nosaka, ka ideju nevar ietilpināt mazbudžētā? Man nāk prātā tikai vienkāršākais iemesls – vēsturiska kostīmfilma, viss pārējais šķiet kaut kā tomēr adaptējams...**

Nu, man vēl ir diezgan sarežģīts tehniskais uzstādījums, kadru maiņas un pārejas prasa nopietnu ieguldījumu. Bet tā ir arī *vēsturiska kostīmfilma* – darbība notiek no 20. gadsimta 30. gadiem līdz padomju laika vidum, filmā apvienoti dažādi periodi, tāpēc process apaug ar lietām, bez kurām nevar iztikt – praktiski visas vides ir jāinscenē, jābūvē un jāiekārto.

Bet no šīs idejas man izveidojās dokumentālās filmas projekts, ko tagad sniedzu konkursā, tas man būs režisorisks izaicinājums – esmu ārkārtīgi aizdedzies ar ideju apvienot dokumentālo un aktierkino.

**Latvijā tas pēdējā laikā kļūst arvien populārāk...**

Jā, tomēr man tā būs nenormāli koloritā, bet depresīvā Latvijas mūsdienu lauku vide, un mazs puika ar savu skatu uz attiecībām ģimenēm un sociālo situāciju vispār. Ļoti pozitīvs skatījums un mēģinājums izlauzties. Bet es esmu sapratis, ka tur nepieciešama ļoti stingra dramaturģija, lai inscenējumi būtu istajās vietās un attaisnoti.

**Procesā tev ir arī projekts, kam savulaik darba nosaukums bija *Toreiz un tagad, vēlāk pārtapa par Meitenes neraud*. Tur arī uzstādījums iesniedz apmēram 20 gadus senā pagātnē – vai tagad tāda mode uz padomju laikiem?**

Šim projektam patiesībā nav cieša sakara ar padomju laikiem, tikai ar to, ka mēs pa šiem divdesmit gadiem esam pilnībā nomainījuši vērtību sistēmu; tie patiesībā varētu būt jebkuri divdesmit gadi sociālās iekārtas maiņu laikos. Šī man ir varbūt pirmā dokumentālā filma, kur tik liela nozīme ir scenārijam, jo filmas galvenais varonis ir nevis kāds konkrēts cilvēks, bet tēma. Tagad es atceros, kā mums savulaik Ansis Eppers Kultūras akadēmijā nesa rādīt savus scenārijus – viņa filmas bija tik matemātiski izrēķinātas, bet uz ekrāna to absolūti nejuta! Man arī tagad ir izaicinājums panākt, lai uz papīra rakstītais filmā dzīvo dabiski. Bet tas ir garš process, jo varoņi ir jāiepazīst, lai atrastu pieeju katram un varētu saprast, cik daudz es kā režisors varēju atļauties viņiem diktēt to, ko man vajag filmai, – nevis staigāt pakal un vākt materiālu, bet atļauties režisēt.

**Es šobrīd tulkoju Herca Franka grāmatu sērijai *Kino Rakstu bibliotēka*, un tur viņš citē franču režisoru Žanu Rušu, kurš uzskata, ka dokumentālistikā ir divas atšķirīgas metodes – viens autors noliek kameru un**

**gaida, ka notiks “kaut kas”, bet otrs gaida un arī sagaida, ka notiks “tieši tas, ko viņš gaida”, jo iepriekš ir perfekti izpētīta vide, apstākļi un varoņi.**

Jā, šo pieredzi es uzkrāju, strādājot pie filmas *Tārps*. Ļoti ilgu periodu mēs savus varoņus tikai vērojām, un tikai tā var saprast, kā viņiem tikt klāt – nevis diktēt un likt darīt viņu dzīvē pilnīgi neiederīgas lietas, bet režisēt procesus iz viņu pašu



Agris Birzulis un Andis Mizišs

dzīves, mēģinot tās iekļaut viena kadra vai epizodes robežās. Ja mēs *Tārpa* varoņiem tikai sekotu un filmētu, kas pagadās, tad es nezinu, cik gadus tas būtu jādara, lai iznāktu filma.

Tāpēc absolūti maldīgs ir priekšstats par dokumentālo kino, kas nāk tā viegli, pats no sevis – tas ir absurds.

**Tā ir videotehnikas kaitīgā ietekme – tā iemācīja auto-riem no rīta uzlikt plecā kameru, ieslēgt, un sākt staigāt pakal varonim, filmējot materiāla kilometrus, ko pats pēc tam nemaz nav spējīgs noskatīties... Vienu laiku pat piņingos autori mēdza lielīties ar safilmētā materiāla daudzumu, nezin kāpēc domādami, ka tas automātiski garantē labu filmu.**

Jā, bet es sevi pēdējā laikā arvien biežāk pieķeru sakām operatoram – slēdz ārā, viss būtiskais ir uzfilmēts! Nav jēgas filmēt un filmēt, muļļāt un muļļāt, kamēr pats nosliksti materiālā. Mēs nesam ar Agri Birzuli runājām, ka nu jau mēs būtu gatavi dokumentālo filmu uzņemt uz 35 mm lentes, jo esam pietiekami *izbaudījuši* visas tās mocības ar pārmērīgi daudzumu safilmēta materiāla, tāpēc sākam sevi kontrolēt, neapzināti diktēt sev kadra robežas un nepārspilēt. Es par to klusībā ļoti priecājos; tā, manuprāt, ir jauna, pieredzē balstīta pakāpe – mēs vairs netaustāmieš un zinām, ka vērtība nav safilmētajos kilometros; mēs zinām, ko gribam no saviem varoņiem vai situācijām. **Kr**

# Kur palika mantojums?

Vilnis Vējš

Foto: Mārtiņš Milbrets

Vilnis Vējš,  
mākslas kritiķis

## Rūdolfa mantojums

(2010, spēlfilma,  
Latvija, 114')

Scenārijs **Jānis Streičs**

Režija **Jānis Streičs**

Kamera **Gvido Skulte,**

**Harijs Kukels,**

**Imants Zaķītis**

Mākslinieks

**Mārtiņš Milbrets**

Kostīmi **Sandra Sila**

Grims **Dzintra Bijubena**

Skaņa **Gints Pelbergs**

Mūzika **Uģis Prauliņš**

Montāža **Līga Pipare**

Producenti **Andrejs Ēķis,**

**Aigars Grauba**

Studija **Platforma**

Lomās **Romualds Ancāns,**

**Rēzija Kalniņa,**

**Artūrs Skrastiņš,**

**Venta Vecumniece,**

**Velta Straume,**

**Dainis Gaidelis,**

**Jakovs Rafalsons,**

**Jānis Elsts,**

**Jānis Paukštello,**

**Uldis Dumpis,**

**Ingrīda Andriņa** un citi

Pirmizrāde 15. 01. 2010.

Divu balsu *Rūdolfa mantojuma* polifoniskajā skaņu partitūrā ir jūtami par daudz – vietējas nozīmes dzejnieka Andža (Dainis Gaidelis) nepārtrauktās vārsmošanas un teicēja (pats režisors Jānis Streičs) komentāru; tajos mēģināts satilpināt visu informāciju par sižeta pavērsieniem un laikmeta fonu, kuru nav bijis iespējams atklāt kino līdzekļiem. Interesanti, ka abi šie aizgūtnēm runājošie tēli ir pirmie filmas interpreti, kas komentē notikumus, pirms vēl skatītājam lemts sagaidīt stāsta beigas, un abi pūlas ievirzīt viņa prātu sev vēlamas uzveres sliedēs. Abi simboliski pārstāv nevis *tiešo dzīvi*, kuru saskaņā ar māgiskajiem kino ticamības noteikumiem *dzīvo* pārējie personāži, bet pozīcijas, kuras ieņem mākslinieks – dzīves tulkotājs mākslas formās. Abi *teicēji* rāda, kādiem zaudējumiem šajā procesā pakļauta *dzīves* bagātība, un cik ļoti *mākslas* valodu ierobežo aktuālās interpretāciju klišejas, izvēlēto māksliniecisko pieeju nepārkāpjami žogi un ideoloģiska angažētība. Abi bieži kļūdās un daudzviet gvelž muļķības.

Par Andžu it kā viss skaidrs – viņš ir noteiktā tradīcijā veidots komisks personāžs, līdzīgs Pietuka Krustiņam, Hugo Diegam un Baibai Sīpeniecei (TV tēlam un Aspazijas lomas atveidotājam filmā), kas vēlmi izteikties dzejā vienādo ar pamuļķību, liekēdību un citām apsmejamām īpašībām. Starp normāliem cilvēkiem tāds neiederas (kalpones Emīlijas komentārs: “Neko nesapratu, bet kāpj [pa trepēm] kā dzejnieks!”), tādēļ Andžs filmas beigās brauc uz Pēterburgu. Arī šai darbībai dots netiešs Emīlijas vērtējums – viņa iepriekš atklāj Rūdupam (Romualds Ancāns), ka nav gribējusi pārcelties uz Rīgu, jo “tur tak gaisa nav”. Lai gan dzejai pieejamie izteiksmes līdzekļi XX gadsimta sākumā gluži objektīvi nevar būt nekādi dziļi un tādēļ jauneklā spējas varbūt arī nebūtu peļamas, personāžu diskreditē citi grēki – viņš vēlas apzagt savus maizes devējus, turklāt seksuāli izmanto un pamet Trīni, vēl vienu filmas *smieklu vērtu* personāžu.

Sarežģītāk izprast teicēja (stāstnieka) balsu avotu – galu galā runātājs ir kino vecmeistars Jānis Streičs, scenārists un režisors vienā personā, vārdu sakot, visa filmas kosmosa (ieskai-

tot Andža un viņa pamuļķīgo pantu) radītājs. Vai teicēja balsi runā izslavētā Streiča pašironijā, vai tomēr varētu gadīties, ka viņš, būdams (bez ironijas) ģēnijs organisku raksturu un situāciju sacerēšanā, arī ir iesprostots nepārvaramā jūsmīgas tradīcijas šaurībā? Tā izskatās gan, jo ainās, kurās viņa mākslinieka iztēle brīvi *kāpj pāri* izvēlētai patriotiskā kino žanra robežām, ietiecoties humānas drāmas laukā, komentāra mundrais viennozīmīgums nevajadzīgi sašaurina interpretācijas iespējas vai pat nonāk pret-runā ar acīm redzamo.

“Priekšā teikšanu skatītājam” nav grūti identificēt, jo Streičam raksturīgi vienu un to pašu motīvu izspēlēt divreiz, vai, tēlaini izsakoties, pašam vispirms izkārt bises, kam filmas gaitā jāizšauj. Tieši tā, piemēram, iepriekš tiek pieteikta Kārļa (Artūrs Skrastiņš) sakropļošana sadursmē ar tramvaju – pirms tam varonis bezbēdīgi skraida zem ne mazāk draudīga aparāta – kuļmašīnas – dzensiksna. Režisors pat izmanto palēninājumu un liek Rūdupam kā priekšnojautā izsaukties: “Kārlī!”.

Un, lūk, Kārlis pakļūst zem tramvaja, nedams Emīlijai krāsainus baloniņus – ar tukšu gaisu pildītu prieku; tas ir vienīgais, ko viņš var likt preti Rūdupa naudas varai. Tomēr, kad Emīlija vēlāk šo notikumu atceras, piepūšot un ļaujot sašļukt krāsainam balonam, epizodes emocionālo temperatūru atdzesē teicēja čerkstošā balss: “Emīlijai reizēm patika no oda izpūst ziloni”. Savukārt laulību ainā, kad mācītājs uzdod Emīlijai jautājumu par gatavību būt kopā ar Rūdupu, līdz nāve šķīrs (tātad – vai viņa gatava aizmirst par savām jūtām pret Kārli, vai varbūt atcerēties par tām tikai pēc Rūdupa nāves?), aktrises Rēzijas Kalniņas tuvplānu atkal steidz paskaidrot teicējs: “Emīlijai mācītāja vārdi lidoja gar ausīm...”. Iespējamās eksistenciālas dilemmas vietā tiek piedāvāts gluži sadzīvīks *šāvienu pāris* par māņticības tēmu (iepriekš Rūdups bāza peli aiz kalpones blūzes, lai izrādītu savas jūtas, tagad jaunā sieva kāpj uz kājas vīram, lai valdītu pār viņu, un viņš to... atļauj). Tomēr turpat tālāk sekojošā jaunā pāra deja atkal uzvedī emocionāli daudznozīmīgu noskaņu. Attēls ik pa laikam sniedz daudz vairāk traktējuma iespēju, nekā teicēja teksts.

## Brīnums lieti noderētu

Viens no filmas sižeta dzinējspēkiem – Rūdupa traģikomiskā spēkošanās ar baronu, kurai veltīts nesamērīgi daudz ekrāna laika un kas sākas ar *apdzīšanas* skatu paštaisītā karietē, beidzas ar fiasko – patiešām *apdzīt* savu sāncensi Rūdupam izdodas tikai mirušam, kad aristokrāts dod ceļu zemnieka bērū procesijai un noņem cilindru tiklab konkrētas personas, cik nāves fakta priekšā. Paldies režisoram, ka teicējs klusē divās iespaidīgās epizodēs – Rūdupa nāves un Emilijas izmīsuma ainās. Toties filmas finālā teicēja optimistiskie teksti par Rūdupa atstāto mantojumu ir pilnīgā pretrunā ar situācijas nopietnību – atraitnei ar bāreni paliek nesamērīgi smaga saimnieciskās atbildības nasta (mājas, rente), bet iekrājumu nav, tie izšķērdēti par finiera karieti ar aizkariņiem “kā Berlīnes ekspresi”, par liekuļotu cieņu Latviešu biedrībā, par uguņošanu un banāniem, un saimnieka krustdēla – sāncenša milas lietās – turēšanos pa gabalu no sievas. Ari pēdējais, uz brīdi atbraucis, nav atraitnei ne balsts, ne mierinājums, jo tūdaļ dodas prom, “lai tikai kāds nepadomātu”, ka viņam vēl ir jūtas pret bijušo ligavu.

Kur tad palika mantojums? Potenciālais zelta rubļu zaglis dzejnieks bēdās saķer galvu. “Tāds brīnums tagad lieti noderētu,” secina Emilija. Filmu noslēdz divdomīga frāze par divdesmito – humānisma gadsimtu. Skatītāji zina, kāds tas bija, tomēr teicēja iespaidā pat nedomā par filmas nosaukuma ambivalenci (skat. līdzšinējās recenzijas un skatītāju atsauksmes).

Vai latviešiem tapusi sava epopeja, kas salīdzināma ar, piemēra pēc, Bertoluči *Novecento* (1976)? Vai šī filma kaut kā sabalsojama ar Rolanda Kalniņa *Ja mēs visu to pārcietīsim* (1987, būtu lietderīgi to atkal izrādīt<sup>1</sup>)?

Jā un nē. Atsevišķi raksturi un konflikti ir universāli, bet to traktējumu ierobežo gan *patriotiskā kino* formāts, gan vēlme kultivēt *nacionālo mītu*. Šķiet, ka režisors un teksta autors, izsmalcināti operējot ar mīta sastāvdaļām, tomēr izvēlēties neizjaukt to kārtību, nevērtēt kritiski, bet skatīt no iekšpuses, kur *latviska* patiesība ir *visa* patiesība.

*Latviskā mīta* centrā ir lauku mājas kā laimīgas dzīves nosacījums un reizē mērķis. Urbanizācija, industrializācija un nomadisms (dzīvesvietu maiņa), tāpat kā etniskās minoritātes, lai gan *Rūdofļa mantojumā* neignorētas, tomēr šķiet draudīgas un nevēlamas. Pilsētā tramvajs sakropļo Kārli, kurš kā invalīds tiek aizsūtīts uz Pēterburgu. Ebreji palīdz iegādāties karieti, bet polis to nospēlē kārtis. Lauku



Romualds Ancāns, Rēzija Kalniņa un Artūrs Skrastiņš Jāņa Streiča filmā *Rūdofļa mantojums*

sētas noslēgtā kopiena kā iespējami represīva vai vismaz pretrunīga struktūra latviešu mītā neietilpst – ekspluatācija, netaisnīga labumu sadale, šķiru intereses tajā vienkārši neeksistē (jo katrai kalponei teorētiski ir iespēja apprecēt saimnieku – kā Emilijai). To visu aizstāj etniskā apspiestība – kopēja pakļautība vācu baronam un krievu caram.

Mitiskajā sētā pilnībā attaisno visu veidu diskrimināciju – pēc dzimuma, vecuma un mantiskā stāvokļa. Lūk, vairāki sižetisko motīvu pretstati: Trīne (Velta Straume), būdama vienā vecumā ar Rūdupu, cinās par savām interesēm ar tādām pašām metodēm – proti, visām pieejamajām. Trīne sadedzina Rūdupa cepuri, lai tas ar jauno kalponi nebrauktu uz Rīgu, bet Rūdups nobēdzina Kārli Pēterburgā, lai tas nebrauktu atpakaļ. Trīnei *ir sekss* ar jaunāku vīrieti, kamēr Rūdupam – ar jaunāku sievieti. Tomēr trūcīgā pavecā sievietē tiek visādi apsaukta un pazemota, līdz beigās nomierināta (nevis apbalvota) ar necilu precinieku, kamēr turīgais pavecais vīrietis – cildināts un apjūsmots. *Maigais matriarbāts* ir tikai virspuse, jo Emilija varu iemanto caur precībām, Emilijas mātei, pat ja to tēlo *Sieviete-Latvija* Māra Zālite, nav nekādas teikšanas, un Vēntas Vecum-

<sup>1</sup> Filma *Ja mēs visu to pārcietīsim* uz kinoekrāna tika demonstrēta 2008. gada jūlijā kinoteātrī *K.Suns*, programmā *Latvijas desmitgades spēlfilmās*. – Redakcijas piezīme.



**Romualds Ancāns, Venta Vecumniece, Jānis Skanis un Velta Straume**

nieces tēlotā Lielmāte var priecīga nomirt, kad sagaidījusi mazdēlu. Skaidrs, ka latviskais mīts nav pazemoto un apvainoto pusē (jo par tādiem sevi uzskata visi latvieši), bet tam vajadzīgs varonis.

### **Vecie vai jaunie laiki**

Varoņa izvēlē filma ir īpaši zīmīga. Rūdupam nav tēva (tāpat kā Lačplēsim un Atraitnes dēlam), toties ir divi šīs lomas izpildītāji – barons, kas pārstāv senu dzimtu, un ģenerālis Sidorovs, kas rādās sapņos. Šī situācija raisa ipatnēju reakciju – dēls nevis noraida iepriekšējās paaudzes vērtības vai vismaz cenšas būt patstāvīgs, bet pūlas *tēvu* pārspēt, to atdarinot. Skaidrs, ka tā ir neveiksmei nolemta stratēģija.

Rūdupa ieilgusi pusaudzība aizkustinoši izpaužas puiciskā uzvedībā, aplidojot Emiliju (“Gribi, parādišu, kā mēs no turkiem zirgus slēpām?”), bet līdz konsekvencei paaudžu atkarības tēmu noved Kārlis. Viņš ne tikai samierinās ar zaudējumu krusttēvam ciņā par iecerēto un pats sevi nodēvē par “kropli”, bet vēl skolojas par krusttēva naudu un atgriežas, lai ar klibu kāju nestu saimnieka zārku un apliecinātu, ka nepretendē ne uz atraitnes roku, ne kādreiz solīto īpašumu. Filmai beidzoties, nav vairs no svara, vai *Rūdolfā mantojumam* būs turpinājums vai ne, jo lomas ir sadalītas – atraitne ar lauku saimniecību, vēl viens zēns bez tēva un invalīds Pēterburgā. Tomēr Emilijai nekad nebūs

tiesību apprecēt jaunāku vīru un Kārlis nekad nenokļūs Trīnes lomā, pat ja solītas *Skroderdienas*.

Neviļus jāatceras, ka mīta laiks rit pa apli un situācijas tiek izspēlētas atkal un atkal. Tādēļ – vai man vienam tā šķiet? – *Rūdolfā mantojums* ir pamatoti skatāms kā līdzība nevis par seniem, bet pavisam jauniem laikiem. Jo valsts politika visus pēdējos divdesmit gadus centās *nacionālo mītu* iemiesot dzīvē. Tagad krīze parādījusi, ka latviešiem trūcis nevis patriotisma, bet gan gudrības un godīguma, tomēr atkal glābiņš tiek saskatīts nacionālās, nevis humanās vērtības, un to daudzinašana prasīta no mākslas.

Vai Streičs nav izveidojis pietiekami skaidru pārskatu par Latvijas atjaunotās neatkarības gadiem? Sākot ar Rūdupa biogrāfiju – labākajiem mūža gadiem, kas pavadīti ķeizara armijā, tas ir, totalitārā sistēmā, izpildot pavēles un ievērojot reglamentu. Interesanti, ka kara postošās psiholoģiskās sekas uz nacionālo varoni neattiecas (atšķirībā no līdzīgiem tēliem modernajā literatūrā), toties ir pēkšņi iegūta manta un vara – labi, tā ir nopelnīta, nevis privatizēta, tomēr nāk komplektā ar pirmās paaudzes saimnieka uzvedību. Mērišanās ar transporta līdzekļiem, banāniem, salūtiem un, pāri visam, pašapziņas totālā atkarība no salīdzinājuma ar kādu citu – vācieti, krievu vai amerikāni. Tā ir teju vai nacionālā nolemtība un, ja no tās netiek vaļā, nacionālā kultūra nekādi nespēj nokļūt tur, kur visvairāk vēlas – līdzvērtīgā situācijā ar citām.

Redzot Rūdupa finiera karieti, gribas smieties kā par trāpīgu parodiju – cik tad sen filmas producenti nosprauda sev mērķi aizbraukt pēc *Oskara* ar finiera tanku? Vai tiešām pārliecību, ka “lai būtu neatkarīgs, jābūt ļoti bagātam”, režisors smēlies no jaunlatviešiem? Vai tomēr no daudz tuvākiem avotiem, komplektā ar atziņu, ka likumu drīkst apiet ar likumu, izmantojot šaubīgu *ofšori*? Vai politiski angažētais mācītājs ir no *tiem* vai *šiem* laikiem? Vai Emilijas prototips ir Silmaču Antonija, vai kāda mūsdienīga *mārketinga asistente*, kurai izdevies apprecēt pavecu bosu un mantot biznesu? Atceroties Jāņa Streiča televīzijas filmu *Rudens rozēs* (2004), jaunajā darbā sapulcinātais uzņēmēju zieds un Ķirsona stila estētika iegūst jaunu nozīmi. Savukārt Andža un teicēja pozitīvisma caurstrāvētais balsis savienojas kā vienas kultūras tradīcijas sākums un kulminācija. **Kr**



# Nacionālās īpatnības nr. 2

Biedrība *400 sitieni*

Foto: Mārtiņš Milbrets

**Kinokritiķu biedrība *400 sitieni* turpina raudzīties uz Latvijas kino, un šoreiz mūsu redzeslokā – kinomeistara Jāņa Streiča jaunākā filma *Rūdolfa mantojums*. Filmas analīze notika diskusijas formā, biedrības dalībniekiem skatoties filmu un pievēršot uzmanību dažādu elementu un to sadursmju nozīmei gan filmas ietvaros, gan plašākā kultūras kontekstā.**



Vinjete. Sēta. Sēta. Godi. Tuvplāns. Puķes. Vinjete. Zārks. Tuvplāns. Lauks. Mēsli. Godi. Godi. Zirgs. Barons. Barons. Rati. Rati. Rīga. Vinjete. Baloni. Tramvajs. Zārks. Pliknis. Godi. Godi. Sēta. Mācītājs. Sēta. Bēres. *Dažu skaistu ziedu...*

## Dievs

Kinorežisors Jānis Streičs par savu divdesmit otro spēlfilmu *Rūdolfa mantojums*

sacījis – filma cels nacionālo lepnumu un pašapziņu. Vai mēs jutamies lepnī?

Filmas galvenais varonis – turku karus izkarojušais lielsaimnieks, vecpūsis Rūdolf Rūdups (Romualds Ancāns) savu miera laiku dzīvi dzimtenē cenšas iekārtot, pielīdzinoties baronam – viņam pazīstamākajai prestiža un labklājības latīņai. Rūdupam vajag karieti, labākus zirgus, tādu pašu salūtu kā baronam, savu veco māti Rūdups nodēvējis par

## Biedrība *400 sitieni*

(šoreiz –  
Juris Freidenbergs,  
Sanita Grīna)

Lielmāti. Diemžēl *Rūdolfas mantojumā* visa bagātība nāk no nekurienes – gan lielā māja, gan kuplā saime šķiet kā nokritusi no gaisa. Lidzīgi saimniekam savu dzīvi pamanās nokārtot arī daudzi saimes ļaudis. Bet tā Jānis Streičs diemžēl nonāk pretrunā ar paša uzstādīto filmas ideju – Rūdupa



**Maiznieks Normunds Skaugis, kinopilsētas Cīnevillage direktore Karīna Bērziņa, filmas kostīmu māksliniece Sandra Sila un režisors Jānis Streičs**

latvisko pašapziņu viņš veido, visu laiku pielīdzinoties svešajam. Latviskās kustības ritmu nosaka nejaušības un ticība tam, ka turpmāk viss būs labi; varoņiem nekas nav jāasniedz, jo viss notiek it kā pats no sevis – ne tikai saimnieciskajā, bet arī privātajā dzīvē. Rūdupa noskatītās kalpones Emilijas (Rēzija Kalniņa) līgavainis Kārlis (Arturs Skrastiņš) ne tikai nepievērš iecerētajai īpaši daudz uzmanības, bet vēl laimīgā kārtā samaitā kāju un emigrē uz Pēterburgu. Neglābjami prom. Turklāt Rūdupam pat nav jāpārvar neveiklības brīdis, bildinot jauno sievieti, to apņēmīgi izdara viņa pati.

Filmā scenārijs tapis pēc Rūdolfas Blaumaņa darbu motīviem, taču atšķirībā no literatūras klasiķa Blaumaņa, kurš katram tēlam piešķir dzīvi, sāpošu dvēseli un iekšējo dzīvi, kam just līdzīgu, filmu klasiķis Streičs savus tēlus atstājis divdimensionālus, daudz vairāk kā tipāžus, ne raksturus. Filmā dramaturģija līdzinās komksam, tajā ir milzums vizuālas informācijas un tautiski godi jeb tradīciju tēlojumi, kas veidoti Gunāra Ķirsona radītajā, mūsdienu latviešiem tik mīļajā *Lido* stilā, taču šis *lidiņš* mulsina. Jau sākumā zināms, kas notiks tālāk (jums taču neradās šaubas, ka brašajam saimniekam Rūdupam izdosies atņemt līgavu pablāvajam krustdēlam Kārlim?), nav pēkšņu sižeta pagriezienu, kas izraisītu interesi, un varoņu, kuru grūtības ļautu just empātiju. Pārsteigumu nav, un varbūt tieši tādēļ filma neizraisa līdzpārdzīvojumu, jo varoņi skatītāju emocionāli neieinteresē. To drīzāk var uztvert kā balagānu, kā atrakciju, kas drīz vien sāk garlaikot, un reāli filma sākas tad, kad Rūdups nomirst un tiek organizētas bēres. Tātad – pusotru stundu ilgst ievads un tikai tad sākas filma, kas skatītāju pirmoreiz aizskar. Filma kļūst dzīva, ir kaut kas īsts. Tā kā visi notikumi līdz tam norisinājušies vienā intensitātē, bet bēres

ir citā tonalitātē, rodas sajūta, ka šajā brīdī stāsts sākas, kaut patiesībā filma jau beidzas.

Visvājāk filmas sižetiskā līnija izpaužas saimnieka Rūdupa un barona savstarpējās attiecībās, jo patiesi iemesla strīdam nav. Rūdups saimniecību uzcēlis par savu naudu un dzīvo ekonomiski brīvi, neatkarīgi, labāk nekā vidējais mūsdienu uzņēmējs. Viena no viņa izklaidēm ir barona kaitināšana, izrādot savu līdzvērtību, taču abu vīru savstarpēja nepatika (kas galu galā izrādās simpātijas) neizspēlējas, jo nav trešā tēla jeb cita zemnieka, kas parādītu, ka iespējamās citādākas attiecības ar baroniem – latviešu paverdzinātājiem. Ir tikai mierīga līdzaspastāvēšana, kurā barons zemnieku nekādi nevar ietekmēt, jo tas iemanās katru likumu apiet ar likumu. Un, ja zemniekam tik labi klājas, nav saprotams, kāpēc sekoja 1905. gads? Kādēļ bija jāgāž baroni un jādedzina muižas? Lidzīgi *Rīgas sargiem*, arī šo filmu nevar uztvert kā vēsturiski patiesu situācijas aprakstu.

### Daba

Jāztec režisors, jo filma ir lielisks latvju nacionālo īpatnību izpauzums kino. Pirmkārt, latvietis ir lielīgs, viņam vajag ar kādu mērities – nevis garā, bet mantā. Otrkārt, latvietim visapkārt ir mūzika, dziesmas skan nepārtraukti, latvietis ir nemītīgā sajūsmā par visu, un visbeidzot – latvietim vairs nevajag strādāt, jo viss jau ir.

Pašreizējā krīzes kontekstā filma varbūt cels pašapziņu, jo tās galvenie varoņi ir ļaudis, kas veiksmīgi un bez lielas piepūles sakārtojuši savu dzīvi.

Milzīgo kaleidoskopu par latviešu dzīvi 19. un 20. gadsimtu mijas laukos un mazliet arī pilsētā režisors atlasījis ironiskā veidā, taču nav pārliecības, ka tas darīts apzināti. Jānis Streičs savu ironiju veiksmīgi demonstrējis filmās *Limuzīns*, *Jāņu nakts krāsā* un *Mans draugs nenopietns cilvēks*, kurās humors ir optimistisks un labdabīgs, taču šoreiz režisors paliek vien *latviešu humora* līmenī.

Jānis Streičs atkal atgriežas pie aizkadra autora teksta kā narācijas paņēmiena, ar kuru cenšas panākt atsvešinātību un ironiju. Tas ir paņēmieni, kā ne vien atsvešināt, bet arī veids, kā savākt materiālu, un to lieto kā glābēju. Atsvešinātības situācijā skatītājs nepiedalās, gar acīm viņam tikai ņirb un skrien. Un pietrūkst konkrētas autora nostājas.

Filmā epizodes režisors atdala ar jūgendstila vinjetēm, kuras veido stilizētu fotorāmīti, tajā kustīgais kadrs pārtop melnbaltā, gluži vai 20. gs. sākuma fotogrāfijā ar sadzīvīkām un ģimenes ainām, un skatītājs atplaukst smaidā, jo bildes šķiet atpazīstamas un redzētas paša ģimenes fotoalbumā. Taču dažkārt šīs vinjetes traucē, jo bremzē darbību un apgrūtina filmas uztveri.

Ar šiem stopkadrēm Jānis Streičs it kā satuvina tālo un jūgendstilā plaukstošo pilsētu Rīgu ar laukiem, tādējādi jūgendstils savādā kārtā it kā papildina latviskumu. Tas rāda, ka līdzināties vāciešiem mēs gribam arī pilsētā un šī pakaļdzīšanās kļūst par tālaika latviešu rakstura iezīmi. Autora pozīcija kļūst neskaidra, jo liek secināt, ka nacionālā pašapziņa vai nu meklējama multikulturālismā, vai arī tās nav. Kaut gan ir apsvēciami, ka latvieši sāk domāt par to, kas mēs, latvieši, esam. Tā sakot, – quo vadis, latvju bauris?

Filmas galvenais tēls Rūdups var visu – gluži kā Minhauzenam viņam brīnumainā kārtā viss izdodas, jo noslēpumainie krievu zelta rubļi ļauj spēkoties ar baronu. Savukārt kā Dons Kihots viņš lepni un cēli zirga mugurā ved koka kārti sava pirmdzimtā šūpulim, jo Rūdupam nav jācinās ar vējdzirnavām. Tagad latviešiem ir savs supervaronis – labsirdīgs un izpalīdzīgs, viņš par katru cenu nedzenas pēc milestības un viņam nav jāveic varoņdarbi. Viņa lepnuma robežas ir savas sētas robežas. Tādēļ, mūsaprāt, filma precīzi iekļaujas pasaku filmu kategorijā.

Runājot par aktierdarbiem, īpaši jāizceļ Romualds Ancāns Rūdupa lomā, kas kļūs par vienu no labākajām viņa kinoaktiera karjerā. Spoža ir Venta Vecumniece kā Rūdupa māte jeb Lielmāte, ļoti ticams, ka ar laiku viņas domugraudi “Rūdi, Rūdi, nu ir sūdi...” un “mērkaķdesa” folklorizēsies. Pietuka Krustiņa līdzinieks, pārceļojis no Kaudzišu *Mērnieku laikiem* uz *Rūdolfas mantojuma* sētu kā dzejnieks Andžs Daiņa Gaideļa personā, brīžam ir asprātīgs un parupjš, bet pārsvarā pārāk pļāpīgs. Viņa kolēģi no Dailes teātra – Rēzija Kalniņa kā Emilija un Arturs Skrastiņš kā Kārlis – ir ļoti pragmatiski personāži. Izskatās pat, ka abi izplānojuši Emilijas ieprecēšanos brangajā lauku mājā, jo vienam no otra jau neko nevajag, “milestības tu jau neprasi”, tik to mantu. Skat, un sanāk ar! Kārlis aiziet kā Spridītis. Un Emilijas jaunkundzes “Vai, es to gribētu!” jau *strādā*, ja ne dažās Ziemeļvalstu bankās, tad mājās, kurās mīt meitenītes līdz 10 gadu vecumam. Vai Pēterburgā izskolojies drēbnieks Kārlis atgriezies Latvijā, nav zināms – vēl priekšā Piektais gads.

Veiksmīgi režisors filmā iekļāvis mūsdienu *slavenības* – Baibu Sīpenieci kā Aspaziju, Vitāliju Gavrilovu kā iebraucamās vietas saimnieku un Normundu Skaugi kā labākās sabiedrības pārstāvi. Filmā rādot pagātņi ar tagadnē atpazīstamiem tēliem, tiek radīta *savējo* sajūta – kādi latvieši esam šodien, tādi bijām arī tai laikā. Līdzīgi jau piesaukto *Rīgas sargu* sadzēršanai ar Kārli Ulmani, arī šīs filmas varoņiem pavisam nejausi Rīgas Latviešu biedrībā izdodas sastapt Aspaziju un Raini, kopā uzdziedot patriotisku meldiņu. Vai tev, dārgo lasītāj, jel reizi ir izdevies sadziedāt ar Māru Zālīti?

## Darbs

Augstu vērtējama filmai izvēlēta forma, kas ir ļoti moderna. Kā zināms, lielākā skatītāju daļa ir jaunieši, MTV paaudze, kas mīl reklāmas un videoklipus, spēj strauji orientēties situācijā. Viņiem šī fragmentācija ir saprotama – *Rūdolfas mantojums* nav filma klasiskā izpausmē, uz to jāraugās kā uz kolāžu. Jaunieši ātri uztver un momentā pārstrādā redzēto, jo tur nav jādomā, filma neprasa iedziļināšanos un pārdomāšanu. Viņiem patīk, jo tas ir komikss.

Filma patīk arī vecākās paaudzes cilvēkiem, viņi tur saskata savu idillisko jaunību. Viss aizmirsies, palikusi skaista vasaras un pavasara izjūta, un to filma sniedz. Viss ir Gaiši un Labi. Spīd saule un pat bērēs mēs dancojam un priecājamies. Vecākā paaudze spēj ieraudzīt līdzības – re, kur kaimiņš, jā, tieši tāds man bija! Kaleidoskopiskajā tipāžu burzmā katram ir viena sava īpašība, bet par klasisku tēlu attīstību runāt nevar, te ir tikai tipāži. Ja filma būtu apzināti vadīta ironijas virzienā, tas varētu būt veids, kā norādīt uz



savām ne tik labajām īpašībām, bet arī uz to, ka mēs tomēr sevi mīlam. Par spīti ausu lielumu atšķirībām.

Filmā ir ārkārtīgi strauja montāža, nav iespējams šajā montāžas ņirboņā atrast ko latvisku, nav salīdzinājuma. Savukārt filmas kadrējumā jaušams matriarhāta uzstādījums, kurā nolasāmas varoņu savstarpējās attiecības. Teicami savu darbu veikuši filmas mākslinieki un operatori, arī *Rūdolfas mantojuma* mūzikā saklausāma ļoti latviska dzīves izjūta.

Alus darišana, kuļmašina, pļaušana kā fons – tās ir tautiskās tradīcijas, kas aktuālas visā pasaulē, jo parāda katras tautas unikalitāti, īpatnības, vēsturiskās tradīcijas. Un ir apsveicami, ka autors mums to piedāvā.

Filma *Rūdolfas mantojums* ir liels fotoalbums par to, kā, iespējams, dažs turīgs zemnieks veidoja savu gadskārtu griežos ritošo dzīvi, kas neprasa piepūli. Kā realistiska pasaka šī filma ir episks ievads kam lielākam nākotnē, un tas būtu patiesi izcils darbs, ja būtu radīts apzināti, bet rodas sajūta, ka tā tas nav. Tomēr filmai piemīt mistisks reālisms, kurš pilnībā atbilst *400 sītienu* postulātiem. **Kr**

# Latviešu kino veiksmes formula

Alīse Krilova

Žurnāls *Kino Raksti* jau 2010. gada pirmajā numurā pavēstīja, ka šogad īpašu uzmanību pievērsīs scenāriju problēmai, kas nu jau gadiem tiek uzskatīta par Latvijas kino lielāko sāpi. Tēmu turpina Alīses Krilovas raksts, kuru apķērīgs producents vai scenārists varētu izmantot pat kā instrukciju veiksmīga filmas stāsta radīšanai – analizējot skatītāju mīļotas latviešu filmas, izkristalizējas visām kopīgas iezīmes, tāpēc būtu tikai loģiski sekot šai *veiksmes formulai* arī jaunu filmu radīšanā...

Savulaik, vācot materiālus diplomdarbam Latvijas Kultūras akadēmijā, man izdevās atrast latviešu kino mākslā dažas likumsakarības, kas pastāvējušas visā Latvijas kino vēsturē un nav zaudējušas savu aktualitāti arī šodien. Kopš tā laika pagājuši vairāk nekā desmit gadi, bet arī vēlāk uzņemtās filmas ar savu popularitāti vai nepopularitāti tikai apliecina, ka latviešu kino uztveres modelis nav īpaši mainījies. Lai atvieglotu producentu izvēli par labu vienam vai otram filmas projektam, piedāvāju nelielu ieskatu filmu analizē; to varētu nosaukt par latviešu kino veiksmes formulu.

## Ekranizācija vai ilūzija

Pirmais, kas piesaista uzmanību, ir fakts, ka populārākajām latviešu filmām ir literārs pamats – tās ir vai nu romānu, vai noveļu, vai lugu ekranizācijas. Latviešu filmā ir jābūt atsaucei uz literatūru, pēc literāriem kritērijiem un atbilstības literārajam pamatam tiek vērtētas kinematogrāfiskās kvalitātes, tāpat lielu lomu spēlē izveidojušās literāro tēlu uztveres klišejas, par patiesību atzītie vispārējie pieņēmumi.

Daži jaunāku laiku darbi, piemēram, *Rīgas sargi* (režisors Aigars Grauba) vai nule kā uz ekrāna iznākušais *Rūdolfā mantojums* (režisors Jānis Streičs) atklāti koķetē ar skatītāju, jo filmu pamatā nav konkrēta literāra darba, bet filma rada ilūziju, ka tā ir. Filmu sižeti būvēti tā, kā tas tradicionāli pieņemts latviešu literatūrā, ievērojot visus tos kanonus un mītiskos priekšstatus, kas simtprocentīgi nostrādās latviešu skatītāja zemapziņā. Jo tas, ko skatītāji atzīst par pieņemamu un saprotamu ārzemju

filmās, tiek pilnībā aizmirsts, vērtējot pašu filmas. Tad vērtēšanas kritēriji ir citi, jo latviešu filma skatītāja uztverē balstās uz gūzmu mitoloģijā, literatūrā un nācijas dzīvē smeltu zemtekstu, kam nav vajadzīgs vizuāli māksliniecisks ietērs. Pietiek norādīt uz šī zemteksta esamību, lai filma no vizuāla teksta kļūtu par uzskatu manifestu.

Tālāk gribu minēt populārākos tēlus un struktūras, kas vairāk vai mazāk izteikti, bet parādās katrā latviešu filmā. Sagrupējot izveidojušos tēlu sistēmu, var izskatīt sekojošus arhetipiskus pirmtēlus:

# **saime**, ģimene (ne vienmēr, bet bieži savienojumā ar mājām, konkrētu vietu, vidi). Visbiežāk saime mitinās laukos, un tas tiek uztverts pozitīvāk nekā dzīve pilsētā; lauki tiek veidoti kā harmoniskāka, viengabalaināka vide.

# arhaiski izprasta, idealizēta **kārtība**, kas nosaka katram cilvēkam atbilstošu, jau no seniem laikiem saimē noteiktu vietu;

# **līderis**, kura darbība vienmēr virzīta jau nodibinātās kārtības uzturēšanai, viņš arī garantē tās esamību;

# **varonis**, kas rada, provocē, cīnās un, iespējams, arī uzvar liktenīgos notikumus, kuri izjauc, degradē, vai rada jaunu eksistences kvalitāti **kārtībai**; varoņi savu realizāciju atrod cīņā ar **stihiju**;

# **stihija** – plaši uztverta daba, arī sociālais haoss;

# **mūžīgais sievišķīgums** – tēls, kas pastāv visās kultūrās, bet kurā personificējas katras kultūras atšķirīgās uzskatu prioritātes.

Vēl viens fakts, kas šķiet raksturīgs latviešu filmām, – tajās izpaliek *outsaidera* tēls,

Alīse Krilova,  
kino un TV producente,  
LKA bakalaura grāds  
kino teorijā, vēsturē un  
administrēšanā



kas var būt tik organisks citām kultūrām. Latviešu varonis nevar justies laimīgs nošķirtībā, tāpēc, ja tāds tēls vispār tiek pieļauts, tad to varētu nosaukt par *nelaimīgo autsaideru*, kurš, kādu ārēju apstākļu spiests, ticis atšķirts no saimes, līdz ar to atrodas diskomfortā un izjūt absolūtu nepieciešamību pēc stihijas. Tā arī tiek dota, lai cīņā viņš izkarotu sev ilgotās tiesības iekļauties saimes kārtībā.

Lai pamatotu iepriekšminēto, piedāvāju dažu populāru latviešu filmu analīzi.

#### **ZVEJNIEKA DĒLS** (1939, režisors Vilis Lapenieks)

Kā literārais pirmavots izmantots Viļa Lāča romāns *Zvejnieka dēls* – ļoti populārs 30. gadu bestsellers, kurā ir gan romantiskais varonis – individuālists, gan melodramatiska situācija, atpazīstama vide un raksturi.

Darbība norisinās zvejnieku ciemā – sava veida slēgta tipa kopienā, **saimē**, kur pastāv noteikta iekšēja ekonomiskā un sociālā **kārtība**. Patriarhālas ģimenes modelis kalpo kā makroorganisma – saimes pamatelements. Saimes dzīvi organizē **stihija** – jūra. Tā ir šo cilvēku izdzīvošanas priekšnoteikums un jēga viņu eksistencei. Saimes **līderis** ir zivju uzpircejs Garoza, kas organizē iekšējo sadzīvisko kārtību – ar viņa starpniecību zvejnieki var pārdot savas zivis un nodrošināt sev izdzīvošanu. Oskars ir izaudzis zvejnieku vidē, taču būdams spēcīgs, individuāls raksturs, ir spējīgs pāraugt tradīciju un iestāties par jauninājumiem saimes dzīvē. Viņš ir **varonis**, kas godīgā sacensībā ar stihiju uzvar un pierāda savu taisnību. Par viņa sabiedroto kļūst Fredis, kas atbraucis no Amerikas – tāds simbols ir ļoti tiešs, jo Amerikas tēls ietver sevī brīvdomības, riska un atļaušanās ideju. Tieši tas ir vajadzīgs, lai iesīkstējušu tradīciju padarītu jaunavīgu un dzīvotspējīgu.

Oskarā ir apvienots darba cilvēka robustums ar romantisku ideālismu. Anita, **mūžīgais sievišķīgums**, iemieso dzīvīgi kūsājošu dabiskumu. Viņi abi ir pakāpušies mazliet pāri zvejniekiem pierasto attiecību līmenim, un tāpēc arī viņu mīlestību raksturo romantiska uzdrīkstēšanās. V. Lāča romāns veidots tā, ka jau pašas situācijas atklāj tēlus, pat neprasot no aktieriem sevišķu piepūli psiholoģiskā raksturojuma radīšanai. Tie ir tēli – zīmes, kas automātiski ietver kādu semantisku nozīmi, līdz ar to kļūst saprotami un tuvi skatītājam.

Filmas izteiksmes līdzekļi izvēlēti, lai pasvītrotu galvenos akcentus – daudz izmantoti skati pie jūras, zvejnieku un stihijas attiecības, piejūras daba kalpo par fonu varoņu atklāsmei.

#### **PURVA BRIDĒJS** (1966, režisors Leonīds Leimanis)

Filmas pamatā – Rūdolfa Blaumaņa novele *Purva bridējs* un luga *Ugumī*. Nav šaubu, ka Blaumaņa darbi latviešu literatūras klasikas plauktā ieņem savu īpašu un neatkārtojamo vietu. Tā pat vairs nav tikai klasika, tas ir pasaules uztveres veids, mentalitāte, kuras daudzšķautnību un izteiksmes organiku ne vienmēr apzināties. Tāpēc Blaumaņa darbi ir tik pateicīgs kino materiāls – tas ir latviskā koncentrāts, kam nepiemīt klišejska plakanība, katrs tēls ir dzīvs, pilnasinīgs, savu vājiību un spēka mocīts. Un, katram laikam atbilstoši interpretēts, tas tomēr nepazaudē savu patību.

*Purva bridējā* muiža darbojas kā patstāvīgs saimnieciski ekonomisks veidojums ar **saimes** dzīves organizētāja statusu.



Kadrs no filmas *Zvejnieka dēls*



Kadrs no filmas *Purva bridējs*

**Kārtība** dibināta uz stingri noteiktiem hierarhijas principiem, kur katram ir nozīmēta sava vieta, pienākumi un tiesības. Saimes **līderis** ir barons, kura pārziņā ir noteikt šos pienākumus. Lai arī Edgars, **varonis**, izceļas no kopējā paklausīgā bara, barons viņu pacieš, zināmā mērā pat uzjautrinās par Edgara nepakļāvību, uztverot viņu kā vienu no saviem straujajiem ērzeļiem.



Kadrs no filmas  
*Pie bagātās kundzes*

Toties Edgaram piemīt kaut kas tāds, kas nevar atstāt vienaldzīgu nevienu – šo attieksmi var raksturot kā mīlestību, kā skaudību, vai naidu, bet ne intereses trūkumu. To izraisa Edgaram piemītošā Kaislība – uz dzīvi, uz taisnību, uz sievieti. Tā ir **stihija**, kuras radītajā drudzī trīs Edgara dvēsele – viņš var būt miris, bet ne vienaldzīgs, viņš dzer dzīvi alkaini, kā neremdināmās slāpēs, un viņam nekad nebūs diezgan.

Herdera simbolu vārdnīca skaidro: "**Purvs** – šumēriem P. bija nediferencētās materiālās substances, pasivitātes, kā arī sievietes simbols. Senajā Grieķijā P. simboliskā nozīme bija tuva LABIRINTA nozīmei. Psihoanalītiskajā sapņu skaidrojumā P. dažkārt parādās kā bezapziņas tēls."<sup>1</sup> Šajā purvā tad arī brien Ulda Pūciša varonis, bez cerībām izkļūt malā. Vienīgo glābiņu Edgars saskata Kristīnē – **mūžīgā sievišķīguma** iemiesojumā, kas kā balta, tāla baznīcas smaile ved grēcinieku pie atpestīšanas. No literatūras pierasts uzskatīt, ka Kristīne upurējas žēlojošas mīlestības vārdā. Vijas Artmanes Kristīne gan neatgādina baltu jēriņu – šķiet, arī viņa nosmērējusi savu brunču malu Kaislības purvā un tieši tāpēc nevar atdot savu dzīvo, kaismīgo sirdi *akmentiņam*.

Interesanti, ka tieši šo dzīvīgo erotisma pieskaņu Kristīnes tēla interpretācijā Leimanim pārmetta kā latviešiem neraksturīgu un pat piedauzīgu īpašību.

Lai pastiprinātu savu varoņu jūtu izpausmes, režisors plaši izmantoja dabu kā stihijas, varoņiem piemītošās kaislības atspulgu – jājiens ar zirgu gar kraujas malu, pērkona negaiss, kad Edgars vajā Kristīni pa muižas istabām, džungļiem līdzīgais mežs, kurā Edgars strādā kopā ar mežstrādniekiem un ir zaudējis cerības uz Kristīnes mīlestību. (Epizode ar mežstrādniekiem ir tīra Leonīda Leimaņa ideja – patvaļība no literārā viedokļa. Acīm-

redzot viņš jūta vajadzību caur tik arhaisku tēlu kā mežs izteikt Edgara dvēseles ciešanas un maldiņanos bezcerībā).

Tāda literatūras interpretācija ir vajadzīga kinomākslā, un tagad, lasot *Purva brīdēju*, acu priekšā kaut uz brīdi pavid Ulda Pūciša traģiskā seja. Nemaz nerunājot par pārējiem – Eduarda Pāvula Sutka, Elzas Radziņas Horsta madāma, Valentīna Skulmes barons un citi. Lai arī tēla psiholoģiskā atklāsme nav bijusi būtiskākais Leimaņa režijas princips – viņš uzsvāru liek uz vizuālo, ekspresīvo *action* un caur mizanscēnu, vidi atklāj aktiera psiholoģiski emocionālo stāvokli –, tomēr tagad, atmiņā pārlūkojot filmu, spilgti var atcerēties dažādo tēlu redzamās izpausmes, to raksturīgi neatkārojamo, kas kinovaroni izceļ no divdimensiju plaknes.

### PIE BAGĀTĀS KUNDZES

(1969, režisors Leonīds Leimanis)

Filma veidota pēc Andreja Upīša romāna *Smaidzošā lapa* un novelēm.

Kā jau Upītīm tas raksturīgi un filmas radīšanas laikam izdevīgi, šis **saimes** eksistence balstīta uz ekonomiski hierarhiskām attiecībām starp buržuāziju un proletariātu. **Kārtību** rada sabiedrības izstrādātie sadzīves noteikumi, kuru reālās izpausmes tiek tēlaini parādītas ar kontrasta principa palīdzību – nabadzīgā strādniecība un pārtikusi, bet ne bagāta pilsonība. Filmās darbība risināta laikā, kad sabiedrisko dzīvi uzjundījusi sociālā **stihija** – pirmsvēlēšanu kampaņa. Ierastās kārtības **līderis** ir Kalnkājas kungs, kura tēlā filmas veidotāji nav skopojušies ar kariķētu īpašību atveidojumu. Kalnkājas kungs ar kundzi, matronas vārda cienīgu dāmu, tēlaini iemieso visu pilsonisko sabiedrību.

**Varonis** un **mūžīgais sievišķīgums** –

Kurmīšs un Emma, filmas sākumā atrazdamies traģiskās eksistences situācijās (bezdarbnieks un cietumniece), drīz iekļaujas pilsoniskās dzīves ritmā, kļūstot par Kalnkāju kalpotājiem. Emma no cietuma iznāk kā sevi noslēdzies, atskabargains un spītīgs zvērēns, kas tomēr apzinās sevi par cilvēku. Kurmjā iejūtības, vēlmes palīdzēt un dzimstošas mīlestības iespaidā no zvērēna izveidojas sieviete pumpurā: pašpuikas un sievišķīgas grācijās krustojums. Līdz ar aktrisi Līgu Liepiņu latviešu kino ienāca ar meitenīgi sievišķīgu burvību apveltīts tēls, kas kā klasiska vērtība saglabāsies latviešu kultūrā.

Filmās valoda vērsta uz kontrasta parādīšanu starp dažādām vidēm un dzīves apstākļiem, šim mērķim nežēlojot nekādus izteiks-

<sup>1</sup> "Herdera vārdnīca *Simbol*", Rīga, "Pētergaiļa bibliotēka", 1993, 117. lpp



Kadrs no filmas *Pūt, vējiņi!*

mes līdzekļus, radot ekspresionistisku pasaules uztveres modeli – baigais, pat riebigais pagraba dzīvoklis, kurā mitinās Emma ar vecākiem un Kurmi, Juzes mūžam tumšais un piesmakušais mitekļis, netirība, gluži fiziski jūtama šaurība. Patiesībā jau alternatīva nemaz netiek tā isti rādīta – tikai plaša, ar jaunu parketu izklātā Kalnkāju viesistaba, dažī restorāna skati caur logu.

Vēlēšanu ārprāts kāpinās un filmas gaitā no ironiski uztveramas rosišanās pāraug par nopietnu, reālu spēku sacensību. Cīņa starp varoņu idealistiski romantisko vēlmi *visu mainīt* un pastāvošās varas vēlmi *visu saglabāt* apogeju sasniedz filmas beidzamajos kadros – Emmas apcietināšanas skatā un papīra puteni.

### **PŪT, VĒJIŅI!** (1973, režisors Gunārs Piesis)

Filmas pamatā – Raiņa luga *Pūt, vējiņi!*.

Izvēlētais literārais materiāls ir sarežģīts no vairākiem aspektiem. Pirmkārt, sižets balstīts vēsturiskajā laikā, kas attiecināms uz latviešu tautas *zelta laikmetu* – pirms vācu krustnešu iebrukuma, tāpēc tautas atmiņā glabājas kā poētikas apdvests labklājības simbols. Otrkārt, tā ir Raiņa luga, kas jau pati par sevi paredz zināmu interpretācijas tradīciju. Treškārt, luga būvēta, dāsni izmantojot latviešu folkloru – gan tēlu un dabas parādību simbolikā, gan valodas struktūrās. Tur, kur cittautieši saskata ar savdabīgu nacionālu kolorītu iekrāsotu melodramatisku stāstu, latviešu skatītājam pretī veļas lavīna – mitologizēti arhetipi, mītiski simboli un no teātru uzvedumiem jau izveidoti gluži mūsdienīgi priekšstati par to, kā tam visam vajadzētu izskatīties. Tāpēc jāatzīst, ka Gunāra Pieša uzdevums nebija viegls – nācās rēķināties

ar ļoti daudziem uztveres priekšnoteikumiem.

Tēlu struktūra izkārtota ļoti konkrētā, sistemātiskā un atpazīstamā veidolā: saimniece, meitu māte – **Ilderis**, ar savu ļaužu **saimi** dzīvo kā mazā ķeizarvalsti, ar iedibinātu savu hierarhiju, matriarhālo **kārtību**, parašām. Pa likteņupi Daugavu šurpu brauc meitas Zanes izredzētais – viss jau ir izlemts un izkārtots atbilstoši rituālam un parašām, patikams satraukums pārņēmis sētu, meitas pošas, Māte savā atbildības apziņā – cēla un lepna. Un te visu ņem un izjauc liktenīgā mīla – neparedzēta un neprognozēta **stihija**. Uldis ir aizdedzies, uzstājīgs, viņš savā aizrautībā aizslauka visus šķēršļus – lepno, bagāto mātesmeitu, Baibas romantisko pielūdžēju Gatīņu, visbeidzot pat Baibas kautrību un šķīsto apņemšanos nekad neprecēties. Taču Baibas sirds ir par plašu, viņa nevar mīlēt Uldi un atņemt to Zanei, taču nevar no viņa arī atteikties. Traģiskas un laimes fatālā vienība pazūdina kā **mūžīgo sievišķīgumu**, tā karstasinīgo **varoni**, ieceļot abus latviešu kultūras klasisko mīlas pāru saimē.

Būtisks sižeta dramatisma akcents ir Imanta Kalniņa mūzika, kas tika uzrakstīta jau pirms filmēšanas, tās ritmā harmoniski iekļaujas filmas kadri un paši muzikālie motīvi folklorizējušies skatītāju apziņā.

Tas bija neliels ieskats latviešu kino klasikas zelta fondā.

Tagad gribu pievērsties divām mūsdienu Latvijas filmām, kas katra savā desmitgadē izraisīja lielu ažiotažu un pulcēja ievērojamu skatītāju daudzumu. Kas mainījies kino uztverē mūsdienās un ar ko filmu veidotāji piesaista skatītājus?

## LIKTEŅDZIRNAS (1997, režisors Jānis Streičs)

Šī ir filma, kurai trūkst atpazīstama literāra pamata, toties pilnā mērā tiek izmantotas jau minētās tēlu un simbolu sistēmas, kuras vairāk vai mazāk izteikti sastopamas vairumā latviešu filmu.

Eduks ir **varonis** un **līderis**, kam ģimene izjukusi. Eduka pieaugušie bērni jūtas pamesti, radusies atsvešinātība. Attiecības ar Beisiku Edukam kalpo kā kompensācija par nepilnvērtīgi saņemto bērnu mīlestību pašā ģimenē. Beisiks šajā gadījumā kalpo kā varoņa otrais es, viņš ir izjukušas ģimenes produkts, kam vairs nav radniecīgu saišu ar saviem piederīgajiem. Filmas gaitā izveidojas **saime** – vīriešu komūna, kas atgādina latviešu viensētas struktūru: ir Saimnieks un viņa kalpi, visi plecu pie pleca strādā, lai no **stihijas** – dabas atkarotu savu **stūrīti zemes**, kur realizēt saimes **kārtību**. **Saimes** tēls veidots, balstoties uz kādu mītiski etnogrāfisku priekšstatu, kas



Kadrs no filmas *Likteņdzirnas*

saistīts ar mājām kā emocionāli apvienojošo elementu. Īpatnēji tikai tas, ka it kā organiski pieņemot lauku viensētu par simbolisko pamatu saimes veidošanai, šie cilvēki nav spējīgi organiski ieplūst pašā dabā – lai izteiktu savu savienošanos ar to, viņiem rodas nepieciešamība mežā dziedāt Raimonda Paula dziesmiņu. Savienošanos ar organisko, pirmatnējo notiek caur *estrādi*.

Agnese iemieso **mūžīgās sievišķības** latvisko ideālu, ar viņas palīdzību pēc ģimenes pavarda alkstošie vīrieši var realizēt savas ilgas. Tieši uz šīm jūtām autori liek vislielāko emocionālo uzsvāru. Turklāt būtisks akcents ir Agneses aklums, kas paceļ viņu pāri ikdienišķībai, neļaujot saskatīt nebūtisko, *netiro* dzīves sīkumainību. Tad, kad Agnese atgūst redzi, viņas vērtība ceļas vēl straujāk, viņa ir saglabājusi dvēseles skaidrību, neredzot realitātes atbaidošo veidolu, un kļūst par pilnību gan fiziski, gan garīgi.

Ne mazāk interesanta man šķiet **mūžīgās sievišķības** neaizskaramība – šim tēlam tiek atņemta jebkura seksualitāte, to uztverot bezmaz par zaimošanu. Šajā aspektā gribas pieminēt filmas *Likteņdzirnas* nobeigumu – savā būdīņā, pie savas sapņu sievietes atgriežas mieru un dzīvību atguvušais Eduks, un tur viņu sagaida Agnese ar Eduka mazdēlu. Beidzot ir piepildīts ideālas ģimenes modelis, tomēr nepiepiežot mūžīgajam sievišķīgam dzemdēt pašam, tātad no-

nākt saskarē ar realitāti, bet, neskatoties uz to, padarot viņu par māti, vecmāmiņu – tātad mūžīgo mātes tēlu, pavarda turētāju. Un šo lomu spēlē Agnese Zeltiņa – aktrise, kas pēc saviem ārējiem dotumiem un lomu pieredzes pavisam vienkārši varētu kļūt par latviešu seksa simbolu! Tāpat nedrīkst aizmirst Ivāra Kalniņa kādreizējo vīrišķīgā romantiķa slavu visas Savienības mērogā. Tas liecina par Jāņa Streiča ģenialitāti – no šādiem aktieriem izveidot ģimeni, vēlreiz apliecinot, ko skatītāji uzskata par prioritāti.

## RĪGAS SARGI (2007, režisors Aigars Grauba)

Jaunākais latviešu kases gabals, kas, tieši tāpat kā *Likteņdzirnas*, pārsteidza kino specialistus. Kamēr tika laužti šķēpi par to, cik mākslinieciski kvalitatīva ir filma un vai tik dārgi un ambiciozi projekti latviešiem ir vajadzīgi, skatītāji drūzmējās pie kinoteātriem un, pateicoties arī pārdomātai reklāmai, filma ir bijusi ļoti apmeklēta. Bet tā nav tikai reklāma, tas ir ļoti pareizi izprasts arhetipu kopums, mitoloģiski tēli savienojumā ar lielu devu patriotisma, kas izspēlēts istajā laikā, – šis komplekts ir nostrādājis uz *pareizajām pogām*.

Simboliskie tēli šajā filmā ir izmantoti *tīri*, bez liekiem psiholoģiskiem piemaisījumiem un izstrādātiem raksturiem. Tas nav bijis vajadzīgs, jo skatītāji ir atpazīnuši un pieņēmuši šīs tīrās formas. **Saime** – ridznieki, kas par spīti karam un svešajam varām, iekapsulējušies savā latvietībā, savas kārtības izpratnē. Arī vēsturiskais fons ir izvēlēts ļoti precīzs – jukas, karš, jaunas valsts rašanās. Tā pati par sevi jau ir mitoloģija, kas nenoliedzami nostrādā latvieša zemapziņā, jo – kā var nejust pietāti pret varoņiem, kas veidoja Latvijas valsti! **Līderis** ar izteiktu plusa zīmi ir Ulmanis, kas no vēsturiskas personas latviešu apziņā kļuvis par mītisko tēlu, tautas tēvu un labdari. Filmā Ulmanis tiek tēlots kā pilsētas saimnieks, kas kopā ar saviem pilsētniekiem gan tranšējas rok, gan stratēģiju kaļ. **Kārtība** šajā gadījumā ir izpratne, ka katram virietim ir jāņem rokā ierocis un jāaizstāv sava ģimene, pilsēta, valsts, tātad saime. Kopienas aizstāvēšana pret svešiniekiem – pat ne arhetips, bet instinkts, saglabājies kopš akmens laikmeta apmetņu laikiem. **Stihija** ir karš, kas pilnā mērā ļauj izpausties virietībai, sievietēm atstājot tikai cietēju, izmantoto un atkarīgo lomas. Šajā stihijā savu piepildījumu atrod **varonis** – Mārtiņš, kas gandrīz kā tāds latviešu pasaku gudrais zemnieks spēj atrisināt jebkuru situāciju un apmuļķo lētticīgos, dumjos un ļaunos velnus/vāciešus.

**Mūžīgais sievišķīgums** – Elitas Kļaviņas Elza – ir pavisam neskaidrs tēls, grūti noteikt, kas kalpo par pamatu viņas atsvešinātībai no Mārtiņa, kuru viņa taču tik ilgi gaidījusi. Neliels mājienu filmas veidotāji devuši par viņas negatīvu seksuālajām attiecībām, bet tas šķiet visai sadomāts iegans, tāpat kā Elzas apgalvojums, ka Mārtiņš būtu atgriezies ātrāk, ja patiešām viņu mīlētu. Taču tas netraucē uztvert šo sadomāto līniju kā pilnasinīgu milas stāstu. Mūžīgais sievišķīgums šeit traktēts kā pasīvs, nogaidošs, neizlēmīgs un atsavināts no fiziskām kaislībām, bet tajā pašā laikā domas par to liek Varonim būt stipram un pārvarēt visus iedomātos un reālos šķēršļus.

Secinājumi rodas paši no sevis – latviešu skatītāji, vērtējot aktierfilmas, tradicionāli salīdzina tās ar sev pazīstamo litera-



Kadrs no filmas *Rīgas sargi*

tūru: pāršķirsta mājas bibliotēku. Literārā darba autoritātes nozīme ir tik liela, ka tā pilnā mērā nosaka kino stilistiku, arī vizuālo. Tas rada filmu veidotājiem tieksmi nemitīgi atskatīties pār plecu – vai nav pārkāpts kāds vispārējs tabu, vai klasika interpretācijā nav pieļautas kādas vaļības. Latviešu aktieru filmu kino valodas problemātika ir cieši saistīta ar literārā *interteksta* obligāto klātbūtni. Kino valoda, kadrežums, vide, faktūras, varoņu tēlu ekspresija kļūst konservatīva. Tajā pašā laikā filmas struktūrā atrod savu stabiliu vietu apbrīnojami nemainīgu arhetipisku tēlu pulks – saime, iedibinātā kārtība, lideris, varonis, stihija, sievišķīgais. Protams, katrā atsevišķā filmā tie var būt vairāk vai mazāk spilgti izstrādāti, ar komisku, vai gluži pretēji – traģisku akcentu, dziļāki vai klišejiiski utt. Tomēr viņu klātbūtne un dzīvotspēja rada skatītāju uzticību filmai. Ja nav šo atpazīstamo tēlu, tad skatītājam filmas valoda paliek neatšifrēta un sveša.

No otras puses, piemēros ar *Likteņdzirnām* un *Rīgas sargiem* redzams, ka ne vienmēr pamatā jābūt literārai, galvenais ir pareizi izmantot *ejošos* tēlus un sistēmas. Tāds piemērs ir arī par padomju bestselleru kļuvušais TV seriāls *Ilgais ceļš kāpās* (1981, režisors Aloīzs Brenčs) – tēlu struktūra, sižets veidoti tā, ka to pilnībā var pieņemt par kāda mazāk zināma latviešu literārā darba ekranizējumu. Un aiz Latvijas robežām tas, bez šaubām, tika uztverts tieši kā latviskās mentalitātes izpaudums, lai gan scenārija autors bija Oļegs

Rudņevs, kam ar latviešu kino un latvisko mentalitāti bija maz sakara, toties viņš spēja uztvert tai raksturīgāko un veiksmīgi izmantot.

Ja jau tādas sistēmas dzīvotspēja ir tik liela, ka tā ar visai nelielām variācijām pastāv visā latviešu kino vēsturē, būtu muļķīga paviršība to neņemt vērā un neizmanto. Var pieļaut domu, ka skatītājs nosauktajās filmās patiesībā redz nevis sižetisko norisi un ārējas darbības cēloņsakarības, bet kādas senas kārtības pastāvēšanas, apliecināšanas un varonīgās atkalradišanas procesu. Tāpēc arī no mākslinieciskās formas viedokļa neizprotami vienkāršoti modeļi un personāži šādu skatītāju pilnībā apmierina, jo viņš it kā jau iepriekš zina spēles sākumu un galu.

Nemēģinot vērtēt apkopotās sistēmas pozitīvo vai negatīvo raksturu, piedāvāju to pieņemt kā reāli pastāvošu un, izejot no tās, izdarīt būtiskus secinājumus nākotnes latviešu kino radišanā. Vēl ļoti liela daļa augstvērtīgas, ekranizējamas latviešu literatūras nav izmantota – Blaumanim ir mazāk pazīstamas noveles, Aleksandra Čaka proza (varbūt arī dzeja?), Jānis Ezeriņš, Anšlavs Eglītis un vēl, un vēl. Nevajag cīnīties ar vējdzirnavām, bet izmantot tās savā labā. Es ieteiktu kino producentiem Latvijā padomāt, kā šo arhetipisko sistēmu apaudzēt ar interesantu, radošu sižetu, nemēģinot novienkāršot māksliniecisko izteiksmi līdz kailai struktūrai, bet gan paceļot struktūru izsmalcinātas kino valodas līmenī. **Kr**

# Klasiskie latvieši

Zane Balčus

Foto: Agnese Zeltiņa

Dokumentālā kino eksperts Tue Stēns Millers februāra beigās bija ieradies Rīgā, lai konsultētu mūsu dokumentālistus par Latvijas filmu izplatīšanu pasaulē. Vairāk nekā 20 gadu ilgā darba pieredze Dānijas dokumentālā kino padomē, *Balticum TV* un dokumentālo filmu festivālā, kuru Tue aizsāka 1990. gadā, Eiropas dokumentālā kino tīkla (*European Documentary Network*) izveide, kā arī darbnīcu vadīšana, filmu ieteikšana festivāliem un cita pieredze dod viņam visaptverošu un skaidru skatījumu uz dokumentālā kino attīstību. Latvijā tieši dokumentālās filmas ir apjomīgākā kino ražošanas joma. Tomēr gandarījumu vajadzētu just nevis par kvantitāti, bet filmu māksliniecisko kvalitāti. Kāds tad no malas, bet ar ieinteresētu skatu redzams latviešu dokumentālais kino šodien – par to mūsu saruna.

## Jūs esat sekojis latviešu dokumentālajam kino jau ilgāku laiku. Kādas ir šibrīža tematiskās un estētiskās iezīmes?

Uz to ir ļoti grūti atbildēt, jautājumu pārāk nevienkāršojot, jo esmu redzējis septiņas vai astoņas pagājušajā un šajā gadā iznākušas filmas. Pārsteidzoši, bet vairākās filmās galvenā tēma ir mūzika, kuras izvēle, protams, atkarīga no filmu veidotājiem. Šeit es domāju filmu par jauno cilvēku, kas brauc ar kamanām, – *Loengrīnu no Varka Kru*<sup>1</sup>, ko uzņēmis Viesturs Kairišs. Savukārt pats Kairišs ir galvenais varonis citā filmā – *Valkyrie Limited*<sup>2</sup>. Tā divas reizes mums ir Rihards Vāgners, teātris un viss pārējais.

Jau apmēram gadu es sekoju Ginta Grūbes filmas tapšanai par jūsu slaveno teātra režisoru Alvi Hermani<sup>3</sup>, rīt es skatīšos Grūbes un Dāvja Sīmaņa kopīgo filmu *Pa-saules skaņas*<sup>4</sup>. Un tikko es noskatījos filmu par vecajām kundzēm, kuras dzied kori<sup>5</sup>.

Tāpēc varu teikt – mūzika šobrīd ir latviešu dokumentālā kino tēma. Bet es domāju, tā tomēr ir sagādīšanās, ka šīs filmas tapušas tieši tagad. Varam sākt prātuļot – kāpēc mūzika, kāpēc tieši tagad, un tā tālāk, bet tā būtu novirzīšanās no tēmas.

Kas ir bijis un vēl arvien ir temats latviešu dokumentālajā kino, tie ir cilvēku portreti no sociāla skatpunkta. Ir ļoti daudz filmu, kuras veidotas ar šādu pieeju, tas ir klasisks dokumentālā kino temats. Režisori cenšas atainot nabadzību, cilvēkus, kuriem ir problēmas. Pēdējo desmit gadu laikā esmu redzējis ļoti daudz šādu filmu. Autori cenšas noskaidrot, kā Latvijas iedzīvotāji jūtas jaunā realitātē – viena jaunā realitāte bija neatkarības atgūšanas laiks 80.–90. gadu mijā, nākamo jauno

realitāti radīja 2004. gada maijs, kad Latvija, tāpat kā daudzas citas valstis, pievienojās Eiropas Savienībai. Noskatījos pagājušā gadā tapušo filmu *Bēgums*<sup>6</sup> tieši par šo jauno sociālo realitāti, par cilvēkiem, kas dodas uz Īriju lasīt gliemežus.

Kādreiz es mēdzu apgalvot (tas gan vairs nav tiesa), ka tipiska ne tikai Latvijas, bet vispār Baltijas dokumentālā filma ir par personību, kura viena dzīvo mežā, mēģinot tikt galā ar apkārtējo pasauli, tā sakot – dzīvo ārpus normālās civilizācijas. Parasti tā bija ismetrāžas filma, bet daudz tādas vairs neuzņēmu.

## Kā Jūs sākat sekot Latvijas dokumentālajam kino? Kā ir notikusi tā attīstība?

1990.gadā Bornholmas salā, Baltijas jūras vidū, mēs izveidojām TV un dokumentālo filmu festivālu, kuru finansēja Dānijas valdība. Tur es guvu savu Baltijas dokumentālā kino izglītību, šādas filmas mēs tur rādījām ļoti daudz. Desmit gadu laikā, kamēr festivāls pastāvēja, mēs braucām uz Rīgu, Tallinu, Viļņu un Sanktpēterburgu, lai noskatītos un atlasītu labākās jaunās filmas izrādīšanai festivālā. Man ir bijis ļoti interesanti sekot šī reģiona dokumentālā kino attīstībai kopš neatkarības atgūšanas 90. gadu sākumā, kad, protams, liela daļa filmu bija par tautas sanākšanu kopā, dziedāšanu ar ziediem rokās – dziedošās revolūcijas tipa filmas, tā tās varētu nosaukt. Pēc tam sekoja daudz filmu par apspiestības laiku, stāstot stāstus, kuri nebija atļauti padomju laikā – izsūtīšana uz Sibīriju pat par niecīgu pārkāpumu. Atceros filmu, kuru uzņēma vīrs, kas nesen vēl strādāja Kino centrā, Andris Rozenbergs – par cilvēkiem, kurus ielika cietumā un nosūtīja uz darba nometnēm par franču literatūras lasīšanu<sup>7</sup>. Bija filmas par Gulagu un citām līdzīgām tēmām.

1 *Loengrīns no Varka Kru* (2009, Viesturs Kairišs, 80')

2 *Valkyrie Limited* (2009, Dāvis Simanis, 52')

3 Projekts *Vairāk nekā dzīve* (režisors Gints Grūbe, paredzamā pirmizrāde – 2011. gadā)

4 *Pa-saules skaņas* (Dāvis Simanis, Gints Grūbe, 62', pirmizrāde –

2010. gada pavasarī) – filma par kora *Kamēr...* sadarbību ar 17 pasaulslaveniem komponistiem

5 *Vecmāmiņu koris* (Ilze Ramane, Vides Filmu studija, 52', pirmizrāde – 2010. gada pavasarī) – filma par Mārupes senioru kori

6 *Bēgums* (2009, Ivars Zviedris, 80')

7 *Sods par sapni* (1994, Andris Rozenbergs, 52')

Pēc dziedošās revolūcijas, neatkarības, prieka un vēstures atainošanas režisori pievērsās mūsdienu tēmām, un ne tikai par dzīvi laukos, bet arī pilsētās. Un tagad, vadoties no piemēra, ko minēju sākumā, ir pienācis laiks mākslai un mūzikai, kas ir ļoti interesanti – vai tas ir tas, kas mums šobrīd vajadzīgs? Filmas par mākslu un mūziku? Varbūt. Iespējams, māksla un mūzika kļuvušas svarīgākas tagad, krīzes laikā. Varbūt.

**Vairākas filmas šobrīd vieno zudušo latviešu tēma, stāstot par cilvēkiem, kas pametuši Latviju pagājušā gadsimta sākumā un iesakņojušies citās valstīs – *Kas bija Ed. L.?*<sup>8</sup>, *Nogalināt vai mirt*<sup>9</sup> un *Jaguāra kakts*<sup>10</sup>.**

Jā, tā arī varētu būt tendence. Bet mums ir jābūt uzmanīgiem, klasificējot filmas pēc tēmām, jo būtībā viss taču ir atkarīgs no filmu veidotājiem, no tā, kas viņus attiecīgajā brīdī interesē. Jā, manuprāt, tieši tā to vajadzētu uztvert. Jāņem arī vērā kultūra un tradīcijas, veids, kā tiek stāstīts stāsts. Es teiktu, ka Latvijas dokumentālais kino savā būtībā vēl arvien pamatīgi balstās ļoti klasiskā tradīcijā, salīdzinot, piemēram, ar Lietuvu vai Igauniju. Ar vārdu *klasiskā* es domāju tradīciju, kuru izveidoja trīs lielie vārdi – Juris Podnieks, Hercs Franks un Ivars Seleckis. Katram no viņiem bija cita pieceja dokumentālajam materiālam, bet tomēr tā bija ļoti klasiska. Dažās no nesen redzētajām filmām ir eksperimenti ar *izdomāta stāsta* izmantošanu, bet tas nav tik acimredzami kā, piemēram, Igaunijā šobrīd notiek. Bet tas atkal ir atkarīgs no konkrētiem režisoriem, tad jārunā par konkrētiem vārdiem.

**Varbūt tas ir atkarīgs no nacionālām, kultūras iezīmēm?**

To man ir grūti pateikt. Es tikai varu sacīt, ka tad, kad mēs uzsākām festivālu Bornholmā, es domāju, ka Baltijas valstu filmas ir daudz maz vienādas. Tagad tās noteikti nav vienādas, īpaši lietuvieši ir ļoti atšķirīgi, jo viņiem ir īsfilmu tradīcija. Tās ir filmas, kurās daudz metaforu, simbolikas. Tās veido grupa cilvēku, kas jau ilgu laiku darbojušies kopā, viņi sevi sauc par poētiskā dokumentālā kino pārstāvjiem vai kā tamlīdzīgi. Viņu filmas raksturo ļoti maz teksta, tās galvenokārt balstās uz attēlu.

Tagad nāk jauna paaudze, varbūt būs atkal jauna tradīcija. Uz šī fona varu teikt, ka latvieši ir daudz klasiskāki. Latviešu tradīcija ir tuvāka dāņu dokumentālā kino tradīcijai nekā, piemēram, to var teikt par lietuviešiem. Latvieši ir klasiskāki arī, salīdzinot ar igau-

ņiem, kur jaunākajās filmās manāmi iestudēti elementi, notikumu rekonstruēšana utt. Es neesmu tādas lietas tik daudz redzējis latviešu dokumentālajā kino.

**Tomēr mēs varam vērot iestudētu elementu klātbūtni dažās latviešu filmās, piemēram, *Klucis. Nepareizais latvietis*<sup>11</sup> un *Versija Vera*<sup>12</sup>, kas veidota galvenokārt tikai no inscenējumiem.**



Piekritu par *Versiju Veru*, bet *Kluci* es ļoti sīki esmu izpētījis, tā ir klasiska, pilnībā klasiska dokumentālā filma. Tajā, protams, ir daži inscenējumi, tā veidota pēc klasiskas dramaturģijas principiem, bet es tomēr teiktu, ka tas ir klasisks veids, kā veidot dokumentālo kino. Filmā ir stilistiski komponenti, kuri lielā mērā ir saistīti tieši ar Gustavu Kluci, jo viņš spēlēja ar grafiskiem elementiem. Es uzskatu, ka šī filma ir meistardarbs, unikālais tajā filmā ir tas, ka vārda tiešā nozīmē Kluča māksla ar animācijas palīdzību tiek dekonstruēta<sup>13</sup>. Neskatoties uz to, mēs nevaram apgalvot, ka šī filma nāk ar jaunu stilu vai ko tamlīdzīgu, un atkal tas ir atkarīgs no režisora.

Runājot par *Versiju Veru* – es domāju, tā ir ļoti smalka, ļoti skaista filma. Ilona Brūvere ir atradusi materiālu, kas atbilst viņas temperamentam. Tā ir viņas mākslinieciskās izteiksmes attīstība, viņa ir atradusi savu balsi, kas, pēc manām domām, reizēm atnāk vēlu, bet tomēr atnāk. Starp citu, tāpat ir ar Pēteri Krilovu *Kluča* filmā – viņš tur atradis savu balsi. Ir acimredzami, ka Krilovu ļoti interesē un viņam ļoti labi izdodas strādāt ar arhīvu

<sup>8</sup> *Kas bija Ed. L.?* (2009, Vladislavs Ščepins, 52') – filma par Floridas koraļļu pils cēlāju Eduardu Liedskalniņu

<sup>9</sup> *Nogalināt vai mirt* (2009, Vladislavs Ščepins, 52') – filma par Brazīlijas tīģeru mednieku Sašu Ziemeļi

<sup>10</sup> *Jaguāra kakts* (2010, Andis Mizišs, 71') – filma par latviešu baptistu misiju Bolīvijas džungļos

<sup>11</sup> *Klucis. Nepareizais latvietis* (2008, Pēteris Krilovs, 90') – filma par mākslinieku Gustavu Kluci

<sup>12</sup> *Versija Vera* (2010, Ilona Brūvere, 70') – filma par tēlnieci Veru Muhinu

<sup>13</sup> Filmas angļiskais nosaukums – *Klucis. The Deconstruction of an Artist*

materiāliem ārkārtīgi radošā veidā, un tieši tas šo filmu paceļ starptautiskā līmenī.

Atgriezoties pie pārējām filmām un to autoriem – man ļoti patika *Valkyrie Limited*. Šis režisors Šimanis, es gan viņu nepazīstu, acīmredzami ir talants. Ja es strādātu Kino-centrā, es viņu lolotu, jo viņš tiešām apzinās, ko dara; viņš spēlējas ar mediju. *Valkyrie*



*Limited* ir ļoti pārdomāts vērojošas dokumentālas filmas apvienojums ar melnbaltu mēmo filmu. Nezinu, vai filma ir līdz galam izdevusies, tam arī nav nozīmes, bet tajā ir ambīcijas un kaut kas jauns, ko vajadzētu novērtēt. Un es domāju, ka tas pats attiecas uz filmu, kurai Šimanis bija montāžas režisors, – par sportistu no *Varka Kru*. Arī Kairiņā var ieraudzīt cilvēku, kas mēģina kaut ko jaunu.

**Man šķita, ka Loengrīnā reizēm mūzika dominē pār filmas galveno varoni, izvirzoties priekšplānā un aizēnojot to.**

Bet varbūt varonis nemaz nav tik interesants! Ar to es domāju Loengrīnu, kurš ir filmas galvenais tēls, šis nevainīgais personāžs. Tieši viņu es uzskatu par filmas galveno varoni, es te neizsaku viedokli par personību. Rubenis spēlē varoni, kurš grib glābt pasauli, un tajā pašā laikā viņš ir cilvēks no pasaules, kurā mēs dzīvojam. Iespējams, ka šajā pasaulē Rubenis ir lielisks sportists, viņam ir pievilcīgs izskats, viņš izskatās interesanti trenējoties, nodarbojoties ar jogu un visu to pārējo, kas nepieciešams fiziskās formas veidošanai. Filmā ir klasisks sacensības elements, jo viņš ir labais varonis, bet itālis, kurš divas reizes viņu pārspēj, ir sliktais tēls. Filma spēlējas ar visiem šiem dažādajiem elementiem. Tas, ko es īpaši augstu šajā filmā nevērtēju, ir politikorektums, kas saistās ar epizodēm Atēnās, lāpu utt. Bet no filmiskā viedokļa tas ir ļoti labs darbs. Šī filma tika izrādīta kinoteātri?

**Jā, nesen arī mūsu centrālajā daudz-  
zāļu kompleksā Forum Cinemas. Tāpat  
kā vēl viens nesen uzņemts darbs – *Padoties  
aizliegts*<sup>14</sup>.**

Tā ir tipiska vērojuma dokumentālā filma, sekojot ģimenei – tēvam un dēliem. Man filma patika, varēja redzēt, ka režisors ir krietni pastrādājis. Vienīgi galvenais varonis, tēvs, viņš bija tik ļoti nepatīkams! Es domāju – uzņemot filmu, ir jābūt kaut nelielai empātijai pret varoni, tāpēc mana attieksme pret filmu nav viennozīmīga. Kad Kopola uzņēma *Krusttēvu*, mēs jutām empātiju, sava veida valdzinošu saikni ar Marlona Brando varoni un citiem. Pat redzot, cik nežēlīgs viņš bija, kādus noziegumus pastrādāja, tomēr bija jābūt šai saiknei.

Mēs tātad runājam par divām filmām, kuras tika izrādītas kinoteātri, un tas ir ļoti atzīstams fakts, ka varam uz lielā ekrāna noskatīties dokumentālās filmas. Tā ir attīstība, kas notikusi Baltijas un citās Austrumeiropas valstīs, un tajā pašā laikā tas ir izaicinājums dokumentālistu kopienai. Izaicinājums naratīva veidošanas ziņā, jo tās ir pilnīgi dažādas lietas – uzņemt 10 minūtes, pusstundu, stundu vai 90 minūtes garu filmu. Te ir jādarbojas ar citiem stāsta veidošanas elementiem, pilnmetrāžas filmām jābūt dramatiskākām, jāiekļauj vairāk darbības un visā kā cita.

**Un kā, jūsuprāt, divu minēto filmu veidotāji tikuši galā ar uzdevumu?**

<sup>14</sup> *Padoties aizliegts* (2009, Dzintars Dreibeigs, 90')



Es domāju, ka abas filmas (un te varētu būt arī citas, tāpat mēs varētu atrast piemērus Skandināvijā) jau no paša sākuma netika iecerētas izrādīšanai kinoteātrī. Mēs to varam definēt arī citādāk. Kad es pirms daudziem gadiem strādāju par konsultantu Dāņu filmu institūtā, dokumentālās filmas ļoti retos gadījumos bija paredzētas izrādīšanai kino- teātros. Tās tika veidotas televīzijai, festivāliem, *artthouse* aprindām, bet ne kino, par to mēs nedomājām. Daudzus gadus vēlāk, kad es tur vairs nestrādāju, dāņi radīja programmas politiku, kurā tika paredzēts – piemēram, nākamajā gadā mēs gribam uzņemt piecas filmas, kas paredzētas kinoteātriem. Ja tas jau no paša sākuma tiek pateikts režisoram, operatoram, montāžistam, viņi sāk domāt citādāk, saprot, ka ir jāveido stāsts, kam no punkta A jāvirzās uz punktu Z, jābūt raksturu attīstībai. Filmai būs skatītāji, tātad varbūt izmantot humoru, panākt, lai skatītāji smejas vai, tieši otrādi, raud – visas šīs lietas, kuras mēs, ejot skatīties spēlfilmu, uzveram tik dabiski. Šiem elementiem jau ir jābūt režisora prātā un, apzinoties to, viņš vai viņa filmu veidos citādāk nekā situācijā, kad autoram iedos naudu un teiks – uztaisi filmu, pēc tam paskatīsimies, ko ar to iesākt.

Jā, varam teikt, ka katra ražošana sākas ar izplatīšanu, ir labi zināt, kam filma domāta – kino, televīzijai, festivāliem, internetam, DVD... Kinoveidotāji pasaulē par to pārāk bieži nepiedomā, bet es domāju, ka filmu kvalitāte būtu labāka, ja par to tiktu domāts jau no paša sākuma. Kā piemēru varam aplūkot šobrīd lielu vārdu dokumentālajā kino (iepriekš viņš uzņēma spēlfilmas) – Verneru Hercogu. Viņš zina, ka viss, ko viņš uzņems, būs skatāms uz lielā ekrāna, tāpēc arī viņš par to domā, izvēloties operatoru, rakstot scenāriju. Tas ir kaut kas, par ko ne tikai latviešu filmu veidotājiem un kino organizācijām būtu jādomā, tā ir vispārēja, universāla lieta.

Mēs runājam par Šimani, bet ir vēl viena personība, kuru es gribētu minēt – Andis Mizišs. Viņš ir ļoti prasmīgs režisors, bet es domāju, ka viņš varētu attīstīties vēl vairāk. Piemēram, filmā par baznīcu uz plosta<sup>15</sup> – tur Mizišs visu laiku distancējas, viņš it kā baidās no cilvēkiem, netuvojas viņiem. Es domāju, ka šāda veida attālināts skatījums, no attāluma vērojošas dokumentālās filmas savā ziņā ir vēsture. Tās nav filmas, kādas skatītāji šodien grib redzēt – ja mēs kino vērtējam skatītāju kontekstā. Mēs gribam tikt tuvāk cilvēkiem un, varbūt ir nepareizi tā teikt, bet kā filmas veidotājam tev filmā sevi vairāk jāin-



vestē. Skatoties filmu, mums jāspēj pateikt, sajūst, ka tajā ir kāds, kas tev vēlas kaut ko pateikt. Es nedomāju burtiski, ka mums būtu jāredz režisors, bet gan – viņa *balsij*, rokrakstam, viņa nervozitātei un tā tālāk tur būtu jābūt. Tur ir jābūt viņa aizrautībai. Un tā man pietrūkst attālinātajos vērojumos.

#### **Šo attālināto vērojumu es uztvēru arī Pa-saules skaņās.**

Tie paši cilvēki šobrīd strādā pie filmas par Hermani. Viņi ļoti oriģināli ir pietuvojušies Hermanim, ļoti gudri. Mums ir vajadzīgas arī gudras, pārdomātas dokumentālās filmas, kas ir izaicinošas, saistošas ne tikai sirdij, bet arī prātam. Latvijā jums ir bijis viens no gudrākajiem, prasmīgākajiem režisoriem – Hercs Franks, kas veidojis filozofiskas filmas,

<sup>15</sup> *Vienkārši pops* (2007, Andis Mizišs, 52')

domājis par eksistenci, dzīvi un nāvi. Šī tradīcija ir tik ļoti svarīga; Viktors Kosakovskis bez Herca Franka nebūtu tas, kas viņš šodien ir. Franks vienmēr cenšas filmu veidot vairākos līmeņos, tajā ir ne tikai konkrētās, prozaiskāš un acīmredzamās lietas, bet daudz kas notiek starp ainām, ar montāžas palīdzību. Tas ir ļoti gudri. Tāpēc es domāju, ka latviešu režisoriem vajadzētu censties uzturēt dzīvo šo reflektējošo kino tradīciju. Savukārt Juris Podnieks bija lieliska politiskā, sociālā dokumentālā kino personība, tieši viņu varētu nodē-



vēt par istu dokumentālistu tādā nozīmē, ka viņš uzlika kameru plecā, izgāja ielās un skatījās apkārt – nu tā, kas tagad notiek? Viņš nebaidījās parādīt sevi uzfilmētajos kadrus.

**Šodien kameras ir ļoti daudziem un tāda veida sociālo dokumentāciju var veikt ne tikai kino profesionāļi. Vai varam uzskatīt, ka šāda veida sociālais dokumentālais kino vairs nav vajadzīgs?**

Protams, video ienākšana ir darijusi savu. Podnieks, Franks un Seleckis toreiz nelietoja video; nezinu, vai Seleckis, bet Franks gan ar to šodien strādā. Video ir iedragājis uzi-

cību attēlam. Es te varētu citēt mūsu vietējo varoni Larsu fon Trīru, kurš, aizsākot *Dogmu*, apgalvoja – man nav vajadzīgs operators, es pats varu filmēt; tas nozīmē tikai pavērst kameru tajā virzienā, kurā kaut kas notiek... Tā viņš toreiz izteicās, protams, tā bija provokācija. Noskatoties Trīra pēdējo filmu, mēs redzam pavisam ko citu. Ar video bieži ir tā, ka tu filmē, filmē, filmē un pārāk daudz nedomā par kadra kompozīciju. Precīzā, analītiskā filmu kompozīcija, struktūra ir kļuvusi daudz nekonkrētāka.

**Tāpat dokumentālistiem vajadzētu vairāk domāt?**

Man šķiet, būtu nepieciešams vairāk domāt tieši pirms filmēšanas. Bet, protams, tas atkal ir atkarīgs no katra režisora. Tā atkal ir ne tikai latviešu, bet dažādu valstu jauno režisoru iezīme – viņi filmē ļoti daudz, varbūt nemaz nezinot, ko isti meklē. Dažos gadījumos tā, protams, ir priekšrocība, ja uzfilmētā materiāla ir ļoti daudz, un tad tu skaties, ko no tā visa izveidot. Piemēram, Podnieks, kurš bija klāt tautas manifestācijās un citos notikumos, – viņam nebija iespējams kaut ko izdomāt pirms filmēšanas, viņš tur bija un filmēja to, kas notika apkārt.

No šiem trim lielajiem režisoriem, kas bijuši Latvijas dokumentālajā kino, Juris pārstāvēja vērojošo dokumentālo kino, bija klātesošs notikumos. Franks bija intelektuālis, kurš nodarbojās ar analīzi, kompozīciju. Seleckis toties veidoja cilvēciskus stāstus, kuri ir ļoti saistīti ar latviešu kultūru, bet uzņēmti ar ļoti labu stāstniecības izjūtu. Divas Ivara filmas, kuras es ļoti augstu vērtēju, ir par cilvēkiem no Šķērsielas, filmas *Jaunie laiki Šķērsielā* tapšanā es pats arī biju iesaistīts. Man tās ļoti patīk, jo tās ir ārkārtīgi cilvēcīgas un īpaši pirmajai no tām ir izcils diktora teksts.

Diktora teksta izmantošanai dokumentālajā kino dara pāri video un televīzija, jo, ieslēdzot televizoru un nedzirdot aizkadra balsi, šķiet, ka kaut kas nav kārtībā. Bieži aizkadra teksts apraksta tieši to, kas notiek uz ekrāna – ja cilvēks atver durvis, aizkadra balss ziņo: “Cilvēks atver durvis.” Vai viņi tiešām domā, ka skatītājs ir muļķis? Šāda veida teksta lietošana televīzijā ir atstājusi sliktu iespaidu uz mākslinieciska komentāra veidošanu dokumentālajā kino, kā tas bija jau minētajā Selecka filmā un ir ļoti daudz arī Franka filmās, tikai citādā veidā. Franka autobiogrāfiskā filma *Flashback* ir izcils kino paraugs, tajā viņš nebaidās atklāti runāt par sevi; tekstuālais materiāls ir ļoti precīzs. Jaunajiem režisoriem Latvijā ir ļoti daudz pie-

mēru, no kā smelties iedvesmu. Bet var darīt arī tieši pretējo – oponentēt esošajām tradīcijām. Kinovēsturē ir daudz gadījumu, kad jauni virzieni radušies tieši tādā veidā – piemēram, franču *jeunais vilnis*. Latvijā varētu būt mazliet vairāk *rokenrola*, spēka un jauneklīgas kaismes.

### **Iespējamība, ka filmas tiks izrādītas televīzijā, varbūt arī ir režisoru prātā un tādā kārtā ietekmē viņu filmu uzņemšanas stilu.**

Protams. Pašlaik Latvijas televīzija nepiedalās radošu dokumentālu filmu uzņemšanā, jo tai nav finansējuma. Ja paskatāmies uz citām valstīm un televīzijām, piemēram, BBC vai *Channel 4*, ARTE, tur filmu iepircēji (*commissioning editors*) ir ļoti spēcīgi spēlētāji filmas tapšanas procesā. Viņi runā sava medija un demonstrēšanas laika (*slot*) vārdā, kam vajadzīgas konkrēta formāta un stilistikas dokumentālās filmas, veidotas pēc noteiktiem standartiem. No vienas puses, tas ir labi – piemēram, ieslēdzot ARTE trešdienas vakarā, es zinu, kāda filma par vēsturi tur būs – no arhīva materiāliem, ar caurvijus aizkadra tekstu.

Daudzviet esmu saskāries ar režisoriem, kuri saka – es negribu aizkadra tekstu, runājošās galvas, jo tā ir televīzijas estētika. Es saprotu viņu attieksmi, bet ne vienmēr tas tā tiešām ir, jo tas būs atkarīgs gan no tā, kas runā, gan kur novietota kamera, kāds ir apgaismojums, kā šis cilvēks runā utt. Runājošās galvas var būt lieliskas un aizkadra teksts tāpat. Man šķiet, tagad tas sāk nedaudz mainīties, jo jauni cilvēki mūsdienās, arī tie, kuri uzņem filmas, neskatās televizoru. Vai tu skaties?

### **Jā, reizēm skatos. Šobrīd pat diezgan bieži, jo notiek Olimpiskās spēles. Parasti es skatos krievu filmu kanālus.**

Bet ne jau katru dienu? Reizi nedēļā varbūt?

#### **Biežāk.**

Vai *Varka Kru* galvenais varonis startēja Olimpiskajās spēlēs? Kā viņam veicās? Un itālim?

### **Rubenis diemžēl palika tikai 11. vietā, bet itālis bija trešais.**

Ja es gribētu būt mazliet kritisks, es teiktu, ka Latvijas dokumentālajā kino vajadzētu notikt attīstībai montāžas režijā. Tieši montāža latviešu dokumentālajā kino ir vājais punkts, un es nezinu, kāpēc tā ir. Nē, varbūt tomēr zinu. Zinu to netiešā veidā, jo esmu runājis ar lietuviešu režisoriem, kuri man stāstījuši, ka padomju laikā montāžists bija tehniķis, kurš tika iesaistīts tehniska, nevis noteikti radoša darba veikšanai. Es nāku no Dānijas, kurā šajā jomā viss notiek pavisam savādāk –

tur montāžists atnāk un uzfilmētajā materiālā *atrod* filmu.

Es tagad pārspilēšu, bet ar jaunajām digitālajām kamerām mēdz notikt tā, ka režisors atgriežas no filmēšanas ar 100 stundu garu materiālu un varbūt nemaz nezina īsti, ko ar to visu iesākt. Tad iesaistās montāžas režisors un palīdz ar to tikt galā. Gudrs montāžists teiks, ka neskatsies 100 stundu materiālu, – lai režisors pats to noskatās un atlasa daļu, ar kuru montāžas režisors tālāk strādās.

Varam arī atrast daudzus piemērus, kad režisors piedalās filmas tapšanā jau no paša sākuma kā dramaturgs, scenārists, kaut arī klasiska scenārija rakstīšana dokumentālajā kino tā isti neeksistē. 90 minūtes garas dokumentālās filmas parasti veido, balstoties uz spēlfilmu dramaturģijas principiem ar trim daļām. Lielā skaitā gadījumos, kad filmas ir par cilvēkiem, montāžista uzdevums ir filmas varoņu izveidošana, uzbūvēšana. Būtu labi, ja šeit kinoskolās,ursos vai citās apmācības formās vairāk tiktu akcentēta montāža.

### **Es lasīju Jūsu blogu, kur ievietoja recenzijas par filmām, atspoguļojat notikumus dokumentālā kino sfērā<sup>16</sup>. Vai darāt to filmu popularizēšanas nolūkā?**

Pirmām kārtām daru to sava prieka pēc, bet tam ir arī sava nozīme – gribu popularizēt festivālus, notikumus, filmas, visu ko interesantu, kas šobrīd notiek dokumentālā kino jomā. Desmit gadus es vadīju Eiropas Dokumentālā kino tīklu un pēc tam mēģināju attālināties no projektu pičiņiem un tamlīdzīgiem notikumiem. Šobrīd es atlasu filmas vairākiem festivāliem, tāpēc man ir būtiski redzēt daudz dokumentālo filmu. Savā veidā šis blogs man uzliek pienākumu un pašu motivē skatīties vairāk. Mani komentāri ir galvenokārt pozitīvi. Iespējams, ka daļai filmu mana recenzija ir vienīgā, kas jebkur parādās, – pat ja filmas parāda festivālos, tas nebūt nenozīmē, ka kāds tās izanalizēs, komentēs vai novērtēs. Bieži vien es skatos filmas vēl melnās montāžas stadijā un režisoriem jautāju, vai viņi grib, lai savu vērtējumu publicēju blogā, vai lai nosūtu tikai viņiem. Kritiskās lietas es sūtu uz e-pastu.

Atšķirība starp mani un tevi ir tāda, ka esmu redzējis desmit reizes vairāk filmu, un desmit reizes vairāk filmu dod cilvēkam desmit reizes vairāk pieredzes, kā tās vērtēt. Esmu simtiem stundu pavadījis montāžas telpās, skatoties melnās montāžas; pogām gan es pats nekad neskaros klāt. Tāpēc es varu citiem palīdzēt, un ar to es tagad arī gribētu nodarboties vairāk. **Kr**

<sup>16</sup> www.filmkommentaren.dk

# Ļoti īsa monogrāfija par kāda detektīva un viņa drauga piedzīvojumiem

Mārtiņš Slišāns

Šāviens, vēl viens un tad vēl pēdējais. Istabā valda pustumsa un cauri biežam, tagad jau caurumotam aizkaram iespīd saule un uzvirmo putekļi. Uz sašautā aizkara fona lodes izzīmējušas divus burtus: V un R. Garlaicību te cenšas kļiedēt kāds detektīvs vārdā Šerloks Holmss.

Akronīms no diviem burtiem VR apzīmē veselu laikmetu, bet 19. gadsimta otrajā pusē simbolizēja dzīves veidu, kurš šķita nesatricināms. VR jeb *Victoria Regina* latīņu valodā nozīmē karalieni Viktoriju, viņa valdīja pār impēriju, kur saule nenoriet, 63 gadus un 7 mēnešus. Toreiz reti kurš iedomājās, ka piesauktais detektīvs un viņa līdzgaitnieks doktors Vatsons, kas dzimuši sera Artūra Konana-Doila literāri radošajā laboratorijā, iemiesoti četros romānos un 56 stāstos, kļūs par visu laiku populārākajiem kino un televīzijas ekrāna varoņiem<sup>1</sup>.

P.S. Tieši 122 gadus pēc minētā detektīva piedzīvojumu pirmpublicācijas 1887. gadā uz ekrāniem iznākusi arī kāda britu puīša Gaja Ričija režisētā filma *Šerloks Holmss* ar Robertu Dauniju junioru un Džūdu Lovu galvenajās lomās.

## Dedukcija un redukcija (jeb prāta un iztēles vingrināšana)

Sāksim ar to, ka adrese Beikerstrīta 221B Londonā neeksistē un tur nekad nav dzīvojis arī slavenais misis Hadsones apartamentu iemītnieks Šerloks Holmss ar savu draugu doktoru Vatsonu. Tomēr Londonas tūrē, kurā līdz ar vakariņām tiek piedāvāta iespēja izklaidēties un ērti atrisināt kādu slepkavības gadījumu ar amatieru aktieru līdzdalību, aptuveni trešdaļa klientu domā, ka Holmss ir bijis reāla persona. Par šī grandiozā mīta radišanu lielā mērā varam būt pateicīgi kinematogrāfam. Šerloks Holmss ir arī pirmais iztēles radītais varonis, kuram par godu atvērta muzejs (reālā adrese: Londona, Beikerstrīta 239).

Turklāt katram, kurš ar Holmsa dedukcijas metodi iedziļinājies paša detektīva rakstura, ieradumu, spēju un sociālā stāvokļa kopainā, paveras daudzkrāsainu pavedienu kamols. Pārsteidzošā kārtā tieši šķietamais Holmsa kano niskums piedāvā ļoti plašas interpretācijas iespējas, kurām pamatu licis neviens cits kā Lielā Detektīva radītājs.

## Dr. Bella rakstura īpatnības (un no tām izrietošie secinājumi)

Artūrs Konans-Doils pirms kļūšanas par seru Artūru Konanu-Doilu bija praktizējošs ārsts,

bet vēl pirms tam mācījās Edinburgas universitātē pie kāda doktora Džozefa Bella. Šis ārsts pastāvīgi pilnveidoja neparastu diagnozes noteikšanas metodi, kas no vienas detaļas ļāva izdarīt tālejošus secinājumus. Ja pacienta veselības stāvoklis lika secināt, ka viņš ir miris, tad ārsts šo metodi praktizēja arī uz liķiem. Ar to viņš asinājis arī savu studentu prātu. Doktors Bells novēroja savu slimnieku gaitu, personiskās izskata īpatnības, uzmanīgi aplūkoja rokas, ieklausījās izrunā. Ievērojot vienu detaļu, viņš to saistīja ar nākamo un veidoja secinājumu ķēdi, kas palīdzēja noteikt diagnozi. Ja cilvēks iedams gāzelejās tā, it kā nekustīgā sauszeme tūlīt varētu izslīdēt zem kājām, tad tas ir jūrmieks, nevis zaldāts. Tātad viņam, iespējams, ir tetovējums, tas savukārt pateiks ko vairāk par jūrmieka dzīves ceļojuma maršrutu, bet tas savukārt... pēc vairākiem gadiem ļāva dzimt visu laiku izcilākajam detektīvam-konsultantam Šerlokam Holmsam.

Tālu nav jāmeklē arī viņa uzticamā līdzgaitnieka dr. Vatsona prototips. Tas ir vēl viens Edinburgas universitātes profesors, kara ārsts, ķirurgs, kurš līdzīgi Holmsa līdzgaitniekam bija dienējis Austrumos. Rakstnieks pat neuzskatīja par nepieciešamu nomainīt viņa plaši izplatīto uzvārdu – arī dzīvē doktors Vatsons ir godam nesis Vatsona vārdu.

<sup>1</sup> Viena no pilnīgākajām Šerloka Holmsa filmogrāfijām apskatāma vietnē <http://www.imdb.com/character/ch0026631> – 226 filmu un TV seriālu nosaukumi kopš 1905. gada. – Redakcijas piezīme.

28 gadus vecā literāta un ārsta radītais varonis nekļuva slavens uzreiz. Tikai pēc diviem žurnālu turpinājumos izdotiem romāniem un četriem dzīves gadiem Konans-Doils saprata, ka Holmss "ir sprinteris, nevis maratonists". Lai nezaudētu lasītāju, kurš izlaidis kādu no romāna turpinājumiem, rakstnieks sāka piedāvāt žurnālam *The Strand Magazine* stāstus, kuru izmērs ļauj tos publicēt vienā numurā. Tie arī kļuva par Holmsa leģendas sākumu.

Jaunā formātā pieteiktā varoņa popularitāte bija tik graujoša, ka pēc pāris gadiem rakstnieks pat nolēma detektīvu "nogalināt", liekot pamatu klasiskajam Holmsa nāves un augšāmcelsšanās stāstam divcīņā ar galveno ienaidnieku profesoru Moriartiju pie Reihenbahas ūdenskrituma Šveicē. Viņa paša vārdiem sakot, Konans-Doils bija nolēmis pievērsties "nopietnākiem" literāriem darbiem "pat, ja kopā ar Holmsu es aprakšu arī savu bankas rēķinu". Par savu isteno aicinājumu viņš uzskatīja garu, vēsturisku romānu sacerēšanu.

Tomēr 1902. gadā pēc astoņu gadu klusēšanas, vairākiem citiem darbiem un izsalkušās publikas pieprasījuma Holmss tiek atdzīvīnāts. Ar grāmatu *Bāskervila suns*<sup>2</sup> rakstnieks atsāk stāstu un romānu ciklu, kuru turpina gandrīz visu atlikušo mūžu. Pēdējo literāro pienesumu Šerloka Holmsa un doktora Vatsona sērijā sava laika populārākais britu rakstnieks dod 1927. gadā, trīs gadus pirms savas nāves.

### Pipe, apmetnis un cepure (jeb Holmss iegūst klasiskos atribūtus)

Holmsa dzimšana sakrīt ar kino mākslas dzimšanas laiku. Pirmais kino vēstures annālēs zināmais un saglabātais darbs ar Lielā detektīva piedalīšanos ir kāds miglains 45 sekundes garš ASV ražots filmas rullītis no 1900. gada. Konana-Doila dzīves laikā vien tika saražotas vismaz simts viena vai divu rullīšu garuma filmiņas un filmas ar Holmsa piedalīšanos, sākot ar dāņu *Nordisk Film Company* 13 filmu ciklu (1908–1911) un amerikāņu komiķa Maka Seneta 11 komiskajiem skečiem 1911. gadā, beidzot ar pašu britu 47 *divrullīšu* pienesumu no 1921. līdz 1923. gadam.

Tomēr būtiskāko ietekmi līdz pat šodienai saglabā aktiera Viljama Džileta dotais skatuves tēls paša sarakstītajā lūgā pēc Holmsa piedzīvojumu motīviem, kura dienas gaismu ieraudzīja 1899. gadā (uzfilmēta 1916. gadā). Lai gan pirmās Holmsa aprises ieskicēja *The Strand Magazine* mākslinieks Sidnejs Paže, kurš par modeli izmantoja savu brāli, tieši Džilets mums dāvāja un skatītāja apziņā nostiprināja detektīvu, kurš ģērbies briežu



Viens no populārākajiem Šerloka Holmsa atveidotājiem – Bezils Retborns

mednieka cepurē un *Inverness* variācijas apmetnī, kam priekšroku dod gan skotu brunčišu valkātāji, gan daudzi mednieki un ļaudis, kas vēlas izsargāties no lietus un reizē izvairīties no tradicionālā mēteļa piedurknēm, kas apgrūtina kustību. Skatuvei teicami piederēja arī izteiksmīgs siluets ar *calabash* pipi, kādu ikdienā Holmss nez vai lietotu, jo tā dod nomierinošu efektu, nevis izvelk stiprās tabakas garšu, kādu labprāt baudīja detektīvs pats.

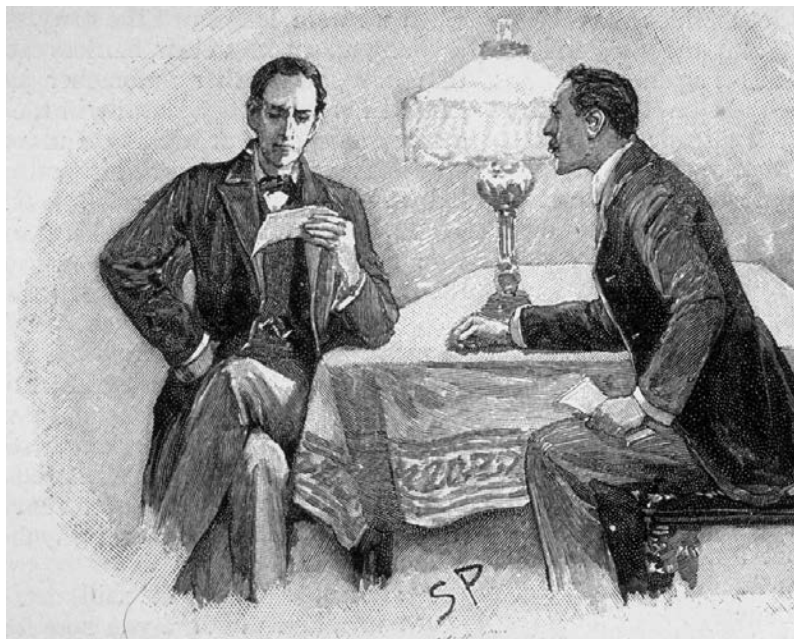
### Holmsa evolūcija (jeb septiņu procentu šķīdums<sup>3</sup>)

Ja visu 20. gadsimta kino mantojumu uzskata par grandiozu piramīdu, tad jaunās filmas *Šerloks Holmss / Sherlock Holmes* (2009) veidotāji iekārtojušies mazā laukumīnā šīs piramīdas virsotnē, turklāt padarījuši savu darbu redzamu ļoti lielam skatītāju pulkam, no kura daudziem par Holmsa senajām, literārajām saknēm ir ļoti attāla nojausma.

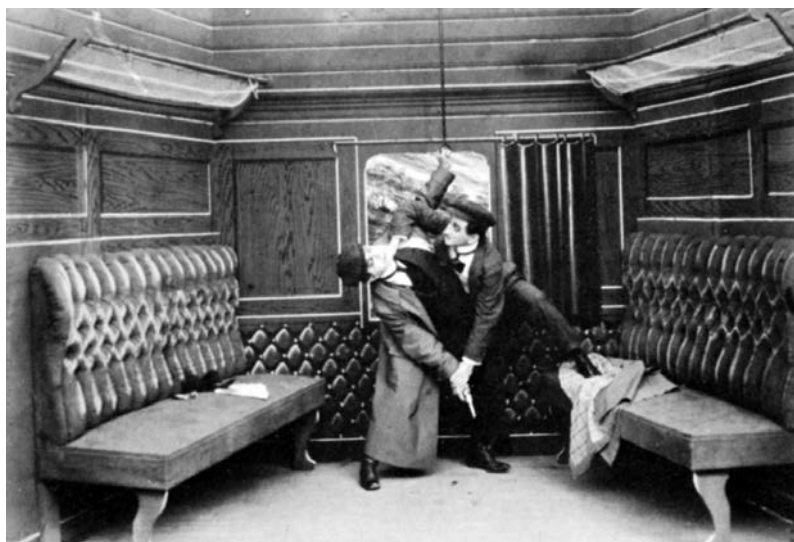
Šoreiz ekrāna stāstam pamatu ielicis viens no producentiem Laionels Vigrams un māks-

<sup>2</sup> Nākamajā, 1903. gadā rakstniekam tiek piešķirts bruņinieka tituls par tagad jau labi aizmirstu, bet publikācijas laikā ļoti populāru vēsturiski patriotisku darbu, kurā Konans-Doils savus talantus izmantoja, lai aizstāvētu britu pozīcijas tikko notikušajā būru karā Āfrikā. Daži kritiķi piebilst, ka savu lomu nopelēja arī Holmsa un *Bāskervila suns* popularitāte

<sup>3</sup> Patiesībā piecu procentu kokaīna šķīdums. "Dārgais Vatsone, vai tad tiešām Jūs domājat, ka es nepamanīju, kā jūs to atšķaidāt!" (Seriāls *Šerloka Holmsa piedzīvojumi* (1984–1995, Granada TV))



Pirmā Holmsa vizualizācija – Sidneja Pažes zīmējums



Viens no pirmajiem Holmsa tēlotājiem – dānis Vigo Larsens

slinieks Džeks Votkins, scenārija vietā radot 25 lappušu komiksu, kuru līdz filmēšanai derīgam materiālam uzpumpējuši trīs citi scenāristi, par stāsta pamatu ņemot auglīgo melnās maģijas un racionālas zinātnes dramaturģisko laulību.

Īsos vārdos – doktors Vatsons taisās pamest jautro vecpuiša dzīvi ar Holmsu, bet ceļā stāv divi faktori – Holmsa nevēlēšanās atvadīties no drauga un lorda Blekvuda lieta. Šis lords Blekvuds nodarbojas ar melno maģiju, piekropj sātāniskus okultos rituālos, jau upurējis piecas jaunavas un, tikai pateicoties Holmsa un Vatsona bezbailīgajam tandēmam, tiek piekerts pie rokas sestajā slepkavības mēģinājumā. Nāve pakarot izrādās nepietiekams līdzeklis, lai Blekvudu apturētu, –

trešajā dienā viņš šķietami augšāmceļas un ar vēl vairāku šausalīgu slepkavību palīdzību pārņem varu okultajā Četrū ordeņu templī, kas saistīts ar augstākajiem britu varas ešeloniem. Viņa mērķis – ne vairāk, ne mazāk kā pakļaut pasauli. To visu, paliekot ēnā, vēro profesors Moriartijs, kurš šajā dubultspēlē sev palīgos nolīdzis Irēnu Adlerī – vienīgo sievieti, kura iekustinājusi Holmsa jūtas, viņa arī ir vienīgā blēde, kura detektīvu jau divreiz apmuļķojusi.

Fakts, ka tajā brīdī, kad lūkojos noskatīties šo filmu, tā bija savākusi jau 150 miljonu dolāru kasi Amerikā vien<sup>4</sup>, darīja uzmanīgu, jo *pēc dedukcijas metodes* jebkurš mūsdienu masu auditorijā tik populārs klasisks darbs parasti nozīmē kādas būtiskas vērtības profanāciju. Arī šoreiz vecā metode nepievilā un lika pārdomāt kādu teoriju, kas piemērojama Holmsa evolūcijai skatītāja un sabiedrības apziņā.

Lielā detektīva nepārtrauktajā ekrāna karjeras gājienā līdz pat šodienai spēcīgu, atmiņā paliekošu Holmsa atveidotāju ir maz. Latvijas skatītājs var būt gandarīts, ka TV ierakstos saglabāts leģendārais Valentīna Skulmes un Gunāra Placēna duets uz Dailes teātra skatuves dziesmuspēlē ar Raimonda Paula mūziku. To, cik grūti tverama Šerloka Holmsa leģenda uz lielā ekrāna, apliecina arī Stīvena Spilberga retā izgašanās, kad viņš producenta lomā mēģināja plašajai pusaudžu auditorijai iebartot apjomīga budžeta un specefektiem bagātu filmu *Jaukais Šerlocks Holms / Young Sherlock Holmes* (1985, režisors Barijs Levinsons).

Tomēr katrā savas kino attīstības periodā Lielais Detektīvs kļūst par sava laika vērtību atspoguļotāju, jo iekodētas sevī nes pirmā, istā kino supervaroņa pārdabiskās spējas un vājības. Holmsa radītājs viņa ielicis tik plašu īpašību paleti, ka katrā desmitgadē iespējams ņemt skatītājam tuvāko. Līdz 20. gadsimta 60. gadiem uz ekrāna mēs pārsvarā redzam Viktorijas laikmeta džentlmeni, kurš reizēm atļaujas kādu joku vai divainu izteicienu. Ar laika distanci, proti, kā pagājušā laikmeta tēlu, Holmsu sāka attēlot klasiskajā filmu studijas *20th Century Fox* sāktajā un studijas *Universal* turpinātajā 12 filmu ciklā no 1939. līdz 1946. gadam. Teicamā Bezila Retborna faktūra un spēle ar Naidželu Brūsu lika pamatu atjautīgā detektīva un ne visai atjautīgā līdzzinātāja kino trafaretam. No daudzajiem kino un TV Holmsiem 50. un 60. gados izceļams Pīters Kašings, kurš šo lomu spēlēja gan sava laika šausmu filmu industrijas flagmaņa studijas *Hammer* ekranizācijā, gan vēlāk britu televīzijā.

<sup>4</sup> Šobrīd filmas ieņēmumi pasaulē ir 462 miljoni dolāru

Krietnas pārmaiņas Holmss piedzīvoja 70. gados, kad līdz ar puķu bērnu revolūciju gaismā tika celta arī detektīva aizraušanās ar veselu komplektu stimulējošo vielu: kokaīna šķīduma šļircēšanu, heroīna un paretam arī morfija lietošanu; vienīgais, ko Holmss neatbalsta, ir opija smēķēšana. Nav brīnums, ka šāda dzīve noved pie halucinācijām un filmā *Septiņu procentu šķīdums / The Seven-per-cent Solution* (1976, režisors Herberts Ross) doktors Vatsons (vērā ņemams Roberta Divāla uznāciens) pavada detektīvu līdz Vīnei, jo Holmsam visur rādās profesors Moriartijs. Šeit apjukušais detektīvs atdodas doktora Zigmunda Freida rokās un iegrimst psihoanalīzes labirintos. Savukārt režisora Billija Vaildera (*Džezā tikai meitenes*) karjeras beigu posma uz nostalgiskās nots ieturētā filma *Šerloka Holmsa privātā dzīve / The Private Life of Sherlock Holmes* (1970) ar brodvejiski smieklīgu Vatsonu un maigos pasteļa toņos ieturētu Holmsu, kas uzplēš joku arī par abu draugu pārāk intimajām attiecībām, iespējams, ir labākais no šī laika kino darbiem.

### 75 kandidāti (jeb neizbēgamais duelis starp Ļivanovu un Bretu)

Holmsa iemiesotāju nākamais periods jau tiešā veidā sasaucas ar jauno Gaja Ričija filmu. Uz vairāk nekā 75 aktieru fona, kas kino un TV atveidojuši Holmsu, Roberta Daunija juniora piedāvājums ir gana impozants un reljefs. Te jāpiemin divi aktieri, bez kuriem jaunais Šerlocks Holmss nebūtu iespējams, un jāatceras, ka pavisam nesen pasaule vēl bija sadalīta ar politikas dzelzs priekškaru. Tātad “uz Austrumiem no Vislas” par visu laiku labāko Holmsa un Vatsona duetu tiek uzskatīta Vasilija Ļivanova un Vitālija Solo-



Džeremijss Brets



Vasilijis Ļivanovs

mina saspēle *Ļenfiļm* studijas piecu TV filmu ciklā, kurš sadalīts 11 sērijās, – *Šerloka Holmsa un doktora Vatsona piedzīvojumi / Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона* (1979–1986, režisors Igors Masļeņņikovs). Daļa šī seriāla ārskatu filmēta tepat Rīgā (pāris labi atpazīstamas vietas ir Esplanādes parks ar Mākslas akadēmijas ēku un Jauniela, kur reiz mita *Kinogalerija*, – filmā tā kalpo par Beikerstrītu).

Savukārt Rietumos mūsdienu Holmsa etalonu mēro pēc Džeremija Breta vitālās, zīmīgi ekscentriskās un piepacelti augstprātīgās rakstura atšifrējuma manieres britu *Granada TV* radītajā monumentālajā TV seriālā *Šerloka Holmsa piedzīvojumi / The Adventures of Sherlock Holmes* (1984–1995), kurā ietilpst arī vairākas pilnmetrāžas filmas. Tikai aktiera pārgrā nāve neļāva pabeigt pirmo un vienīgo šāda apjoma mēģinājumu ekranizēt visus 60 oriģinālos Artūra Konana-Doila stāstus un romānus, no kuriem pabeigt izdevās 41 piedzīvojumu sēriju.

Ļivanova un Solomina duets Rietumos nav plaši pazīstams, tomēr īsteni Holmsa fani



Šerloks Holmss 1937. gadā – Hanss Albērs

arī otrpus Vislas šo ekranizāciju uzskata par kanonisku. Savu vārdu te bildusi arī tagadēja karaliene Elizabete II, kura padomju laika ekranizāciju atzinusi par “visu laiku labāko Holmsa filmu”.

### Šerloks, juniors (jeb Holmss no rensteles)

Ko tad galu galā ir radijuši Ričijs, Daunijs un Lovs? Režisors (kuru šeit nepiesaucsim kā Madonnas vīru) nes asā džeka lauru vainagu kopš debijas filmu *Lielais ķēriens / Snatch* (2000) un *Kārtis, nauda, divi stroķi / Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998) uzņemšanas. Gajs Ričijs ir pārāk spējīgs, lai radītu kaut ko pliekanu, tomēr arī pietiekami vienkāršs puisis, kuram mūsdienu bandītu attiecības, dalot laupījumu, ir skaidrākas nekā grūti sagremojamais un materiāli netveramais džentlmeņa jēdziens.

Savukārt ciņas, pakaļdzišanās, eksplozijas ir savā vietā, izpildītas un atrādītas ar labu spēles laukuma izjūtu un pārzināšanu. Efektīgs ir vēstījuma *flash-forward* un *flash-back* tehnikas lietojums režisora izpildījumā.

Holmsa atveidotājs Roberts Daunijs juniors ir neparasta parādība mūsdienu Holivudā. Savu izcilo aktiera talantu viņš pierādīja titulomā Ričarda Atenboro biogrāfiskajā filmā *Čaplins / Chaplin* (1992). Lai gan aktieris turpināja filmēties, narkotiku lietošana uz ilgiem gadiem krietni piezemēja viņa spēju lidojumu. Tikai galvenā loma komiksa *Dzelzs vīrs / Iron Man* (2008) ekranizācijā, kas kļuva par megahītu, aktieri atkal iecēla slavas saulītē. Savukārt Džūda Lovs aktiera gaitu sākumā jau piedalījās vienā no piesauktās *Grenada TV* Šerloka Holmsa filmu sērijām. Iespēja atlaist siržu laužēja grožus doktora Vatsona

lomā un pavingrināties durvju ielaušanā ar kāju, melnajā humora un sprandas apgrīnātā Lovam nākusi tikai par labu.

Tieši Lova organiskā partnerība ar Dauniju ir viena no filmas veiksmīgajām kārtīm. Kur vien dzirksti dialogs un jāpmainās ar asprātībām vai vienkārši jādzen uz priekšu sižets, abi aktieri ir teicamā formā. Tikko pienāk retais nopietnības brīdis, kas tiešām paver durvis uz Vatsona un Holmsa draudzības dziļumu, atklājas gan pieņemtā amplitūda nepilnība, gan režisora nespēja atklāt ko emocionāli plašāku par adrenalīna pumpēšanu skatītāju dzislās.

Tomēr nevajag satraukties, jo šādu brīžu filmā ir tieši tik maz, lai nenojauktu drebuļkino baidīto sajūtu par melnās maģijas rituālu šķetināšanu, kurā būtisku lomu spēlē Marka Stronga atveidotais lords Blekvuds. Šis labi trenētais britu teātra aktieris pēdējos gados ieņem arvien ievērojamāku lomu klasisku ekrāna ļaundara atveidošanā (tuvākajā laikā gaidiet Stronga uznaicienu arī jaunajā Robina Huda versijā). Ja režisors un abi galveno lomu atveidotāji lielākā vai mazākā mērā *ampelējas*, tad līdzsvaru stāstam dod tieši Stronga nāvīgi nopietnā klātbūtne.

Filmas veidotāju pieeju Holmsa leģendai raksturo sekojoša līdzība. Mūsdienu tehnikas limenis un Holivudas piedāvātais budžets dod visas iespējas realizēt savu redzējumu, tomēr brīdī, kad jārada filmas mūzika un nepieciešama salauztu klavieru skaņa, tās veidotāji ņem teicamas klavieres, noliek tās uz asfalta un nežēlīgi sadauza, iegūstot tieši filmai nepieciešamo muzikālo skanējumu, kas vislabāk dzirdams sākuma titros.

Gajs Ričijs nereti šauj ar ložmetēju, kur pietiktu ar vienu lodi. Tieši tāpat kā Roberts Daunijs jr., kurš sev par uzdevumu nospraudis pārspļaut leģendāro Vasilija Ļivanova tēlojumu Holmsa lomā, tomēr vairāk ietekmējies no Džeremija Breta, pēc kura parauga atveidotā detektīva ekscentrisms robežojas ar narcisismu. Lai gan Daunijs juniors pēc spēju kalibra ir viens no retajiem amerikāņiem, kas tik precīzi var atveidot britu akcentu, viņa parafrāzē Holmsa manierīgums robežojas ar prastu rupjību. Aktiera atveidotais detektīvs ir kā samaitāts klaidonis, kas kādu laiciņu dzīvojis greznībā, pēc tam izvēlējies ielas renstelē un nespēj izšķīrties, kas viņam tuvāks – buržuāziskā zeltā tapsēts viesnīcas numurs ar atbilstošas klases restorānu vai adrenalīna uzdzīšana pagrīdes boksa mačā cūkas aizgaldam līdzīgā ringā. Varētu pat teikt, ka augstākā sabiedrība viņam uzdzen





galvassāpes un īsti atraisīts viņš jūtas tikai industriālās Londonas proletariāta dubļaino šķērsielu piedāvātajā kompānijā.

Pēc izjūtas svaiga un oriģināla jaunajā filmā ir doktora Vatsona kā līdzvērtīga Holmsa partnera interpretācija. Šo jauno attiecību gaismā pārliecinoša šķiet detektīva aktīvā nevēlēšanās zaudēt savu ilggadējo līdzgaitnieku, viņam apprecoties un iekārtojot ģimenes līgzdu kopā ar pievilcīgo guvernanti Mēriju. Tomēr intensīvajā un pat neirotiskajā Daunija juniora duetā ar Lovu Holmsa un Vatsona attiecības nereti atgādina greizsirdīga miļākā nevēlēšanos atvadīties no partnera.

### ...lai dzīvo Lielais Detektīvs!

Tā nav nejaušība, ka pēdējais oriģinālais Šerloka Holmsa piedzīvojums datēts ar 1914. gadu<sup>5</sup>. Viņš pieder laikmetam un pasaules kārtībai, kas valdīja līdz pirmajam globālajam karam. Tajā pašā laikā Šerloks Holmss bijis retais (ja ne vienīgais) no 19. gadsimta varoņiem, kurš vēlākajos zīmētajos komiksos stājas līdzās Betmenam un Supermanam. Tagad spožais talants, kurš nespēj dzesēt savus spēkus ikdienas rutinā, bet meklē arvien jaunus stimulantus garlaicības māktajam intelektam, beidzot realizē savus supervaroņa potenciālu, kurš līdz šim kino ticis maz izmantots. Jaunajā ekrāna reinkarnācijā Holmss iegūst visas komiksu varoņim nepieciešamās iezī-



Roberts Daunijs juniors un Džūda Lovs

mes – viņam pretstatīts gana vienkāršs, bet pārliecinoši draudīgs un šķietami neuzveicams superļaudaris, vēl detektīvs stājas cīņā ar svešzemju Goliātu (kurš pēc tautības ir mūžīgais angļu un amerikāņu oponents francūzis), kā arī apdedzinās ar *femme fatale* liesmu. Tas viss krāsots ar modernu patīnu, kas dzēš citādi acis krītošo stila pārākumu par saturu.

Rezumē – Holmsa transformācija par komiksu varoņi ir pabeigta. Gaidām turpinājumu, jo filmas beigās piesolītais negaiss jau birst un uz skatuves jāparādās pašam profesoram Moriartijam. **Kr**

<sup>5</sup> Lai gan Arturs Konans-Doils turpināja rakstīt jaunus Šerloka Holmsa piedzīvojumus līdz 1926. gadam (pēdējais darbs publicēts 1927. gadā), laika posms, kurā notiek minēto varoņu darbība, ierobežots no aptuveni 1880. gada līdz 1914. gadam.

# Jubilejas Berlināle

Anita Uzulniece

**Berlināle, trešais lielākais un vecākais kinofestivāls pasaulē, sagaidīja savu 60 gadu jubileju ar sniegpārslīnām uz kinozvaigžņu kailajām mugurām un sarkanā paklāja atklāšanas vakarā 11. februārī, un ar ledu klātās ielās visu festivāla laiku līdz 21. februārim.**

Jubilejas Berlinālei bija izmeklēts arī unikāls notikums – Friča Langa *Metropolis* (1927) restaurētās, pusstundu garākās kopijas (145') demonstrēšana Berlīnes radio simfoniskā orķestra pavadījumā naktī no piektdienas uz

sestdienu pie Brandenburgas vārtiem, kur to 10 grādu salā noskatījās divi tūkstoši skatītāju; filma tika demonstrēta arī kinoteātri *Fridrichsstadtpalast* un TV tiešraidē. Brandenburgas vārti ir simboliska vieta jubilejas svinēšanai festivālam, kas ilgus gadus skaitījās tāds kā *Rietumu skatlogs* – īpaši visai sociālisma nometnei un arī pašiem vāciešiem, kas palika Berlīnes mūra otrā pusē pēc tā uzcelšanas 1961. gadā.

Berlīnes Kinomuzejā skatāma plaša *Metropolis* tapšanai un restaurācijai veltīta izstāde, tā būs atvērta līdz 30. maijam. Turpat iekārtota arī izstāde *Romija Šneidere. Vine–Berlin–Parīze* (līdz 25. aprīlim).

## **Koslika demokrātijas saulē un ēnā...**

Šī gada maijā apritēs 10 gadi, kopš parakstīts līgums ar Berlināles pašreizējo direktoru Diteru Kosliku (*Dieter Kosslick*). Viņa vadības laikā festivāls pārcēlies uz industriāli dizainēto multipleksu – Potsdamas laukumu, Koslika laikā tika arī *izklāts paklājs* arī vācu filmām – iedibināta sekcija *Vācu kino perspektīva*, arī konkursā tās parādījušās un saņēmušas balvas. No vienas puses – apsveicama parādība, tomēr, pēc daudzu speciālistu domām, tas padarīja starptautisko festivālu provinciālāku. Kosliks ir sabiedrīks un dzīvespriecīgs cilvēks, kādreizējā Ziemeļreinas-Vestfālenes kino fonda direktors, kurš pārņēma festivāla vadību no Berlināles ilggadējā šefa, it kā akadēmiskākā Morica de Hadelna. Koslika vadībā festivāls ir mainījies – kļuvis plašai publikai pieejamāks (šogad var jau lepoties ar 300 000 pārdotām biļetēm), ieviešis pat atraktīvu jaunu sekciju *Kulinārais kino*, bet nevar nepamanīt arī pēdējo gadu tendenci – konkursa programmas un žūrijas sastāva pavājināšanos (pāris gadus – pat ar pēdējā brīža atteikumiem piedalīties žūrijas darbā). Vai Berlināle kļuvusi par lielu, stipru, varenu, stiklotu, kosmopolitisku un jokaini



Kadrs no filmas *Kā es pavadīju šo vasaru* / *Как я провел этим летом*



Kadrs no filmas *Ceļā* / *На пути*

jautru festivālu, kā to sev par mērķi izvirzīja Kosliks? Interesanti festivāla šo gadu bilanci apzīmē vācu kolēģi – par glāzi var teikt, ka tā ir pustukša, un var teikt, ka līdz pusei pilna...

Šīgada konkurss pagāja bez satricinājumiem un spilgtiem atklājumiem. Vai tur vainojama atlases komisija, kas noraidījusi labākos kinodarbus, vai varbūt autori tos vienkārši nav gribējuši iesniegt Berlinālē? Turklāt vairākas filmas konkursa programmā nāca no Sandensas festivāla. Izskatās, ka konkurēt ar Kannām un Venēciju Berlinei gandrīz vairs nav iespējams, Berlināle varētu būt Toronto (kur nav konkursa) vai Lokarno festivālu līmeni.

Jubilejas festivāla žūriju vadīja Verners Hercogs, un ja nu kādreiz ir bijis iespējams nojaust, kādas filmas saņems *Lāčus* (saskaņā ar priekšsēdētāja kritērijiem), tad tas bija šogad. Un ne tikai tāpēc, ka neilgi pirms festivāla *Zeit* publicēja interviju, kurā režisors formulē savus uzskatus par mākslu, iestājoties pret šodien tik izplatīto psihoanalīzi, kas tiecas izgaismot katru dvēseles stūrīti: "...bet dzīvoklis, kurā izgaismots pēdējais stūrītis, kļūst neapdzīvojams".

Attiecīgi – Hercogaprāt, labas filmas ir tās, kurās viss nav perfekti izgaismots, kuru tumšie stūri iegūst formu un dzīvību tikai caur skatītāju fantāziju un inteliģenci. Filmās, kurās viss nav pateikts līdz galam, kuras iedvesmo uz interpretāciju. Un tādas starp šīgada 20 konkursantēm bija tikai pāris.

Alekseja Popogrebska filma *Kā es pavadīju šo vasaru / Как я провел этим летом* saņēma trīs *Sudraba Lāčus* – abi galveno (un vienīgo) lomu tēlotāji Grigorijs Dobrigins (debija kino) un Sergejs Puskepalis (spēlēja jau Popogrebska iepriekšējā filmā *Vienkāršās lietas / Простые вещи* (2007)) saņēma balvas kā labākie aktieri, bet operators Pāvels Kostomarovs – par izcilu māksliniecisku sniegumu.

Divu Čukotkas meteoroloģiskās stacijas darbinieku drāma uz neskartas, majestātiskas dabas fona. Skarbi nospēlēta – vecākais no abiem (Puskepalis) laiku pa laikam pamet posteni un dodas foreļu zvejā, viņa prombūtnes laikā jaunākais (Dobrigins) uzzina par nelaimi, kas skārusi biedra ģimeni. Spriegums veidojas no tā, ka viņš nevar saņemties traģisko ziņu pateikt, spriedze aug, līdz uzsprāgst... Filmas lēnais temps mainās, līdz šim pret cilvēkiem it kā pilnīgi vienaldzīgā aina va tiek ierauta viņu divcīņā. Operators Kostomarovs pats veido dokumentālas filmas kā režisors, varbūt arī tādēļ kopdarbs veidojies tik veiksmīgi, kameras acij vienlaicīgi izjūtot un ietverot dramatiskās cilvēka un dabas attiecību kopumu.

### Lāči – par klusumu vai aktualitāti

Arī turku režisora Semiha Kaplanoglu filma *Medus / Bal* (kopražojums ar Vāciju), kas saņēma *Zelta Lāci*, saista ar dabas klusumu un burvību, asociāciju un noskaņu bagātību – kā atklājumu pilns ceļojums svešā pasaulē. Tēva un dēla attiecības, maza ciematīņa, mežu, kalnu un ieleju noskaņa, kur tēvs, biškopis, mēdz ņemt līdzī sešgadīgo dēlu savās gaitās un kur valda harmonija (atšķirībā no skolas, kur puišītis lasot stostās), kamēr kādu dienu tēvs vairs neatgriežas... Daba, dzīvnieki un visas norises skatītas no bērna perspektīvas, un tieši daudzās miklas, kas nodarbina puisēna prātu, arī padara *Medus* atmosfēru vēl blīvāku un valdzinošāku.



Kadrs no filmas *Ģimene / En Familie*



Kadrs no filmas *Kaut kādā ziņā maigs vīrs / En ganske snill mann*

Filma ir režisora trilōģijas noslēdzošā daļa, arī pirmās divas – *Ola / Yumurta* un *Piens / Suet* – guvušas starptautisku atzinību. Laimīgais Kaplanoglu, jau ar *Zelta Lāci* rokā, balvu pasniegšanai sekojošā preses konferencē stāstīja, kā uzņemšanas grupa tiekusies saskaņot visus filmas komponentus harmoniskā vienībā – lai tā līdzinātos himnai vai lūgšanai. Laikam jau tieši šo aspektu novērtējuši Ekumēniskā žūrija, piešķirot filmai arī savu balvu.

*Sudraba Lācis* kā labākajam režisoram tika Romānam Polaņskim par filmu *Rēgu rakstnieks / The Ghost Writer* – ļoti aktuāls un istajā brīdī klajā nācis politisks trilleris par puisi (Jūens Makgegors), kuram uzdots rakstīt bijušā premjerministra (Pirss Brosnans) memoārus. Kad viņš nāk arhīvos uz pēdām agrāk nezināmiem materiāliem, darbiņš sāk kļūt bistams... Uzņemšanas sākumā Polaņska grupa noteikti nevarēja zināt par Tonijam Blēram pašlaik izvirzīto apsūdzību, bet tik perfektais aktieris Brosnans nebūt nevairās filmā izskatīties pēc Blēra. Martā filma jau būšot Rīgā skatāma.

Žūrija savu speciālbalvu, arī *Sudraba Lāci*, piešķīra filmai, kas visu laiku turējās *Screen* kritiķu vērtējuma augšgalā – rumāņu režisora Florina Serbana *Kad es vēlos sviļpot, es*

svilpoju / *Eu cand vreau sa fluiet, fluiet*. Rumāņu kino uzrāviens pēdējā laikā (*Zelta Palmas zars* Kristiana Mungiu filmai Kannās 2007. gadā)) turpinās, vai varbūt tas ir Rietumu pasaules šoks Austrumeiropas realitātes priekšā? Pēc lugas veidotajā filmā varonis izbēg no mazgadīgo noziedznieku noņemšanas piecas dienas pirms atbrīvošanas, līdz *paķerot*



Kadrs no filmas *Laupītājs / Der Rüber*



Kadrs no filmas *Ticība / Shabada*

jauniņu sociālo darbinieci, kurā iemilējies; galveno lomu atveido neprofesionālis, filmā piedalās arī īsti ieslodzītie. Paralēli režisors izveidojis arī dokumentālu filmu par Rumānijas ieslodzījuma vietām. Rumāņu filma saņēma arī Alfrēda Bauera (festivāla dibinātāja) vārdā nosaukto balvu, ko pasniedz darbam, kas paver jaunas kinomākslas perspektīvas.

Par labāko aktrisi žūrija atzina japānieti Šinobu Terajimu (Shinobu Terajima) par lomu filmā *Kāpurs / Caterpillar*. Dalītas jūtas pārņem pret šo japāņu režisora Koji Vakamacu (Koji Wakamatsu) filmu – traģisko un šausmīgo reizē. No kara pārnākušo vīru vairs nevar saukt par cilvēku – bez kājām un rokām, sakropļotu galvu, pieredzētajās un pastrādātajās zvērbās traumētu psihi. Un tomēr sieva pret viņu izturas kā pret savu vīru – mīloties pretīgumam, līdzjūtībai un naidam. Aktrise nākot no senas Kabuki teātra ģimenes un bijusi uz skatuves jau kopš agras bērnības.

## Ģimene, cietums, islams

Vel dažas ievēribas cienīgas un uzrunājošas filmas, kurām tomēr kaut kā pietrūka, lai tās varētu atstāt paliekošas pēdas mūsu apziņā vai ieiet kinovēsturē. Dāņu režisores Pernilles Fišeres Kristensenas filma *Ģimene / En Familie* (FIPRESCI balva) – tiešs, ādai tuvā manierē, kā jau dāņiem, uzņemts komplicēts ģimenes stāsts, kura centrā vitāls, kaut ne vairs jauns tēvs ar savu otro ģimeni, ar dzimtas lepnumu – beķereju, ar mazajiem un lielajiem bērniem, kuri visi tomēr vienojas mīlestībā un atsakās no saviem nodomiem tad, kad tēvs izrādās slims.

Norvēģu režisora Hansa Petera Molanda filma *Kaut kādā ziņā maīgs vīrs / En ganske snill mann* un vācieša Bendžamina Heisenberga *Laupītājs / Der Rüber* sākas pilnīgi vienādi – varonis iznāk no cietuma. Pirmajā filmā viņu atveido pazīstamais zviedru aktieris Stellans Skārsgrāds, un tieši pateicoties viņa talantam un labsirdīgi ironiskajai attieksmei pret savu varoni, daudzās pikantās situācijas ar vientuļām sievietēm, kurās viņš nonāk kā *maīgais vīrs*, neizvēršas vulgāras vai tikai smieklīgas. Skumji miglainas nojausmas par laimes iespējamību, kuru izjauc vecie čomi, bet arī ar to varonis tiek galā.

Savukārt *Laupītājs* – aktieris Andreass Lusts – tāds ir pēc aicinājuma. Viņš skrien maratonu un tikpat ātri – ārā no bankas, kuru aplaupījis. Tāda kā apsēstība.

Tēma, kas ir, tā sakot, gaisā, un atspoguļojas arī šī gada Berlināles filmās – islāma integrācija Eiropā. Turku-vācu režisora Burhana Kurbani filma *Ticība / Shabada* sastāv no vairākām epizodēm musulmaņu dzīvē Berlinē, savukārt 2006. gada Berlināles *Zelta Lāča* ieguvēja Jasmila Žbaniča (toreiz – par filmu *Grbavica*) šogad startē ar filmu *Ceļā / Na putu*, kurā kādu pāri tieši ticība izšķir – kad vīrietis iestājas kādā konservatīvā draudzē, izrādās, ka viņa draudzenes dzīves veids ar to nav savienojams. Diemžēl abas filmas tikai uztur stereotipus par ortodoksālo un Rietumu pasaules modeli – kaut Žbaniča vismaz atstāj saviem varoņiem cerības...

## Dažādas sejas

Kaut katra festivāla seja ir tā konkurss, tomēr šogad Berlinālē par to negribas daudz rakstīt. Jubileju spilgtāk iezīmēja ievērojamu kinomeistaru godināšana un retrospektīvā programma *Play It Again*, kuru sastādīt bija uzaicināts pazīstamais kritiķis Deivids Tomsons (David Thomson), eiropietis, kurš dzīvo Amerikā. Caur 40 tajā iekļautajām filmām varēja gūt vislabāko ieskatu ne tikai Berlināles, bet arī visā pēckara vēsturē, kas nebūtu iedomājama bez daudziem savā iznākšanas laikā apstrīdētiem kinodarbiem. Gan pirmie autorkino paraugi kā Godāra *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle* (1959), kas šokēja ar visu konvenciju laušanu, gan Hercoga debija *Dzīvības zīmes / Lebenszeichen* (1967), gan varoņu atsvešinātības manifesti – Antonioni *Nakts / La notte* (1960) vai rakstnieka Kurcio Malapartes (Kavani *Ādas* scenārists, savas unikālās mājas arhitekts) vienīgā filma *Aizliegtais Kristus / Il Cristo proibito* (1950) – atļāvos arī *greznību* divas pēdējās noskatīties.

Tāpat varam atcerēties skandālus ap Maikla Čimino *Briežu medībām / The Deer Hunter* (1977), kad padomju

delegācija pameta festivālu, vai Nagisa Ošimas *Jūtu impēriju / Ai no corrida* (1975), kad pēc seansa konfiscēja filmas kopiju un *Foruma* direktors Ulrihs Gregors tika apsūdzēts "pornogrāfijas izplatīšanā"... Īpašs akcents programmā likts uz kara un tā seku atainojumu kino, piemēram, Larisas Šepitjko *Augšamcelsšanās / Восхождение* (1976, starp citu, manā kandidāta, kā toreiz to sauca, eksāmenu biļetē VVKI bija tieši šīs filmas analīze).

*Zelta Lāci* par mūža ieguldījumu saņēma scenārists Volfgangs Kolhāze (Konrāda Volfa, Gerharđa Kleina, Franka Beiera filmu scenāriju autors) un arī Hanna Šigula, Fasbindera mūža (20 kopīgi tapuši darbi). Prieceja filmas ar aktrises piedalīšanos, tai skaitā viena nekad agrāk neredzēta – Marko Fereri *Pjeras stāsts / Stori di Piera* (1983), kur Šigulas varones meitu spēlē jauniņa Izabella Ipēra; aizraujošs bija arī viens no Šigulas režisētajiem septiņiem *Sapņu protokolliem / Traumprotokolle* – par kubiešu teātra un kino mākslinieci Alisiju Bustamanti (Alicia Bustamante). Visas *brinišķīgās realitātes (real maravilloso)* sērijas autors ir Gabriels Garsia Markess. Saruna ar aktrisi notika Kinomuzejā (*Deutsche Kinemathek*) – kaut tovakar Šigula aktīvi stāstīja par sevi un sakarībām, kas novedušas pie vienas vai otras tikšanās (moderatorei bija pavisam maz darba), vispaliekošākais laikam ir agrāk dzirdēts raksturojums par īpašo aktrises ekrāna tēlos – klusums ap viņu. Dzīva kinovēstures sastāvdaļa ar savu starojumu – *Du... Augen wie Sterne*, kā teica Fasbinders 1969. gadā viņai savā filmā *Katzelmacher*. Šigulai veltītajā albumā Elfrīda Jelineke raksta: "Šai sejai nekas nav jādara, tai tikai ir jābūt".

Jābūt, protams, arī Berlīnes kinofestivālam, taču kādai jābūt tā sejai – šis jautājums sešdesmitās jubilejas reizē saasinājās vēl vairāk nekā citus gadus. Pat zinot iemeslus, kādēļ Berlīnāli pārcēla no vasaras uz ziemu (lai festivāls notiktu pirms *Oskaru* pasniegšanas un Kannu kinofestivāla), gribas aicināt – labāk rikojet festivālus vasarā, lai zvaigznēm nebūtu jādemonstrē savi vakartērpi sniegā vai lietū, lai presi un skatītājiem nebūtu jāklūp uz apledojušām Berlīnes ielām... **Kr**



Kadrs no filmas *Dzīvības zīmes / Lebenszeichen* (1967)



Kadrs no filmas *Jūtu impērija / Ai no corrida* (1975)



Kadrs no filmas *Līdz pēdējam elpas vilcienam / A bout de souffle*



Kadrs no filmas *Nakts / La notte* (1960)

# Kino tranzītzona - Lietuva

*Daira Āboliņa*

Kino mēdz saukt par vislabāko Lietuvas vēstnieku pasaulē, kaut arī pēdējos gados lietuvieši saslavēti galvenokārt par izteiksmīgām dokumentālām īsfilmām. Smagsvara kategorijā, proti, spēlfilmu žanrā, lietuviešu frontē valdījis klusums tāpat kā Latvijā. Kaimiņu lielākos starptautiskos panākumus saista ar deviņdesmito gadu sākumu, kad par sava veida Baltijas kino identitātes zīmi kļuva režisors Šarunas Bartas ar savām skarabajām melnbaltajām filmām.



Šarunas Bartas savas jaunākās filmas *Eirāzietis / Indigène d'Eurasie / Eastern Drift* kadrā

*Trīs dienas / Trīs dienas* (1991) kļuva par Eiropas festivālu hitu, to salīdzināja ar slavenā ungāra Belas Tāra post-sociālistiskajām, eksistenciālajām filmām. Gandrīz gleznieciski skaista pasaule, kura it kā cieš no gaismas trūkuma, cilvēki šķiet sastinguši un fatāli depresīvi – kā ciešanu pilnā nakts vizijā, kurai taču reiz sekos rīts.

Ar *Trim dienām* un filmu *Koridors / Koridorius* (1994) Šarunas Bartas kļuva slavens Eiropā kā jaunā lietuviešu kino zīme. Viņa filmām bija raksturīga dokumentāla maniere, gari kadri (šajā ziņā Bartas domāšana ir līdzīga viņa kursa biedrenei Maskavas kinoinstitutā – Lailai Pakalniņai). Klusējoši, it kā sazvērnieciski noskaņoti cilvēki, kuriem nebrīve ir kā slimība izārstēšanas stadijā.

Padsmītu gadu laikā Šarunas Bartas ir uzņēmis septiņas filmas, kas pabijušas festivālu uzmanības lokā, trīs no tām (*Trīs dienas*, *Koridors* un *Brīvība / Laisve* (2000)) izrādītas arī pašmāju kinoforumā *Arsenāls*. Kā aktieris un domubiedrs Šarunas Bartas Francijā strādājis kopā ar franču nepieradinātā kino elku Leo Karaksu. Latvieši viņu par to mazliet apskauda...

Šogad Bartas atgriezās Berlīnes kinofestivāla Forumā ar filmu *Eirāzietis / Indigène d'Eurasie / Eastern Drift*, kas izpelnījās interesi, jo apliecināja, ka kaut kas ir citādi. *Eirāzietis* ir trilleris ar franču, krievu un lietuviešu aktieriem. Cits ritms, tomēr atpazīstamais lietuviešu fatālais dramatisms. Melnajā biznesā iepinušos pusmūža puisī, kurš gribētu visu sākt no jauna, spēlē pats Šarunas Bartas.

### **Kāpēc jūsu filmas varoņiem ir tik dramatiskā dzīve?**

Cilvēka dzīve ir traģiska pēc būtības, tas sākas ar dzimšanas brīdi. Galvenais cilvēces jautājums ir *kāpēc?* un *kas notiks pēc tam?*, neviens nevar izbēgt no šī *kāpēc*. Šis dramatisms ir viens no galvenajiem iemesliem, lai par dzīvi priecātos, tādu kāda tā ir. Mēs zinām, ka dzīvība ir ļoti trausla un dzīve ir īsa. Jāmēģina paņemt no dzīves, cik vien daudz spējam. Tās ir optimisma saknes.

### **Vai jums bija svarīgi atgriezties Berlīnes kinofestivālā?**

Es biju šeit ar savu pirmo filmu pirms 18 gadiem. Šogad lēmums braukt uz Berlīni tika pieņemts diezgan negaidīti, bet es tajā saskatu zināmu cikliskumu. Cikls noslēdzas. Interesanti, ka pirms 18 gadiem es Berlīnē dzīvoju tajās pašās vietās un to pašu sieviešu dzīvokļos. Kaut kas atkārtojas, bet ir jau citāds.

Skaidrs, ka Berlīnes kinofestivāls ir viens no lielākajiem pasaules kino notikumiem. Ļoti īpašs. Turklāt tas notiek ziemas laikā, kas nozīmē, ka cilvēki šeit daudz strādā. Citur, kaut vai Kannās, cilvēki daudz vairāk svin. Dienu un nakti.

### **Kur ir labākā vieta jūsu filmu rādīšanai?**

Es nezinu. Neviens nezina.

### **Vai, jūsuprāt, Lietuva kā valsts ir atrodama Eiropas kino kartē?**

Tas vienmēr ir atvērts jautājums. Lietuva kā kultūras valsts piedalās dažādos grandiozos pasākumos. Kinofestivāls ir tikai festivāls. Atpazīstamai daudz dod kopprodukcijas filmas, kaut arī mēs tur nenosakām toni... Tomēr no kopprodukcijām ir atkarīgas pat Eiropas lielās valstis – kino veidotājiem šobrīd nav cita ceļa, kā apvienot naudu un auditoriju.

### **Daudzās jūsu filmās cilvēki cieš no padomju impērijas sekām. Vai, jūsuprāt, psiholoģiskā ziņā mēs vēl neesam aizgājuši no turienes?**

Esam vai neesam aizgājuši, bet cilvēki cieš tik un tā. 70 gadus padomju sistēma mūs centās iznīcināt. Tas ir milzīgs laiks, kas samērojams ar cilvēka mūžu. Visas pakļautās valstis bija gan garīgi, gan ekonomiski sasaistītas, nebija taču nekādas iespējas autonomai attīstībai. Es uzskatu, ka pat tā paaudze, kurai šobrīd ir tikai 15–16 gadu, joprojām ir šīs impērijas sekas varā, jo viņi dzīvo valstī, kas nav spējusi pietiekami attīstīties. Tā ka šī problēma būs aktuāla vēl gadiem ilgi.

### **Vai tā ir kāda garīga problēma, kurai grūti atrast risinājumu?**

Nu kādi var būt risinājumi? Kaut kādi medikamenti? Tā ir kā trauma. Nevar teikt, ka mēs esam kaut kā garīgi apspiesti šobrīd. Bet, ja kāds psiholoģiski jūtas apspiests, viņš ir apspiests. Par psiholoģisko situāciju runājot, tas ir ļoti plašs, filozofisks jautājums. Vajag gadiem ilgi strādāt, lai kaut kas izmainītos.

### **Jūs ticat, ka kino var darboties kā psihoanalīze?**

Es ticu, ka kino var iedarboties dažādos līmeņos, tas ir izkopies un ieguvis savu kultūras nišu, kas daudziem cilvēkiem ir nozīmīga. Es kino salīdzinu ar literatūru, kas iedarbojas uz cilvēkiem ļoti individuāli. Bet literatūrai ir gadsimtiem ilgas tradīcijas, tur visam ir sava vieta: gan avīzēm, gan šekspīram. Kino ir daudz jaunāka māksla, ar audiovizuālo kultūru situācija ir daudz sarežģītāka, īpaši runājot par šīs mākslas izplatību un ierobežoto pieejamību. Kā jūs zināt, gan mākslas filmas, gan *bojevīkus*, gan ziepju operas rāda

viens un tas pats televizors. Parastam cilvēkam filma ir filma. Vai tad viņš domā par to, kas to uzņēmis un kā tas izdarīts?

### **Jūsu filmas rāda pa televizoru?**

Nu, rāda jau. Eiropā rāda.

### **Lietuvā nerāda?**

Lietuvā ilgu laiku nerādīja. Tagad kaut kas mainās. Ilgu laiku televīzijā vispār nebija tāda kanāla, kur varētu rādīt radikālus kino darbus. Nerunājot tikai par manām filmām, tas pats attiecas uz labu Eiropas kino, kino klasiku, kas nav tik viegli uztverama televīzijas skatītājam. Tikai pavisam nesen kaut kas tāds ir sācis parādīties TV ekrānos.

### **Vai jums ir sajūta, ka esat tālu aizgājis no filmas *Trīs dienas laikiem*?**

Es nezinu, kā atbildēt. Ja es zinātu, ka esmu sasniedzis savas dzīves gala punktu, varbūt zinātu, kā to visu vērtēt. Bet tagad, kad jutos pusceļā... Skaidrs, ka esmu gājis un šim ceļam ir bijusi noteikta trajektorija un jēga. Tālākie dzīves notikumi precīzēs arī pagātnes nozīmi.

### **Jūsu jaunākajā filmā *Eirāzietis* Lietuva tiek rādīta kā tranzītzona starp Austrumiem un Rietumiem. Viss sliktais iziet cauri gan vienā, gan otrā virzienā. Vai šāda īpaša vēsturiski noteikta ģeogrāfiska Lietuvas atrašanās vieta ir radījusi kādu īpašu cilvēku tipu, kuriem ir lemts dzīvot šādā mazā starpvalstī?**

Nu, vēsturiski vienmēr Lietuva tādā situācijā atradusies. Napoleons caur Viļņu gāja uz Maskavu. Vēsturiski Lietuva un Latvija tika uzskatītas par malieni. Par purvu zemi. Tas mums atļāva saglabāties zināmā izolācijā un saglabāt arī savu seno baltu valodu. Tad tehniskā evolūcija attālumus samazināja un daudziem radās intereses šajās valstīs. Protams, tas ietekmēja arī cilvēku domāšanu. Tiem, kas te gribēja pieeju jūrai un vēl diez ko, viņiem taču bija uzspļaut uz to, ka te ir tauta, trīs miljoni lietuviešu, kam ir savas tradīcijas, savas nepieciešamības.

### **Bet varbūt šī ģeogrāfiskā atrašanās vieta izraisīja ne tikai negatīvo – piemēram, deva arī iespējas mazajām valstīm. Piemēram, jūs aizbraucāt uz Franciju, tikko krita dzelzs priekšsargs.**

Tā bija vienīgā iespēja taisīt savu kino. Jūs taču zināt, kādā valstī mēs dzīvojām! Kino bija valsts monopols, tāpat kā visi citi mākslas veidi. Pēc tam šī struktūra sabruka un nebija vispār nekā. Es nezinu, kā var runāt kino par jebkādu radošu brīvību, ja nav kaut minimālas finansiālās brīvības. Galu galā es strādāju tur, kur es gribēju un varēju.

### **Jūs uz savas vizītkartes nerakstāt neko citu, tikai – producentis Šarunas Bartas. Vai jūs to uzskatāt par svarīgu – ku profesiju nekā režisors?**

Man ir tāds amats un divas vizītkartes. Jau 20 gadus eksistē manis dibinātā studija *Kinemas*, pirmā privātā kinosstudija Lietuvā pēc padomju laikiem. Šajā studijā ir veidots vairums no manām filmām, bet es strādāju arī ar citu režisoru darbiem. Piemēram, šogad Berlīnē godalgotajai krievu filmai *Kā es pavadīju šo vasaru* skaņas režija un apstrāde tika veikta Lietuvā manā studijā.

Bet patiesībā man daudz labāk patiktu, kā vecos laikos, uz vizītkartes rakstīt tikai savu vārdu un uzvārdu. Viss cits taču mainās un plūst.



Kadrs no filmas *Eirāzietis*

**Savā jaunākajā filmā, jūs esat ne tikai producents, bet arī režisors, scenārists, kinooperators un galvenais aktieris. Ko jums tas dod? Tā ir tiekšanās pēc absolūtas autorības savā filmā?**

Neskatoties uz to, ka filmas veidošanā ir iesaistīta liela cilvēku grupa, tomēr sadarbība ir ļoti strikti nosacīta un kontrolēta. Tikai no malas var likties, ka operators kaut ko skatās caur kameru un filmē, aktieri tēlo, bet režisors tikai staigā, bojā visiem nervus un psiho. Pat Holivudā tā sauca-majās producentu filmās režisors ir galvenais filmas produkta realizētājs, tāpat cilvēks, kurš kontrolē, vai viss tiek uzfilmēts tieši tā, kā scenārijā uzrakstīts. Ja tas tā nav, tad nav nekādas filmas kā vienota veseluma. Tāds režisors tiešām ir lieks.

**Kā to var izdarīt tīri tehniski – būt tik daudzās profesionālajās lomās? Īpaši domājot par to, ka jums bur-tiskā nozīmē ir jābūt abās pusēs kamerai – kā aktierim un kā filmētājam...**

Es esmu operators inscenētājs, es uzstādu kadru. Ļoti daudzus atmosfēras kadrus pilsētā, kuros nav aktiera, esmu filmējis pats kā operators. Ir svarīgi arī citu aktieru tuvplānus ieraudzīt un nofilmēt pašam. Dokumentālajā kino tā bieži ir filmas atslēga – kadrs. Tur taču vispār bieži nav laika pietiek, pateikt, izstāstīt, lai operators nospiestu kameras slēdzi. Tu to kadru vai nu paspēj nofilmēt, vai arī ne. Tāpēc visbiežāk mēs darbojamies tā, lai maksimumu darba varētu darīt es pats. Bet dažkārt manā filmā ir filmējuši pat divi vai trīs operatori. Krievi, lietuvieši, kas dažkārt pat viens otru pat nepa-zist. Bet jūs taču nejutāt stila atšķirības filmas kadrus?

**Nē.**

Nu, tāpat viss kārtībā. Pārējais uz citiem neattiecas. Teh-niski tas ir smagi, bet skaidri. Es pats visu uzstādu, gaismo-šanas principus izrunājam. Pats uzlieku kameras sliedes, lai būtu pārliecināts, ka kamera kustēsies tieši tādā rakursā. Pēc tam mēs izmēģinām visas mizanscēnas ar mana auguma cil-vēku – aktiera dublantu un visu uzfilmējam uz video un nokontrolējam. Pēc tam es pats ieņemu aktiera vietu un mēs visu filmējam vēlreiz, *pa istam*. Citu filmas cilvēku atbalsts arī ir ļoti būtisks.

**Jūs neuzticaties, ka cits operators varētu precīzi realizēt jūsu ideju?**

Ir kļūda domāt, ka kāds var nākt un uzfilmēt tavu filmu.

It kā galvenais būtu paņemt labu aktieri, labu mākslinieku, labu operatoru, un viss notiks. Parasti šie izcilie profesionāļi *aizved* projām filmu no tevis paša, katrs velk filmu uz savu pusi. Jūs taču nemulsina situācija, ka rakstnieks pats izdomā tēlus, pats izdomā raksturus un dialogus, pats uzraksta un bieži vēl pārraksta? Nevienam taču neienāk prātā teikt – lai rakstnieks izdomā grāmatu, bet mēs te, bariņš, sanāksim un uzrakstīsim; ir taču ļaudis, kas spēj izdomāt asprātīgus dialogus, citi noteiks – rakstīsim pie galda vai brīvā dabā, bet tu, rakst-nieks, tikai izdomā un pasaki, kam tavā grāmatā jānotiek...

Kino NAV otrreizējs. Kino NAV teātra, glezniecības un literatūras sintēze, *tris vienā*. Tā NAV sintēze, kaut gan kino pirmsākumos tā mēdza apgalvot.

**Kas tad, jūsuprāt, ir kino?**

Tas ir mākslas veids, kas pirms atbilstošu tehnoloģiju izgud-rošanas neeksistēja. Tāpat kā neeksistēja, piemēram, rakstība, daudzas tautas to nepazīna. Tāpēc es uzskatu, ka kino māks-lai ir tiesības uz pirmreizīgumu un izteiksmes unikalitāti.

**Vai jūs esat sev ideāls aktieris?**

Nē, ne vienmēr. Bet es vienmēr varu būt uz vietas fil-mešanas laukumā. (*Smejas.*) Tomēr arī tas ir mīts, ka aktieris rada kaut ko citu. Viņš ir viņš pats, kaut arī vienā filmā akcentē kādu vienu savas personības šķautni, bet citā – citu. Bet tomēr tas taču ir viņš! Viņa seja, viņa mimika, žestikulā-cija, viņa balss. Nu, gadās, ka aktieris kaut ko tēlo, bet tad jūs tam neticāt.

Aktierus es meklēju ilgi un grūti, dažkārt daudz ilgāk, nekā gribētos. Vispirms es atlasu cilvēkus, kas man liekas sugestīvoši, kuru sejas neaizmirstas. Ja es jums parādišu 20 foto-grāfijas, tad vairumam jūs pārlaidīsiet acis un šķirsiet tālāk, bet pie kādas no sejām gribēsies pakavēties. Tad tos, kuri šķiet istie, saliekam kopā. Var izrādīties, ka daži no viņiem izskatās līdzīgi, lai gan dabā tā it kā nešķiet, – filmai tas neder, jo maldina skatītāju. Nākas meklēt vēl kādu citu. Ne vienmēr cilvēki, kurus es beigu beigās filmēju, ir profes-ionāli aktieri. Aktieris filmā ir kaut kas vairāk par cilvēku, kurš pārvalda aktiermeistarību. Cilvēka personības staro-jums ir noteicošais.

**Jūs kā aktieris esat piedalījies ne tikai savās filmās. Kāda bija jūsu motivācija, kļūstot par aktieri Leo Karaksa filmā *Pola X*?**





#### Kadrs no filmas *Eirāzietis*

Mums ar Karaksu bija tāda noruna. Mēs bijām pietiekami labi draugi, viņš nospēlēja lomu manā filmā un es par to nospēlēju viņa lentē. Un viens otram par šo darbu neprasījām naudu.

#### **Vai tas deva jums iespēju tuvāk izzināt Leo Karaksa personību?**

Mīļais Dievs, es pat savu draudzeni nespēju izzināt tuvāk! Dzerot kafiju un pļāpājot, ir vairāk iespēju iepazīt cilvēku, nekā filmēšanas laukumā. Viņš taču, veidojot filmu, ir aizņemtākais cilvēks pasaulē, koncentrējies uz darbu! Tā bija viena liela loma, pat ne sadarbība. Kaut gan kontaktus mēs esam saglabājuši, un nesen es viņam palīdzēju ar filmas titriem.

#### **Vairumā no jūsu iepriekšējām filmām cilvēki ir ļoti klusi, viņi nesarunājas – it kā protestējot, vai arī tāpēc, ka runāt ir bezjēdzīgi. Jaunākajā filmā *Eirāzietis* runā daudz. Kas ir mainījies?**

Beidzot izlauzās vārdi! (*Smejas.*) Jokoju. Cilvēki sāka runāt jau filmā *Septiņi neredzami vīri*. Man nekad nav bijis nolūks apkarot dialogu filmā, kaut gan vienmēr esmu uzskatījis, ka galvenā informācija neslēpjas tekstā, lai kāds tas arī nebūtu. Mēs tik un tā mazāk ticam vārdiem nekā tam, ko redzam acu priekšā. Ar izziņām un telefona sarunām nekur tālu nevar tikt, agri vai vēlū ir jāsatiek cilvēks, lai saprastu, kā viņš uzvedas un kas viņš ir. Turklāt, ja varonis runā, tad viņam filmā ir jārunā pietiekami daudz – nav iespējams, ka viņš ierunājas filmas vidū un tad tikai kaut kur pie beigām. Šie daži vārdi, visticamāk, publiku nobiedēs un var sagraut visu filmas dramaturģiju. Bija reiz ļoti slavēna Endija Vorhola filma, kurā bija vairāku stundu garumā filmēts guļošs cilvēks. Tie cilvēki, kas bija palikuši zālē, lai to noskatītos līdz galam, pēkšņi pamanīja, ka cilvēks sakustas, un tas atstāja uz publiku tādu pašu iespaidu, kā kaujas epizode citā filmā.

Vārdu sakot, teksts filmā ir tāds pats elements kā mūzika vai trokšņi. Vai nu tie ir vajadzīgi, vai arī ir lieki.

#### **Ziniet, cilvēki saka, Šarunas Bartas uz ekrāna esot izmainījies...**

Protams, es esmu izmainījies. Esmu vecāks. Pēc tam vēl izmainīšos – pārvērtīšos par drebelīgu vecīti. Nemainās tikai tas, kas nevar izmainīties.

#### **Tomēr jūsu filmu notikumu rinda kļuvusi daudz spraigāka.**

Nu jā, bet vienā valstī vienu un to pašu filmu nosauc par melodrāmu, bet citā par drāmu, vēl citi tajā atrod avangardu. Nu, un kas? Visus tos apzīmējumus izdomā pēc tam, kad filma jau ir gatava. Sen vairs neeksistē stingras žanru robežas kā masku teātrī, kad aktieris uzvelk vai nu skumjo, vai smieklīgo masku, tas ir noiets posms. Vienas un tās pašas filmas ietvaros ir daudzu žanru elementi, tāpat kā dzīvē.

#### **Bet vai, jūsuprāt, vēl eksistē jēdziens nacionālais kino?**

Es neesmu kino sistēmas darbinieks un formulējumi uz mani neattiecas. Es klistu pa pasauli. Esmu filmējis gan Marokā, gan Sajānos un Sibīrijā, es taisu pats savu filmu. Iesaku visiem, lai kur viņi arī dzīvotu, – Igaunijā, Lietuvā vai Amerikā –, nodarboties ar savu darbu un mazāk maisties citu cilvēku lietās. Uztaisiet savu filmu, un tad jau redzēs, kur to skatīsies un kā to sauks. Varbūt tā patiks frančiem, bet, ja to nosauks par lietuviešu filmu, lai tā būtu. Mans uzdevums ir taisīt kino. Atslēdznieks nodarbojas ar dzelžiem un nešuj kleitas. Tā tam jābūt.

#### **Jūs jūtaties brīvs cilvēks?**

Jā, es jūtos vairāk vai mazāk brīvs. Bet katrai brīvībai ir sava cena.

#### **Cik augsta cena?**

Dažkārt ļoti augsta. **Kr**

# Citu kino parādīt citādāk

Elīna Reitere

Laikā, kad visā Latvijā ir tikai 28 kinoteātri ar 55 ekrāniem un tikai divi kinoteātri Rīgā mēģina demonstrēt kino kā mākslu (viens – *K. Suns* – kā privāts uzņēmums un otrs – kinoteātris *Rīga* – kā pašvaldības iestāde, kuras nākotne šobrīd tiek risināta), šķita lietderīgi palūkoties pāri savas bļodas malai uz ārzemju pieredzi. Šī raksta uzdevums nav likt mums automātiski pārņemt citu valstu kinoteātru darbības modeļus, bet gan demonstrēt, ka līdzās kino kā izklaidei ar milzīgu komerciālo potenciālu eksistē nepieciešamība audzināt publiku arī cita veida filmām. Šo uzdevumu tad arī veic šie – citi kinoteātri.

Jau vairāk nekā pusgadu dzīvojot Freiburgā – ne pārāk lielā (219 tūkstoši iedzīvotāju) vācu pilsētiņā Francijas, Vācijas un Šveices robežu krustpunktā – regulāri izjūtu gluži vai skaudīgus draugu skatienus, jo šī ir ne tikai viena no skaistākajām vācu pilsētām ar visvairāk saulainām dienām gadā, bet arī viena no pilsētām ar visizcilāko un visdažādāko kino piedāvājumu, kas var kalpot kā maksimāli iespējamā kinoteātru spektra atainojums.

Līdzās *Cinemaxx* kinoteātrim, kas nu jau vienpadsmit gadus arī šo nostūri nodrošina ar Holivudas grāvējgabaliem, *art-bouse* kino programmas tiek demonstrētas trīs kinoteātros ar kopumā vienpadsmit zālēm, piedevām viens no šiem kinoteātriem ir bijusi Holivudas blokbāsteru izrādīšanas vieta, kuru pirms diviem gadiem pārpirka *artbouse* kino izrādītājfirma!

Savukārt t.s. Vires stacijā atrodas Freiburgas komunālais kinoteātris, kas regulāri saņem Vācijas Sinematēku apvienības balvu par izcilu programmu, bet pie Freiburgas universitātes darbojas AKA – universitātes kinoklubs, kas četrus vakarus nedēļā par pazeminātām cenām piedāvā gan vēl nesen aktuālajā kino programmā bijušas filmas, gan filmu programmas par dažādām tēmām. Kino apmeklējuma skaita ziņā uz vienu iedzīvotāju Freiburga ieņem pirmo vietu Vācijā!

Mani vadīja vēlme noskaidrot, vai eksistē sakarība starp Freiburgas kā izsmalcinātas kino programmas pilsētas slavu un tās skatītāju. Kā pirmo apciemoju Freiburgas Komunālo kinoteātri.

## Komunālo kinoteātru kustība

Vācijas pirmais komunālais kinoteātris radās 1963. gadā Mīnhenē kā Mīnhenes Pilsētas muzeja filiāle, tā bija arī Mīnhenes Kino muzeja dzimšanas stunda. Komunālos kinoteātrus, kā to izsaka nosaukums, finansē pašvaldības, atsevišķos gadījumos – ar federālās pavalsts finansiālo līdzdalību. Komerčiālie kinoteātri komunālos kinoteātrus uzskatīja par saviem niknākajiem ienaidniekiem, tāpēc, piemēram, Mīnhenes kinomuzeja kinoteātris sākumā drikstēja darboties, tikai ievērojot stingrus priekšrakstus, lai netraucētu kinoiznomas komercdarbību. Muzejā filmas nedrīkstēja demonstrēt nedēļas nogalēs un darbdienās pēc 20:00, turklāt drikstēja izmantot tikai 16 mm filmu kopijas (pretēji komerciālajā kino iznomā tradicionālajam 35 mm formātam) un ārzemju filmas obligāti bija jādemonstrē oriģinālvai lodā ar subtitriem vācu valodā, kas mazinātu to komercpotenciālu (komerciālajā kino iznomā Vācijā līdz pat šai dienai tradicionāla ir ārzemju filmu dublēšana).

Izšķirošs komunālo kinoteātru kustībai bija 1971. gada tiesas process Frankfurtē,

kad šis pilsētas kinoteātru īpašnieki iesūdzēja tiesā Frankfurtes Komunālo kinoteātri – tas nodarbojoties ar negodīgu konkurenci, jo saņemot finansiālu atbalstu no pilsētas. Tiesa izšķīrās par labu Frankfurtes Komunālajam kino, savu lēmumu pamatojot šādi – arī kino ir kultūras veids, tāpēc līdzās tradicionāli atzītam kultūras iestādēm (teātri, koncertzāles, muzeji, bibliotēkas u. c.) arī kinoteātrim ir tiesības saņemt nodokļu maksātāju finansiālo atbalstu. Turklāt komunālo kinoteātru darbības mērķi ir pavisam citi nekā komerciālajiem kinoteātriem, tāpēc tie nekādā veidā nevar apdraudēt komerciālo kinoteātru eksistenci un biznesu.

Šim lēmumam sekoja liels komunālo kinoteātru dibināšanas vilnis visā toreizējā Federālās Vācijas teritorijā, 1972. gadā tika nodibināts arī komunālais kinoteātris Freiburgā. Sākotnēji izmantojot dažādas citas telpas, kas tika pielāgotas kino izrādīšanas vajadzībām, 1981. gadā tas ievācās bijušajā Vires stacijā, apmēram 10 minūšu gājienā no Freiburgas vecpilsētas. Līdzās nelielajai kinozālei ar 85 vietām te ir arī neliela kafējnīca un izstāžu zāle, ik pa diviem gadiem komunālā kino paspārnē notiek etnogrāfiskā kino festivāls, kādu laiku kinoteātris izdeva arī savu kinožurnālu. Pusi kinoteātra darbības izmaksu sedz Freiburgas pilsēta sadarbibā ar Bādenes–Virtenbergas federālo pavalsti (šis cipars būtu rakstāms ar sešām nullēm), otru pusi nosedz ieņēmumi no kinoteātra kafējnīcas, biļetēm, saldu našķu tirdzniecības (popkorna gan te nav!), kā arī piesaistītie finansu līdzekļi no citiem avotiem.

Šeit gan ir būtiski pieminēt, ka kinoteātra īpašnieki ir organizēti biedrības formā un kinoteātri uz pusslodzi strādā trīs apmaksāti darbinieki, tomēr lielu daļu programmas plānošanas darba veic palīgi un kinoteātra draugi, par to nesaņemot nekādu finansiālu atlīdzību.<sup>1</sup>

Gada laikā kinoteātra programmā atrodas vairāk nekā 370 filmas, apmeklētāju skaits gadā svārstās no 25 000 līdz 30 000. Jāpiebilst, ka, atšķirībā no Freiburgas komunālā kinoteātra, kur kinoseansi ir katru dienu, daudzos citos šī tipa kinoteātros seansi ir tikai pāris reizes nedēļā.

### Sociāli integrēts kino

Fakts, ka komunālos kinoteātrus finansiāli atbalsta pašvaldības, būtiski ietekmē arī šo kinoteātru programmas uzbūves principus: komunālie kinoteātri nav pa-

kļauti komerciālo ieņēmumu spiedienam. Viens no programmas pamatprincipiem ir demonstrēt *cinemas* filmas savādākā veidā, tā veidojot un audzinot kritisku, prasīgu skatītāju. Tāpēc, piemēram, Freiburgas Komunālajam kinoteātrim ikmēneša programmā ir regulāri eksperimentālā kino seansi, mēmas filmas ar dzīvas mūzikas pavadījumu, filmas no kinopasaulei eksotiskām zemēm; seansus ievada mini-lekcijas. Paralēli programmā tiek iekļautas arī jaunākās *art-house* filmas, parasti tās izrādot trīs reizes. Un, padarot kādreizējo defektu par efektu, komunālajos kinoteātros ārzemju filmas vienmēr tiek demonstrētas oriģinālvalodā ar subtitriem.

Taču, kā uzsver viens no Freiburgas komunālā kino valdes locekļiem Timotijs Simms, komunālajam kino kā institūcijai, kuru atbalsta pašvaldība, ļoti būtiska ir saistība ar vietējo sabiedrību, pilsētas iedzīvotājiem un to problēmām. Tāpēc repertuāra veidošanā svarīgas ir filmu programmas, kas atspoguļo Freiburgas pilsētas iedzīvotāju problēmas – piemēram, migrāciju un integrāciju. Tie ir jautājumi, kuri pirms divdesmit gadiem vēl nebija tik nozīmīgi, taču mainīgā sociālā struktūra pilsētā liek aplūkot šīs tēmas arī kino kontekstā. Ja kinoteātris šādi ir integrēts pilsētas attīstībā ne vien kā kultūras iestāde, bet arī kā sava veida sociāla institūcija, ir vieglāk pārliecināt pilsētas tēvus regulāri tam piešķirt finansējumu.

Komunālā kinoteātra programmas veidošanā svarīgs ir ietekmes zonu sadalījums pilsētas kino piedāvājumā. Kā tiks stāstīts raksta turpinājumā, Freiburgā pastāv ļoti spēcīgs *art-house* kinoteātris, tā īpašnieks Mihails Videmans demonstrē tādas filmas, kuras citās pilsētās drīzāk rādītu komunālajā kinoteātri; līdz ar to Freiburgas komunālais kinoteātris savā filmu izvēlē var atļauties būt ekstrēmāks un demonstrēt publikai daudz izaicinošāku programmu.

Jāpiemin, ka komunālo kinoteātri apmeklē ļoti dažāda publika, viss atkarīgs no konkrētā piedāvājuma – mēmas filmas seansā publika būs raiba, ar dažādu vecuma grupu skatītājiem, bet aktuālo Japānas autorkino skatīsies varbūt galvenokārt jaunieši.

### *Art-house* kinoteātri

Desmit procenti kinoteātru Vācijā ir tā sauktie *art-house* kinoteātri (2008. gada dati), Freiburgā šo nišu aizpilda Mihaila Videmana *saimniecība*.

<sup>1</sup> Vācijā būtisks jēdziens ir *Ehrenamtliche Arbeit* – darbs, kuru regulāri dara kādas apvienības, biedrības utt. ietvaros, par to nesaņemot nekādu atlīdzību.

Pirms 11 gadiem Videmans, kurš 25 gadus bija strādājis par milzīgā kino izrādīšanas koncerna *UFA Theater AG* saimniecisko direktoru un nesis atbildību par 300 kinoteātriem visā Vācijā, pameta šo darbu – jo milzu koncernā galvenais jau sen nebija filmas, bet gan popkorna un kolas pārdošana. Dzimtā pilsētā Freiburgā, pārņemot kino *Kandlehof* un *Friedrichsbau*, Videmans izveidoja *art-house* kinoteātrus, savukārt pirms diviem gadiem viņa nelielajai impērijai pievienojās daudzdzāļu kinoteātris *Harmonie*, kurā Videmans iebūvēja arī 3D tehnoloģiju. Kopumā Videmanam pieder 11 kinozāles izmērā no 30–250 vietām, katru nedēļu programmā ir apmēram 40 filmu, kopējais skatītāju skaits Videmana kinoteātros ir ap 500 000–550 000 tūkstošiem gadā. Vasarā Videmans katru vakaru demonstrē kino brīvā dabā, reizi gadā viņš organizē arī nelielu kino festivālu. Jaņem vērā, ka, atšķirībā no komunālā kinoteātra, šis ir privāts uzņēmums, kas orientēts uz peļņas gūšanu, demonstrējot labu kino.

Vaicāts par metodēm, kā iespējams nodrošināt skatītājus tik plašai, piesātinātai, bet arī augsta līmeņa kino programmai, Videmans atbild, ka, protams, būtisku lomu šeit spēlē Freiburgas izaudzinātais kinoskatītājs – pirms 11 gadiem, uzsākot *art-house* kino biznesu šajā pilsētā, te jau bija komunālā kinoteātra un universitātes kinokluba izaudzinātā publika, un Videmans ar savu programmu turpina skatītāja gaumes veidošanas darbu. Protams, jo vairāk laba kino skatītāji skatās, jo vairāk aug viņu prasības. Videmans gan smejas – lai izveidotu *art-house* kinoteātri, kuru pilsētas iedzīvotāji akceptē kā sava aktīvā kultūras patēriņa daļu, vajag piecus gadus, bet ar piecām *nepareizām* programmām iekļautām filmām šo skatītāju uzticību atkal var zaudēt.

Skatītājs izveido ļoti personisku attieksmi pret kino demonstrētāju, kas ir vietējais un *rokas stiepiena* attālums. Arī Videmans pats regulāri kasē pārdod biļetes, var novērot savu skatītāju un neizlēmīgākajiem turpat pie kases kādu filmu ieteikt. Visus lēmumus par programmas saturu viņš pieņem vienpersoniski, kinoteātra darbības nodrošināšanā (ja neskaita kino mehāniķus, kontrolierus un kasierus) viņam palīdz sieva un asistents. Videmans uzsver, ka programmā iekļaujot tikai tās filmas, kas pašam patīk. Piemēram, pie viņa noskatāma jaunākā Nensijas Meijersas filma *Viss ir sarežģīti / It's Complicated*, kas citās pilsētās drīzāk būtu skatāma daudzdzāļu *popkorna* kinoteātrī, bet Videmans to uzņēmis savā repertuārā, jo Merila Strīpa ir viena no viņa mīļākajām aktrisēm.

### Grāvēji un slīperi

Videmana kinoteātru programmai raksturīgs samērā plašs spektrs – no 3D grāvēja *Avatars* (jo skatītāji uz to gāžas kā traki) līdz jaunākajām Teo Angelopulosa, Anjēzes Vardas, Vernera Hercoga filmām, te ir daudz jaunākā vācu kino un arī dokumentālās filmas. Videmana kinoteātri ir asociācijas *Europa Cinemas* biedri, kas uzliek par pienākumu noteiktu daļu programmas veidot no Eiropā ražota kino, līdz ar to tie daži Holivudas produkti, kas atrodami viņa kinoteātros, programmas plānošanā neņem virsroku.

Taču Videmans uzsver, ka reāli gadā nopelna tikai ar 15 filmām – viens no pēdējiem šādiem veiksmes stāstiem ir vācu

režisora Fatiha Akina komēdija *Restorāns "Soul Kitchen" / Soul Kitchen* (2009) ar Venēcijas kinofestivāla speciālbalvu kabatā – to Vācijā ir noskatījušies jau vairāk nekā miljons skatītāju. Savukārt kā šīgada *sleeper*<sup>2</sup> attīstās Mihaila Hanekes *Oskaram* nominētā drāma *Baltā lente / Das weisse Band* (2009), kas Freiburgā tiek demonstrēta jau divdesmito nedēļu, vēl joprojām ar trim seansi nedēļā. Videmans uzsver, ka iespēju robežās viņš cenšas atstāt filmas repertuārā vairākas nedēļas pēc kārtas, jo skatītājam vajag dot ilgāku laika sprīdi, lai viņš patiesi atrastu laiku vai saņemtos atnākt noskatīties izraudzīto filmu. Piemēram, iru romantiskā komēdija *Vienreiz / Once* Videmana kinoteātru repertuārā bija vairāk nekā gadu (!), visus pēdējos mēnešus ar vienu seansu nedēļā. Taču, ja uz katru seansu tiek nopirkta 80 biļetes, stratēģija pilnībā atmaksājas!

Iepriekšminētais atspoguļo Vācijas *art-house* kinoteātru pamatproblēmu – tas ir privāts bizness un demonstrētajai kino programmai ir jāspēj pelnīt, tāpēc kinoteātru īpašniekiem bieži jāpieļauj nepatīkami kompromisi.

Mani visvairāk izbrīnīja fakts, ka *art-house* kinoteātri ir iebūvēti 3D tehnoloģijā. Pārsteigumu rada ne tik daudz jautājums, cik 3D filmas, kas tomēr būtu ierindojamas Holivudas blokbāsteru kategorijā, ir savienojamas ar ideju par *art-house* kino, cik Videmana gatavība investēt kinoteātra pielāgošanai 3D demonstrēšanas vajadzībām – tās ir ļoti dārgas izmaksas. Videmans uz šo manu izbrīnīto jautājumu sniedz divas ļoti vienkāršas atbildes – pagājušajā gadā Kannu kinofestivālā, skatoties atklāšanas filmu *Augšup / Up* (2009), kas veidota 3D tehnoloģijā, viņam tā tik ļoti patikusi, ka nolēmis darīt visu, lai varētu to parādīt arī savā kinoteātrī. Savukārt otrs izskaidrojums ir pragmatiskāks: mūsdienu situācijā, kad skatītāji gluži vai ikkatru filmu var skatīties labā kvalitātē, izmantojot mājas kinozāles sistēmu, kinoteātriem ir jo īpaši jāpiedomā, kā ievilināt skatītāju savās zālēs. Un viens no ceļiem, kuru iet, ir uzstādīt kinoteātri vislabāko projekcijas un skaņas tehniku, kas ietver arī 3D kino demonstrācijas iespēju.

### Universitāšu kinoklubi

Būtisku lomu kinoskatītāja audzināšanā Freiburgā ieņem universitātes kinoklubs, t.s. AKA–Kinoklubs. Universitātes darbojas īpašs komunālo kinoteātru paveids, kuru gan atbalsta nevis pašvaldība, bet attiecīgā universitāte, turklāt atbalsts drīzāk izpaužas *graudā*, nevis naudā. Universitātes kinoklubs apvieno studentus, kuriem augstskola bez atlīdzības piešķir telpas filmu demonstrēšanai, AKA–Kinokluba rīcībā ir nodotas arī nelielas telpas biroja vajadzībām.

Universitāšu kinokluba kustība Vācijā sākās tūlīt pēc Otrā pasaules kara un tos organizēja sabiedrotie – šiem klubiem bija jākalpo Vācijas demokratizēšanas mērķim. Īpaši aktīvi universitāšu kinokluba kustība sāka attīstīties 50. gados, un 1957. gadā dibinātais Freiburgas Universitātes AKA–Kinoklubs ir viens no vecākajiem Vācijā.

AKA ir organizēta kā biedrība, visiem tās biedriem (aktīvi darbojošies parasti ir skaitā ap 40) bez atlīdzības iesaistoties kluba darbības organizēšanā. Jauniešiem AKA sniedz iespēju izmēģināt roku kino seansa organizēšanā un pārliecināties,

vai viņi savu dzīvi nevēlas saistīt ar kino. Vairāki bijušie AKA biedri, piemēram, vēlāk pāriet strādāt Freiburgas komunālajā kinoteātrī.

Universitātes kino klubā visi dara visu un visi lēmumi tiek pieņemti, demokrātiski balsojot. Tas nozīmē, ka paši kluba biedri balsojot izvēlas, kādas filmas tiks demonstrētas nākamajā semestrī, paši sacer reklāmas bukletus, paši pārdod biļetes un paši demonstrē filmas no 35 mm kopijām – lai to varētu veikt ikviens AKA biedrs, katrā semestra sākumā var piedalīties nelielā apmācību kursā, kurā iemāca apieties ar 35 mm projektoru. Būtiski uzsvērt – lai gan daudzi universitāšu kino klubi Vācijā jau sen pārgājuši uz filmu demonstrēšanu DVD formātā (tas samazina arī seansa izmaksas), viens no AKA izvirzītajiem darbības kvalitātes standartiem ir – censties iespēju robežās kā valdošo demonstrēšanas formātu izmantot 35 mm filmu.

Atšķirībā no citu universitāšu kino klubiem, kas kino demonstrē tikai reizi nedēļā vai vēl retāk, Freiburgā kino seansi ir četras dienas nedēļā, izņemot universitātes brīvdienas (tātad no universitātes un kino brīvie mēneši šeit ir marts un aprīlis, augusts un septembris).

Programmā tiek iekļautas lielākoties vēl nesen kino iznomā bijušas jaunākās filmas, pa lielākai daļai no *art-bouse* filmu sektora, katru demonstrējot vienu reizi. Tāpat ir regulāri mēmā kino seansi ar dzīvās mūzikas pavadijumu un dokumentālās filmas, pirms galvenās filmas regulāri tiek demonstrētas īsfilmas. Ieejas biļešu cena AKA filmu seansos vienmēr ir daudz zemāka nekā parastajos kinoteātros – 1,50 līdz 2,50 eiro. Katru kino seansu vidēji apmeklē 130 studenti, zāles maksimālā ietilpība ir ap 500 sēdvietām.

Jāuzsver, ka arī universitātes kinoklubiem ir jāmaksā par filmu izrādīšanas tiesībām. Šie, kā arī ar programmas brošūras izdošanu saistītie izdevumi tiek segti no ieejas biļetēm un no reklāmas ieņēmumiem.

### Un kā ar futbolu?

Būtiska ir kino kluba sadarbība ar citām pie universitātes organizētajām biedrībām un domubiedru grupām. Piemēram, AKA uztur regulāru sadarbību ar

*Amnesty International* un *Greenpeace* – šie sadarbības partneri apmaksā konkrētu filmu izrādīšanas tiesības un pēc kino seansa organizē diskusiju par kādu aktuālu tēmu. Nākamajā – vasaras semestrī – AKA sadarbībā ar *Amnesty International* demonstrēs Dīpas Mehtas filmu *Ūdens / Water* (2005), tai sekos diskusija par sieviešu tiesību jautājumu Indijā.

Tāpat kā komunālais kinoteātris, arī AKA programmas veidošanā vadās no Freiburgas iedzīvotāju interesēm – ar to izskaidrojama kino kluba regulārā sadarbība ar *Greenpeace*, kam Freiburgā ir daudz piekritēju, jo šī pilsēta tiek dēvēta par Vācijas zaļās domāšanas galvaspilsētu.

Kā jau tika minēts sākumā, AKA biedri visus ar kino seansa organizēšanu saistītos darbus veic bez atlīdzības un visi lēmumi tiek pieņemti balsojot. Šobrīd tiek veidota programma vasaras semestrim, un pats kluba demokrātiskās organizācijas princips ielicis procesam sprunguli riteņos. Jo, lūk, nākamā semestra laikā iekrit pasaules čempionāts futbolā, kas Vācijai nozīmē gluži vai ārkārtas stāvokli, jo futbols te ir nacionālais sporta veids. Jautājumā par to, vai šajā laikā ir jēga demonstrēt kino, kluba demokrātiskais forums nobalsoja, ka esot gan. Un tad diskusija ievilkās, jo kas gan var pateikt, kura auditorijas daļa neskatīsies futbola spēles? Vai tās būs sievietes, kurām par godu tad AKA varētu rīkot Nensijas Meijersas romantisko komēdiju retrospektīvu, vai arī smalki intelektuāļi, kuri futbola vietā gribētu skatīties Kafkas romānu ekranizējumus? Galu galā tika pieņemts lēmums, ka vēl pāris nedēļas var izteikt priekšlikumus, kādas filmas demonstrēt čempionāta laikā, kā arī izveidot komisiju, kura ir tiesīga pieņemt gala lēmumu par šo programmu.

Divi pieredzējušākie AKA biedri, kuri darbojās kinoklubā arī pirms diviem gadiem (Eiropas Futbola čempionāta laikā) un pirms četriem gadiem (iepriekšējā pasaules čempionāta laikā), stāvēja kaktā, galvas saķēruši. Jo – katru reizi tiek pieņemts lēmums, ka futbola čempionāta laikā AKA–Kinoklubam vajag rādīt alternatīvu kino programmu, jo tas taču ir *kruti!* Un – katru reizi neviens nenāk skatīties kino, lai vai kāds būtu piedāvājums. Bet šie divi puiši ar rūgto pieredzi kluba balsojumā palika mazākumā... **Kr**

<sup>2</sup> *Sleeper* – filma, kura, atšķirībā no Holivudas blokbāsteriem (tie ievērojamāko skatītāju skaitu un tādejādi peļņu kinoteātrī gūst pirmajā nedēļā), savu komercpotencialu attīsta ar laiku, vairāku nedēļu un mēnešu garumā. Būtisku lomu slīperu reklamešanā spēlē t. s. reklāma no mutes mutē.

# Kino notiek guļus stāvoklī

Liene Linde

**Erotika un kino ir mūsu labākie draugi. Tie gaumīgā formā dod to, ko mēs vēlamies, ļaujot to saukt par mākslu. Erotiskā estētika ir smalks žanrs, kam nav sakara ar pornogrāfijas brutalitāti, – tā ir kā radīta kinovaloda. Apvienība *2Annas* jau trešo gadu organizēja radošo meistardarbnīcu – kino komūnu *U35*, šogad tā norisinājās no 9. līdz 14. februārim un pievērsās erotisko pasaku žanram, noslēdzošo skati organizējot *Spīķeros kim?* telpās. Mājvietas nosaukums visai precīzi summēja pasākuma noslēgumu: kas ir māksla?**



## Komunālā iedvesma

Komūnas *U35* pasākums drīzumā jau varēs pretendēt uz ilggadēja notikuma nosaukumu, kaut tā rašanās 2008. gadā bija vairāk kā impulss runāt par aktuālām tēmām, konfrontēt jaunos kinoveidotājus ar uzdevumu veidot isfilmu par vienojošu tēmu (pirmajā gadā – vides aizsardzība). Šo formu kinokomūna ir saglabājusi – komandas tiek sapulcinātas kopīgā telpā, kur nakts laikā notiek tēmu izloze, ideju un scenāriju attīstīšana, kā arī pieaicinātas žūrijas *konsultantu biroja* darbs, un turpmākajās dienās filmām jātiek uzņemtam. Lielākais izaicinājums šajā procesā ir konkretizēt tēma, par ko filma jāuzņem, – filmas veidotājs to uzzina isi pirms filmēšanas, un pašai filmēšanai laika nav vairāk kā diennakts vai divas.

Līdz ar to uz uzstādījumu *eksperimentāls* var raudzīties divējādi. No autoru puses tā ir filmu veidošana ar uzsvāru uz tempu, pārējos elementus pakārtojot tam; skatītājus tas mudina uz daļēji atvieglotu uztveri galarezultātu skatē, apzinoties ierobežotos resursus un tādēļ piedodot veidotājiem kvalitātes trūkumu vai pārspīlētu stilizēšanu.

Pirmajā komūnā uzvaru izcīnīja Haralda Matuļa komandas filma *Global Warming*, kas bija sava veida ironizēšana par politiski dokumentālo žanru. Pirmās komūnas rezultāti liecināja, ka isfilmu kvalitāte nav ne noteicošais, ne pat iespējamais pasākuma mērķis, svāri-

gāks drīzāk ir dalības aspekts, augstu vērtējama kopējas *paburzišanās* iespēja jaunajiem filmdarīem.

2009. gada kinokomūna *U35* izvirzīja starpdisciplināru mērķi – izvēloties jaunos komponistus no Latvijas un Ziemeļvalstīm, tika dots uzdevums radīt videoklipu. Tas ievērojami pacēla uzdevuma latiņu virs ironizēšanas/stilizēšanas limeņa, ļaujot vairākām komandām šo uzdevumu realizēt kā animācijas filmu, dažām kā eksperimentālu dokumentālu filmu un pavisam nedaudziem (arī šo rindu autorei, kas togad piedalījās kinokomūnā) – kā klasisku naratīvu isfilmu. Komunikācija kā komūnas mērķis vairs nebija vienkārši *paburzišanās* limeni, tas bija konkrēts pasākums ar mērķi kopdarbībai savest kopā divas atsevišķi stāvošas radošo grupas – jaunos mūziķus un jaunos kinorežisorus. Pasākums, tāpat kā iepriekšējā gadā, tika tiešraidē translēts internetā un tā noslēgums pulcināja pilnu kinoteātra zāli.

## Erotiskais garnējums uz zalkša muguras

Kā atzīst kinokomūnas *U35* veidotāji, tas ir pasākums, kas vajadzīgs pašiem, kas iedvesmo un ko rada iedvesma. Aug arī komūnas kvalitāte. Lai arī kinopasākumu skaits Latvijā, kā liecina, piemēram vietne *citakinozeme.lv*, par spīti ekonomiskajam lejupbraucienam, aug kā sēnes pēc lietus, starp tiem nav konkrēta

Liene Linde,  
LKA Filmu režijas  
programmas studente

konkursa – samērišanās ar spēkiem un prasmēm režijas un kinouzņemšanas lauciņā. Pirms vairākiem gadiem uz ko līdzīgu pretendēja konkurss *AXX Latvija* (pasākuma vairākās kārtās bija sastopami arī šodienas *U35* dalībnieki), taču pēc uzvarētāja paziņošanas konkurss tālāk nav attīstījies. Par valsts dotētu ikgadēju sacensību – savu *MiniOskaru* – nav ko runāt, vien reizi divos gados iespējams pieteikt filmas *Lielā Kristapa* studentu vai alternatīvā kino kategorijai. *2Annu* organizētā kino komūna *U35* līdz ar to veic lielisku darbu: trenē jaunos filmu veidotājus, dod viņiem konkrētus uzdevumus, izrādes vietu un auditoriju – praktiski visu, par ko jebkurš jaunais filmdarītājs spēj sapņot.

Šīgada uzdevums bija visnotaļ sarežģīts – darbu vienojošā tēma *erotika* bija vēl jālaiž caur folkloras tēlu prizmu, savā ziņā erotisko virsuzdevumu *nacionalizējot*. Tas raisa jautājumu, vai uzdevums nav par komplicētu, ņemot vērā ikgadējos laika un telpas ierobežojumus. Rezultāts – kā ik gadu, dalībnieki meklē glābiņu ironijā. Visveiksmīgākā abu nosacijumu saspēle izpaudās Didža Egliša komandas darbā, kas savienoja erotisku attēlu ar erotisku tekstu, taču nepārklājot vienādas darbības un līdz ar to stimulējot skatītāja fantāziju, tādā veidā visvairāk pietuvojoties jēdzienam *erotisks*.

Pārējie dalībnieki nodarbojās ar intensīvu kariķēšanu (darbi *Jau Nava*, *Lācenes piens*, *Zalkša līgava*, *Vadātājs*), visvairāk izcēlās kinokomūnas *veterāna* Haralda Matuļa komandas sarkastiskais *Noburtais zobārsts*, kas caur īpaši vieglu attieksmi ļauj vilkt paralēles ar zobārstniecību kā kaut ko pornogrāfisku. Ar jutekliskumu kā tēmas interpretāciju līdztekus Didža Egliša darbam *Sērdienītes šķērsgriezumā* izpaudās arī trīs Latvijas Kultūras akadēmijas absolventes – Ance Krieviņa, Linda Ģibiete un Agnese Surkova, kas centās iemiesot

mitoloģisku poētiskumu, šim nolūkam izmantojot vien dažus atribūtus un sievietes ķermeņi.

### Pulss pastiprinās

Jāatzīst, ka kailums (principā tikai sievietes, ne vīrieša kailums) arī ir galvenā asociācija, kādu komandu dalībniekiem izraisa jēdziens *erotika*. Nekas erotiskāks par sievieti nav radīts, tas ir tiesa, tāpēc darbi rāda sievieti, kas izģērbjas, apģērbjas, ēd, dzer, laiza lūpas, bēg, dejo, slidina pa sevi ledus gabaliņu, nedara neko un vienkārši guļ gaismā...

Jādomā, ka pārsātināti sarežģītie traktējumi tomēr, iespējams, novērš darbu no tīrības, jo, lai *pieslēgtu* erotikai tēmai vēl nacionāli mitoloģisko zalkti, tomēr vajadzīgs plašāks domas lidojums, nekā divas diennaktis, kas dotas filmu veidotājiem.

Kinokomūna *U35* ir apbrīnojams veidojums, kam līdzīga nav Latvijā, – bez pretenzijām uz mākslu vai nopietnu nozares attīstību tas vienkārši ļauj pulsēt radošajai dzīslai Latvijas kinovidē, kuras pulss, kā zināms, ikdienā ir vājš. Kinokomūnas darbi pierāda jauniešu fantāzijas atvērību, lai arī to, spriežot pēc uzņemto klipīņu rezultātiem, bieži klupina daudz aizspriedumainu barjeru. *U35* ir unikāla parādība, kas, lai gan balstās uz pavisam neliela entuziastu skaita pleciem, nevis vienkārši pelnījusi eksistēt, bet gan ir nepieciešama Latvijas kinosfērai. Tā nodarbojas ar jauno un jau pieredzējušo kinoveidotāju fantāzijas rotaļīguma attīstīšanu, ar nepiespiestu konkurenci, ar kreatīva veicināšanu. Būtu tikai svētīgi, ja kinokomūna *U35* notiktu biežāk – vismaz divreiz gadā, piemēram, pavasara un vasaras (*erotiski nacionālajās*) sesijās.

P. S. Kopš marta sākuma 2010. gada Komūnas *U35* filmas var apskatīt portālā DELFI.TV

---

# Piezīmes no zonas.

## Kino komūnas dalībnieka dienasgrāmata

*Dace Briede*

### Pirmā diena

Pārtikas veikalā apgādājušies ar torti, ierodamies *KIM?*. Draudzīgā gaisotnē visi gatavo tēju, klausās urbānās leģendas un nepacietīgi gaida sākumu. Viss izskatās pēc ballītes, taču, ieraugot žūriju – Dāvi Sīmani, Mārtiņu Graudu un Aiju Bley –, saprotam, ka tā vis nebūs, nāksies arī pastrādāt, jo – paši taču saprotat...

Esam laimīgi, ka mitoloģisko tēlu izlozē tiekam pie velna, nevis jaunavas. Tomēr, kad sākam attiecīgo pasaku apguvi, ar lielu nožēlu nākas secināt, ka latviešu pasakās velns ir, atvainojiet, lāga jefiņš, kas nejdz ne lauku nopļaut, ne rēķināt, un vispār neder cienīgam lielā ekrāna tipāžam. Galu galā

nākas paļauties uz mazliet mūsdienīgākas mitoloģijas vadlīnijām Mefistofeļa-kārdinātāja tēla.

Paiet pusstunda, varbūt stunda, un esam tikuši pie aptuvena sižeta uzmetuma. Rodas pirmās grūtības – filmai nepieciešamas sekas rotaļietas. Daudz. Tā kā mūsu somās un guļamaisos neviena neatrodas, sākas zvanu un izziņu maratons ar vienu vienīgu jautājumu – vai tev ir vibrators? Draugi vada otrā galā gardi smeji un atbild, ka jau sen ir apsvēruši šāda saimniecībā noderīga rīka iegādi, bet līdz pašam procesam tā arī nav nonākuši. Kārtējo reizi pārliecināties, ka mūsu scenārijā pausta ideja pilnībā atbilst dzīvei – nav latviešiem nekādas erotikas...



**Kino Komūnas skatītāji, dalībnieki un žūrija – Mārtiņš Grauds, Aija Bley, Dāvis Sīmanis**

Sākas ideju prezentācija. Sēžam un priecājamies par Didža Eglīša komandas profesionalitāti un produktivitāti – viņi pusotras stundas laikā paspējuši izstrādāt nevis vienu, bet veselus četrus scenārijus. Nolemjam ņemt labo piemēru un būt tikpat diženi-raženi, kad izaugsim lieli. Pienāk mūsu kārta. Komandas bailīgākie dalībnieki (es, piemēram) ierauj piecdesmit gramus drosmei un dodas prezentēt savu scenārija uzmetumu. Saņemam ieteikumus un vērtējumu – tas gan mūs neatzīst par Didža Eglīša limeņa cienīgiem, bet nekas, dodamies strādāt tālāk. Procesa vidū nepanesamais prāta vētras vieglums kļūst tik ļoti nepanesams, ka nākas ķerties pie iepriekš iegādātās tortes patērēšanas. Erotiskās rotaļlietas joprojām nespējam sadzīt rokā, sākas intensīva interneta seksuālo pārlūkošana.

Pārstrādātais scenārijs žūrijai patīk daudz labāk, un nu varam ķerties pie telpu un aktieru meklēšanas. Ja kāds kādreiz ir apgalvojis, ka producenta darbs ir viegls – nokaunieties, lūdzu!

Pasākuma beigās labākā scenārija komanda saņem aktu no Dzintara Pētera Veita kolekcijas, un tad izrādās, ka mēs nebūt neesam ieslēgti – jo komūnas dalībnieki žigli uzvelk jakas un dodas mājās ilgi pirms solitajiem septiņiem. Mēs savukārt dodamies uz Centrārtirgu – četros no rīta! – meklēt piemērotu vietu filmēšanai.

### Otrā diena

Puspamodušies ierodamies kultūras mežglā *Dirty Deal*, kas ārkārtīgi laipni ļauj mums izmantot telpas. Joprojām meklējam aktierus, un vēlā vakarā process vainagojas rezultātiem.

Secinājuši, ka sekta rotaļlietas ir dārgas, bet mēs – studenti ekonomiskās recesijas plosītā valstī, nolemjam izmantot skolas mājturības stundās apgūtās prasmes un lielāko daļu nepieciešamā izgatavot paši. Tā nu rokdarbnieciskā idillē tiek tēsti burkānu falli, apšūti rokudzelži un veiktas citas rekvizitoru cienīgas darbības. Process ievelkas, filmēšanu atliekam uz nākamā rīta.

### Trešā diena

Režisors no veikala pārnēs milzīgu vibratoru, un nu varam sākt filmēšanu. Tiekam galā ar filmas erotiskajām ainām un gaidām galveno aktrisi ierodamies. Kamēr spriežam par to, kā iekārtot *Dirty Deal* zāli guļamistabai atbilstošā izskatā, izrādās, ka citi to jau ir izdarījuši mūsu vietā, gatavojoties ballītei.

Ierodas aktrise, un mēs dodamies uz Centrārtirgu filmēt ārskatus. Esam pateicīgi gan veiksmei, gan tirgus apsardzei, kas vai nu nemana, vai nu neliekas ne zinīs par mūsu patva-

līgo apgaismojuma ieslēgšanu, elektrības izmantošanu un oficiāli neatļauto filmēšanu. Vēlinie garāmgājēji vien brīnās un uzkrītoši izvairās no kameras. Mēs savukārt filmējam un vienlaikus mēģinām neņemt Cibiņa cienīgu galu, nosalstot kaut kur zem tirgus lāviņas, jo patiešām, aukstums ir neizturams un trīs minūšu atpakaļceļš uz *Dirty Deal* jau šķiet bezgalīgi garš.

### Ceturrtā diena

Trešā diena plūstoši pāriet ceturtajā, jo sākas montāža, kas turpinās visu nakti. Pēc brīža režisors paziņo, ka vairs nekad nemontēs filmas grupā, un aiziet gulēt. Un patiešām – arī Kventins Tarantino taču apgalvo, ka par montāžas režisoru jāņem sieviete, jo tikai sievietēm ir pacietība knibināties gar kadriem un sikām epizodēm, un satamborēt tās visas kopā.

Montējam līdz pat rītam un tai noguruma stadijai, kad gribas ēst cukuru, ir pilnīgi vienaldzīga paša matu un apģērba tīrības pakāpe un komunikācija savā starpā sastāv no divu trīs vārdu frāzēm. Pārvarējuši visas neizbēgamās tehniskās problēmas, filmu pabeidzam pusstundu pēc noteiktā laika, tomēr, kā izrādās, nebūt neesam pēdējie.

Filmu publiskajā prezentācijā izrādās – lai arī latvieši erotiku nepraktizē, interese par to viņiem acimredzot ir gan, jo KIM? zāle ir stāvgrūdām pārpildīta. Komūnas dalībnieki no vienkāršiem apmeklētājiem uzskatāmi atšķiras ar noguruma pilnām sejām un riņķiem zem acīm.

Esam ļoti pārsteigti par atsevišķu komandu veikumu, kas ļāvis, mūsaprāt, blāvus vai nesaprotamus scenārijus pārveidot lieliskā īsfilmā. Seko žūrijas vērtējums un analīze, kas, manuprāt, jauniem kino entuziastiem ir pasākuma vērtīgākā daļa. Uzvarētājs netiek noteikts, uzvarējusi draudzība, radošais gars un spēja mobilizēties intensīvai darbībai bezbudžeta apstākļos.

Mēs to esam pārdzīvojuši.

### Epilogs

Kopumā jāteic, ka Mārtiņam Graudam ir taisnība – šādi pasākumi lieliski parāda to, ko var paveikt trīs dienu laikā bez finansējuma, un to, ka patiesībā ne jau liels budžets ir noteicošais laba rezultāta tapšanā. Šādā aspektā kino komūnas var būt iedvesmas avots tiem, kas uzskata, ka nav iespējams uzņemt filmu bez lieliem cipariem finansu ailitēs. Jā, nevar uzfilmēt vēl vienu *Titāniku*, bet varbūt tas nemaz nav vajadzīgs. Ja pieņemam, ka svarīgāk tomēr ir radīt idejas, tad kino komūna komplektā ar topošajiem kinoveidotājiem nozīmīgo kritiku un novērtējumu no profesionāļu puses ir labs katalizators. **Kr**



# Aļoša Cimermans

(6. 06. 1944. Rīgā – 19. 12. 2009. Minhenē)

Elīna Reitere



**Pirms Ziemassvētkiem aizsaulē aizgāja mēmā kino komponists un pianists Aļoša Cimermans. Gētes institūts Rīgā 2010. gada 29. aprīlī kinoteātrī Rīga rīko viņa piemiņas seansu, tajā demonstrējot Cimermaņa meitas, kinorežisores Irinas Goldšteines veidoto dokumentālo filmu par mākslinieku *Kad klusums skan / Wenn stumme Bilder singen* (2005)<sup>1</sup>. Arī žurnāls *Kino Raksti* piemin Cimermani, kurš gandrīz piecpadsmit gadu garumā sadarbibā ar Gētes institūtu un Rīgas Kinomuzeju skatītājiem Rīgā piedāvāja atklāt mēmo filmu šedevrus.**

Aļoša Cimermans nemilēja apzīmējumu *tapieris* – tas tāds klimperētājs vien esot. Cimermanim mēmo filmu pavadīšana bija sirdsdarbs, kas prasīja ilgu un rūpīgu gatavošanos, gluži vai ikkatru filmas kadru iemācoties no galvas un muzikālo partitūru iztamborējot līdz pēdējai notij. Vislabākā improvizācija ir tā, kas rūpīgi iestudēta, viņš mēdza teikt.

Mīlestību pret mēmo kino Cimermans atklāja vēl Rīgā, apmeklējot Čārlija Čaplina filmas *Bērns* seansu ar dzīvo muzikālo pavadījumu. Sekojot tēva vēlmei dēlu izaudzināt par mūziķi – pats puika jau labprātāk būtu spēlējis futbolu –, Cimermans studēja Latvijas Valsts Konservatorijā, bet pēc tās beigšanas no 1966. gada strādāja gan Rīgas Operetes teātrī, gan LPSR Valsts Filharmonijā.

1973. gadā Cimermans no Padomju Savienības emigrēja uz Izraēlu, pēc tam devās uz Vāciju, un viņa pirmais darba devējs šajā zemē bija *Deutsche Oper* Berlīnē, kurā viņš strādāja par baleta repetitoru un vienlaicīgi pasniedzēju Mākslas akadēmijā. 1981. gadā viņš pārcēlās uz Mīnheni un kļuva par profesoru Mīnhenes Mūzikas un Teātra augstskolā. Cimermana muzikālā darbība saistījās ar baletu, kabare, šansoniem un džeza, bet 1988. gadā leģendārais vācu kino zinātnieks Enno Patalas, kas tobrīd bija Mīnhenes Kino muzeja direktors, uzaicināja Cimermanu pavadīt Sergeja Eizenšteina filmu *Bruņukuģis Potjomkins* (1925) un komponēt jaunu pavadījumu Frīdriha Vilhelma Mūrnavas šedevram *Nosferatu* (1922). Cimermans atklāja sev jaunu darbības lauku, kurā varēja apvienot savu interesi par ļoti dažādu stilu mūziku. Šo gadu gaitā Cimermans izveidojis muzikālo pavadījumu vairāk nekā 300 mēmajām filmām, tajos izmantojot visdažādākos muzikālos žanrus un stilus – no baroka līdz modernajam džezam, no klasiskās mūzikas līdz tautasdziesmām. Viņa partitūras palīdzēja mūsdienu skatītājam uzvert mēmās filmas, tās varēja padarīt skatāmu arī neglābjami sliktu vai novecojušu ekrāna mākslas darbu. Taču viņš vienmēr par savu virsuzdevumu uzskatīja nevis uz mēmās filmas fona izcelt savu mūziķa virtuozitāti, bet gan kalpot kustīgajām bildēm un to stāstiem. Cimermaņa muzikālais ideāls bija Šostakovičs, bet, kā atzīst kinozinātnieki, viņa paša izcilākais sasniegums ir muzikālais pavadījums Friča Langa trillerim *Dr. Mabuzē – spēlmanis / Dr. Mabuse, der Spieler* (1922).

Kopš 1992. gada Cimermanis uzstājās kopā ar savu meitu, vijolnieci Sabrinu Cimermani, vēlāk izveidojot Cimermaņa ansambli, tam piepulcinot perkusionistu Markusu Štaineru.



Rīgā Cimermans bija regulārs viesis – gan, lai satiktu draugus, gan, lai kino mīlošajai publikai piedāvātu autentisku mēmā kino pārdzīvojumu. Pēdējos gados viņš Rīgā pat trīs reizes pavadīja savu mīļāko filmu – Friča Langa šedevru *Metropole* (1995., 2001. un 2006. gadā), izklaidēja publiku ar Ernsta Lubiča komēdiju *Kalnu kaķe* un vēsturisko kostimfilmu *Dibart kundze* (2007. gadā), kā arī apskaņoja izcilā mēmā kino režisora Frīdriha Vilhelma Mūrnavas filmu *Fausts* 1995. un 1997. gadā un filmu *Saullēkts* 2001. gadā.

2008. gada novembrī sadarbibā ar Rīgas Kinomuzeju Aļoša Cimermans viesojās Rīgā, muzikāli pavadot *Bruņukuģi Potjomkinu*. Šoreiz viņš izmantoja Edmunda Maizela mūziku un, kā vienmēr esot Rīgā, pievēra aci uz tādu barbarismu kā faktu, ka mēmās filmas šajā pilsētā nav iespējams demonstrēt ar tām iecerēto demonstrācijas ātrumu 16 kadri sekundē. Mēmā kino pianistam tas nozīmē arī sākotnējo partitūras tempu pielāgot 24 kadriem sekundē... Tomēr *Potjomkina* seanss ar Cimermaņa muzikālo pavadījumu palīdzēja skatītājiem novērtēt Eizenšteina režisorisko ģenialitāti, tā demonstrējot arī labāko Cimermaņa spēli – ļaut kino kadriem atdzīvoties un emocionāli uzrunāt skatītāju.

Aļoša Cimermans mira pēc ilgās un grūtas slimības 2009. gada 19. decembrī. **Kr**

<sup>1</sup> *When Silence Sings / Wenn stumme Bilder singen* (2005, Irina Goldstein, 93') tiks demonstrēta Vācu kino kluba ietvaros kinoteātrī Rīga 29. aprīlī pl. 19:00. Filma vācu valodā, subtitri angļu valodā, sinhronais tulkojums latviešu valodā.

# Romērs – no tā paša slavenā viņa

Daira Āboliņa

Varbūt viņš tiešām bija celtnieks. Par to liecina izcili strukturētā radošā biogrāfija. Varbūt viņš bija dvēseļu arhitekts, izcilākais starp kinorežisoriem. Franču kino patriarhs Ēriks Romērs (Eric Rohmer, 1920–2010), kurš šo sauli pameta 11. janvārī 89 gadu vecumā. Nosvinējis franču jaunā viņa 50 jubileju un cienījami pielicis punktu.



Kadrs no filmas *Astrejas un Seladona mīlasstāsts / Les amours d'Astrée et de Céladon*

Ēriks Romērs oficiāli paziņoja, ka pēc filmas *Astrejas un Seladona mīlasstāsts / Les amours d'Astrée et de Céladon* (2007, Rīgā – 2008. gada *Arsenālā*) pabeidz savu kinokarjeru, un viņa atvadu kino sveiciens vēl apceļoja pasaules kinofestivālu eliti, pat neuzdodot muļķīgo jautājumu, vai šī ir Romēra mēroga filma. Romērs bija atļāvies izspēlēt kārtējo un pēdējo savas dzīves paradoksu. Viņš bija kļuvis mazliet naivists, neskatoties uz literatūras profesora pagātni, – ne isti nostalgisks vai pašironisks, kas franču jaunā viņa vectēvam piestāvētu vairāk, bet spītīgi lirisks. Ganītes un nimfas caurspīdīgos bruncišos bradāja pa leknu, no civilizācijas nosargātu zāles pleķīti, mēģinot

noskaidrot milas un greizsirdības peripetijas. Romēram bija strikta motivācija: viņš gribējis paskatīties uz pasauli no 5. gadsimta gallu ganu dzīvesveida viedokļa. Bārstot dialogus kā vārdu treļļus, kas komiksu kultūrā augšajai sabiedrībai varētu likties tik sveša un līdz ar to intriģējoša, kā kāda no mirušajām valodām. Nu nav vairs un nekad nebūs tāda žanra kā pastorāle! Bet franču kino leģendārā dumpinieku paaudze ir nelabojama. Par viņiem runās un viņu filmas skatīsies tik ilgi, cik ilgi vien cilvēki saglabās sevī interesi par kino kā mākslu.

## Jaunais vilnis. Franču

Tas sākās kā vienmēr. Ar tēvu un dēlu konfliktu. Ar dialektiku. Pagājušā gadsimta piecdesmito gadu beigās Francijā notika kino sprādziens. Jaunie ņēma varu, izejot ielās ar kamerām un mikrofoniem, pasludinot jaunu kino ēru, kurā nav vietas pūderētiem grimmiem, iestudētiem žestiem, priekšā uzrakstītiem tekstiem. Franču jaunā viņa idejiskais krusttēvs, slavenais kino kritiķis Andrē Bazēns par to rakstīja: “Kino ir pasaule, kura nemitīgi cenšas filmēt savas sejas vaibstus. Vēstures āda sprēgā un birst, saglabājoties kinolentē.”

Kūditāji bija tā laika jaunie žurnālisti un kinokritiķi no Parīzes žurnāla *Cahiers du cinéma*, kuriem jau sen gribējās sevi pārbaudīt darbībā – Fransuā Trifo, Žans Liks Godārs, Žaks Rivets, Ēriks Romērs. Viņi sāka uzņemt savas filmas 1958.–59. gadā (Kloda Šabrola *Skaistulis Seržs / Le beau Serge* (1958) un *Brālēni / Les cousins* (1959) tiek uzskatītas par pirmajām jaunā viņa filmām, tajā pašā 1959. gadā Kannu kinofestivālā parāda Fransuā Trifo filmu *400 sitieni / Les quatre cents coups* un Alena Renē *Hirosīma – mana mila / Hiroshima mon amour*). Viņi bija māk-

slinieciski agresīvi un pašpārliecināti, kā jau revolucionāriem pienākas. Viņi uzbruka rutīnai – “Nost ar *Cinéma du papa* (papuču kino)!” Viņi ir tie, kas par ģēniju pasludināja spriedzes meistarū Alfrēdu Hičkoku, atverot acis arī pašiem amerikāņiem. Viņi aizrautīgi skatījās Mūrnavā, Renuāra filmas, Parīzes sinematēka kļuva par viņu kino augstskolu. Viņi skatījās kino – gan sliktu, gan labu, visu pēc kārtas, turoties pie principa *lai noliegtu, ir jāsaprot, ko tu noliedz*.

Tobrid pāris gadu laikā kino debitēja vairāk nekā 50 jaunu režisoru! Katrs producentis gribēja iegūt savu *jaunā viņa* režisoru, jo tas nozīmēja būt virsotnē, būt uzmanības lokā. Jau daudzkārt ir citēts Fransuā Trifo šīs franču kino parādības jēdzieniskais formulējums: “Franču *jeunais vilnis* nebija ne skola, ne kustība, ne grupa, tā bija pasaules uztvere”. Viņi lepojās ar maziem budžetiem un ļoti mazām filmēšanas grupām. Jaunais vilnis atbrīvoja kino no cenzūras, morāles aizspriedumiem un moralizēšanas, atbrīvoja arī no inscenējuma grūtībām, jo filmēja vienkārši ielās, vienkārši dzīvokļos. Viņi atbrīvoja kino no zvaigžņu kulta un arī no tehniskās meistarības – tas, ko viņi neprata, nereti tika pasniegts kā mākslinieciskas brīvības pazīme. Viegla vizuāla paviršība, neprecīzs kadrējums, nepabeigti dialogi, aprauti stāstījumi – tas fascinēja publiku un arī kritiku.

Klods Šabrols vēlāk stāstīja anekdoti, ka savas pirmās filmas pirmajā kadrā uzņemšanas laukumā viņš prasījis, lai kāds parāda, kurā vietā kamerā jāskatās iekšā. 1959. gadā bija modē būt bez iepriekšējas kino pieredzes; filma sākās tajā brīdī, kad režisors ieradās uzņemšanas laukumā. Viņi par galvenajiem filmā izvirzīja nevis notikumus, bet vizuālus iespaidus, tēlus, kas ir brīvi no teatralisma un literatūras, viņi drīzāk savas filmas pakļāva mūzikas, dejas, glezniecības un dzejas ietekmei. Viņi sludināja, ka ir apolītiski: mīlestībai nedrīkst pretnostatīt policiju.

Tam bija gan vieglprātības, gan mākslas izraisītas sekas. Kaut arī četrus gadus laikā *jeunais vilnis* sevi izsmēla, kino pasaule bija neatgriezeniski mainījies, pietuvojoties realitātei un cilvēkam. 1961. gadā žurnāls *Cabiers du cinéma* apkopoja statistiku – 97 režisori ar savām filmām jutās piederīgi šim kino fenomenam. Daudzi no viņiem filmas nepabeidza un viņu uzvārdus kino vēsture veikli piemirsusi. Par būtiskām kino personībām ar savu autorpienesumu kļuva tikai pieci, seši no šīs jaunās kinoarmijas... Tostarp kinorežisors Ēriks Romērs.

## Ne tāds kā citi

Senfranču valodas pasniedzējs provinces augstskolā Žans-Mari Moriss Šērers (Jean-Marie Maurice Scherer), protams, bija literatūrā līdz acīm. Pat savu pseidonīmu viņš salika no režisora Ērika fon Štroheima vārda un rakstnieka Saksā Romēra uzvārda. Žans Mari arī pats uzraksta ne visai veiksmīgu romānu, bet, pārcēlies uz Parīzi, kļūst par kaislīgu sinematēkas apmeklētāju un tā iepazīstas ar Žanu Liku Godāru, Fransuā Trifo, Klodu Šabrolu un citiem vēlākajiem *jaunā viņa* pārstāvjiem. Viņi sāk ar to, ka kopā ar Žaku Rivetu nodibina kino avīziti *La Gazette du Cinéma*, kurai gan nav bijis ilgs mūžs. Ari Romēra pirmie mēģinājumi kinorežijā nevainagojas ar panākumiem – viņa debijas īsfilma *jaunā viņa* laikā tika atzīta par neveiksmi, un varbūt tieši tas Romēram palīdzēja izkopt sevi veselīgu ironiju attieksmē pret dzīvi.

No 1957. gada Romērs ir izdevuma *Cabiers du cinéma* galvenais redaktors, tātad cilvēks, kurš franču kino viņš atzina kā kardigrammu. Sastrīdējies ar tiem, kas vēlas doties pa labi, un tiem, kas pa kreisi, viņš 1963. gadā pamet kinožurnālu, pāriet uz televīziju, kur veido īsfilmas.

Atzinība režisoru sasniedza vēlāk nekā citus *franču viņa* režisorus. 1967. gadā Berlīnes kinofestivāls izrāda viņa filmu *Kolekcionāre / La collectionneuse* (1967), kurā jau iezīmējas Romēra īpašais stils. Filmas galvenā varone, glita un pašapzinīga meitene Eidi bauda dzīvi un kolekcionē pielūdžējus. Tā viņa sastop divus brīvlaikā atbraukušus jaunekļus. Flirts met likločus, meitenei puiši šķiet gan kaitinoši, gan pievilcīgi. Līdz spēlēšanās kļūst nopietna un pamazām Eidi sāk saprast, ka viens no puišiem liks viņai atteikties no kolekcionāres lomas un piesaistīs pie sevis uz ilgu laiku, ja ne pat uz visu mūžu...

Attiecības, kurās sievietei (visbiežāk tāda ir Romēra prioritāte) ir jāizvēlas starp diviem vīriešiem, starp jūtām un racionālo aprēķinu, vienmēr iegūst eksistenciālu jēgu, bet nekad nezaudē humora izjūtu.

Slava pie Romēra atnāk pēc filmas *Mana nakts ar Modu / Ma nuit chez Maud* (1969) ar Fransuāzu Fabianu un Žanu Lui Trentinjanu galvenajās lomās; filmu izrāda Kannu kinofestivālā un tā saņem vairākas starptautiskas balvas arī citviet pasaulē. Pilnīgi tikumiska nakts pie Modas noved izvēles priekšā, kura var salauzt sirdis. Attiecību trīsstūris un pat daudzstūris ir Ērika Romēra dramaturģiskās intrīgas kodols, savērpjot stāstus un nokaitējot emocijas līdz temperatūrai, kas nav atrodama uz Celsija skalas.

## Filmogrāfija:

### Morālie stāsti

- 1963 – *Pivādziņu pārdevēja no Monso / La boulangère de Monceau*
- 1963 – *Zuzannas karjera / La carrière de Suzanne*
- 1967 – *Kolekcionāre / La collectionneuse*
- 1969 – *Mana nakts ar Modu / Ma nuit chez Maud*
- 1970 – *Klēras ceļgals / Le genou de Claire*
- 1971 – *Mīlestība pēcpusdienā / L'amour l'après-midi*

### Komēdijas un sakāmvārdi

- 1981 – *Aviatora sieva / La femme de l'aviateur*
- 1982 – *Izdevīga partija / Le beau mariage*
- 1983 – *Paulīne pludmalē / Pauline à la Plage*
- 1984 – *Pilnmēness Parīzē / Nuits de la Pleine Lune*
- 1986 – *Zaļais stars / Le rayon vert*
- 1987 – *Manas draudzenes draugs / Ami de mon amie*

### Gadalaiki

- 1990 – *Pavasara pasaka / Conte de printemps*
- 1992 – *Ziemas pasaka / Conte d'hiver*
- 1996 – *Vasaras pasaka / Conte d'été*
- 1998 – *Rudens pasaka / Conte d'automne*

### Citas filmas

- 1959 – *Lauvas zīmē / Le signe du lion*
- 1976 – *Marķīze fon O... / Die Marquise von O...*
- 1993 – *Koks, mērs un mediatēka / L'Arbre, le maire et la médiathèque*
- 1995 – *Satīkšanās Parīzē / Les Rendez-vous de Paris*
- 2001 – *Lēdija un bercogs / L'anglaise et le duc*
- 2004 – *Trīskāršais aģents / Triple agent*
- 2007 – *Astrejas un Seladona mīlasstāsts / Les amours d'Astrée et de Céladon*



Kadrs no filmas *Mana nakts ar Modu / Ma nuit chez Maud* (1969)

### Radošās dzīves arhitektūra

Romērs savās filmās darbojas kā smalkmehāniķis, tikai viņa mehānismi ir dzīvi un tāpēc nav nekļūdami. Viņa filmas ir absolūti brīvas no didaktikas, tur neviens nekrata pirkstu, neskatās ar nosodošu skatienu. Laipni lūgti attiecību mudžekli, kur izpiņķēties ir tikpat iespējami/neiespējami kā dzīvē. Pieredze ir ieguvums, pat ja tas ir tikai ekrāna stāsts.

Ir grūti atrast vēl kādu piemēru kino vēsturē, kad režisora filmogrāfija līdzinās gudri uzceltai, arhitektoniski nevainojamai celtnei. Kino vēsturniekiem to atliek tikai akceptēt, un tagad kritiķi diskutē, kurš no Ērika Romēra filmu cikliem ir labākais...

Jau minētās jaunu cilvēku attiecību filmas pieder sešu filmu ciklam *Morālie stāsti / Contes moraux*, kas stāsta par erotiskajiem kārdinājumiem un to pārvarēšanu. Skaļu rezonansi savulaik piedzīvoja filmas *Klēras ceļgals / Le genou de Claire* (1970) un *Mīlestība pēcpusdienā / L'amour l'après-midi* (1971). Vai arī – varbūt tomēr pārāks ir cikls *Komēdijas un sakāmvārdi / Comedies et Proverbes*, kurā ietilpst arī viena no visapbrīnojamākajām Ērika Romēra filmām *Zaļais stars / Le rayon vert* (1986) ar devīzi “Tas, kurš nepazīst sevi, nepazīst nevienu”. Ēriks Romērs neilustrē sakāmvārdus, bet meklē tiem dziļāko slāni, attiecību kodu un līdz ar to – seno tautas gudrību, kas vārdu spēlei ļāvusi saglabāties cauri gadsimtiem.

Deviņdesmitajos gados Romērs uzņēma ciklu *Gadalaiki*, kuros ietilpst četras kinematogrāfiskas attiecību pasakas – pavasara,

vasaras, rudens un ziemas stāsti. Bez īpašas pārlicības, tomēr ceru, ka, tieši godinot Romēra piemiņu, *Vasaras pasaka / Conte d'été* (1996) nesen tika iekļauta TV21 programmā, kas ir visai negaidīts žests komerc-televīzijai. Ņemot vērā, cik maz Romēra filmas rādītas Latvijā\*, cerams, ka auditorija novērtēja iespēju skatīties klasiku.

Bieži Ērika Romēra filmas tiek sauktas par melodrāmām vai par romantiskām drāmām, kaut gan Romērs ļoti apzināti nav ievērojis žanru likumsakarības un tāpēc bieži vien mulsinājis publiku ar saviem divainajiem mīlas stāstiem, kuros notikumi it kā neattīstās, bet strauji un negaidīti ir tikai pavērsieni varoņu dvēseles labirintos. Ja šīs smalkās matērijas paliek nepamanītas, tad Romēra filmās nav, ko darīt. Romērs stāsta banālas lietas par mazākiem un lielākiem sarežģījumiem mīlestībā. Banālas lietas bez sentimenta un banalitātes. Viņa mīletājiem nekas neatrisinās vienkārši, kaut gan stāsti nemet sarežģītus likločus. Cilvēki nepiedzīvo neko ekstrēmu, taču ikdienas dzīve piedāvā daudz paradoksu, nākas atklāt daudz pretrunu pašiem sevi. Dabiskums, atklātība vai izlikšanās ir tik būtiskas cilvēku attiecībās.

Romēra filmu aktieri vairākkārt uzsvēruši, ka Romērs režiju veido ļoti delikāti, uzticoties aktiera intuīcijai. It kā mudina pašam ieiet labirintā un atrast pareizo ceļu. Attiecību tīmekļi Romēra filmās ir tik sarežģīti, ka faktiski nevienam no malas nav iespējams pateikt, kādai jābūt emocionālajai reakcijai. Cilvēki, skatoties Romēra kino stāstus, allaž mazliet iesmejas, bet tas nekādi nav salīdzināms ar situāciju komēdijām, kuras smieklus provocē.

Filma *Izdevīga partija / Le beau mariage* (1982) pieder pie Romēra filmu otrā cikla *Komēdijas un sakāmvārdi*. Filmā tiek apspēlēta Lafontēna fabula par laimi, kuru nav iespējams būvēt kā smilšu pili. Sabīna cinās pati ar savu racionālo prātu. Taču, lai cik pareizus lēmumus sievietē pieņemtu, dzīve allaž izspēlē kādu alogisku gājienu. Tikko sāk likties, ka harmonijas formula būs rokā, notiek jauns pavērsiens, kas liek visu sākt no jauna. Diskusijās par sievietes vietu un lomu ģimenē uzvar racionālais prāts, taču tas nozīmē, kas sievietē lauž savus instinktus, apspiež savas patiesās vēlmes un ceļ savas pareizās smilšu pilis, kuras tik un tā reiz gāzīsies. Romēra attiecību rēbusos uzvar nevis racionālas teorijas, bet gan tas, kurš uzticas savām jūtām un intuīcijai. Tāda ir šī režisora cilvēces izdzīvošanas filozofija, kas varbūt ir idealistiska, tomēr nekad nekļūst vecmodīga.

#### \* Ērika Romēra filmas kinoforumā *Arsenāls*:

- 1990 - *Pavasara pasaka / Conte de printemps* (1989)
- 1994 - *Koks, mērs un mediatēka / L'arbre, le maire et la mediatheque* (1993),  
Foruma skates galvenā balva
- 1996 - *Vasaras pasaka / Conte d'été* (1996),  
*Satikšanās Parīzē / Les rendez-vous de Paris*,  
1995)
- 2000 - *Rudens pasaka / Conte d'automne* (1998)
- 2002 - *Lēdija un bercogs / L'anglaise et le duc* (2002)
- 2008 - *Astrejas un Seladona mīlasstāsts / Les amours d'Astrée et de Céladon* (2007). –  
Redakcijas piezīme

## Romērs un Berlīne

Berlīnes kinofestivāls šogad, svinot savu 60. jubileju, veidoja īpašas klasikas kolekcijas, kas, protams, apliecina mākslas ilglaicīgumu. Godāra, Šabrola un, protams, arī Romēra filmas krāšņoja festivāla programmu. Tomēr laikmets ir tāds, ka klasika kļuvusi "kautrīga"! Kaut arī medijos pavēdēja ziņa par goda seansu Ērika Romēra piemiņai Berlīnes kinofestivālā, realitātē zvaigžņoti tagadnes kino trokšņi to padarīja par marginālu pasākumu izmeklētai publikai. Berlīnes kinoteātri *Paris*, piedaloties Francijas vēstniecības pārstāvjiem, klātesot Berlīnāles direktoram Diteram Koslikam, dažu minūšu laikā tika mēģināts noformulēt Ērika Romēra kino fenomenu. Nebija viegli ne tiem, kas uz skatuves, ne tiem, kas kinozālē. Amizants likās mēģinājums pierādīt, ka Romērs, kaut arī franču kino lielums, slavas akceptēšanu ir parādā tieši Berlīnes kinofestivālam. Situācijai un gadījumam atbilstoši bija izraudzīta filma *Pauline pludmalē / Pauline à la plage* (1983), kas savulaik saņēma Berlīnes kinofestivāla Sudraba lāci. Taču pasākums izvērsās greznis nevis pateikto vārdu dēļ, bet gan izcilā kino piedzīvojuma dēļ. Restaurētā filmas kopija vienkārši sajūsmināja ar Romēra krāsu dzidrumu, gaismas pārpilnību un vieglo impresionismu ainavās ar cilvēkiem. Bet pats galvenais – filma ir neticami jauneklīga. Neviens cits no franču jaunā viļņa režisoriem uz ekrāna nav tik erotisks, rādot sievietes ķermeņa formu daiļumu.

Filma *Pauline pludmalē* pieder ciklam *Komēdijas un sakāmvārdi* un apspēlē teicienu "Kas daudz plāpā – pats vainīgs". Četrpadsmit gadus vecā Paulīne pavada vasaras brīvlaiku ar savu gados vecāko māšicu, kura dzīvē jau daudz ko piedzīvojusi, tostarp šķirtu laulību. Daba šo jauno sievieti apveltījusi ar antikai statujai piemītošu, ideālu daiļumu. Virieši viņu aplido, māšica apbrīno, bet Marionā cenšas visas attiecības izkārtot pēc sava scenārija. Pieci galvenie filmas varoņi – trīs virieši un divas sievietes it kā pārstāv dažādu mīlestības izpratni, sākot ar miesisko baudas kāri, nepiepildītu iekāri un beidzot ar alkām pēc cilvēciskas tuvības siltuma. Visvairāk šajās brīvajās attiecībās tiek nodarīts pāri vēl tikko plaukstošajai Paulīnes sievišķībai – pieaugušie spēlē attiecības, kas kļūst par pirmo rūgto mācību jaunajai meitenei.

Visi Romēra varoņi ir lieli runātāji. Viņi runā, lai neiestātos neveikls klusums, viņi pasaka to, ko nedomā, un nepasaka to, ko grib atklāt. Dialogs ir viena no Romēra īpašajām kino pazīmēm – cilvēki nekad nepārstāsta notikumus, runājot viņi uztur attiecības. Romērs ir radījis pilnīgi jauna tipa dialogus – līdz viņam dialogi filmās bija daudz informatīvāki, tiem nepiemita tāda psiholoģiskā slodze un spriedze. Romērs izmanto vārdu un intonāciju spēles, kas gan maldina, gan tuvina situācijas izpratnei.



Kadrs no filmas *Klēras ceļgals / Le genou de Claire* (1970)

Ne velti Romēru uzskata par vienu no izcilākajiem ekranizāciju meistariem – viņš spēj novērtēt arī vārdu nozīmi un spēku filmas struktūrā. Viņš drosmīgi stilizē, nepazaudējot literāro pirmavotu. Franču valodas pasniedzēja pagātne un kultūras bagāža nekad nav konfliktējusi ar Romēra kinematogrāfisko domāšanu. Kannu Zelta palmas zars 1976. gadā viņam piešķirts par filmu *Marķīze fon O... / La marquise d'O...* (1976).

Kino ir kļuvis tik prognozējams daudzās savās vizuālajās un psiholoģiskajās izpausmēs, ka Ēriku Romēru vēl pasaule noteikti cels kino ikonās kārtā. Šobrīd Romērs daļai Amerikas jauniešu jau esot kļuvis par kulta režisoru. Pat ja šis apgalvojums ir pārspīlēts un grūti pierādāms, tam ir iespējams noticēt. Skaistu cilvēku un ķermeņu valoda uz ekrāna ir ļoti uzbudinoša un atspirdzinoša.

Ērikam Romēram veltītajiem atvadu vārdiem franču avīze *Liberation* ierādīja ne tikai pirmo lapu, bet vēl 10 lappuses šajā numurā. Leģendām laiks nāk tikai par labu. Romērs uz ekrāna vēl atgriezīsies. **Kr**



Kadrs no filmas *Pauline pludmalē / Pauline à la plage* (1983),

# Leonīdam Leimanim – 100

(16. 04. 1910. – 6. 07. 1974.)

Foto: Ēriks Fridrihsons

Šogad aprīlī apaļa jubileja aprit vienai no spilgtākajām parādībām Latvijas kinomākslā – režisoram, scenāristam un aktierim Leonīdam Leimanim. Ar prieku jākonstatē, ka šo faktu Latvijas kinovide garām nepalaidīs un aprīlī par godu Leimaņa jubilejai iepļānota dažādu pasākumu virkne. No 14. aprīļa Rīgas Kino muzejs piedāvās Leonīda Leimaņa filmu skati un miniatūru viņam veltītu izstādi, savukārt tieši Leimaņa dzimšanas dienā programma saplānota no rīta līdz vakaram – vispirms Latvijas Kultūras akadēmijā norisināsies Leonīda Leimaņa dzīves un radošā darba pētniecībai veltīta zinātniska konference, bet vakarā kinoteātrī *Rīga* tiks demonstrēta filma *Pie bagātās kundzes* (1969), kas atjaunota Nacionālā Kino centra filmu mantojuma restaurācijas un digitalizācijas programmā. Tā kā Leonīds Leimanis bija neordināra un vitāla personība, arī zinātniskā konference iecerēta ar dažādiem radošiem papildinājumiem - gan retu un nozīmīgu vizuālo materiālu demonstrēšanu, gan ar LKA studentu radītu īsfilmu – triju Leimaņa filmu epizožu rimeikiem. 17. aprīlī jubilejas svinību nedēļa noslēgsies Eduarda Smiļģa Teātra muzejā, tiekoties visai Leimaņa dzimtai.

Žurnāls *Kino Raksti* Leonīda Leimaņa jubileju atzīmē ar diviem materiāliem. Pirmkārt, ar autora laipnu atļauju publicējam fragmentu no Zigmunda Skujiņa Rakstu 9. sējuma, kas nupat iznācis apgādā *Mansards*, – rakstnieka atmiņas par Leonīdu Leimani un kopīgo darbu pie filmas *Šķēps un roze* (1959). Otrs materiāls ir unikāls atradums – kinozinātniece Inga Pērkone Rīgas Kinomuzejā uzgājusi līdz šim Latvijas kinovēsturei nepazīstamu Leonīda Leimaņa kinoscenāriju *Cilvēka bērns* (1962).



# Cilvēks, kurš nebaidījās būt vecmodīgs

Zigmunds Skujiņš

1958. gada pavasarī, kad nule kā biju iespraucies literatūrā ar novelēm *Traģēdija* un *Vienas nakts bronika*, pie manis *Dadža* redakcijā ieradās neparasts apmeklētājs – cēlu, it kā pārāk svarīgu gaitu, bālu dzejnieka seju, tumšiem, pagariem matiem, kas nēsātāju darīja līdzīgu Aleksandram Blokam, un tādu kā melodramatisku uzstāšanos, kurai cauri spīdēja zēniska drastika.

– Jūs esat tas Skujiņš, tas rakstnieks, ko kritiķi patlaban dūšīgi apbrēkā?

– Tā gandrīz nākas domāt.

– Nu tad jau glauni. Es esmu Leonīds Leimanis. Vai jūs negribētu kopā ar mani taisīt filmu?

Piedāvājums skanēja fantastiski. Vienlaicīgi ar bargajām recenzijām par manām novelēm avīzes publicēja jūsmīgus slavasvārdus jaunajai latviešu mākslas filmai *Nauris*, kuras autors, sākot ar literāro materiālu un beidzot ar režiju, bija Leonīds Leimanis.

– Jums vajadzīgs scenārijs?

– Mēs varētu to kopīgi uzrakstīt. Kā senie latvieši teiktu: uz pusgrauda.

– Vai jums ir kāda ideja?

Leimaņa diplomātiskā atbilde bija pagara un nepārprota – idejas viņam nebija.

– Es esmu iesācis romānu, – mēģināju atkāpties.

Leimanis apjautājās par romāna sižetu, *Kolumba mazdēlu* saturs viņu neaizrāva. Tas filmai neder, viņš sacīja.

Liekas, mums vajadzēja atvadīties un tālāk iet atkal katram savu ceļu, taču turpinājām sarunāties. Leimani viss interesēja, viņš daudz jautāja, varētu pat sacīt, – tincināja:

– Skujiņ, vai taisnība, ka... vai jūs esat dzirdējis... es gribu zināt... tā ir, jā... es saprotu pareizi, jā?...

Leimaņa jautājumi dažkārt skanēja naivi vai pārsteidzoši jocīgi. Nebija tik viegli atšķirt, kad viņš runāja nopietni, kad dzina vellu. Atceros, ieradies pie ugunsdzēsējiem saņemt atļauju filmēt Doma baznīcas tornī, Leonīds Leimanis tūdaļ pajautāja, ko ugunsdzēsēji darīs, ja koka tornis aizdegsies. Vai dzēsīs ar putām vai ūdeni, no iekšpuses vai no ārpusēs. Virsnieka seja kļuva aizvien drūmāka, bija redzams, ka viņš jau nožēloja vieglprātīgo ielaišanos darīšanās ar bistamo kino Herostratu.

Drīz vien atklājām, ka mums ir kopīga vājība – Vecrīga. Leimanis ierosināja izložnāt rātes apakšzemes cietumus, kurus viņam parādījis Rutku Tēvs. Kaļķu un Meistaru ielas krustojumā no nama pagalma iekļuvām dziļā apakšzemes gaņģī, ko izmantoja kā malkas glabātavu. Vai šis patiesi bija senās, cilvēku slodzišanai izmantotās Kaļķu bastiona velves, grūti

pateikt. Telpas likās baismīgas, sienās rēgojās sarūsējušas cemes, aptrūkuši važu gali. Vēlāk atmiņas par drūmo pagrabu pārvērtās filmas sižeta līnijā.

Leimanis labi pazina Vecrīgu, zināja ne mazums nostāstu, bet savas zināšanas izklāstīja tipiski leimaniskā manierē: jūs nekā neesat dzirdējis par Sarkano kardinālu? Vaaai, Skujiņ! Doma klosterī taču spokojas! Jā-ā! Nekad tur neejiet nakti, kad spīd pilns mēness...

Par Leimani klīda leģendas kā par lielu teātra pasaules donžuānu. Tomēr jāsaka, ka viņš bija cilvēks ar spilgti izteiktu ģimenes instinktu. Viņam patika bērni, mājīga vide, viņš varēja jūsmot par gardu saldo ēdienu un dot padomus dzīvokļa iekārtošanā.

Reiz Dainas ielas dzīvokli, kurā mitinājās Leimanis ar sievu Elvīru, sastapu kādu dāmu. Leimanis mūs iepazīstināja, dāmu nosaukdams par “Līanas mammu”.

– Tā bija viena no manām sievām, – vēlāk viņš sacīja.

– Tas ir, kā? Vai tad viņu jums daudz?

– Ne jau vienlaicīgi. Bet, ja viņa kādreiz bijusi mana sieva, pēc šķiršanās es taču nesaukšu viņu par kaimiņieni. Pagaidām man ir trīs sievas – pirmā, otrā un trešā. Es zinu, ko par mani runā. Jūs, bez šaubām, domājat – trīs sievas, ak šausmas! Vainīga laikam mana daba. Vai jūs, Skujiņ, esat lasījis Dimā, tēva, biogrāfiju? Nu, redzat, ar mani ir tāpat, ja sieviete iepatikas, tad tas ir ārkārtīgi nopietni.

*Šķēpa un rozēs* uzņemšanas laikā Leimaņa personiskajā dzīvē vēlreiz notika pārmaiņas. Leimanis novājēja, kļuva nervozs un pastiprināti jūtīgs. Pēc vairākiem gadiem satiku Leonīdu kādā Pārdaugavas vidusskolā. Bija 1. septembris, gaitenī pildīja skolēni ar gladiolām un asterēm rokās, pirmklasniekiem līdzī atnākušie vecāki, pazīstami aktieri.

– Jūs arī, Leonīd, – pabrinījos, – ar ko tad iepriecināsi – deklamēsiet vai dejosiet baletu? (Priekšnesumi turējās Leonīdam asinis, dažkārt āzēdamies viņš rādīja prinča lēcienus no *Gulbju ezera*.)

– Šoreiz esmu tēva lomā, – viņš sacīja. – Atvedu skolnieku. Jā, miļlais Skujiņ, jau skolnieks. Atkal viens skolnieks.

Boļševā, kinematogrāfistu namā netālu no Maskavas, kur abi ar Leimani 1958. gada rudenī nodzīvojam mēnesi, vietējā upē mājas zosis, satrakojušās no gājputnu saucieniem debesis, tramīgi skrāidīja pa ūdeni, kūla spārnus un, žēli kliegdamas, mēģināja celties gaisā. Leimanis, staigādams zem nodzeltējušiem bērziem un tukšām apsēm, laiku pa laikam apstājās.

– Varbūt iesim atpakaļ?

– Nē, nē. Būs labi. Tāds nieka sirdsāķītis.

Un Leonīds gluži kā anekdoti izstāstīja atgadījumu no savas dzīves. Reiz viņš gandrīz ar varu aizvests uz slimnīcu kā plaušu vēža slimnieks pēdējā stadijā. Izrādījies, nesen viņš caurskatīts un rentgenogrammas sajauktas – slimais patiešām arī bijis Leonīds Leimanis, kāda lauku rajona darbinieks.

– Tā kā, redzat, pēc debesu kancelejas reģistriem Leonīds Leimanis viņā saulē jau ir, un es mierīgi varu dzīvot tālāk.

Mazliet paklusejis, viņš piebilda: zināt, kādas es iedomājos savas bēres? Aiz zārka cieši līdzās iet visi mani bērni, visi mani mīļie cilvēki, draugi, darbabiedri, redaktori, kritiķi, ienaidnieki, ziņkārīgie...

Šo sarunu atcerējos, kad pēc izvadīšanas no Dailes teātra nesām šķirstu uz Meža kapu mākslinieku kalniņu. Likās, Leonīds varēja būt apmierināts.

Leimanim kā vairumam latviešu bija smaga biogrāfija. Četrdesmitajā gadā viņu iecēla par teātra direktoru. Vācu laikā par tādiem grieķiem prasīja samaksu – nereti dzīvību. Leonīdam palaimējās izslapstīties. Ārpus Rīgas. Bieži mainot dzīvesvietas. Nerādoties teātrim ne tuvu. Četrdesmit ceturtajā gadā, varām kārtējo reizi mainoties, Leimani atkal iecēla par Dailes direktoru. Psiholoģiski tādas tūres ir sarežģītas. Gan pašam, gan citiem.

Neaizmirsīsim, uzvaras karogi plivinājās aumaļām. Daži gribēja arī no Leimaņa iztaisīt varoni, kas, okupantu neuzveikts, atgriežas ar uzvaru. (Tolaik darinātajā filmā *Māju ar uzvaru* spēlēja arī Leonīds Leimanis.) Es pieņemu, ka daļa fantāziju nāca no Leonīda. Iedomāsimies viņa situāciju – ordeņots partijnieks pētīgi raugās acīs: nu, un jūs, direktor? Ko jūs darijāt pie vāciešiem okupācijas laikā? Esat palicis dzīvs un neskarts...

Radās leģenda par Leimani partizānu, par Leimani pagrīdnieku. Plāna patiesības plēksnīte jau apakšā bija. Ne ar katru slapstišanās laikā Leimanis satikās. Tas bija uzticamu cilvēku loks. Protams, ka ievēroja konspirāciju. Klausījās ziņas, uzzināto pavēstīja tālāk. Pie labas gribas visu kopā varēja saukt par cīņu pret okupantiem. Patiesībā – viscilvēciskākā dzīvības saglabāšana. Leonīds Leimanis, sargādams savu dzīvību, ne spēja, ne vēlējās atņemt dzīvību citam.

Leonīds man reiz atklāja epizodi, kas viņu būtiski raksturo.

Kara laikā uz Elizabetes un Baznīcas ielas stūra nelielā koka namā atradās restorāns ar dārzu, kurā vasarās mēdza uzturēties karavīri. Blakus dārzam slējās piecstāvu mūra nams (tagad nojaukts). Neatceros vairs – Leimanim vai kādam citam bija radusies doma karavīru dārziņā iesviest rokas granātu. “Es toreiz nama bēniņos nosēdēju nez cik stundu,” atcerējās Leimanis, “bet granātu nenosviedu. Jo ilgāk es tur sēdēju, jo skaidrāk sapratu, ka tā būtu vislielākā bezjēdzība.”

Viņa aiziešana no Dailes teātra uz kinostudiju bija psiholoģiski sarežģīts solis. Leimanis atkāpās Smilģa priekšā, nevēlēdamies turpināt konfrontāciju, kas bija iesākusies ar jaunekliģi naivo sapni ieviest Dailes teātri “labāku kārtību”. Daile bija Smilģa lolojums. Galu galā arī Leimanis bija Smilģa lolojums.

Kad mēs strādājām pie *Šķēpa un rozēs*, es vēl biju jauns un daudz no tā, ko saprata Leimanis, nesapratu. Avīzes rakstīja par vācu revanšistiem, runāja, ka kara tīkotāji atkal dzīro Mīnhenes alus pagrabos. Bet Leimanis kategoriski pieprasīja, lai filmā dzirdamie militārie radiosaucieni neskanētu vācu

valodā. “Tiem jābūt neskaidrā, izgudrotā valodā, kas simbolizē militarismu, vienalga, kādā izpildījumā,” sacīja Leimanis. Protams, viņam bija taisnība.

Viņš bija romantiķis caurcaurēm. Ikviens sižets Leimaņa fantāzijā uz šūpojās līdz pārļaicīgumam un pasakai. Veidot mākslas darbu no sīkām jūtām, sacīja Leimanis, nozīmē kurināt krāsni ar slapju malku. Detaļas, sikumi, pusēnas, zemteksts viņu neinteresēja. Viņš visu gribēja būvēt uz pretstatiem. Ikvienā filmā, viņš sacīja, jānotiek kaut kam ārkārtējam. Tikai tādas filmas cilvēkiem iespējās prātā.

Protams, par šādu izpratni var arī pasmaidīt. Un tomēr būtu muļķīgi neredzēt Leimaņa domas racionālo kodolu. Nav noliedzams, ka daudzas filmas patiešām noslikst pašas savā pelēcībā. Tāpat nevajadzētu aizmirst, ka pasaulē lielākos skatītāju rādītājus iemanto tieši pēc šādiem *ārkārtēju notikumu* principiem uzbūvētas filmas: par degošo debesskrāpi, par velnišķo haizivi, par mākslīgo salu okeāna vidū.

Leimaņa fantāzijas lidojumu savienot ar mūsdienu sadzīviskajām realitātēm bija grūti. Piemēram, Leimanis uzstāja, ka filmas *Šķēps un roze* darbībai jārisinās uz vientuļas salas Baltijas jūrā. Jā, ir maza, maza saliņa, uz kuras dzīvo vienīgi vecis ar savu meitu. Tad atbrauc Jurgis.

– Pagaidiet, pagaidiet, bet ko tad viņi uz tās saliņas ēd?

– Ko ēd? Hmmm... Nu, teiksim, audzē kartupeļus, kāļus, kāpostus. Viņiem ir viena gov.

Pēkšņi abi reizē sākām smieties.

– Pareizi, – Leimanis noplātīja rokas, – neder, bez bulļa tā lieta neiet cauri.

Leimaņa mākslinieciskais rokraksts norādīja uz tuvību ar Dailes teātra principiem. Leimanis lepojās, ka ir Smilģa skolnieks. Ar patiesu nožēlu viņš stāstīja par negribēto pārestību, ko 1940. gadā bija nodarījis lielajam meistaram. Aktieru tarifikācijas komisijai nācies izspriest, kādu kategoriju piešķirt Smilģim-aktierim. Skaidrs, ka vajadzēja dot augstāko, bez vārda runas, sacīja Leimanis. Bet toreiz aiz jaunības dumjības, aiz kaut kāda pārprasta godīguma mums likās, ka nebūs īsti taisnīgi: par Smilģi-aktieri varēja strīdēties. Tā arī protokolā ierakstījām – kā režisors ģeniāls, kā aktieris pirmās, nevis augstākās kategorijas. Smilģis Leimanim paklanījies, pateicis paldies un aizgājis. Un no tās reizes uz skatuves kā aktieris savu kāju vairs neesot spēris.

Leimanis neļāvās paviršībai: ah, lai iet, scenārijā ierakstīsim tā, gan vēlāk redzēsīm. Viņa princips bija negrozāms – mākslā gaidīt brīnumus no zila gaisa ir veltas cerības. Uz ekrāna redzams tikai tas, ko uzfilmē. Režisoram jāzina, kurā vietā skatītājs raudās, kurā vietā smiesies, režisoram jāpanāk, lai notiktu, kā viņš iecerējis. Operatoriem un māksliniekiem viņš deva skaidrus un, šoreiz laikam būtu vietā teikt, gatavus uzdevumus. Leimanis domāja kompleksi – gan attēlos, gan skaņās. Augstu viņš vērtēja komponistus Induli Kalniņu un Margēri Zariņu.

Visu, kas saistījās ar darbu, Leimanis uzskatīja par ārkārtīgi svarīgu. Šajā ziņā viņš bija izteikts pedants. Mūsu sadarbības sākumā tas mani ne vienreiz vien noveda līdz īgnumam un dusmām. Piemēram, tāda ainiņa. Mūsu scenārijs beidzot uzlikts uz papīra. Simtkārt pārspriestās, izrunātās, izspēlētās, izredīgētās epizodes, rūpīgi pārrakstītas mašīnrakstā, guļ glītā





Haralds Ritenbergs filmā *Šķēps un roze* (1959)

kaudzītē. Leimanis paņem pirmo lapu, pārlasa (simt pirmo reizi!) un sāk berzēt zodu: jā-ā-ā, tikai, redzat, šeit tas “un”, vai tas vajadzīgs? Frāze izstiepta, nav asuma. Vai bez “un” nebūtu labāk? Un Leimanis ar zīmuli jau švikā tiro rakstu. Arī nākamajā un aiz nākamajā lapā viņš atrod dažus maināmus vārdus, pārkārtojamus akcentus, precizējamus apzīmētājus.

– Nu jā! Scenārijs vēlreiz jāpārraksta, – es saku ar vāji slēptu nepatiku.

– Bet, mīlais Skujiņ, pat slotaskāts nav gatavs, ja tajā atrodas kaut viena skabarga. Mēs gribam taisīt filmu.

Prasīgums Leimani bieži saveda karā ar vadību, darbabiedriem un padotajiem. Savus principus viņš aizstāvēja nepiekāpīgi – pieprasīja pārbūvēt dekorācijas, nepieņēma kostimus, sacīja asas runas, plēsdamies un iegūdamus ienaidniekus.

Filmā *Šķēps un roze*, piemēram, jauns cilvēks Jurgis (Haralds Ritenbergs) mil Daigu (Velga Vilipa). Pēc scenārija jaunajiem ļaudīm jāskūpstās. Maskavas kuratore Zuseva ainu pieprasa pārfilmēt – skūpst izskatoties erotisks. Leimanis, drūmi cēls kā Luters Vormsā, valdīdams dusmas, drasē pa direktora kabinetu.

– Erotisks skūpst, erotisks skūpst – sitiet nost – es nezinu, ar ko erotikss skūpst atšķiras no neerotiska skūpsta! Varbūt te ir kāds lielāks speciālists, lūdzu, paskaidrojiet man!

Direktors Jankovskis mēģina atslogot sakarsēto gaisotni:

– Nu, kā jūs nesaprotat. Neerotisks skūpst būtu, piemēram... piemēram... – Arī viņš neko nevar izdomāt. Direktoru glābj Osvalds Kublanovs.

– ...teiksim, skūpst bērēs, izsakot līdzjūtību aizgājēja tuviniekiem.

Leimanis pasviež rokas pret debesīm.

– Bērēs! Ak Dievs! Lai puisis noskūpstītu meiteni, kuru pēc dažiem kadriem apprecēs, vajadzīgs zārks un pūtēju orķestris!

Par Leimani esmu dzirdējis tādu raksturojumu: savāds cilvēks, laipns, patikams, iekļūstīgs, bet tad pēkšņi it kā būtu iekodusi indīga muša – kašķīgs, uzstājīgs, īsts briesmonis.

Tā laikam ir viena no laikmeta ironiskākajām pretrunām – mēs neesam apmierināti ar parādībām kopumā, bet savu ricību parādību cēlonībā neieklājam.

Leimanis sevi uzskatīja par vienu no pirmajiem kinoaktieriem Latvijā un stāstīja, ka filma ar viņu galvenajā lomā uzņemta 1934. gadā. Leimanis man rādīja filmas afišu un reklāmas anotāciju, par nožēlošanu, veco programmu toreiz aplūkoju nevēriģi. Cik atceros, filmas varonis ar plostu brauc lejup pa Daugavu, uz krāšņo dabasskatu fona piedzīvodams liriskas un dramatiskas dēkas. No stāstījuma atmiņā aizķērusies drumsla par viņa sastapšanos ar Jāni Jaunsudrabiņu. Epizodēs, kas risinājušās Pļaviņās, filmas veidotāji iecerējuši arī populārā rakstnieka un maksšķernieka piedalīšanos. Filmēšanas grupa devusies pie Jaunsudrabiņa. Rakstnieks viņus laipni uzņēmis un cienājis ar ceptām zivīm. Leimanis tencinājis, bet neēdis, jo turējies pie veģetārieša uzskatiem.

– Jūs neēdat zivis? – brīnījies Jaunsudrabiņš.

– Neko, kas kustas.

– Nu tad uzcepsim olas.

– Olas tā pati gaļa vien ir.

– Es gan neesmu redzējis, ka olas kustētos, – Jaunsudrabiņš izlicies pārsteigts.

Jaunības iespaidi māksliniekā Leimanī dzīvoja krāšņi un nesatricināmi. Viņa domāšanas veidā, uztverē, gaumē spēcīgi



Luijs Šmits filmā *Šķēps un roze* (1959)

jautās divdesmitie un trīsdesmitie gadi. Ar to es negribu sacīt, ka Leimaņa interese par mākslas attīstību bija aprāvusies vai izsikusi, nē, tikai šis periods viņam organiski bija tuvāks. Leimaņa izpratnē varoņiem vajadzēja būt ne vien morāli, bet arī fiziski skaistiem. Pirms filmēšanas Leimanis burtiski izpētīja katra tēlotāja seju – kādā rakursā to izdevīgi rādīt, kādā ne. Skujiņ, paklausieties, sacīja Leimanis, vai zināt, kāpēc piecdesmit miljoni skrēja skatīties Tarzānu? Tāpēc, ka Tarzānu rādīja skaistu kā sengrieķu skulptūru. Tas, ka viņu uzaudzinājusi pērtiķu māte, ir otrās šķiras jautājums. Ja pērtiķiene būtu uzaudzinājusi šķību, greizu pintiķi, publikai pilnīgi pietiktu ar vienu sēriju.

No režisoriem klasiķiem Leimanis jūsmīgi izsacījās par Ļubiču, Vailderu, Kordu, Pirjevu. No jaunākajiem atzina Bārdemu, Kalatozovu. Itāļu neoreālistus nevarēja ciest, tie filmās pārāk daudz vietas ierādāt prusakiem un netīrām izlietnēm.

Un vēlreiz par Leimaņa principu: mākslā visu vajag iecērēt stipri. Filmā *Šķēps un roze* Grēve nāves priekšnojautās aizdedz istabā desmitiem sveču. Vairākiem kritiķiem šī epizode likās pārspīlēta, samākslota, teatrāla. Viņi sacīja: mūsu dienās tik ārišķīgi izteikt varoņa pārdzīvojumus ir vecmodīgi. Desmit gadus vēlāk pasaules ekrānus pārstaigāja amerikāņu filma *Kabarē*. Tajā ir epizode, kurā galvenā varone, paudzama laimi, istabā sadedz desmitiem sveču! To rakstot, man nenāk ne prātā Leonīda Leimaņa paveikto pieņemt bez kritikas. Piemēru minu tāpēc, ka jēdzieni *moderns* un *vecmodīgs* ir pārāk nestabili, lai tos izvīrītu par mākslas kritērijiem.

Leonīds Leimanis savas ieceres ilgi raudzēja un briedināja. Šajos periodos Leimanis izturējās piesardzīgi un noslēpumaini, staigāja domīgs, norūpējies, klausīnāja citu uzskatus, pats kārtis turēdams slepenībā. Pētīja studijas katla konjunktūru, pats sevi tracināja ar intrigu draudiem. Leimanis bija pārliecināts, ka ikviena izpausta ideja jāuzskata par zudušu. Mākslā, tāpat kā kaujas laukā, jāglabā kara noslēpums.

No aktiera gaitām Leonīds Leimanis bija saglabājis atbildības izjūtu par katru iznācienu publikas priekšā. Negribētos sacīt, ka Leimanis ģērbās eleganti, tam viņam trūka gan laika, gan bieži arī naudas, bet viņa apģērbs bija nevainojamā kārtībā, piemērots un saskaņots. Leimanis domāja par stāju. Kad tikās ar skatītājiem, pat šķietami sīkās nenožīmīgās auditorijās, pirms iznāciena atklātībā atlieca plecus, nostiepa augumu, atbrīvoja muskuļus kā sportists pirms cīņas. Vēl lielāku uzmanību, protams, viņš pievērsa sakāmajam. Publiku centās ieinteresēt, pastāstīt ko nozīmīgu un svarīgu. Saprotiet taču, sacīja Leimanis, ļaudis mērojuši ceļu, lai satiktos ar cilvēkiem, kas pārstāv mākslas pasauli. Tad arī jāpapūlas, lai nedabū vilties. Iedomājieties tādu gadījumu: iznāk uz skatuves noklūbējis tēvainis un sāk šļupstēt – es jau nekas neesmu, es jau neko nezīnu, kaut ko esmu mēģinājis, bet nieks vien iznācis. Ja tu neko nezīni un nemāki, tad nelien uz skatuves un nezodz cilvēkiem laiku!

Kopīgais darba cēliens ar Leonīdu Leimani ir kā skaists kalns, kas, skata punktam attālinoties, uz apkārtējā fona vien skaidrāk izdalās un kļūst labāk novērtējams. Viņa personības iespaidu savu māksliniecisko uzskatu un darba paņēmieni veidošanā jūtu vienmēr.

Pēdējoreiz tikāmie vēl vakara stundā, nākdami no Kino nama Vecrīgā. Bijām noskatījušies jaunākās amerikāņu filmas. Lija lietus, pilsēta izskatījās slapja, skumja un netīra. Leonīds stāstīja, ka izslimojis infarktu, taču likās možs un labā garastāvoklī. Iepretim konservatorijai pie pieturas atvadījāties. Piebrauca tramvajs, bet viņš negribēja un negribēja atlaist manu roku, kā parasti uzdodams visādus jautājumus. Kad tramvajs sāka braukt, Leimanis skriešus to panāca un, cīnīdamies ar pneimatiskajām durvīm, iespruka vagonā. Tāds kā traks, es nodomāju, pēc infarkta.

Tas bija Leimaņa stilā, tieši tā laikam būtu rīkojies varonis viņa filmā. Spilgti un neaizmirstami. **Kr**

1996

# Leonīds Leimanis

# CILVĒKA BĒRNS

## Dramatiska komēdija

Materiālu sagatavojuši  
Inga Pērkone

Leonīda Leimaņa oriģinālscenārijs *Cilvēka bērns* (rakstīts no 1960. gada aprīļa līdz 1962. gada martam, glabājas LKA Rīgas Kino muzeja krājumā) sākas gluži tāpat kā amerikāņu Maikla Kērtisa klasiskā filma *Kasablanka / Casablanca* (1942):

“Neapturamā spēkā lēni griežas zemeslode. Kā gigantiska pasaules karte zem mums slid milzīgas zemes un nepārredzami ūdeņi. Mēs virzāmies no Austrālijas kontinenta uz ekvatora pusi, pāri Indijas okeānam un Arābijas jūrai... Aiz apvāršņa jau manāms Ziemeļāfrikas robainais krasts, Vidusjūra, bet vēl aiz tās bezgalīgā tūlumā, sakarsētajā gaisā vibrē Eiropas neskartās kontūras”.

*Kasablankā* varoņi sapņo par Apsolito Zemi – Ameriku, *Cilvēka bērna* varoņu mērķis ir Rīga.

Filmas pirmā daļa risinās uz grezna okeāna lainera *Australia* klāja, kur sapulcējušies daudzi savdabīgi tipi. Viņu vidū no Austrālijas meitenēm bēgošais jaunais miljonārs Persijs

Oldridžstons un viņa māte Dora, kā arī padomju inženieris Ojārs Mālkalns.

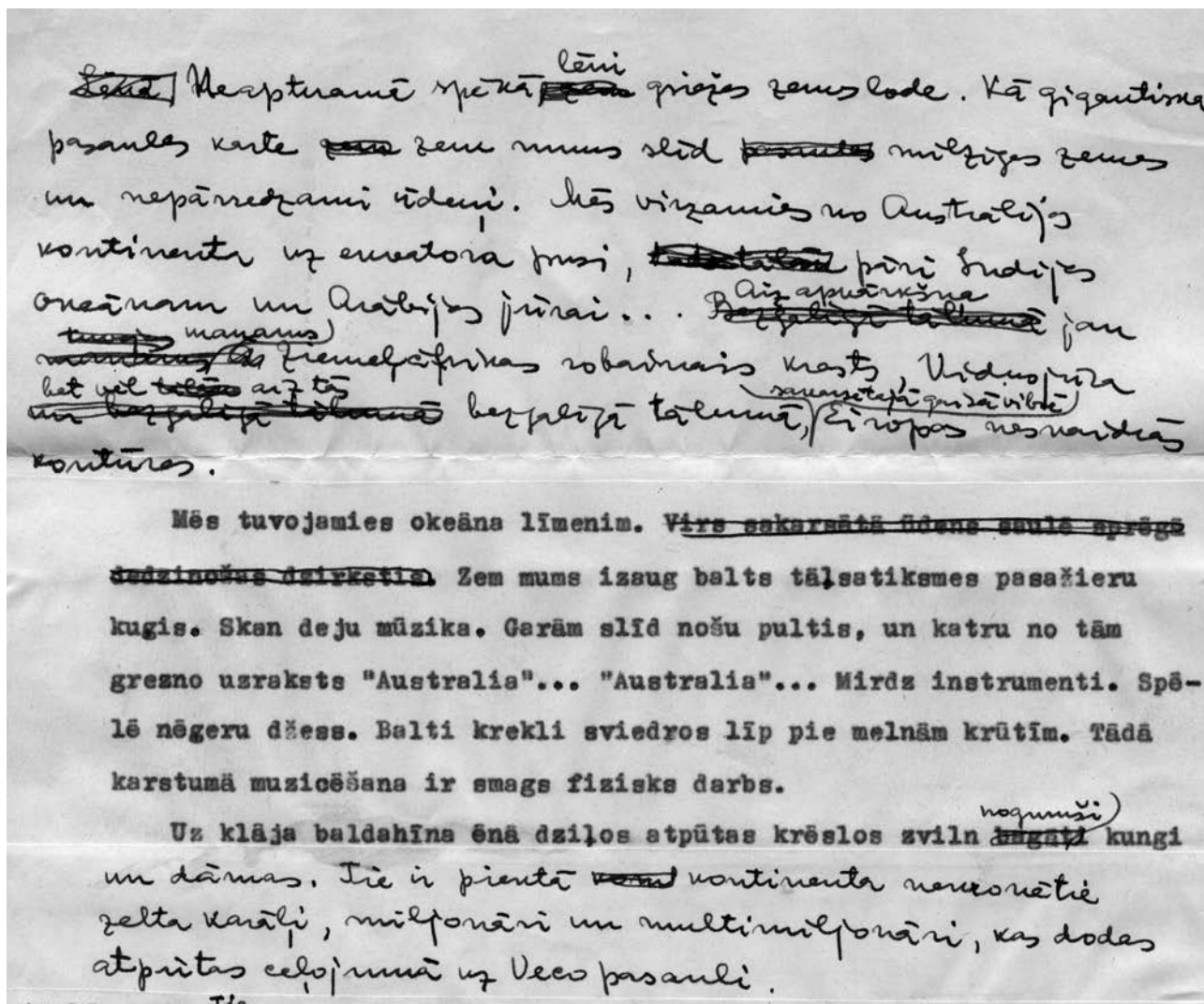
“Kuģa radista kajīte. Pirmais radists, kreklos izmeties, runā mikrofonā. Viņš jau labu laiku mēģina uzņemt sakarus ar nākošo ostu.

**Pirmais radists:** – Hallo... Izsaucu Benasiras ostu... Runā tūristu kuģis *Australia*. Hallo, Benasira...

**Otrais radists:** – Neatbild?

**Pirmais:** – Hallo, Benasira... Runā tūristu kuģis *Australia*. (Otrajam radistam). Savādi. Jau visu rītu neatbild.

**Otrais:** – Te radiogramma Persijam Oldridžstonam no Sidnejas.



**Pirmais:** – Miljonāram?

**Otrais:** – Neparasts miljonārs. Labdaris. Sidneja viņš uztur slimnīcu un divas patversmes.

**Pirmais** (iesmejas): – Un palīdz nabadzīgām meitenēm. Paklausies (lasa telegrammu): “... Persij, esmu izmisumā. Ja neatgriezīsies, tad iesūdzēšu tevi tiesā. Tava Klēra...”

**Otrais:** – Nav glīti lasīt miljonāra līgavas pastu.

**Pirmais:** – Tā ir viņa mājkalpotāja. Tā pati Klēra, kas tagad Sidneja ir sacēlusi troksni. Avīzēs nelasīji? Jauns miljonārs ieraudzījis nabadzīgu meiteni, pieņēmis par kalponi un...

**Otrais:** – Lasīju. Viņš tai kalponei uzdāvinājis 5000 dolāru. Kādēļ tad viņa sūdz tiesā?

**Pirmais** (zobgalīgi): – Viņa grib 50 000...

**Otrais:** – Un viņš tagad bēg?

**Pirmais:** – Nē. Tikai apceļo pasauli.

**Otrais** (iesmejas): – Un meklē sev citu kalponi.

Caur stikla sienu redzams, ka blakus, sarunu kabinetā, ieiet tūristu šefadministrators Rodžerss. Viņš ir garš un izkaltis kā faraona mūmija. Šis bezasiņu cilvēks ir lietišķs un ledaini pieklājīgs.

**Pirmais radists:** – Mister Rodžers, jūs izsauc preses aģentūra.

Rodžerss ieiet sarunu kabinetā.

Pie radiestiem durvis nedzirdami nostājas jauna apkalpotāja. Viņa tur baltu paplāti un smaيدا. Viņai ir sniegbalts priekšauts, bet melna seja. Tā ir mulate Polina.

**Otrais radists** (aizlīmē telegrammu un noliek Polinai uz paplātes): – Nopelnīsi dzeramnaudu.

Tālsarunu kabinetā Rodžerss uzlicis radio klausules.

**Rodžerss:** – Te ir kuģis *Australia*. Es esmu šā izprieču brauciena šefadministrators. Mūsu maršruts – Indijas okeāns, Vidusjūra, Baltijas jūra, galapunkts Rīgas osta. Jā, jā, Rīga. Ko jūs brīnāties? Es ļoti labi zinu, ka tas ir Padomju Savienībā. Mūsu firmai ir visinteresantākie maršruti. Tālāk mūsu klienti izlidos uz Maskavu, Ļeņingradu, Kijevu... Uz kuģa ir viss piektā kontinenta zieds. Jā, te ir arī miljonārs Persijs Oldridžstons...

Tālākais Rodžersa teksts skan aiz kadra, bet uz ekrāna mēs redzam jaunu, patīkamu cilvēku, miljonāru Persiju Oldridžstonsu – viņš notupies pie peldbaseina un šādā ne visai ērtā stāvoklī kaut ko dara...

**Rodžersa balss** (turpina aiz kadra): – ...Viņa izturēšanās ir nevainojama. Sensāciju nav. Uz sievietēm viņš neskatās...

Tupošā Persija priekšā stāv trīs jaunas dāmas peldkostīmos. Viņas izkāpušas no baseina un kā nimfas stāv skulpturālā pozā. Kuģa kalpotājs ar šļūteni laiž gaisā ūdens strūklu, kas list pār lēdiju augumiem kā fontāns. Persijam rokās dārgs fotoaparāts ar zibspuldzēm. Jaunais cilvēks meklē interesantāku redzes punktu, tad noguļas uz grīdas. Nozib gaisma, un daiļavas sāk nebēdīgi smiet.

**Rodžersa balss** (aiz kadra): – Vienīgā dāma, kas Persiju pavada ceļojumā, ir viņa māte, pazīstamā finansiste Dora Oldridžstone...

Kamēr Rodžerss runā, uz ekrāna redzama porcelāna bļoda ar ūdeni. Ūdeni divas kājas. Tās ir Doras Oldridžstones kājas. Pati lēdija sēž atpūtas krēslā kā karaliene Viktorija uz Lielbritānijas troņa un, pielikusi binokli pie acīm, vēro tūristus kā savus pavalstniekus. Dora ir paveca dāma. Viņas

būtne pauž tieksmi valdīt, prasmi pavēlēt un nevēlēšanos uzklausīt.

Dorai garām steidzas mulate Polina, tai rokās paplāte ar telegrammu. Dora pamet ar pirkstu, Polina pienāk tai klāt.

**Dora:** – Kas ir tas džentlmenš? Es viņu pirmo reizi redzu.

Dora Polinai rāda, kur pie borta, tālāk no trokšņa, sēž jauns, brūni iededzis vīrietis. Kā beduīns tuksnesī viņš pār galvu pārsēdzis divieli un, ausis aizspiedis, lasa grāmatu.

**Rodžera balss** (aiz kadra turpina interviju): ...Vakar uz kuģa uzkāpa kāds Padomju Savienības pilsonis. Ko jūs teicāt?... Nē, viņš ir ļoti mierīgs. Ko?... Nē, miljonārus viņš neaiztiek. Ko viņš dara? Vakar spēlēja klavieres, šorīt ēda brokastis, tagad lasa grāmatu...

**Polina** (atbild Dorai): – Neviens viņu nepazīst.

**Dora** (ierauga telegrammu): – Kam tā?

**Polina:** – Jūsu dēla kungam.

Dora paņem Persija telegrammu un izlasa. Savilktu pieri viņa skatās uz papīra lapu, tad to saplēš un uzber uz Polinas paplātes.

Arī Persijs ar savām nimfām ir ievērojis nepazīstamo ceļotāju. Jautrā kompānija slepeni saskatās un dodas pie tā.

Dora ar binokli vēro šādu ainu – jaunās lēdijas klusi sargrupējas lasīšanā iegrīmušajam pasažierim aiz muguras un, smieklus valdīdamas, uzmanīgi piekļaujas tam klāt. Persijs šo *kompozīciju* ātri nofotografē. Bet lasītājs negaidot noņem no galvas divieli, pieceļas un smaidot saka:

– Pateicos. Bet tagad uzņemat mani bez dāmām.

Persijs mirkli samulst, bet tad nostāda svešo izdevīgā pozā, atkāpjas un veikli to nofotografē.

Tad notiek kas negaidīts.

Dora skatās binokli un uztraukumā izkāpj no bļodas.

Nepazīstamais izvelk maku, izņem naudu un... dod to Persijam.

– Kad būs gatavs, nonesiet 203. kajītē, – viņš lietišķi saka.

Persijs samulsis automātiski saņem naudu. Jaunavas iespurdzas. Persijs apķeras un dod naudu atpakaļ, bet svešais mierīgi saka:

– Izdot nevajag.

Persijs grib atbildēt, bet lēdijas viņu ielenc un bezbēdīgi sauc:

– Persijam ir dolārs! Urrā!

– Mister fotogrāf, lūdzu, izmaksājiet!

– Uz būru! Uz būru!

Meitenes aizvelk Persiju prom.

Polina steidzīgi velk Dorai kājās kurpes. Tad Dora pienāk pie svešā un ilgi viņu vēro. Jaunais cilvēks skatās uz cienjamo dāmu un sāk justies neērti.

**Dora:** – Jūs laikam neesat tūrists?

**Svešais:** – Nē, es tikai vakar uzkāpu uz kuģa.

**Dora:** – To var redzēt... (Sniedz roku.) Dora Oldridžstons.

**Svešais:** – Pricējies. Ojārs Mālkalns.

**Dora:** – Tikai jūs esat kļūdījies. (Smaida.) Es neesmu fotogrāfa, bet gan miljonāra māte.

**Ojārs:** – Piedodiet. Es tiešām nezināju...

**Dora:** – Jūsu dolārs ir pirmā nauda, ko Persijs būs nopelnījis pats savām rokām.

**Ojārs:** – Tas iznāca ļoti muļķīgi...

**Dora** (rūgti): – Nekas. Jūsu dolāru viņš atdos pirmajam nabagam, kas tam gadīsies ceļā.

**Ojārs:** – Viņam laba sirds.

**Dora** (uztraucas): – Ak dievs! Ko dod laba sirds, ja tā tik dārgi maksā! Skaidru naudu es vairs Persijam nevaru dot. To viņš daļā slimiem, klibiem un kurliem. Tas vēl nebūtu nekas. Bet visvairāk viņam patik trūcīgas sievietes... Jūs smaidāt?

**Ojārs:** – Nē.

**Dora:** – Trūcīgas, noplukušas nabadzes, vecumā no 17 – 20. Un tās viņu pazudinās. Jūs tos avižu rakstus par manu dēlu lasījāt? “Miljonāra un kalpones mila”, “Princis un nabaga meitene” un beidzot – “Jauna tipa kapitālists mūsu sabiedrībā”... Ak dievs, tas jaunais tips taču ir mans dēls!... Jūs smeijaties?

**Ojārs:** – Nē. Es klausos.

**Dora** (laipni): – Jūs esat ļoti pacietīgs. Es jūs visu rītu vēroju. Jūs četras stundas lasījāt vienu un to pašu grāmatu, lapu pa lapai... Jūs esat rakstnieks?

**Ojārs:** – Nē. Es esmu inženieris.

**Dora:** – Un kādēļ jūs braucat uz Rīgu?

**Ojārs:** – Es divus gadus biju komandējumā. Strādāju pie Askāras dambja. Tagad mani sauc uz Rīgu. Uz Daugavas būvē elektrostaciju.

**Dora** (izbrīnījies): – Un jūs tur domājat braukt?

**Ojārs:** – Es nedomāju, es jau esmu ceļā. Uz dzimteni.

Dora pārsteigta lūkojas uz Ojāru, it kā tikai tagad to būtu ieraudzījusi, tad enerģiski atver somiņu, izņem naudu un sniedz to Ojāram.

**Ojārs:** – Kas tas?

**Dora** (sausī): – Tas ir tas dolārs, ko jūs iedevāt manam dēlam.”

Braucot gar Āfrikas krastiem, ceļotāji uzzina par baiso zemeštrīci, kas sagrāvusi pilsētu Benasiru. Mālkalns, Persijs, Dora un vēl daži dodas krastā katrs ar savu mērķi: padomju inženieris – lai palīdzētu, miljonārs – lai iegūtu unikālus fotokadrus. Leonīds Leimanis krāšņi apraksta katastrofas pārņemto pilsētu, sprāgstošās naftas krātuves, marodierismu, Āfrikas kapitālistu nežēlību...

Ojārs izglābj daudzus cilvēkus (viņa nopelnus Persijs gan pieraksta sev), arī latviešu meiteni Gundegu, gandrīz pusmežonīgu būtni. Viņa ir Leimaņa filmas *cilvēka bērns* – vācieši kara beigās viņu kopā ar tēvu izveduši uz ārzemēm, abi dzīvojuši kā ielas muzikanti, tagad meitene pieaugusi, tēvs miris. Gundegas vienīgā vēlme – atgriezties Latvijā, dzimtajā vietā, no kuras viņa atceras tikai ceļu, ziedošu ābeli un skolu upes malā. Māte bijusi skolotāja, to meitene zina, bet māti neatceras. Miljonārs Persijs iekāro meiteni un paņem uz kuģa, tā viņa tiek līdz Rīgai, bet pa ceļam sāk lolot siltas jūtas pret Ojāru, kurš viņu izglābis, taču šajos notikumos smagi savainots un līdz pat Rīgai guļ kuģa ambulancē. Toties Persijs kārdina meiteni ar čeku par 50 000 dolāriem, kurus viņa varēsot saņemt tikai tad, ja kopā ar Persiju atgriezīsies Austrālijā.

Kuģim ierodoties Rīgā, Persija māte Dora, lai no potenciālās vedeklas tiktu vaļā, izkārtu viņai dokumentus; Gundega nokāpj dzimtajā krastā un dodas uz Ojāra dzīvokli, kura adresi vēl uz kuģa ieraudzījusi viņa dokumentos. Dzīvokli sapulcējušies Ojāra draugi, lai nosvinētu viņa atgriešanos.

“Gaitenī Gundega saģērbusies. Viņa jau iet ārā.

**Juris:** – Piedodiet... No kurienes jūs esat?

**Gundega:** – Es esmu iebraukusi... no okeāna... Klusā.

**Ojārs** (pienāk): – Jūs? Bet es arī, es tikai šovakar pārbraucu.

**Gundega** (izbijusies): – Nē, nē. Es no cita krasta... no tālienes...

**Juris:** – No Tālajiem Austrumiem. Vai ne? Habarovska, Vladivostoka?

**Gundega:** – Jā.

**Juris:** – Un ko jums var palīdzēt?

**Gundega** (Ojāram. Pēkšņi.): – Lūdzu, aizvediet mani uz Klintaini.

Gundega pati no savas pārdrošības sabistas... Bridi kļums. Ojārs saskatās ar Juri.

**Ojārs:** – Rit es nevaru...

**Gundega:** – Bet parīt jau par vēl. Man jābrauc atpakaļ.

**Juris:** – Es aizvedīšu. Uz Klintaini? Un kur jūs dzīvojat?

**Gundega:** – Viesnīcā. Bet rit no rīta es gaidīšu tepat lejā. Uz soliņa.

**Juris:** – Norunāts.

**Ojārs** (visu laiku skatās uz meiteni): – Bet kur es jūs jau esmu redzējis?

**Gundega:** – Mani? (Viņa soli atkāpjas.) Nekur.

**Ojārs:** – Bet... varbūt dzirdējis?

**Gundega** (iet ārā): – Sveiki.

**Ojārs** (iziet kāpnēs): – Bet kā jūs sauc?

**Gundega** (skrien lejā): – Mani sauc Ieva.

Ojārs atgriežas istabā. Pieri saraucis viņš paskatās uz biedriem, kas smaidīdami raugās viņā.

**Ojārs** (domīgi, pie sevis): – Kur es viņu esmu saticis? Kur?

**Juris** (paziņo): – Viņa ir no Tālajiem Austrumiem, no Klusā okeāna.

**Ādamsons:** – Un Ojārs no Indijas okeāna.

**Justs:** – Traki tālu viens no otra.

**Ādamsons:** – Bet mila pārvar visas robežas.

**Krastkalns** (sēžas pie klavierēm): – Klusumu! Prologs no operas *Kad divi okeāni satiekas*...

Sāk spēlēt.

Ir vēls. Pār laukumu mājas priekšā aizklaudzina tikai rets gājējs. Gar solu un kastaņkoku lēni staigā Gundega. Viņa pamet skatu uz lielo pulksteni – tas rāda pusdivpadsmit. Vēl ilgi jāgaida. (..)

Pulkstenis uz Ojāra galda rāda pusdivi. Ojārs aizver grāmatu un pieiet pie loga. Nesaprotami – meitene vēl tāpat sēž uz sola. Sēž nekustīgi un pat nedomā projām iet.

Ojārs ilgi viņā noskatās. Tad pagriežas pret gulošo Juri:

– To meiteni es rīt pats aizvedīšu uz Klintaini.

Bet Juris neatbild. Tikai žurnāla lapa ceļas un krīt no viņa vienmērīgās elpas.

Agrs rīts. Lēc saule. Pilsēta mostas. No mājas iznāk Ojārs. Viņš lūkojas apkārt. Zem kastaņkoka neviena nav, un arī sols ir tukšs. Bet meitene stāv tālāk un lūkojas uz lielo pulksteni.

**Ojārs:** – Labrīt!



Foto: Eriks Fridrihsons

**Gundega** (izbrīnījies atgriežas): – Labrīt... Jūs?..

**Ojārs:** – Brauksim?

**Gundega:** – Jūs?.. Jā, brauksim.

Viņi iet. Gundega laimīga turas Ojāram blakus. Ojārs iesāņus vēro meiteni.

**Ojārs:** – Miegs nenāk?

**Gundega** (bikli): – Es gulēju labi.

**Ojārs:** – Viesnīcā?

**Gundega:** – Viesnīcā.

**Ojārs:** – Bet ēst gan gribas?

**Gundega:** – Es jau paēdu.

**Ojārs:** – Viesnīcā?

**Gundega:** – Viesnīcā.

...Jautri klabina vilciena riteņi. Garām slid tūrumi, lauki, meži un Daugava...

Klintaines stacija ir parasta kolhoza ciemata pieturas vieta. Bet tagad te valda trauksmaina kustība. Pa šoseju nepārtraukti ripo kravas mašīnas. Uz sliežu pievadceļa manevrē būvmaterialu vilcieni. No visa jūtams, ka tuvumā ceļ Daugavas lielo spēkstaciju.

No pienākušā Rigas vilciena izkāpj strādnieki, kolhoznieki un līdz ar viņiem Ojārs un Gundega. Viena pēc otras no stacijas aizbrauc mašīnas. Ļaudis steidzas un izklist, bet Ojārs un Gundega stāv un skatās apkārt. Pie viņiem pienāk kāds pavēcs vīrs ar kuplu bārdu, stumdams pie rokas mopēdu. Plecā tam pastnieka soma, piebāzta ar avīzēm un žurnāliem.

– Jauniņi? – pastnieks šķelmīgi paskatās uz Gundegu, kas turas Ojāram pie elkoņa. – Uz dambi? Trīs kilometri. – Tad viņš rāda uz garāmbraucošajiem pašizkrāvējiem: – Tie paķers līdz.

**Ojārs:** – Paldies. Es uz būvkanatori. Bet viņa...

**Gundega:** – Bet man ir jāatrod kalns un... ceļš pie upes... un...

**Pastnieks:** – Nu, nu, un kas tad vēl?

**Gundega:** – Un... skola pie upes. Ja vēl ir.

**Pastnieks:** – Internātskola. (Noskata Gundegu.) Uz skotājās vietu? Ko? Vai uz rēķinvedi?

**Gundega:** – Es?

**Pastnieks:** – Aha! Jūs par to bērnodarza vadītāju (uzsit pa avīžu somu). Visu laiku sludinām. Vieta laba. Un direktore vēl labāka. Visi cienī, visi mīl. Bērni un lieli. Divi kilometri (viņš noglāuda mopēda bagāžnieku). Sēdieties!

**Gundega:** – Ko?

**Pastnieks:** – Direktorei žurnālus vedu. Gudrs cilvēks. Aiziet!

**Gundega:** – Bet mēs esam divi. (Žēli pašķielē uz Ojāru.) Mēs ar kājām...

Pa ceļu aizspurkšķ mopēds tik ātri, ka pastnieka bārda tikai noplivinās vējā.

Jau labu brīdi to pašu ceļu iet Ojārs un Gundega.

Dziļi debesis vītero cīruļi, tūrumā ducina traktors. Saulainā dūmakā ņirbina tāle.

Ojārs un Gundega iet ilgi un nesteigdamies, pa brīdim viens otru paslepus vērodami.

Ceļš sāk kāpt kalnā, bet leņģ atklājas plata, sidrabaini vizoša upe. Tā ir Daugava.

Un meitene apstājas. Viņa nekustas no vietas un lielām, gandrīz izbiedētām acīm skatās... kur ceļa malā zied sika, žuburaina mežābele...

Gundegai liekas, ka viņa redz kādu tālu, senu, varbūt tikai nosapņotu ainu... Bet tepat pār ābeles zariem viņa ierauga baltu skolas ēku. Tā ir it kā pazīstama, varbūt pašas redzēta, varbūt tēva stāstos par dzimteni uzburta aina.

– Te ir tā vieta! Te... – Gundega klusi saka. Viņa raugās uz balto celtni it kā redzētu parādību. – Te es esmu dzimusi, – viņa pie sevis čukst.

Bet Ojārs tikai skatās uz Gundegu un nekā nejautā.

Aiz balta mākoņa dzied cīruļi, bet leņģ no plašās upes kā sen aizmirsta bērniņas dziesma atbalsojas tūdens šalkoņa.

– Iesim tuvāk, – saka meitene. – Es tikai paskatišos un tad braukšu atpakaļ...

Viņi ieiet pagalmā.

Gundega pieķeras Ojāram pie pleca un paskatās tam acīs:

– Apsoliet, ka te par mani... nevienam nestāstīsiet.

– Par jums? Ko tad es par jums zinu stāstīt?

Bet meitene nopietni viņu apstādina:

– Un atcerieties, mani sauc Ieva.

– Atceros. Jūs sauc Ieva.

Pagalms skolas priekšā ir tukšs. Pie kāpnēm piesliets mopēds. Gundega pavēlc Ojāru dažus soļus uz priekšu un pie ceriņu krūmiem apstājas, jo šajā brīdī skolas durvis atveras un uz sliekšņa iznāk iesirma stalta auguma sieviete. Viņa palūkojas apkārt un sauc:

– Gundega!

Gundega satrūkstas un neapzināti atsauca:

– Jā!

Bet sieviete, kas stāv skolas durvis, uz viņu nemaz neskatās. Viņa to saka pavisam citai meitenei, kas skrien palēkdāmās pār pagalmu uz skolas durvīm. Šai meitenei ir gadu sešpadsmit, viņa ģērbusies vidusskolnieces formas kleitā ar priekšautu.

Meitene uzskrien pa kāpnēm un apķeras sirmajai sievietei ap kaklu. Sieviete grib izlikties barga, bet meitene viņu spiež tik cieši, ka tā nespēj dusmoties. Un sieviete viņai jautā:

– Gundega, kur tu tik ilgi biji? Es visu rītu tevi meklēju.

Mūsu Gundega krampjaini tur Ojāra elkoni, un roka viņai trīc. Viņa nenolaiž skatu no skolas durvīm. Viņa platām acīm raugās uz sievieti un meiteni, kura arī saucas Gundega. Tātad ir vēl kāda Gundega... otrā.

Bet otrā Gundega lēkā kā sienāzis ap sirmo sievieti un aizgūtnēm stāta:

– Es, mamm', jau no desmitiem ganiju bērnus. Visus divpadsmit. Es kā vista un viņi kā cāļi. Es gribēju braukt uz aizsprostu, bet viņi grib visi līdz. Divpadsmit gabali. Un visi sāka brēkt. Nupat atskrēja Otomāra māte, un es visus atstāju viņai...

Māte meiteni pārtrauc:

– Kad desmitā klase pārnāks no lauka, tad vajag izmazgāt gaitenšus un zāli.

– Piektā klase aizgāja pēc meijām. Ritvakar viss būs ļoti skaisti.

Tad meitene greizi pašķielē uz ceriņu pusi un mātei čukst:

– Tur, tie divi visu laiku skatās...

Sirmā sieviete ierauga Gundegu un Ojāru.

– Labdien... – Gundega, it kā pieķerta pārkāpumā, bijīgi sveicina.

Otrā Gundega kniksē. Bet viņas māte laipni aicina iekšā:

– Lūdzu, lūdzu... Jūs pie manis?

– Nē... – Gundega apjukusi atbild, – es tikai... tāpat...

No skolas iznāk pastnieks un iet pie sava mopēda. Viņš ierauga Gundegu ar Ojāru un iesaucas:

– Jaunie darbinieki jau klāt! Atļaujiet iepazīstināt... Mūsu skolas direktore.

Direktore sniedz roku Gundegai.

– Es... – Gundega stomās, – es... Ieva.

Direktore sniedz roku Ojāram:

– Man nupat par jums stāstīja. Skolotāji?

Direktore pētoši abus uzlūko. Bet Ojārs steidzas paskaidrot:

– Te ir pārpratoms. Esmu inženieris un braucu darbā uz aizsprostu, bet biedreni es atvedu tikai paskatīties, viņa ir...

– Bērnodārza vadītāja, – iemet starpā pastnieks un uzmin mopēda starterim. Motors sāk parkšķēt, pastnieks uzsēžas tam mugurā un, kā savu misiju pabeidzis diplomāts, uzsmaida direktorei. Viņš noglauda bagāžnieku un aicina Ojāru: – Lūdzu! Mums pa ceļam.

Ojārs uzkāpj seglos.

– Jūs... – Gundega izbailēs pastiepj roku, – jūs mani atstāsiet?

– Mēs vēl tiksimies! – Ojārs pamāj Gundegai...

Un mopēds izbrauc no pagalma.

Direktore vedina Gundegu iekšā, un meitene, nezinādama, ko darīt, tai paklausa. Bet otrā Gundega palēkdamās jož uz fermas pusi. Pagalmā iebrauc tukšs autobuss. Otrā Gundega sveicina šoferi, un šoferis cēli paceļ cepuri.

Pie fermas aplokā id govīs. Kravas mašīnā zēni ceļ piena kannas. Piesteidzas Otrā Gundega.

– Vai jauna skolotāja? – prasa zēni.

– Nē. Bērnodārza vadītāja, – atbild meitene.

Direktore dzīvoklis. Darba istabai visas sienas grāmatu pilnas.

**Gundega:** – Te ir pārpratoms... Es tikai gribēju paskatīties...

**Direktore** (saprotoši pasmīn): – ...Gribējāt iepriekš redzēt, kas un kā. Nav jau jāsteidzas. Formalitātes vajadzēs kārtot ciema padomē. Tā ir tur, pie spēkstacijas. Bet te... internātskola. Liela saimniecība. Skolēni mācās, strādā. Paši sevi uztur. Koj lopus. Paši sēj un paši plauj.

**Gundega:** – Bet es...

**Direktore:** – Saprotu. Jūs esat pilsētiece. Viss nepierasts un svešs. Bet jums te patīks. Te ir kino, bibliotēka, te ir sports un teātris.

Skolas gaitēnos sāk skanēt zvans.

**Direktore:** – Aicina pusdienās. Lūdzu.

**Gundega:** – Es jau... viesnīcā...

**Direktore:** – O! Mūsu krogaldā ir labāk nekā restorānā. Ieskanas telefons.

**Direktore** (noņem klausuli): – Klausos... Rītvakar skolas zālē. Programmā?.. Šaha turnīrs. Tikšanās ar profesoru Alksni. Spēkstacijas ūdenslīdējs stāstīs par zemūdens pasauli. Jā, biedrs Pavlovs. Būs arī citi. Beigās skolēnu orķestris. (Noliek klausuli).

Direktore ved Gundegu otrā istabā. Šī staltā sieviete runā ar viņu brīvi, kā līdzīgs ar līdzīgu, viņas balsi skan stingra noteiktība, bet reizē arī neatvairāms siltums. Gundega klausās nodurtu galvu kā norāta skolniece un burza pirkstos savu somiņu.

**Direktore:** – Bērnodārzu vēl būvē. Tur būs arī vadītājas dzīvoklis. Bet pagaidām varat apmesties te, Gundegas istabā.

**Gundega** (cenšas savaldīt uztraukumu): – Gundegas?

**Direktore.** Tā ir mana meita. Jūs jau viņu redzējāt. Un tagad... (viņa pētoši skatās uz Gundegu) ...tagad pastāstiet par sevi.

Caur atvērto logu pagalmā skan mazo bērnu čivināšana. Kāds spaida autobusa signālu. Istabā ienāk Otrā Gundega.

**Otrā Gundega:** – Mamm', tevi gaida pionieru istabā.

**Direktore** (mūsu Gundegai): – Es tūlit.

Gundega iesānis paskatās uz Otro Gundegu. Tā tikpat nopietni skatās uz viņu... Istaba neliela, liekas, te kādreiz dzīvojuši mazi bērni. Pie gultas plauktiņā smaida nodilusi lelle un spēju lācītis bez vienas kājas. Stūrī balti krāsota gulta, kur kādreiz gulējis bērns, bet tagad redelītes izņemtas un gulta izvilktā garumā. Tai pāri pie sienas palielināta fotogrāfija. Tur redzama gadus divus veca meitiņa ar kupli sasietu, uz vienu ausi nošļukušu matu lenti. Aiz rāmiša vist mežābeles zieds.

**Gundega** (brīdi skatās uz fotogrāfiju): – Tā esat jūs?..

**Otrā Gundega:** – Nē, tā neesmu es.

Tajā brīdī logā parādās apaļa, spīdīgi smaidoša seja. Pastieptās rokas istabā ieceļ mazu zēnu.

**Kolhozniece:** – Otomār, pieliec kājiņu, saki tantei labdien!

**Otomārs** (šņurkādams degunu): – Et jibu baukt al auto.

**Kolhozniece** (negaidot sniedz Gundegai otru, vēl mazāku zēnu): – Ņemiet, ņemiet uz rokas, viņš vēl nestaigā.

Gundega apjukusi saņem bērnu un tur viņu stingri ciet. Otrā Gundega jautri palecas un iesmejas kā kumeļš.

**Kolhozniece:** – Jūs esat zelta cilvēks. Būs, kas paliek pie bērniem.

**Otrā Gundega:** – Un pārējie jau gaida ārā.

**Gundega:** – Kādi pārējie?

**Otrā Gundega:** – Tie divpadsmit.

(..)

Spēkstacijas strādnieku jaunajā ēdnīcā ļaužu biežums. Tur pusdieno šoferi, betonētāji un inženieri. Viņi ar patiku nolūkojas, kur pie gara galda sēž divpadsmit mazi bērni. Viņi ēd, karotes laizdami, un piedzer pienu. Gundega viņiem palīdz.

Caur galdiņiem pie Ojāra spraucas korespondents ar fotoaparātu.

**Korespondents:** – Atļaujiet. Lūdzu, tuvāk pie bērniem. Tuvāk.

**Ojārs:** – Bet... kur jūs tādu bildi liksiet?

**Korespondents:** – Avizē. Inženieris Mālkalns jaunatnes vidū.

Korespondents fotografē, un Ojārs padodas liktenim.

**Gundega** (klusī čukst): – Vai mēs nevarētu... abi kopā?

**Ojārs** (korespondentam): – Un tagad mūs abus kopā.

Viņš apliek meitenei roku ap plecu. Gundega piesarkst un pievērtām acīm stāv cieši piespiedusies Ojāram.

**Gundega** (čukst Ojāram): – Par piemiņu.

**Ojārs:** – Par piemiņu.



Korespondents jautājoši paskatās uz Ojāru.

**Ojārs:** – Droši, droši!

**Korespondents:** – Ā! Jūs, kā saka... abi esat...

**Ojārs:** – Nu kā tad. Mēs abi.

**Korespondents** (lūkojas aparātā): – Un kā lai es jūs... ar bērniem... vai bez?

**Ojārs:** – Nu, taču ar bērniem.

**Korespondents:** – Pareizi. Spēcīga ģimene ir sabiedrības pamats.

(..)

Novakare.

Aiz internātskolas jumta saule ieslid biežā lietus padebesi. Dienas darbi beigušies, caur skolas atvērtajiem logiem skan smiekli, klavieres un meiteņu balsis. Laukumā aiz fermas paukšķi voleja bumba, un spēles karstumā sasauca zēni.

Pagalnā pie autobusa durvīm bērnu mātes saņem savus mazos, ko vienu pēc otra no mašīnas tām padod Gundega. Bērni ir noguruši, un saules karstuma pilni. Dažam rokās vītūšas puķes, bet Otomāram galvā pipeņu vainadziņš.

– Mēt bijam ud upi, – viņš snauduļodams stāsta mātei.

Māte norūpējusies paņem Otomāru rokās un aizdomīgi paskatās uz Gundegu:

– Kāpēc tas bērns tik bāls?

– Es viņam nomazgāju muti.

Un Gundega citīgi turpina izdalīt bērnu baru vecākiem. Mātes ir vēligas. Viņas ir apmierinātas. Jaunā bērnudārza vadītāja viņam patīk. Uz Gundegu nolūkojas Otrā Gundega un smaidīdama citiem paskaidro:

– Viņu sauc Ieva.

– Paldies, Ieviņ, – saka kolhoznieces. – Paldies jums.

– Un viņa te paliks strādāt, – turpina Otrā Gundega, – viņai te patīk.

Garām iet meitenes no sestās klases un kniksē Gundegai, un Gundega apmulsumā viņām tāpat atbild. Kā skolniece. Un bērnu mātes apmierinātas saskatās.

Bērni sadalīti. Gundega no autobusa grīdas uzlasa vītūšas puķes. Noslauka pieri, kabataskatā noņņauc degunu un tikai tad ierauga, ka visi vēl turpat stāv pie autobusa durvīm un smaidīdami nolūkojas viņā... No atvērtajiem skolas logiem lūkojas zēni un leļā kāds spēlē klavieres...

– Iesim, – saka Otrā Gundega. – Mamma istabā gaida.

Bet Gundega stāv autobusa durvīs un, acis nodūrusi, knibina savu somiņu.

– Tagad jau vēls... un... – viņa tikko dzirdami piebilst, – es... nokavēšu vilcienu.

Otrajai Gundegai smaidis sastingst lūpās, viņa paver muti, grib vēl ko teikt, ko jautāt, bet... apklust un nesaka nekā... Kaut kur aiz Daugavas noducina pērkonis. Kolhoznieces kā nokaunējušās, kā neērti juzdamās, grozās uz iešanu. Bet šoferis paskatās pulksteni un iedarbina motoru.

Piegrūdusi vaigu stiklam, Gundega noskatās, kā šūpodamās un drebēdamas garām aizlūgojas skolas durvis, meitene skolnieces kleitiņā, fermas stūris, ceriņu puduris, aploks un beidzot sika, balta mežābele.

Uz stikla krīt pirmās lietus lāses.

Ceļa asfalts ātri kļūst slapjš, un tajā sāk atmirdzēt debesis, kur zibens ierauj spalgu, sidrabainu svītru. Sāk lit.

Tālie sili Daugavas viņā krastā vairs nav saskatāmi.

Kad autobuss pietur pie stacijas, lietus gāž kā pelēka siena, un stacijā iedegas spuldzes.

Gundega izkāpj no autobusa un, plaukstām sargādama galvu, lec pār peļķēm līdz stacijas durvīm.

– Kā vējš skrien, kā miets atduras, – vēl noskan šofera balss.

– Ko? – Gundega pār plecu atskatās.

– Es teicu, ka nav labi mulļot kārtīgus cilvēkus.

Gundega ieiet stacijā. Pie kases vairāki cilvēki pārķēp bilētes. Kāds snauz uz sola. Gundega pieliecas pie kases lodziņa.

– Man... atpakaļ. Uz pilsētu.

– Rīgu?

– Jā.

– Lūdzu, – kasiere sniedz bilēti.

Un tagad Gundega sastingst. Viņa ātri tver sev pie elkoņa, Tad skatās leļā, pa kreisi, pa labi. Ap sevi visapkārt.

– Somiņa... – viņa izdveš stingušām lūpām. – Somiņa! – viņa iesauca tik skaļi, ka visi pasažieri pagriežas šurp. Pamos tas arī gulētājs.

– Jums nav nauda bilētei? – kāds strādnieks jautā un nāk tai klāt. Bet Gundega skatās apkārt tik izmisusi, ka nevienu neredz. Viņa izmetas pa durvīm. Meklē uz kāpnēm, nometas zemē, iegrābj ar roku peļķē... Nekur nav!.. Autobuss jau prom. Ko darīt?

Caur lietus gāzi klupdama, uz asfalta slidēdama, meitene skrien atpakaļ uz skolu.

No bargajām debesīm stāvus leļā gāžas lietus. Vējš grūsta un plosa skrejošo Gundegu. Augstu gaisā melno mākoņu mutuli cērt un kapā liesmaini zobeni. Meitene skrien, kamēr ierauga gaišās ugunis skolas logos.

Lielajā telpā blakus direktora darba istabai četras meitenes pie nošu pultim spēlē vijoles. Gara auguma zēns sēž pie klavierēm Otrā Gundega enerģiski tura zem zoda savu vijoli un, notis skatīdamās, spēlē līdz. Istabā ir miers, siltums un gaisma. Skolniece tā ir aizrāvušās ar mūziku, ka pirmajā bridī nepamana, ka atvērtajās durvīs, no skrējiena smagi elpodama, stāv atbaidoša izskata būtne. Viņa ir kā no mārka izvilkta, mati salīkuši, sabristās kurpes viņa tur rokās, no drēbēm list ūdens.

Vijoles apraujas. Skolniece pieceļas. Bet ienācēja tikai izdveš:

– Šoferis te esot ienesis manu somiņu.

Skolniece pārsteigtas skatās uz Gundegu, kas satrauktām acīm lūkojas te uz vienu, te uz otru.

– Kas paņēma manu somiņu? – Gundega tikko valdīdamās jautā.

Pie viņas pieiet Otrā Gundega:

– Kas jums noticis?

Bet izmirkusi meitene satver viņu aiz rokām un, to raustīdama, sāk pilnā balsī saukt:

– Kas paņēma manu naudu? Kas?

Zēns pie klavierēm nikni uzsit spalgu akordu. Bet Gundega vairs nav apturama, viņa sāk izmisīgi kliegt:

– Jūs paņēmat manu naudu! Atdodiet! Atdodiet!

Apgāžas pulsts. Notis lido uz grīdas.

Atveras dibens durvis.

– Kas te notiek? – jautā stingra balss. Tā ir direktore.

Brīdi viņa aptver visu ar skatu un tad Gundegai saka:

– Ienāciet pie manis.

Viņas balss skan cieti un noteikti.

Gundega apraujas. Viņai jāpaklausa.

Viņa seko direktorei darba istabā, un viņas abas paliek vienas.

Rūtis nodārd pērkona grāviens. Dzirdams, kā augšā rib skolas jumts.

Direktore iet pie rakstāmgalda un atver atvilktni. Viņa izņem baltu lakādas somiņu.

– Jūsu?

Gundega satver to abām rokām. Viņai trīs pirksti.

– Šoferis atrada autobusā, – direktore, uz meiteni neskatīdamās saka, un balss viņai liekas piesmakusi.

– Šoferis? – Gundega ātri ielūkojas somiņā un vairāk bērnišķīgi nekā muļķīgi jautā:

– Vai viņš visu atdeva?

Direktore strauji paceļ acis uz meiteni un tikai tagad isti ievēro, cik viņa izskatās bezgala siciņa un nožēlojama. Bet Gundega apmierināti pasmaida, paceļ somiņu un gandrīz laipni jautā:

– Vai jūs zināt... cik tur ir iekšā?

Direktore neskatās uz somiņu. Viņa tikai, lūpas sakniebusi, lūkojas meitenes vācijā sejiņā, kas aplīpusi izmirkušām matu šķipsnām un spuldzes gaismā izskatās blāvi caurspīdīga. Mirdz tikai iekritušās acis un drebošā pile zoda galā...

Gundega miņājas, turēdama padusē sabristu kurpju pāri. Meitenei no aukstuma trīs pleci, bet viņa tagad pateicīgām acīm lūkojas uz iesirmo stingro sievieti un, galvu piešķiebusi, smaida savu pazemīgo smaidu.

Direktore gurdi pārvelk plaukstu pieri, tad pagriežas pret durvīm un sauc:

– Gundega!

– Jā.! – Gundega neapzināti sametas uz priekšu...

Bet ienāk Otrā Gundega. Rokā viņa tur vijoli.

– Uzklāj savu gultu, – saka direktore. – Ieva šonakt pargulēs tepat.

Otrā Gundega uzmanīgi noliek vijoli uz galda, uzmet vēriņu skatu mātei un slāpējai viešņai, tad žigli ieiet dibensistabā pie savas gultas. Bet Gundega iztrūkusies virzās atmuguriski uz durvīm un čukst:

– Man neatļāva ilgāk... Man jābrauc...

Direktore it kā sarunā ar otrās klases skolnieci pašūpo galvu:

– Ai, ai! Un kur tad tā jāsteidzas?

– Tālu... uz citu vietu. Pirmdien pusastonošos no rīta...

– Bet rīt tikai svētdiena, – direktore ved viņu atpakaļ. – Un drēbes jāžāvē. Un karsta tēja jādzer.

Meitenes atkal spēlē. Arī Otrā Gundega stigo savu vijoli, bet ar acu kaktiņu skatās uz mātes darba istabas durvīm...

Direktore pie galda raksta. Pēc brīža viņa paceļ galvu un domīgi noraugās uz pievērtajām guļamistabas durvīm...

Šeit ir tumšs. Gundega nekustīgi guļ Otrās Gundegas gultā un ar pirkstu vada savu balto somiņu. Bet acis apstaigā

visas sienas. Loga rūtīs blisina pērkona gaisma, bet stiklu kā izsalkuši putni knābā lietus lāses. Aiz sienas šūpodamās skan un midzina vijoles. Bet preti no plaukta uz viņu lūkojas smulaina lelle un lācītis ar vienu kāju. Lācītis ir mazs... īstenībā lāča bērns. Un tepat virs galvas meitenes fotogrāfija. Bet meitenei uz vienu ausi ir iesieta lenta, jo viņa ir cilvēka bērns.

Uz jumta pērkons ribina bungas, bet vijoles aiz sienas skan un skan. Vējš auro kā ērģeļu stabules. Skaņas reibina un šūpojas ausīs. Gundega aizver plakstus. Tagad ir tumšs. Bet skaņas paliek... Paliek vijole. Tā skan tik savādi...

(..)

Gundega iekliezdas un uzraujas gultā sēdus. Viņa tver ar rokām tumsu un neattopas, kur atrodas.

Ienāk direktore un piestaidzas pie gultas, bet Gundega izbailes apķeras tai cieši apkārt un vairs neatlaižas. Viņa turas abām rokām tai klāt, galvu krūtim piespiedusi.

Direktore mierinādama glāsta meitenei plecus:

– Iespēra kaut kur tuvumā... Nu mierīgi, mierīgi...

Viņa atlaiž Gundegas galvu atpakaļ spilvenā, sabužina segu.

– Guliet nu.

Gundega drebēdama vēl tur direktores roku un nelaiž to vaļā, viņa tikai pamazām apjēdz, ka ir pamodusies.

– Bet tā... jūsu meitene... Kur tā šonakt guļ?

– Gundega? Viņa pārgulēs kopmītnē.

– Un... kāpēc viņu sauc par Gundegu?..

– Kāpēc? – direktore pavīpsnā. – Katram cilvēkam ir savs vārds.

Viņa brīdi vairs nesaka nekā. Tad, it kā runādama ar sevi, turpina:

– Gundega bija tikai trīs dienu veca, kad māte viņai nomira. Viņa man audžu bērns.

– Un es viņai atņēmu gultu...

– Nu, nu. Viņa jau vairs nav maziņa.

– Bet tur... – Gundegas skats apstājas uz sienas pie meitenes fotogrāfijas, – tur viņa vēl maza, vai ne?

– Tur?.. – direktore gurdi paceļ acis uz attēlu, kur redzams bērns ar noļukušo lentu matos... – Tā ir... cita meitene. Cita Gundega... Tagad jau viņa būtu liela. – Direktore ilgi skatās attēlā un, liekas, domās iziet tālus, sen izstaigātus ceļus. Viņa runā klusi, it kā pati sevī:

– Bērni aizklist pasaulē... pazūd... izgaist... nomirst... Bet atmiņā viņi paliek tādi, kā pēdējo reiz redzēti... tādi mazi... kā tā meitiņa, tur, attēlā. Tāds bērniņš... – viņa runā, lēni šūpodama galvu. – Aiziet dienas, aiziet gadi, māte paliek balta... bet meitiņa skatās uz mani un skatās... Tāda pati maziņa un lielāka vairs neaug...

Vējš ārā norimis. Lielajā skolas ēkā jau nodzēstas ugunis. Tikai lietus sikiem bērna pirkstiņiem vēl klabina logā.

Gundega, dziļi nodurtu galvu, pievērtām acīm lūkojas rotallietu plauktā. Direktore uztver meitenes skatu un paņem klibo spēļu lācīti.

– Lāča bērns, – Gundega saka, acis nepacēlusi.

– Nuja, – direktore pasmaida, – bet tas jau ir vecs bērns. Viņam jau astoņpadsmit gadu.

Otrs rīts. Caur atvērto logu istabā spraucas saules stars. Gundega atver acis un redz, ka pie viņas gultas stāv Otrā

Gundega un jautri, gandrīz šķelmīgi uz viņu nolūkojas. Meitene noliek uz krēsla sausās un izgludinātās drēbes.

**Otrā Gundega:** – Labrīt!

**Gundega:** – Paldies. Es jau pati varēju.

**Otrā Gundega:** – Tagad, lūdzu, brokastīs. Pēc tam pastnieks jūs aizvedīs uz staciju.

**Gundega:** – Paldies, es jau pati varēju...

**Otrā Gundega:** – Es jūs aizvestu, bet man tie bērni uz kakla.

**Gundega:** – Otomārs...

**Otrā Gundega:** – Otomārs un visi divpadsmit brāļi. Bet vakarā spēlēs mūsu stīgu kvartets. Atbrauks profesors Alksnis. Un jūsējais arī apsolīja.

**Gundega:** – Manējais?

**Otrā Gundega:** – Jūsu inženieris mums stāstīs par zemesrīci. Jūs nevarat iedomāties, cik tas ir interesanti.

**Gundega:** – Un kur viņš ir tagad?

**Otrā Gundega:** – Aizbrauca pie jums uz Rīgu. Uz viesnīcu.

**Gundega:** – Pie manis uz viesnīcu?

Viņa izbijusies uzraujas kājās...

Ojārs ieiet *Centrālās* viesnīcas vestibīlā. Viņš meklēdams lūkojas apkārt. Te ir daudz svešu ļaužu, kas sabraukuši no visām pasaules malām.

Pie administrācijas letes stāv Persijs un neapmierināts iztaujā dežurējošo darbinieku.

**Persijs:** – Nav?

**Administrators:** – Nē, ser, šo meiteni mums neizdevās atrast.

**Persijs** (nepacietīgi): – Rīt no rīta atiet kuģis. Viņa nedrīkst šeit palikt!

**Administrators:** – Varbūt griezieties Ārlietu ministrijā. (Šķirsa katalogu). Tālrunis 32031...

Pie administratora pienāk Ojārs.

**Ojārs:** – Lūdzu, kurā numurā dzīvo Gundega Strautmane? Administrators savādi paskatās uz Ojāru. Bet arī Persijs viņu ir ieraudzījis.

**Persijs:** – Jūs arī viņu meklējat? Sveiki! Man prieks jūs satikt. (Viņš krata Ojāram roku.)

**Ojārs:** – Vai tad jūs neesat Ļeņingradā?

**Persijs:** – Es meklēju šo Gundegu. Nogājusi no kuģa un slēpjas. Skandalioza lieta!

**Ojārs:** – Viņa neslēpjas. Viņa bija savās mājās Klintainē.

**Persijs** (satver Ojāru pie rokas): – Kur? Kur viņa ir?

**Ojārs:** – Klintaines skolā.

**Persijs** (Ojāram): – Lūdzu, uznāciet pie manis.

Vestibīla otrā stūrī zem palmas stāv Dora Oldridžstone un pa gabalu uzmanīgi vēro Ojāru un savu dēlu.

Persija istaba. Persijs nemierīgi staigā, bet Ojārs sēž.

**Ojārs:** – Es šo meiteni pazinu jau pirmajā vakarā. Arī to zināju, ka viņa no kuģa. Es viņai neticēju, bet viņa, nabags, noticeja man.

**Persijs:** – O nē! (Iekarsis iesmejas). Šī meitene nav naiva kalponīte. Viņa ir kā viltīga un skaista verdzene, kas izmanto sava kunga vājības. Viņa no manis bēg tikai tādēļ, lai uzsistu sev cenu.

**Ojārs:** – Nezinu. Es neesmu finansu speciālists. Bet Gundega vairs nebūs jūsu verdzene. Viņa paliks te, savās mājās.

**Persijs** (mierīgi): – Tad es iesniegšu sūdzību Ārlietu ministrijai.

**Ojārs** (jautri): – Bet jūsu bijusi kalpone caur Apvienoto Nāciju organizāciju jums aizsūtīs atpakaļ dāvētās drēbes, kurpes un somiņu. (Iet uz durvīm.) Sveiki!

**Persijs:** – Acumirkli!

Ojārs smaidīdams apstājas.

**Persijs:** – Šajā dāvētajā somiņā... viņa glabā jums nozagtos dokumentus.

Smāids Ojāra sejā nozūd.

**Persijs:** – Un šajā somiņā... viņa glabā arī manu čeku par piecdesmit tūkstošiem dolāru.

**Ojārs** (galīgi samulsis): – Kādus dolārus?..

**Persijs:** – Savu pūra naudu, mans draugs. Bet rīt septiņos trīsdesmit viņa būs uz kuģa klāja un kopā ar mani jums mās atvadu sveicienus.

Ojārs it kā pēc smaga sitiena neizpratnē lūkojas miljonāra smaidošajā sejā.

**Ojārs:** – Kā tas iespējams... Kā tad viņa tā?..

**Persijs:** – Viņa brauks tur, mans draugs, kur maksā naudu. Un pasakiet viņai, ka es aizsūtīšu tai pretī mašīnu.

(..)

Krēslo vakars. Klintaines skolas logos deg visas ugunis. Zālē un gaitenīs pulcējas skolēnu vecāki, kā arī sarīkojuma viesi – spēkstacijas strādnieki. Baltos priekšautos, kā putni, kas mācās lidot, skraidelē meitenes. Gaisā jautas svinīgas un jautras skaņas.

Aiz pagalma, kur ceļš no kalna liecas lejā, vakara krēslā pie mežābeles gaida Gundega. Viņa ir tajās pašās drēbēs kā vakar, kad atnāca Klintaines skolā.

Pa ceļu nāk Ojārs. Gundega paietas tam pretī.

Bet Ojārs tikai pieklājīgi saka "labvakar" un iet viņai garām uz skolu.

Gundega apjukusi paliek pussoli stāvam. Tad Ojārs pagriežas un lietišķi piebilst:

– Man lika pateikt, ka jums atbrauks pretī mašīna.

Runādams Ojārs skatās meitenei garām un ir uzsvērti mierīgs.

Sažņaugusi rokās somiņu, Gundega noskatās, kā viņš ieiet skolas gaišajās durvīs.

Gundegai garām vēl aizsteidzas daži novēlojušies apmeklētāji.

– Ko jūs stāvat, nāciet, – viņai uzsauc pastnieks, kas stumj pie rokas savu mopēdu. – Šovakar būs interesantas lietas. Vispirms lekcija, bet pēc tam nolasīs Ārlietu ministrijas vēstuli.

– Kādu vēstuli? – viņa iztrūkusies pārjautā.

– Šito, – pastnieks paceļ papīra lapu. – Speciāli jūsu inženierim sūtīta. Nenokavējiet!

Skolas zāle ir tik pārpildīta, ka durvis ir atvērtas un arī gaitenī stāv klausītāji. Zāles viņā galā ir piekārtā pasaules karte, bet uz galda stāv globuss. Ojārs tajā rāda un stāsta. Gaitenī aiz ļaudīm pienāk Gundega. Ojārs ir tik tālu, ka meitene dzird tikai viņa balss skaņu. Gundegai priekšā stāv kolhozniece – Otomāra māte.

– Viņš stāsta par zemesrīci, – viņa Gundegai pačukst. – Pēc tam lasīs to vēstuli.

(..)

Skolas gaitenī Gundega uz pirkstu galiem pastiepusies klausās, kā zāles dziļumā Ojārs beidz savu stāstījumu. Uz skatuves uzkāpj direktore un nostājas blakus Ojāram. Direktore atver vēstuli, un zālē iestājas nāves klusums. Tad direktore lēni, ar uzsvaru sāk lasīt:

“Padomju Sociālistisko Republiku Savienības Ārlietu ministrijai.

Izsakām bezgalīgu pateicību jūsu valsts pilsonim inženierim Ojāram Mālkalnam, kas šā gada piektajā maijā Benasiras pilsētā zemestrīces katastrofas dienās, nežēlodams savu dzīvību, izglāba no nāves divdesmit trīs mūsu biedrus, naftas rūpnīcas strādniekus, kā arī pusaudžus un mazus bērnus...”

Direktore paceļ acis no vēstules:

– Seko paraksti, un... to ir tik daudz, ka es tos visus nevaru izlasīt...

Direktore pagriežas pret Ojāru, kas neveikli juzdamies raugās grīdā...

Zālē valda savāds klusums. Tad pieceļas kāds sirms strādnieks, tad otrs, trešais... Ceļas kājās visa zāle un klusēdami skatās uz Ojāru...

Bet uz skatuves jau uznāk četras meitenes ar vijolēm, un zēns atver klavieru vāku. Ojārs neveikli paklanās, tad paņem savas piezīmes, globusu un spraucas uz izeju. Tagad visa zāle sāk dimdēt aplausos. Tie domāti varonim.

Aplausi vēl skan, kad Ojārs ienes globusu mācību līdzekļu istabā. Ojārs noslauka pieri. Beidzot viņš var būt viens. Bet tad viņš paskatās apkārt – kā viņš te var būt viens, ja ap viņu te ir visa pasaule. Pie visām sienām te karājas ģeogrāfijas kartes, zemes, jūras, okeāni, Āfrika, milzīgā Āzija, Indijas okeāns...

Blakus zālē meitenes sāk spēlēt stigainu melodiju. Ojārs pagriežas un... apstājas. Durvis stāv Gundega. Viņa divaini spožām acīm skatās uz Ojāru... nāk tam klāt, negaidot saņem rokās viņa galvu un noskūpst to uz lūpām. Tas notiek tik negaidīti, ka Ojārs pat neiedomājas vairīties. Viņš tikai atkāpjjas soli un izbrīnījies jautā:

– Par ko?..

– Par to, ka jūs man izglābāt dzīvību.

Gundega, kā paradusi, piešķiebj galvu, un acis viņai smaida. Tad viņa uzmanīgi pieskaras globusam un jautā:

– Un kur tas bija?..

– Benasira?.. Tā ir te, – Ojārs rāda šo vietu, un roka viņam dreb. Viņš runā ar meiteni kā caur stikla sienu, bet nevar no viņas atrauties, nevar tai neko pārmet, ne arī ļaunu teikt... Viņi runā viens ar otru vienkārši un draudzīgi, it kā šī diena nemaz nebūtu bijusi.

– Tagad te ir nakts... bet tur ir diena? Ja? – Gundega skatās uz globusu un, savilkusi pieri, prāto.

– Šajā pusē vasara, tur ziema, – rāda Ojārs.

– Vienā pusē tu... bet otrā pusē es..., – viņa skaita pie sevis kā dzejoli, tad pagriežas pret Ojāru un pēkšņi jautā:

– Bet kur ir tā vieta, tā, kur... – viņa meklē vārdus.

Bet Ojārs jau zina, ko viņa domā.

– Austrālija?

– Jā.

Ojārs domīgi paskatās uz Gundegu un rāda uz globusu.

– Tā ir te.

– Pašā apakšā!.. – meitene iesaucas un, notupusies zem zemeslodes, pēti šo vietu. – Te taču jāstaigā ar kājām gaisā! – viņa iesmejas, pieķeras Ojāram pie rokas un arī viņam gandrīz jāsmejas līdz...

Aiz loga pagalmā atskan automašīnas signāls...

Gundega uzraujas kājās. Viņi kā jautādami skatās viens otrā...

– Nu man ir jāiet... – Gundega vilcinādamās saka un iet uz durvīm.

– Jūs aizmirsāt somiņu, – Ojārs, cik varēdams, mierīgi piebilst.

– Paldies. – Gundega paceļ to no grīdas. – Es tikai tās dēļ tagad braukšu uz pilsētu.

– Es saprotu.

– Nekā jūs nesaprotat, – atbild meitene. Viņa mirkli padomā, tad atver somiņu, izņem no tās nosmulēto Ojāra darba apliecību un viņam to sniegdama klusi saka:

– Parādi ir jāatdod...

Tad viņa iziet no istabas.

No mašīnas, kas iebraukusi pagalmā, izkāpj Dora. Viņa meklējama skatās apkārt un ierauga veco pastnieku.

**Dora:** – Atvainojiet... Kur te ir tās meitenes māte?

**Pastnieks:** – Piedodiet. Te ir daudz mātes un daudz meitenes.

**Dora:** – Ak tā... (Skatās apkārt.) Te laikam ir patversme? Un tai Gundegai mātes nemaz nav?

**Pastnieks:** – Viņai māte ir direktore.

**Dora:** – Direktore?..

**Pastnieks:** – Nāciet iekšā. Es viņu pameklēšu.

Pastnieks un Dora ieiet skolā.

Pagalmā iznāk Gundega. Viņa steidzas pie automobiļa. Iekāpj mašīnā, apsēstas un gaida...

**Gundega (šoferim):** – Varam taču braukt.

**Šoferis:** – Uz viesnīcu?

**Gundega:** – Nu kā tad.

**Šoferis (pārsteigts):** – Vai tad māte jums līdzī nebrauks?

**Gundega:** – Māte?.. Nē... Viņa paliks tepat.

Šoferis kaut ko pie sevis norūc, tad atgrūž cepuri pakausī un iedarbina motoru. Mašīna iedegtiem prožektoriem izbrauc no pagalma.

Kāpņu telpā pie loga nepacietīgi gaida Dora Oldridžstone. Pie viņas pienāk direktore.

**Dora:** – Piedodiet... (Sniedz roku.) Es esmu ļoti uztraukta.

**Direktore:** – Strautmane. Jūs esat no vecākiem?

**Dora:** – Jā. Mēs abas esam mātes. Un māte saprātis māti, lai no kādas pasaules tās būtu. Bet ar mūsu bērniem ir gluži otrādi...

**Direktore:** – Atvainojiet... par ko jūs...

**Dora:** – Jūsu meita un mans dēls ir divas nesavienojamas lietas. Viņš jūsu meitu pametīs. Un tur ir šausmīga dzīve. Jūsu bērns tur aizies postā.

**Direktore:** – Te ir kāds pārpratums... Mana meita ir skolniece. Viņu sauc Gundega.

**Dora:** – Jā. Es jūsu Gundegai vēlu to labāko. Es pat esmu ar mieru tai izmaksāt zināmu kompensāciju. Es... (viņa paskatās visapkārt) es varu ziedot arī jūsu patversmei. Es...

Direktore pārvelk roku pierēi.

– Jūs esat nevesela?..

Tajā brīdī Dora paskatās pa logu un sagrīļojas...

**Direktore:** – Kas jums kaiš?

**Dora:** – Tas šoferis ir traks! Viņš ir aizbraucis! (Dora skatās apkārt kā palīdzību meklējama.) Kā es... Ak dievs, kā es tikšu prom?

Tad Dora izskrien pagalmā.

Direktore savelk plecus, it kā to kratītu drebuļi.

Pa kāpnēm trokšņodamas nāk leņā otrās klases meitenītes. Direktore kādu no tām aptur un saka:

– Uzej zālē un pasauc manu Gundegu.

Bet pagalmā redzama šāda aina:

Pastnieks min sava mopēda starteri. Tas negrib darboties. Dora sēž pastniekam aiz muguras uz bagāžnieka un satraukusies skatās pulkstenī. Pēkšņi motors sāk darboties. Ar troksni Oldridžstona kudnzei no apakšas izšaujas zili dūmi. Ap mopēdu saskrien mazās meitenes. Tās ar interesi nolūkojas svešajā dāmā un godbijīgi kniksē.

Bet mopēds sāk purkšķēt un ar slaidu loku izbrauc no pagalma. Tajā brīdī aiz lopu fermas parādās kāda cita mašīna, kas ar pilnām gaismām brauc šurp uz skolu. Automašīna un mopēds apstājas viens otram pretī.

No automobiļa izlec Persijs.

– Kur ir Gundega? – viņš uzsauc mātei.

– Nezinu. – Dora noraušas no mopēda un steidzīgi iekāpj mašīnā.

– Jaunkundze aizbrauca ar pirmo mašīnu. – saka pastnieks un griež savu mopēdu apkārt.

– Viņa pati? – Persijs pārsteigts izsaucas un smaidīdams sēžas blakus mātei. – Dzirdēji? Viņa jau mani meklē!

(..)

Otrs rīts. Pilnā ātrumā pa šoseju skrien kravas mašīna.

Balts kuģis baltā miglā kā milzīga celtne jau lēni virzās nost no krastmalas. Uz kuģa spēlē orķestris. Tāpat kā pirms trim dienām, kad tas pēc tālā ceļa piestāja šajā krastā.

Ojārs vēl steidzas, viņš spraucas starp daudzo pavadītāju pulku, bet tad apstājas. Nav vairs ko steigties. Ir jau par vēlu. Apkārt ļaudis māj ar lakatiņiem. Kāds slauka acis...

Mūzika vēl visu laiku spēlē, un kuģis vairāk un vairāk attālinās. Visi stāvi, visi klāji ir aizbraucēju pilni, un visi māj atvadu sveicienus. Ojārs grib vēl ko ieraudzīt. Viņš steidzīgi, kā lasīdams šķiršanās vēstuli, ar skatienu slid pār aizbraucēju rindām. Viņš mēģina raibajā tūkstotī atrast siku meiteni, kas piešķiebtu galvu smaida savu mūžīgo smaidu. Bet kuģis jau slid Daugavas straumē uz jūru. Braucēji vairs nav labi saskatāmi, bet pēc brīža klāju stāvos vairs tikai jaušamas neskaīdru tēlu rindas.

Mūzika saplūst ar kaiju klaigāšanu, bet kuģis sev aizvelk priekšā baltu miglas aizkaru.

Izrāde beigusies.

Ojārs novēršas. Viņš iet atpakaļ pie mašīnas.

...Ir pats dienas vidus. Saule kausē balto miglu, bet vējš to saslauka mākoņu gubās. Pa šoseju atkal traucas mašīna. Atpakaļ uz mājām. Tā jau braukusi krietnu stundu. Ceļš sāk iet kalnā, bet leņā šalc plaša, krāčaina upe.

– Apturiet, – saka Ojārs. – Tālāk es iešu kājām.

Viņš izkāpj no mašīnas. Visapkārt plašums un miers. Tīrumā ducina traktors. Debesis vītero cirulis. Un tepat, siksti ar visām saknēm savā dzimtajā zemē ieķērusies, aug sika, žuburaina mežābele.

– Te es esmu dzimusi, – Ojāram šķiet, ka vējš atnes kādreiz dzirdētus vārdus.

– Un tur augšā mit tava māte, – Ojārs domās atbild, skatīdamies uz skolas ēku.

– Bet atcerieties, mani sauc Ieva... – vējš čukst pie auss.

– Nē. Tu esi Gundega, – atbild Ojārs. – Katram cilvēkam ir savs vārds...

Un Ojārs iet kalnā uz skolu.

Ojārs Mālkalns ienāk direktores darba istabā.

– Cik labi, ka jūs atnācāt, – Ojāru saņem Otrā Gundega un sniedz viņam krēslu. – Jūs jau visu laiku gaida.

Meitene ir kustīga kā parasti. Tikai šorīt tai acis ir neparasta dzirksts. No Gundegas istabas iznāk direktore. Viņa liekas baltāka nekā agrāk. Direktore paspiež Ojāram roku un klusā balsī, kā to dara mātes, kas negrib savu bērnu modināt, saka:

– Viņa jūs gaidīja visu rītu. Lūdzu, nāciet dziļāk...

Viņa ievēd Ojāru Gundegas istabā.

Tur, pie sienas, kādreizējā bērna gultiņā, kas tagad izvilktā garumā, ar visām drēbēm guļ pazīstama meitene. Viņa ir aizmīgusi un guļ kā bērns, plaukstu zem vaiga palikusī. Meitene elpo dziļi un mierīgi.

– Viņa atnāca jau naktī, – klusi ierunājas māte.

– Viņa tur atdeva savu somiņu. – Ojāram pie auss čukst Otrā Gundega.

– Lai atpūšas, – saka sirmā, staltā sieviete un noslēpj asaru, kas tai nokrīt uz plaukstas. – Viņa ir nākusi tālu ceļu...

Tad māte paceļ skatu. Tur, attēlā ir vēl viena meitene. Maziņa. Tā raugās no sienas un uz vienu ausi tai ir noļukusi matu lenta. Meitiņa, galvu piešķiebusī, skatās un smaida. Kā jau cilvēka bērns.

1960.IV–1962.III RĪGĀ

**Tad māte paceļ skatu. Tur, attēlā ir vēl viena meitene. Maziņa. Tā raugās no sienas un uz vienu ausi tai ir noļukusi matu lenta. Meitiņa, galvu piešķiebusī, skatās un smaida. Kā jau cilvēka bērns.**

1960.IV – 1962.III RĪGĀ

# Jubilāri Latvijā

Latvijas Kinematogrāfistu savienības kalendārs

Kristīne Matīsa

## Lidija Freimane

6. 03. 1920. – 18. 01. 1992.

Aktrise Lidija Freimane, vīra uzvārdā Pasternaka, patiesībā dzimusi 4. aprīlī, marta datums tikai pasē ierakstīts, turklāt viņa dzimusi ārpus Latvijas – Rumānijā, Dondjušenu ciemā, kur dienēja viņas tēvs, intendantūras virsnieks. 1921. gadā ģimene atgriezies Rīgā, un meitai vispirms izvēlēta karjera ekonomikas zinībās – 1941. gadā viņa beigusi Olava komercskolu un sākusi strādāt Latvijas Kreditbankā, 1944. gadā kopā ar banku evakuēta uz Vāciju. Tomēr 1945. gadā Lidija Freimane atgriezās Latvijā un turpināja ceļu, ko aizsāka jau 1943. gadā, iestājoties Rīgas Dramatiskā teātra studijā. 1947. gadā Lidija Freimane absolvē Drāmas teātra studiju un uz 45 spožiem gadiem kļūst par Drāmas, tagad Nacionālā teātra aktrisi.

*Kino Raksti*, protams, detalizētāk pievērsīsies Lidijas Freimanes kinolomām. Jau 1955. gadā, kad Latvijas kinoražošana ar jaunu sparū atdzimst pēc vairāku gadu pārtraukuma, Lidijai Freimanei tiek iedalītas lomas abos pirmajos jaundarbos – Leonida Leimaņa un Pāvela Armanda filmā *Salna pavasari* viņa ir Ilze, bet Leonida Lukova filmā *Uz jauno krastu* – Olga Liduma. Seko dažas epizodiskas lomas filmās *Kā gulbji balti padebeši iet* (1957), *Ilze* (1959), *Kārkli pelēkie zied* (1961), nopietnāks darbs ir medmāsas Gāršas loma, ko Lidijai Freimanei piešķir kinooperators Māris Rudzītis, debiējot režijā ar filmu *Diena bez vakara* (1962). Tomēr 1968. gadā teātra zinātnieks Māris Grēviņš, rakstu krājumā *Runā kinematogrāfisti* apcerot latviešu aktieru kinolomas, atzīst, ka Lidijas Freimanes ekrāna tēli krietni atpaliek



Lidija Freimane (medmāsa Gārša) un Alfreds Videnieks (ārsts Egle) filmā *Diena bez vakara* (1962)



Centrā – Lidija Freimane (Orta) filmā *Pūt, vējiņi!* (1973)

no sasniegumiem teātrī, jo režisori viņas dotības izmantojot "vienpusīgi un nabadzīgi". Varbūt tāpēc vēl vairāki gadi paiet, līdz Rolands Kalniņš atklāj Lidijas Freimanis talanta spēku nelielajā, bet emocionāli iedarbīgajā Sausenes lomā filmā *Ceplis* (1972), seko Orta Gunāra Pieša filmā *Pūt, vējiņi!* (1973) un Riča māte Alvīne Vāra Braslas un Gunāra Cilinska filmā *Ezera sonāte* (1976). Dažus gadus vēlāk pavisam neparastu Freimanis talanta šķautni atklāj Vija Beinerte, komēdijā *Tās dullās Paulīnes deļ* (1979) iedalot viņai Līzbetes lomu. Diemžēl drīz Lidijas Freimanis kinokarjera beidzas – Artura mātes tēls seriālā *Ilgais ceļš kāpās* (1981) ir viņas pēdējā kinoloma.

## Gaļina Frolova

10. 03. 1940.

Kinokritiķe un žurnāliste Gaļina Frolova dzimusi Krievijā, Smoļenskā, tur arī 1957. gadā ar zelta medaļu beigusi vidusskolu, sākusi sadarboties ar jaunatnes preses izdevumiem, strādājusi komjaunatnes darbā un bijusi atbildīgā sekretāre Smoļenskas rajona avīzē *Ленинское знамя* (1958–59). 1959. gadā Frolova iestājas Maskavas Valsts universitātē un 1964. gadā beidz žurnālistikas fakultāti ar diplomu "avīzes literārais līdzstrādnieks". Jau studiju laikā Frolova specializējas kultūras žurnālistikā un viena no studiju prakses vietām viņai ir kinostudijas *Мосфильм* avīze, bet pēc universitātes absolvēšanas Frolovu nozīmē darbā par redaktori Novosibirskas apgabala televīzijā. 1969. gadā viņa pārceļas uz dzīvi Rīgā, četrus gadus strādā laikrakstā *Советская молодежь*, bet pēc tam – Latvijas televīzijā (1973–77), gatavojot kinosižetus Centrālajai televīzijai un Intervīzijai. Jau šajā laikā rakstu krājumā *Runā kinematogrāfisti* (1974) publicēta Gaļinas Frolovas intervija *Pieci jautājumi Hercam Frankam*.

1977. gada februārī tiek reorganizēts kino-propagandas biroja ikmēneša žurnāls *Kino*, un Gaļina Frolova kļūst par vienu no aktīvākajām žurnāla līdzstrādniecēm. Viņai tiek uzticēts dokumentālā kino lauciņš, bet Frolova ar to neaprobežojas, viņa veido žurnālā jaunas rubrikas un nodaļas, kopj kinopublicistiku un ražīgi raksta par Latvijas kinomākslu gan žurnālam *Kino* un *Māksla*, gan vissavienības preseī. Gaļina Frolova rakstījusi arī scenārijus dokumentālām pasūtījuma filmām, sastādījusi rakstu krājumus par kino, kopš 1977. gada sadarbojusies ar dokumentālā kino simpozījiem un līdz 1989. gadam kā redaktore apkopojusi visu simpoziju runas un materiālus atsevišķās brošūrās.

90. gados Gaļina Frolova strādājusi vairāku krievu valodā iznākošo laikrakstu kultūras nodaļās, kopš 2000. gada sauc sevi par neatkarīgo žurnālisti, bet viņas pēdējā laikā ciešākā saskare ar Latvijas kino ir izpētes un redaktora darbs Ināras Kolmanes dokumentālajā filmā *Mans vīrs Andrejs Sabarovs* (2006).

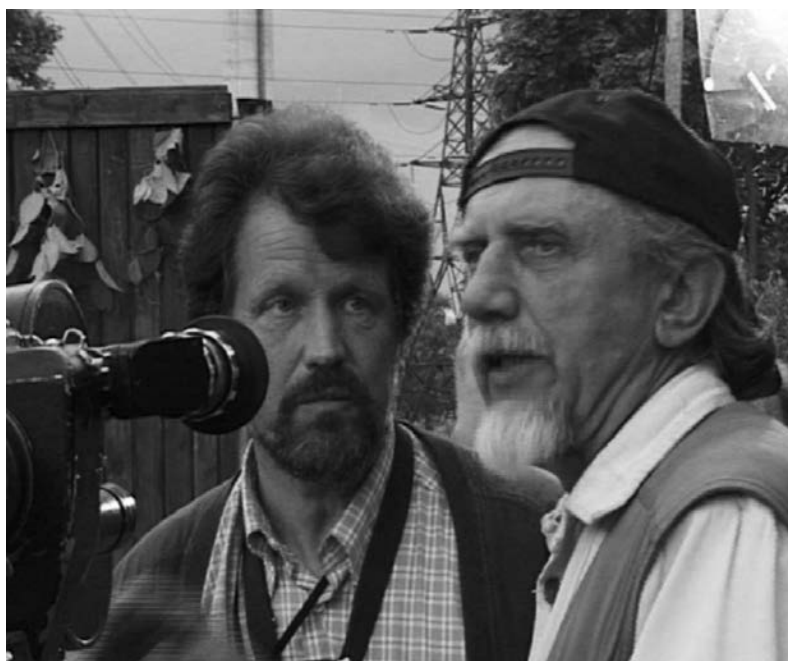
## Aivars Dambekalns

13. 03. 1945.

Operators Aivars Dambekalns ir viens no kino *neredzamās frontes kareivjiem* – profesionāls aktierkino otrais operators, kurš strādājis arī dokumentālajā kino. 1963. gadā viņš sācis strādāt Rīgas kinostudijā, vispirms hronikā, bet no 1970. gada bijis aktierfilmu operatora asistents, vēlāk otrais operators un kombinēto uzņēmumu operators. Par otro operatoru pirmoreiz viņš kļuva pie Uģa Egles, tas notika Vāra Braslas filmā *Pavasara ceļazīme* (1978). Ari nākamais lielākais operatora darbs bija Vāra Braslas filmā – trissēriju *Mērnietu laiki* (1991), kur Dambekalns bija otrais operators pie inscenētāja Alvja Mengota. Mengots Aivaru paņēma līdzi arī uz Jāņa Streiča filmu *Vecās pagastmājas mistērija* (2000), kur inscenētāji bija divi – arī Harijs Kukels, un operatoru grupas darbs šajā filmā saņēma *Lielā Kristapa* balvu. Starplaikā – 90. gados – Aivars Dambekalns filmējis sižetus kinožurnāliem *Latvijas hronika* (1994–95), strādājis Latvijas televīzijā (1997–98) un bijis mācību meistars Latvijas Kultūras akadēmijas pirmā operatoru kursa studentiem (1995–96).



Gaļina Frolova



Aivars Dambekalns un Ivars Seleckis, filmējot *Jaunos laikus Šķērsielā* 90. gadu beigās. Kadrs no Jāņa Vingra *Filmas par filmām* (1999)



Oļegs Kotovičs

## Oļegs Kotovičs

16. 03. 1945.

Operators un fotogrāfs Oļegs Kotovičs dzimis skolotājas un ārsta ģimenē, jau 12 gadu vecumā, mācoties Rīgas 49. vidusskolā, aizrāvies ar fotogrāfēšanu. 1963. gadā, pēc skolas beigšanas, Kotovičs sācis strādāt gluži eksotiskā vietā – Latvijas Valsts universitātes laboratorijā, kur tika vizuāli un fotogrāfiski novē-

roti mākslīgie Zemes pavadoņi. 1965. gadā Kotovičs uzņēmās rūpnīcas VEF fotopulciņa vadību, bet jau 1966. gadā ar pirmo reizi iestājās Maskavas kinoinstitūta operatoru fakultātē. 1971. gada jūnijā Kotovičs absolvē VVKI un izsaka vēlēšanos strādāt Rīgas kinostudijas hronikā, tur arī novembrī viņu pieņem darbā un jau 1971. gada pēdējā kinožurnālā *Padomju Latvija* iekļauts Kotoviča filmēts sižets par Dobeles rajona kolhoza *Nākotne* 25. jubilejas svinībām.

Ar 1972. gadu Oļegs Kotovičs sāk intensīvi strādāt, veidojot trīs četras dokumentālās vai pasūtījuma filmas gadā, uzņem arī sižetus kinožurnāliem, turklāt cieši sadarbojas ar kinoamatieru kustību. Operatora darbā Kotovičs no kolēģiem atšķiras ar nopietnu interesi par attēla un kadra tehnisko robežu paplašināšanu, viņš izmēģina gan poliekrāna iespējas, gan triskrāsu izohēliju, gan citus tehniskus un optiskus paņēmienus, meklējumos sadarboties ar režisoru Romualdu Piparu. Tandēms Pipars – Kotovičs jau 1989. gadā saņem *Lielo Kristapu* par filmu *Izlikdienesta priekšnieks*, un nav brīnums, ka arī pēc kinostudijas norieta



Kadrs no filmas *Mans draugs – nenopietns cilvēks* (1975), uz Goda dēļa otrais no kreisās – Modris Resnais



un Rīgas Dokumentālo filmu studijas darbības beigām viņu ceļi turpinājušies kopā – jau kopš 1991. gada Oļegs Kotovičs strādā filmu studijā *Gilde*, ne tikai kā operators Pipara filmās, bet arī apstrādā kino un fotoarhīvu materiālus, turklāt aktīvi veido Latvijas kinovēsturi, iemūžinot visdažādākos notikumus (tāpēc arī žurnāls *Kino Raksti* bieži ar pateicību izmanto Oļega Kotoviča fotogrāfijas).

## Modris Resnais

16. 03. 1935.

Omulīgais operators Modris Resnais kinovidē vislabāk pazīstams ar vārdu Šūrs, tā viņu vairākos savos stāstos iemūžinājis arī režisors Aivars Freimanis (īpaši Šūram kā “kinostudijā visizpalīdzīgākajam” veltīts stāsts *Ceļojums ar burku* krājumā *Sorento stāsti* (1988)).

Uz laiku, kad Modri vēl nesauca par Šūru, attiecināmas ziņas par bērnību – dzimis Madonas rajona Lubānas pagasta Cepurniekos, 1943. gada rudenī sācis mācības Lubānas pagasta Cepurišu pamatskolā, pēc 4. klases devies uz Lubānas vidusskolu, kur 8. klasi pabeidzis 1951. gadā. Jau rudenī Modris sāka strādāt Cesvaines rajona kultūras nodaļā par kinomehāniķa palīgu, pēc diviem gadiem atgriezās 9. klasē, bet 1955. gadā no 11. klases skolas sola tika iesaukts armijā. Dienestā viņš ieguva pilntiesīga kinomehāniķa kvalifikāciju un, kad 1956. gadā tika slimības dēļ demobilizēts, atgriezās kinomehāniķa darbā, tikai nu jau Madonas rajonā.

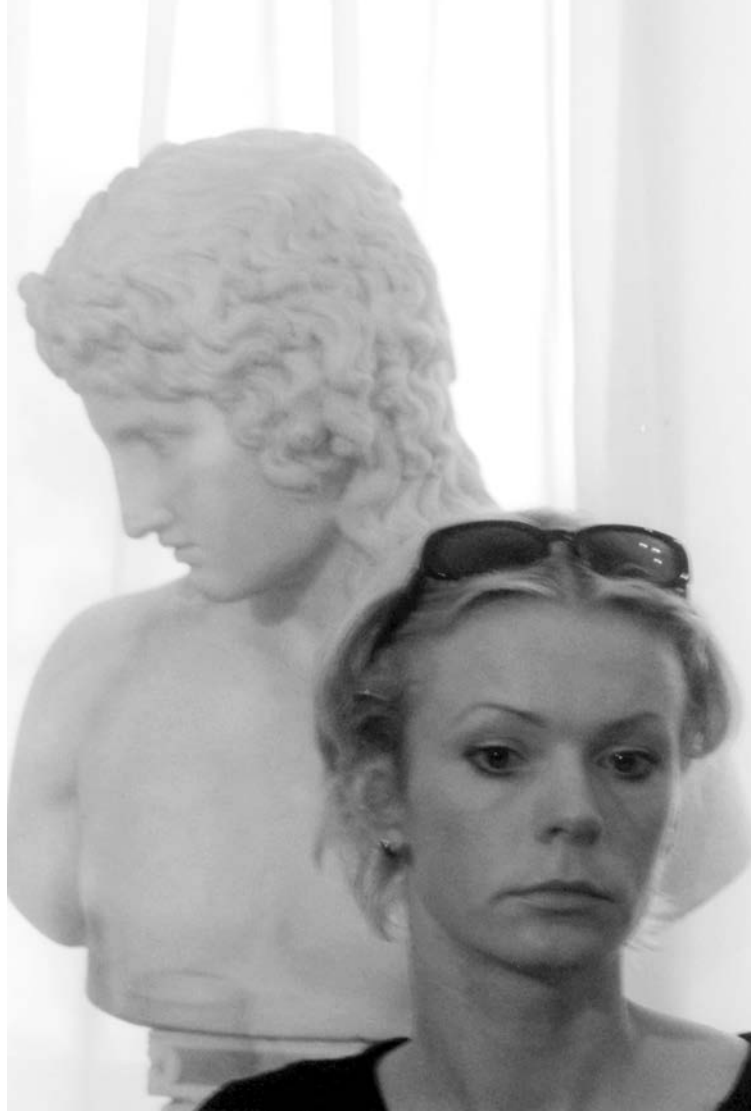
1959. gadā Modris pārcēlās uz Rīgu un strādāja par kinomehāniķi Brīvprātīgo ugunsdzēsēju pārvaldē, bet jau 1960. gada oktobrī sāka strādāt Rīgas kinostudijā. Pirmajos gados Modris Resnais bija uzņemšanas aparātūras meistars, bet 1964. gadā kļuva par operatora Mika Zvirbuļa asistentu Leonīda Leimaņa filmā *Kapteinis Nulle*. 1968. gadā viņš kļuva par otro operatoru pie Mārtiņa Kleina filmā *Cielaviņas armija atkal cīnās*, un kopš tā laika līdz 1993. gadam strādājis 25 aktierfilmās. Šūrs ik pa laikam arī papildinājis savu izglītību, piemēram, 1983. gadā Jaltas kinostudijā beidzot zemūdens filmēšanas kursus. Par Šūra labo profesionāla slavu liecina fakts, ka 1994. gadā, kad viņš stājās Latvijas Kinematogrāfistu savienībā, saņemtas veselas trīs cildinošas rekomendācijas – no filmu direktores Liliņas Liepiņas, kinorežisora Rolanda Kalniņa un operatora Mika Zvirbuļa, kurš Šūru kopš 1963. gada aicinājis strādāt visās savās filmās, izņemot *Divaino mēnesgaismu* 1987. gadā.

Šūra koloritais tēls mudinājis režisorus to vairākkārt izmantot epizodiskās lomās, īpaši Jānis Streičs viņam veltījis vairākas skaistas epizodes – piemēram, filmā *Mans draugs – nenopietns cilvēks* (1975) Šūra bilde rotājas uz siltumtiklu kantora Goda dēļa starp citiem uzņemšanas grupas darbiniekiem, un paraksts vēsta “M. Šūrs, motorists”, bet filmā *Svešās kaislības* (1983) Šūrs kolhoza ballē spēlē akordeonu kopā ar Eduardu Rozenštrauhu.

## Kristīne Želve

17. 03. 1970.

Kinorežisore Kristīne Želve jau skolas gados nonāca radošā kompānijā – viņa mācījās kopā ar vēlāko režisori Artu Bisenieci un vēlāko scenāristi un producenti Elvitu Ruku,



Kristīne Želve

kopīgi viņas 90. gadu sākumā aizrāvās ar tolaik neredzēto videomākslu un piedalījās Rīgas Multimediju centra rīkotajos Francijas – Latvijas *video-art* festivālos, kur pulcējās visa Rīgas radošā jaunatne. 1992. gada festivālā Kristīne Želve demonstrē divu minūšu filmu *Bļoda*, viņa tobrīd studē jaundibinātās Latvijas Kultūras akadēmijas pirmajā kinorežijas kursā, bet pirms tam jau divus gadus (1988–90) mācījusies Latvijas Mūzikas akadēmijas Teātra nodaļā. 1996. gadā Kristīne pabeidz Anša Epnara vadīto kursu Kultūras akadēmijā un iegūst mākslas bakalaura grādu kinorežijā, kopā ar kursabiedriem viņa veido diplomdarba spēlfilmu *Dzīve Nr. 2* (1997), kurai nosaukumu deva tieši Kristīnes novele – mazliet mistisks pārgērbšanās stāsts ar Maiju Apini un Milēnu Gulbi.

90. gadu beigās Kristīne Želve uzņem vēl divas spēles īsfilmas, bet jau tajā laikā sāk sadarboties ar Vides Filmu studiju un veidot dokumentālās filmas, turklāt arī plaši darbojas citos kinopasākumos – strādā kinoforuma *Arsenāls* preses centrā un sastāda *Arsenāla* izdoto CD, kas veltīts Jurim Podniekam (2000), kopā ar Laimu Žurginu veido *Gadsimta filmu parādi* kinoteātrī Rīga (2001), vada kinoprogrammu *Sapņu fabrika* TV3, strādājusi žurnāla *Kino Raksti* pirmajā modelī (5/2001 – 9/2002) un kultūras laikrakstā *Forums*.

Šobrīd Kristīne Želve studē kultūras menedžmentu LKA maģistrantūrā, vada LTV raidījumu *100 g kultūras* un strādā pie filmas par Latvijā dzimušo somu kinorežisoru Teuvo Tulio.



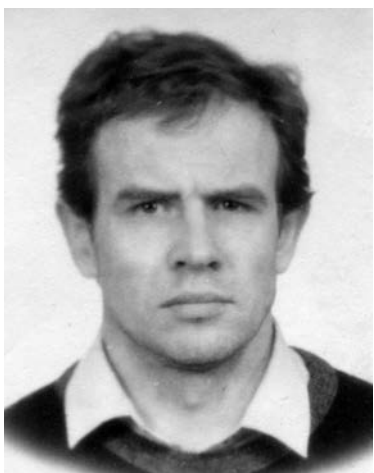
Ilze Kiršteina

## Ilze Kiršteina

21. 03. 1955.

Ilggadējā *Animācijas Brigādes* leļļu skulptore Ilze Kiršteina dzimusi grafiķa Daiņa Rožkalna ģimenē, 1962. gadā sākusi mācīties Rīgas 49. vidusskolā, bet pēc 8. klases 1970. gadā iestājusies Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas keramikas nodaļā un pabeigusi to 1974. gadā. Augustā Ilze sāka strādāt ražošanas apvienībā *Dailrade*, tomēr jau nākamā gada sākumā izlēma pārcelties uz Rīgas kinostudijas leļļinieku grupu un šajā pavasarī var svinēt arī apaļu jubileju savam stāžam leļļu veidošanā – viņas pirmā darbdiena bija 1975. gada 3. aprīlis, pirmais darbs – Arnolda Burova filmā *Āfrikas ola*.

Ilze Kiršteina strādājusi pie visām turpmākajām Arnolda Burova filmām, arī pie Arvida Noriņa Capa sērijas, vārdu sakot – pie visām filmām, kas vien tapa Rīgas kinostudijas leļļu grupā, un palika tur arī 80.–90. gadu mijā, kad grupa vispirms uz īsu brīdi iekļāvās filmu studijā *Dauka*, bet pēc tam transformējās par *Animācijas Brigādi*. Tur Ilze strādā joprojām un viņas nopelni atrodami arī studijas jaunākajās filmās *Latvietis* (2007), *Jaunā suga* (2008), *Lācis nāk!* (2008), *Dzīvais ūdens* (2009), *Ledus pavēlnieks* (2009) un citās.



Raits Valters

## Raits Valters

8. 04. 1960.

Operators Raits Valters savā LKS biedra anketā ailītē *Profesija* ierakstījis *mežcirtējs*, taču kinovīdē jau kopš 80. gadu beigām pazīstami viņa publicistiskie filmējumi un reportāžas no politisko notikumu epicentriem.

Vēl viens pašrocīgs ieraksts Valtera autobiogrāfijā vēsta, ka viņa ceļa sākums bija “Laimīgā bērnība – 1960–67.g.”, pēc tam, varbūt tēva, aktiera un kaislīgā franču valodas interesenta ietekmē, uzsāktas mācības Rīgas 11. vidusskolā, tagadējā Franču licejā, bet vēlāk nomainītas vairākas skolas, līdz 1976. gadā “sākās jauna dzīve Jūrmalā” un atestātu Raits Valters saņem Jūrmalas 4. vidusskolā. Tūlīt, jau jūlijā, Raits sāk strādāt Rīgas kinostudijas hronikā, bijis Kalvja Zalčmaņa un citu operatoru asistents, uzņēmis arī patstāvīgus sižetus kinožurnālam *Sporta apskats*. 1983. gadā Valters kā Kuldīgas Tautas kinoamatieru studijas *Vegas* dalībnieks uzņem dokumentālu filmu *Apmātais* par Tautas teātra režisoru Raimondu Kugrēnu un republikas kinoamatieru skatē saņem par to bronzas godalgu.



Andis Mizišs

1985. gadā Raits Valters sāk strādāt par mežcirtēju Jūrmalas Zaļumsaimniecības mežniecībā, tomēr filmēšanu nepamet, sistemātiski fiksējot Atmodas tuvošanos un vēlākos notikumus. 1988. gadā Valters kļūst par dārznieku tūristu bāzē *Vaivari*, bet arvien aktīvāk izvērs savu dalību Atmodas notikumos – iestājas LNNK, veido videoarhīvu un piegādā informāciju ārzemju televīzijām.

1992. gadā Valters kļūst par LR Zemesardzes štāba Ārējo sakaru daļas darbinieku, 1994. gadā ir ārštata darbinieks NTV-5 un intensīvi veido dokumentālas videofilmas par Atmodas laika personībām – Gunāru Astru, Odiseju Kostandu, Andreju Krastiņu, Aleksandru Kiršteinu, Jāni Jurkānu, Linardu Muciņu, Eduardu Pāvulu, Visvaldi Lāci, arī par savu tēvu Ēvaldu Valteru, viņa simtgadi sagaidot (1994).

Raits Valters sadarbojies arī ar apvienību *Labvakar*, Latvijas televīziju un Jura Podnieka studiju, kur tika producēta 2005. gada *Lielajam Kristapam* pieteiktā Valtera dokumentālā filma ar inscenējuma elementiem *Nesalauztie* (2004) – stāsts par Otrā pasaules kara nacionālajiem partizāniem – meža-braļiem.

## Andis Mizišs

11. 04. 1970.

Kinorežisors un scenārists Andis Mizišs dzimis Bauskā strādnieku ģimenē, vidējo izglītību ieguvis Rīgas 47. vidusskolā, kuru pabeidzis 1988. gadā. Mācījies Lidijas Stiebras aktiermeistarības studijā (1989 – 1992), pēc tam Latvijas Kultūras akadēmijā, kur Ekrāna un skatuves mākslas katedrā ieguvis kino un televīzijas režisora izglītību (1997), diplomdarbs – spēles īsfilma *Kleptomānija*, kas iekļauta Anša Epnera pirmā kinorežijas kursa kopīgi veidotajā pilnmetrāžas filmā *Dzīve Nr. 2* (1997).

Jau studiju laikā Andis Mizišs sāka strādāt par režisoru Latvijas televīzijas raidījumā *Skabarga* (1996 – 1999), veidojis arī raidījumus *Baudīt dzīvi* (LTV, 1998–2000), *Datoru pavēlnieks* (r/a *Labvakar*, 2004–05), *Vides Fakti* (2000–08), TV realitātes šovu *Ferma* (TV3, 2002–03).

Pēc LKA absolvēšanas Andis Mizišs pievērsās dokumentālajam kino, jau ar debiju *Elza un Artūrs* (1998) izpelnoties *Lielā Kristapa* nomināciju par labāko īsfilmu. Ar filmu *Ekspedīcija zem ūdens un laika* (2000) Andis Mizišs sācis sadarboties ar Vides Filmu studiju, tur arī tapušas viņa populārākās,

Latvijā un pasaulē titulētākās dokumentālās filmas – *Jumta likums* (2001, kopā ar Māri Maskalānu), *Sekotāji* (2003), *Tārps* (2005), *Vienkārši pops* (2007).

Tomēr Andis Mizišs sadarbojas arī ar citām studijām – piemēram, studijā *F.O.R.M.A.* viņš veidoja spēles īsfilmu *Klupiēns* (2001), kas ieguva Nacionālā filmu festivāla *Lielais Kristaps* balvu kā labākā īsfilma; šajā pašā festivālā triumfēja arī *Jumta likums*, iegūstot labākās dokumentālās īsfilmas, FIPRESCI un Skatītāju balvu.

Andis Mizišs ir viens no titulētākajiem vidējās paaudzes režisoriem Latvijā, viņa filmas pagaidām piecas reizes nominētas vai apbalvotas kā Nacionālā filmu festivāla *Lielais Kristaps* labākās filmas, pats Mizišs vienreiz nominēts un vienreiz apbalvots kā labākais dokumentālā kino režisors. 2009. gada septembrī pirmizrādi piedzīvoja viņa debija pilnmetrāžas spēlfilmas režijā *Medības, Lielajā Kristapā* tā saņēma desmit nominācijas un četras balvas. Visu pārējo par Andi Mizišu lasiet šī *Kino Rakstu* numura rubrikā *Latvijas intervija*.

## Leonīds Leimanis

16. 04. 1910. – 6. 07. 1974.

Režisors un aktieris Leonīds Leimanis dzimis Rīgā, beidzis Tautas augstskolas dramatisko studiju (1930), mācījies Valsts tehnikuma Arhitektūras nodaļā, Latvijas Mākslas akadēmijā (1942–43). Bijis aktieris Strādnieku teātrī (1927–1934), Dailes teātrī (1934–1940), bijis Dailes teātra direktors (1940–41, 1944–46).

Ar fotografēšanu un filmēšanu Leimanis aizrāvēs kopš bērnības, mēģinājis pat pats izgatavot kinoprojektoru. Oficiāli viņš kinematogrāfijā darbojas kopš 1933. gada, bijis sabiedrības *Latviešu skaņu filma* aktieris un režisors (1933–35), kultūrfilmu operators un režisors (1935–40), atveidojis galveno lomu – rakstnieku Vilni – pirmajā latviešu skaņu filmā *Daugava* (1934, režisors Aleksandrs Rusteiķis). Tikko pēc Otrā pasaules kara Rīgā atsākās kinodarbība, Leimanis bija klāt un strādāja kā Rīgas Mākslas filmu studijas mākslinieciskais vadītājs (1946–1948), kļuva par otro režisoru filmās *Mājup ar uzvaru* (1947, arī Opmaņa lomā) un *Rainis* (1949). Aktierfilmu režijā debitējis ar filmu *Salna pavasarī* (1955, kopā ar Pāvelu Armandu), seko pēc pašā Leimaņa scenārija uzņemtā *Nauris* (1957), tad *Šķēps un roze* (1959), *Kapteinis Nulle* (1964). Ar temperamentīgo Rūdolfa Blaumaņa darbu ekranizāciju *Purva brīdējs* (1966) izraisījis sabiedrībā vētrainu



Leonīds Leimanis un Vija Artmane filmas *Purva brīdējs* (1966) uzņemšanas laikā

diskusiju par ekranizācijas pieļaujamo atkāpšanos no pirmavota. Leonida Leimaņa pēdējā filma ir Andreja Upiša darbu ekranizācija *Pie bagātās kundzes* (1969). Saņēmis LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukumu (1965). Leonida Leimaņa izvadišana iemūžināta kinožurnālā *Padomju Latvija* 1974. gada 20. numurā, to filmējuši operatori Vadīms Mass un Juris Podnieks.

## Baiba Šteina

22. 04. 1940

Filmu redaktore un scenāriste Baiba Šteina dzimusi Anša un Mildas Lietaviešu ģimenē Rīgā, mācījies Rīgas 10. un 36. vidusskolā, kur jau aktīvi iesaistījies kultūras un sabiedriskajā darbā, bet turpmākās dzīves kontekstā visbūtiskākais – lai papildinātu trūcīgo ģimenes budžetu, sameklējusi ceļu uz Rīgas kinostudiju un sākusi piedalīties masu skatos filmās *Uz jauno krastu* (1955), *Kā gulbji balti padebeši iet* (1957). 1958. gadā Baiba ar izcilību beidz vidusskolu un iestājas Latvijas Valsts universitātes Vēstures un filoloģijas fakultātes latviešu valodas un literatūras nodaļā, kur par kursabiedriem viņai kļūst Māris Čaklais, Vitauts Īūdēns, Aldis Ermanbriks. Jau pirmajā kursā Baiba kļūst par LVU ansambļa *Dancis* dejotāju, un tas uz ilgiem laikiem nosaka viņas *paralēlo dzīvi* – kopš tā pašā 1958. gada novembra viņa strādājusi Skolo-



Baiba Šteina



Rasa Strautmane

tāju namā, vadot bērnu deju ansambli, bet 1975. gadā kļūst par VEF Kultūras un tehnikas pils bērnu deju ansambļa *Zelta sietiņš* māksliniecisko vadītāju un kopš tā laika tūkstošiem bērnu kļuvuši par Baibas Šteinas audzēkņiem. Par šo darbošanos Šteina saņēmusi arī Nopelniem bagātās mākslas darbinieces nosaukumu (1988).

1965. gada jūlijā Baiba Šteina absolvē LVU, iegūstot filoloģes un latviešu valodas skolotājas diplomu, bet 1966. gada aprīlī sāk strādāt Rīgas kinostudijā par dokumentālo filmu redaktori. Jau līdz 80. gadu beigām viņas filmogrāfijā ir vairāk nekā 300 nosaukumu, pirmais no tiem – Vara Krūmiņa dokumentālā filma *Balti bērzi aiz ezera* (1966), otrs – Aivara Freimaņa un Ivara Selecka *Kuldīgas freskas* (1966). Baibai Šteina nākas pārdzīvot arī to, ka 1967. gadā piecas filmas, par kurām viņa kā redaktore ir atbildīga, izpelnās priekšniecības nelabvēlību un *plaukta filmu* statusu, starp tām arī Aivara Freimaņa filma *Tēvs*. Baiba Šteina stāvējusi pie vairāku tematisko kinožurnālu šūpuļa, viņas izlolots ir žurnāls *Pionieris*, kas Atmodas laikā pārvērtās par *Pastariti*, bet par darbu pie kinožurnāliem *Gaismēnas* viņa 1989. gadā saņem Valsts prēmiju. Arī 90. gadu sākumā Baiba Šteina ir gandrīz vienīgā filmu redaktore, kas turpina strādāt

Arturs Dimīters (Augusts Griecze)  
filmā *Mājup ar uzvaru* (1947)



ar visiem, kas vien šajos juku laikos uzņēma dokumentālo kino, un turpina to darīt līdz 21. gadsimta sākumam.

## Arturs Dimīters

27. 04. 1915. – 1. 11. 1986.

Aktieris Arturs Dimīters dzimis Pirmā pasaules kara laikā Baltkrievijas pilsētā Vitebskā, bet ģimene atgriezās Rīgā un Arturs mācās Zeltmata dramatiskajosursos, piedalās arī Nacionālā teātra izrādēs. No 20 gadu vecuma Dimīters strādā Ziemeļlatvijas teātrī un Jelgavas teātrī, bet 1940. gadā kļūst par Dailes teātra aktieri. Drīz viņš debitē arī kinomākslā, turklāt ar šo debiju krietni sabojā savu reputāciju pie kārtējās varas maiņas – 1942. gadā Arturs Dimīters ierunā tekstu Konstantina Tumiļa-Tumiloviča dokumentālajā filmā *Sarkanā migla*, kas stāsta par boļševiku zverībām Latvijā 1940. gadā, bet 1943. gadā filmējas Artūra lomā Anša Tipāna līdzīga satura filmā *Tavas rokas*. Protams, 1944. gadā, kad padomju vara atgriežas Rīgā, tas kļūst par melno traipu Dimītera biogrāfijā, un *grēkus* viņš *izpērk* ar galveno pozitīvā varoņa – Augusta Grieces lomu pirmajā pēcpadomju Latvijas mākslas filmā *Mājup ar uzvaru* (1947). Kinozinātniece Inga Pērkone topošajā grāmatā par Latvijas spēlfilmu vēsturi izpētījusi, ka *no politiskā viedokļa* pārsteidzošajai galvenā aktiera izvēlei varbūt ir gluži pragmatisks skaidrojums – Arturs Dimīters pēc kara Rīgā bija viens no elegantākajiem vīriešiem un ārkārtīgi populārs aktieris, tāpēc topošajai filmai būtu garantēta liela publikas ievēriba. Tomēr Dimītera jautājums ticis apspriests pat partijas centrālkomitejā un viņa apstiprināšana lomai prasījusi ilgu laiku.

Tālāk Dimītera kinokarjera attīstās strauji – viņš saņem pa lielākai vai mazākai lomai katrā no pirmajām Rīgas studijas filmām (pirmo desmit gadu laikā – desmit kinolomas), arī turpmāk lomu ir daudz, tomēr ne galvenās – premjers viņš ir uz teātra skatuves. Dimītera eleganto tēlu izmanto arī citu padomju republiku kinostudijas, bet Latvijā viņam biežāk piedāvā spēlēt negatīvus tipus (ar retiem izņēmumiem, kā epizodiskais milicis filmā *Dāvana vientuļai sievietei* (1973)). Pēdējās epizodiskās lomas Arturs Dimīters nospēlē Dzidras Ritenbergas filmā *Svešs gadījums* (1985) un Riharda Pika filmā *Dubultnieks* (1986). Artura Dimītera 70 gadu jubilejai veltīts sižets kinožurnālā *Padomju Latvija* 1985. gada 22. numurā, to filmējis Andris Slapiņš.

## Rasa Strautmane

28. 04. 1930. – 12. 09. 2009.

Animācijas filmu režisori Rasu Strautmani Latvijas kinovide dienmēžē iepazīna tikai pēdējos gados, jo viņa visu darba dzīvi pēc studijām pavadīja Maskavā un atgriezās tikai tad, kad Latvija kļuva brīva.

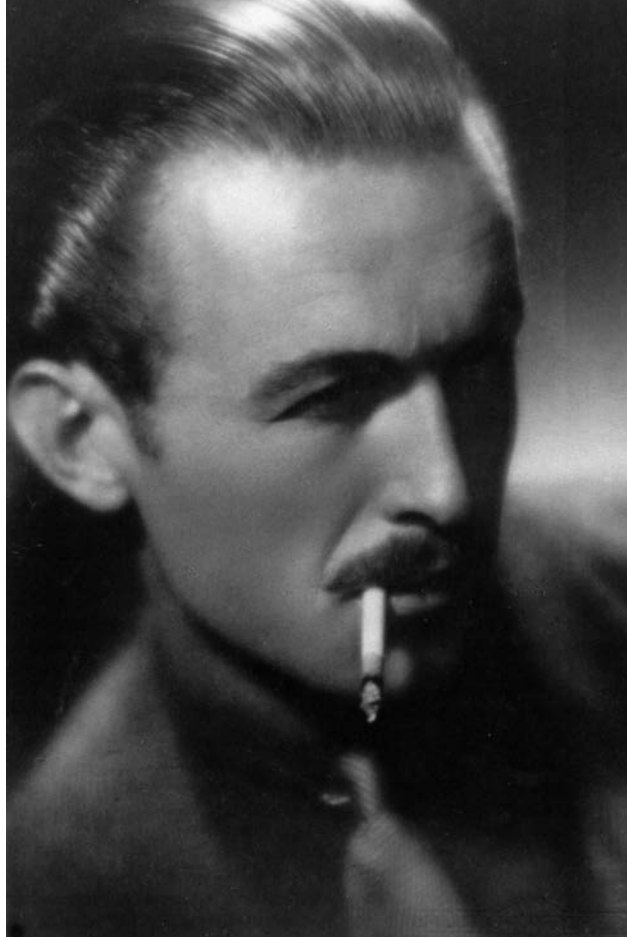
Rasas dzimtais uzvārds ir Eglīte, viņas tēvs Artūrs bija bibliotekārs, māte Elza – lietvede, bet mammas māšas vīrs bija slavenais režisors Vilis Lapenieks, kurš deviņus gadus veco Elzu pats savā mašīnā aizvedis uz filmas *Zvejnieka dēls* pirmizrādi *Splendid Palace*. Otrā pasaules kara laikā ģimene tika evakuēta uz Kirovas (Vjatkas) apgabalu, Rīgā atgriezās 1943. gadā. 1949. gadā Rasa absolvēja Rīgas 3. vidusskolu un iestājās arhitektūras fakultātē, kas tolaik mitinājās zem Latvijas Valsts universitātes spārna. 1956. gadā Rasa, nu jau Strautmane, saņēma arhitekta diplomu, tomēr profesijā strādāt nesāka – isu brīdi vadīja ekskursijas tūrisma birojā un ārštātā rakstīja žurnālam *Zvaigzne*, bet 1958. gadā iestājās VVKI Mihaila Romma meistardarbnīcā. Ģimenes apstākļu dēļ viņai uz gadu nācās ņemt akadēmisko atvaļinājumu, studijās Rasa atgriezās tikai 1960. gadā un pārcēlās uz Leonīda Kristi vadīto dokumentālā kino kursu. Tomēr, tuvojoties diplomdarba laikam, Rasa nolēma pievērsties animācijai un 1964. gadā sarežģītā autortehnikā – aplikācija uz stikla – izveidoja diplomdarbu filmiņu *Lācītis uz ceļa* (starp citu, šajā laikā Latvijā animācijas vēl nebija vispār – Arnolds Burovs sāka tikai 1966. gadā, bet Roze Stiebra – 1967. gadā).

Diplomdarbs tika ļoti labi novērtēts un Rasai piedāvāja darbu studijā *Sojuzmultfilm*, tāpēc viņa palika Maskavā, nevis atgriezās Rīgā, kur kinostudija solīja tikai asistenta vietu. 1974. gadā Strautmane pārcēlās uz studiju *Multitefilm*, 1987. gadā atgriezās *Sojuzmultfilm* un pa šiem gadiem kopā uzņēmusi 41 animācijas filmu, bet 1990. gadā, kad Latvija izcināja neatkarību, Rasa Strautmane pameta visu un devās uz dzimteni. Te viņa vispirms trīs gadus strādāja Rīgas Muzikāli poētiskajā teātrī par literārās daļas vadītāju un rakstīja žurnālam *Māksla* + par animāciju un arhitektūru, bet 90. gadu beigās Rasa ciešāk saistījās ar filmu studiju *Rija* – kļuva par scenārija līdzautori filmai *Vēlniņi* (1999), pēc tam arī pilnmetrāžas filmai *Zelta zirgs*, kas šobrīd joprojām ir ražošanā. Dzīves pēdējos gados Rasa Strautmane kļuva par ļoti aktīvu biedru Latvijas Kinematogrāfistu savienības senioru kopā un dibināja atklāto sabiedrisko fondu *Radošo senioru nams*.

## Arnolds Burovs

29. 04. 1915. – 13. 01. 2006.

Scenārists, režisors un mākslinieks Arnolds Burovs dzimis 1915. gada 15. aprīlī Grīziņkalnā, bērnībā dzīvojis arī Āgenskalnā un Hospitāļu ielā, tā iepazīstot Rīgas priekšpilsētas, kas vēlāk bieži parādās viņa filmās. Mācījies Rīgas 2. ģimnāzijā, Rīgas daiļamatniecības skolā, Rīgas Tautas konservatorijas čella klasē un Latvijas konservatorijas kontrabasa klasē. Dienējis Latvijas armijas Piektajā kājnieku pulkā (1937–38). 1941. gadā beidzis Bulduru dārzkopības skolu, pēc tam sācis strādāt par mākslinieku dekoratoru Valsts apgādniecību un



Arnolds Burovs 20. gadsimta 40. gados

poligrāfisko uzņēmumu pārvaldē, bijis dekorāciju apgleznotājs Tautas teātrī (1941–44) un pazīstams Rīgas veikalu skatlogu dekorators, tai pašā laikā arī muzikants džeza ansambli.

1944. gadā Arnolds Burovs avīzē izlasa sludinājumu, ka Leļļu teātrim vajadzīgs mākslinieks butafors un stājas darbā, drīz kļūst par scenogrāfu un Leļļu teātra galveno mākslinieku (1944–48), bet 1948. gadā iestājas Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes režijas nodaļā un jau 1950. gadā iestudē pirmās izrādes Leļļu teātrī, tur viņš kļūst arī par galveno režisoru (1951–54).

1953. gadā Burovs absolvē Teātra fakultāti un diplomdarbu iestudē Muzikālās komēdijas teātrī, tāpēc uz pieciem gadiem kļūst par šā teātra režisoru (1954–59), iestudē tur divas operetes.

50. gadu beigās Burovs paralēli atsāk strādāt Leļļu teātrī kā režisors (1958–1964), par saviem iestudējumiem saņem arī starptautiskas balvas, bet 1963. gadā Burovu aicina uz Rīgas kinostudiju uzsākt leļļu animācijas filmu veidošanu. Tas arī izdodas – 1966. gadā pirmizrādi piedzīvo filma *Ki-ke-ri-gū!* un turpmākos 24 gadus Burovs strādā, kļūstot par Latvijas leļļu animācijas patriarhu un pamatlicēju. Šajā laikā uzņemtas 40 filmas, Burovs saņēmis vairākus valdības Goda rakstus un amizanto nosaukumu “PSRS Kinematogrāfijas teicamnieks”, Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukumu (1964), LPSR Valsts prēmiju (1987) un LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukumu (1988), Triju zvaigžņu ordeni (1995) un Nacionālā filmu festivāla *Lielais Kristaps* balvu par mūža ieguldījumu kinomākslā (2000). Miris 91. dzīves gadā. **Kr**

# Jubilāri pasaulē

Zane Dzene

## Deivids Nivens

(David Niven; 1.03.1910.–29.07.1983.)

Kaut arī Deivids Nivens, vēlēdamies uzturēt intrigu un piešķirt sev romantiskāku izcelsmi, norādīja, ka esot dzimis Skotijā, patiesībā viņš pasaulē nāca Londonā. Pēc studijām Sandhērstas Militārajā akadēmijā, kur Nivens piedalījās amatiereteātra iestudējumos, viņš dienēja, bet 1934. gadā devās uz Ņujorku. Piedzīvojis krahu tirdzniecības sfērā, Nivens 1935. devās uz Holivudu, lai pēc pāris mēnešiem nokļūtu producenta Semjuela Goldvina uzmanības lokā – viņš jaunajā angļi saskatīja vecās Eiropas aristokrātu manieres un vienu pēc otras piedāvāja dažādas sikas lomiņas (*Dumpijs uz Bauntiju*, 1935, loma bez teksta). Harizma anglim ļāva būvēt stabilus pamatus karjerai, kas ilgs līdz pat 1983. gadam – Nivena nāvei. Viņa ekrāna partneri 30. gados bija Erols Flinns, Lorenss Olivjē un Loreta Janga, bet dalība filmās *Rozmarīja* (1936), *Zendas gūsteknis* (1937) un *Kalmu aukas* (1939) nodrošināja skatītāju milestību.

Otrā pasaules kara sākumā Nivens kā viens no pirmajiem Holivudas aktieriem pieteicās dienestā un piedalījās arī cīņās par Normandiju, taču par piedzīvoto Eiropā viņš nekad nerunāja. Kara laikā Nivens darbojās divās britu propagandas filmās, kā arī sadraudzējās gan ar Pīteru Ustinovu, gan Klārku Geiblu, kurš kļuva par viņa uzticības personu un atbalstu pēc traģēdijas, kas notika 1946. gada 20. maijā. Šajā dienā Nivens ar sievu Primulu Rollo ciemojās pie aktiera Tairona Pauera, un visi izklaidējās, spēlējot paslēpes. Primula sajauca durvis, un tā vietā, lai noslēptos skapī, viņa nokrita

pa kāpnēm, kas veda uz pagrabu. Nākamajā dienā jaunā sieviete no gūtajām traumām mira, atstājot sērojošo vīru un divus mazus bērnus, bet avīzes ziņoja par vienu no šausminošākajām drāmām, kas skārusi kino industriju. Pēc 6 gadus ilgas *klusēšanas* Deivids Nivens atgriezās kino un turpināja filmēties – viņš spēlēja gan *Dzīvības un nāves jautājumā* (1946), gan *Biskapa sievā* (1947), gan *Mēness ir zils* (1953, *Zelta globuss* kā labākajam aktierim), gan *Atsevišķajos gaidīnos* (1958, *Oskars*, *Zelta globuss*, Ņujorkas Kinokritiķu gildes balva kā labākajam aktierim), gan romantiskajā komēdijā *Lūdzu, neēd margrietiņas* (1960) un drāmā *Navaronas ieroči* (1961), taču jo īpaši lielu popularitāti aktierim nodrošināja televīzijas projekti (viņa vārdā nosauktas 2 zvaigznes Holivudas Slavas alejā – par darbu kino un televīzijā), kuros viņš piedalījās jau kopš 1949. gada, kad izbeidzās viņa un Semjuela Goldvina noslēgtais līgums. Beidzot Nivens varēja izrauties no romantisko varoņu žņaugiem, taču skatītāju prātos viņš vienmēr paliks kā džentlmenis no nepretenciozām filmām, kā arī, protams, kā dēkainis no komēdijas *80 dienas apkārt pasaulei* (1956) un sers Čārlzs Litons no sērijas par Rozā panteras piedzīvojumiem. Īans Fleminga rekomendēja Deividu Nivenu pirmajai filmai par Džeimsu Bondu, taču producers uzskatīja, ka aktieris ir pārāk vecs (ironija – Nivens nospēlēja Bondu 1967. gada parodijā *Casino Royale*). Nivens sarakstījis 4 grāmatas, un arī tās caurvij vieglums un koķetērija, par ko viņš bija iemīļots draugu vidū. “Tēlošana nav darbs. Tā ir jautriba,” viņš ne reizi vien uzsvēra un šādu pat jautribu centās sniegt skatītājiem.



Kadrs no filmas *Septiņi samuraji*

## Akira Kurosava

(Akira Kurosawa, 黒澤明 ; 23.03.1910.– 6.09.1998.)

Viņu nereti dēvēja par kino imperatoru, viņu par savu skolotāju nosaukuši rinda slavenu režisoru – pietiek vien minēt Andreju Tarkovski, Ingmaru Bergmanu, Federiko Fellīni, Robertu Oltmenu, Mārtinu Skorsēzi un Stīvenu Spīlbergu. Savukārt pats Akira Kurosava savā kino dievu Panteonā bija iecēlis Sergeju Eizenšteinu, Ābelu Gansu, Satjadžitu Reju, bet kā galveno – Džonu Fordu.

Kino pasaulē ienācis no gleznotāju aprindām, Kurosava vairākus gadus strādāja kā režisora asistents, līdz niansēm apgūdam smalko kino veidošanas mehānismu – montāžu, dekorācijas, kostīmus, darbu ar aktieriem –, lai 33 gadu vecumā debitētu kā režisors. Ne reizi vien ķēries klāt pasaules literatūras klasikas zelta fondam (Šekspīram, Dostojevskim, Tolstojam un citiem), Kurosava saulītē izcēla japāņu kino, ar *Rošomonu* (1951) iekarojot rietumu skatītāju uzmanību. Japānā viņam pārmeta, ka Kurosava pārāk “ekspluatē” japānisko un pārdevies rietumnieciskajiem standartiem, taču Amerikā un Eiropā viņa filmas un daudzi to elementi uz ekrā-

na pārnesti vairākkārt (*Rošomons* 1964. gadā pārtapa par Mārtina Rita *Varmācību, Septiņi samuraji* 1960. gadā – par Džona Stērdžesa *Lielisko septiņnieku*).

Protams, Kurosava bija festivālu žūriju milulis (viņa filmas guvušas balvas Berlīnē un Kannās, nominētas Britu Kinoakadēmijas balvai un Francijas *Cēzaram*), bet jau kopš 70. gadu beigām Akiram Kurosavam ik pa laikam pasniedza balvas par mūža ieguldījumu (Venēcijas un Maskavas kinofestivāli, Amerikas Režisoru gilde, Japānas Akadēmija), 1990. gadā viņš saņēma goda *Oskaru*.

Perfekcionists Kurosava par kino reiz teica: “Manuprāt, kino saliek kopā visu, un tas ir arī iemesls, kāpēc es filmas esmu padarījis par savas dzīves darbu. Filmā saplūst glezniecība un literatūra, teātris un mūzika. Bet tā joprojām ir filma.”

## Filma *Zilais eņģelis*

(*Der blaue Engel / The Blue Angel*, 1930)

1930. gada 31. martā Berlīnē notika filmas *Zilais eņģelis* pirmizrāde, kas slavas augstumos uznesa vienu no 20. gadsimta ikonām – Marlēni Dītrihi. Pēc Heinriha Manna 1905. gada sarakstītā romāna motīviem uz ekrāna uzburtais stāsts atklāj profesora Imanuela Rāta pagrimumu un ļaušanos neķītrību perēkļa *Zilais eņģelis* zvaigznei Lolai, taču filmas tapšana nebūt nevēstīja, ka gaidāms viens no nozīmīgākajiem notikumiem kino vēsturē. Emils Janingss vēlējas ar spozmi debitēt skaņu kino, taču sadarbība ar Džozefu fon Šterbergu filmā *Pēdējais cilvēks* (1924) nebija no tām veiksmīgākajām, un režisors pat nozvērējās, ka nekad vairs nestrādās ar šo leģendāro vācu aktieri. Taču nauda izšķīra visu – sākotnēji bija doma ekranizēt Rasputina dzīvesstāstu, kas vislabāk varētu demonstrēt Janingsa aktiertalantu, taču Šterberga domas mainījās par labu Manna darbam. Bet nu uzradās nākamā problēma – galvenā sieviešu lomas atveidotāja. Favorite un Friča Langa *Metro-polis* aktrise Brigite Helma saslima, viņu nomainīja Trūdija Gestenberga un Lūcija Manheima, kura šķīta vispiemērotākā. Aktrise tika uzaiicināta uz provēm, taču Šterbergs neizrādīja nekādu sajūsmu. Un tad viņam ieteica jaunu aktrisi, kura kopā ar Hansu Albersu spēlēja kādā teātra izrādē – varoni, kura uz skatuves izrunāja vienu vienīgu teikumu. Šterbergs sazvanīja Marlēni Dītrihi, un nākamajā dienā viņa devās uz *UFA* studiju. Vēlāk viņa teiks: “Neko nebiju sagatavojusi, jo nedomāju, ka man iedos lomu. Kaut ko gan es tomēr nodziedāju...”

1929. gada 4. novembrī sākās filmēšana, un, kaut arī bieži *Zilo eņģeli* uzskata par Vācijas pirmo skaņu filmu, tā nav. Darbu, ko Šterbergs veidoja vācu ekspresionistu tradīcijās, simboliski uz ekrāna pārnesot 20. gadu beigās valdošo cinismu un bezcerības apogeju, pavadīja dažādas ķibeles un nesaskaņas. Džozefs fon Šterbergs uzstāja, ka visi notikumi jāuzņem hronoloģiskā secībā, un tas pamatīgi apgrūtināja dzīvi *UFA* paviljonos, kur blīvējās visām ainām saceltās dekorācijas. Turklāt Šterbergs bija nolēmis, ka paralēli filmēs gan vācu, gan angļu versiju, kas, protams, nebija pa prātam aktieriem, kuriem nu bija jāielaužas svešā mēlē un jāuztrenē pareizās intonācijas. Baumo, ka Marlēne Dītriha vienu no dziesmām iedziedājusi 256 (!) reizes, līdz Šterbergs bija apmierināts ar rezultātu, bet nu dziesmas no šīs filmas pieder zelta klasikas fondam un Fridriha Holandera komponētā *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt / Falling in Love Again* kļuva par vienu no Dītrihas viszināmākajām dziesmām.

Leģendām apvīts ir stāsts par Emilu Janingsu, kurš *Zilo eņģeli* bija iecerējis kā savu filmu, un jaunās aktrisītes parādīšanās viņam galīgi nepatika – aktieris zināja, ka Dītriha nozags viņam uzmanību, tāpēc pieprasīja, lai Lolai loma tiktu samazināta līdz minimumam, bet Šterbergs nebija pierunājams. Viņa acu priekšā stāvēja nākamā zvaigzne-vamps, un režisors Lolu vēlējas padarīt vēl iekārojamāku un seksuālāku nekā Pābsta Lulū no *Pandoras lādes*.

Uz pirmizrādi Marlēne Dītriha neieradās, klāt nebija arī Džozefs fon Šterbergs, kurš bija devies uz ASV, lai noslēgtu līgumu ar *Paramount*. Kā kārtīga māsainiece, Marlēne viņu pavadīja uz perona, līdz dodot groziņu ar augļiem. Prese Lolu nodēvēja par cietsirdīgu maitu, nejaucības veltīja arī Dītriškai, taču – zvaigzne bija dzimusi. **Kr**

Kadrs no filmas *Zilais eņģelis*



# Ko tu zini par kino?

Žurnāls *Kino Raksti* arī jaunajā gadā turpina spēlēt kopā ar lasītājiem, uzdodot jautājumus par šajā numurā aprakstītām tēmām un personībām.

Sūtiet atbildes pa pastu vai elektroniski uz adresi [redakcija@kinoraksti.lv](mailto:redakcija@kinoraksti.lv) un saņemiet balvas!

1. Šī žurnāla numura pirmais materiāls ir uzruna Latvijas Kinematogrāfistu savienības pilnsapulcē 2010. gada 30. janvārī, kad tika nolasīts arī atskaite referāts par iepriekšējo darbības periodu, un noskaidrojās, ka LKS biedru vidējais vecums šobrīd ir:

- a) 48 gadi
- b) 54 gadi
- c) 56 gadi

2. Andis Mizišs 1. aprīlī svinēs pirmizrādi dokumentālajai filmai *Jaguāra kakts*, tas ir stāsts par Rinkonas misiju uz Bolīvijas un Brazīlijas robežas. Šo misiju pirms vairāk nekā 100 gadiem dibināja latviešu izceļotāji, kas pēc ticības bija:

- a) katoļi
- b) luterāņi
- c) baptisti

3. Ar recenziju par Jāņa Streiča filmu *Rūdolfā mantojums* žurnāla *Kino Raksti* autoru lokam pievienojas mākslas kritiķis Vilnis Vējš, kurš kā kinokritiķis debitējis jau skolas laikā – 1986. gadā laikrakstā

*Padomju Jaunatne* bija publicēta viņa recenzija par filmu:

- a) *Emila nedarbi* (1985)
- b) *Spridītis* (1986)
- c) *Aveņu vīns* (1984)

4. Žurnālā publicētais materiāls *Latviešu kino veiksmes formula* balstīts Alises Krilovas bakalaura darbā, ko viņa izmantoja kā tēzes, 2009. gada nogalē piedaloties Rīgas Kino muzeja rīkotajā lektorijā:

- a) *Tas, ko Tu nedrīksti nezināt*
- b) *Ekrāna skumjie ziedi*
- c) *Savējie svešie*

5. Dokumentālā kino speciālists Tue Stēns Millers intervijā Zanei Balčus atgādina savu kādreizējo metaforu – tipiska Latvijas dokumentālā filma stāsta par vecu vīru, kurš vientuļi dzīvo mežā. Patiešām, šādu apgalvojumu 2005. gadā viņš izteica intervijā Mārtiņam Slišānam, un šī intervija bija publicēta žurnālā:

- a) *Studija*
- b) *Māksla +*
- c) *Republika*

6. Kinokritiķis Mārtiņš Slišāns šajā *Kino Raksti* numurā piedāvā apcerējumu par Šerloka Holmsa tēlu kinomākslā. Nākamajam numuram viņš apsolījis līdzīgu pētījumu par citu literāru tēlu:

- a) Alisi Brīnumzemē
- b) Lennebergas Emilu
- c) Robinu Hudu

7. Lietuviešu režisors Šarunas Bartas vienu savu dokumentālo filmu ir uzņēmis Krievijas ziemeļos, kur dzīvo neliela tautiņa tofolāri. Dažus gadus pēc Bartas turpat savu dokumentālo filmu veidoja:

- a) Andis Mizišs un Māris Maskalāns
- b) Elvita Ruka un Aija Bley
- c) Uldis Cekulis un Laima Freimane

8. Kā tagad zinām no Latvijas kinovēstures, Leonida Leimaņa scenārijs *Cilvēka bērns* (1962) netika realizēts. Tā vietā Rīgas kinostudijas plānā tika iekļauta un pie skatītājiem 1964. gadā nonāca filma:

- a) *Nauris*
- b) *Kapteinis Nulle*
- c) *Pie bagātās kundzes*

## Atbildes uz 2010. gada 1. numura testa jautājumiem:

**1.b.** Viens no pasaulē slavenākajiem kino manifestiem ir dāņu domubiedru parakstītā *Dogma '95*. Pirmā filma, kas uzņemta atbilstoši *Dogmas* principiem, ir Tomasa Vinterberga *Svinības / Festen* (1995). **2.a.** Režisore Elina Ļihačeva, kura šajā žurnāla numurā raksta par pasaules galu, arī pati 2009. gada vasarā uzņēmusi īsfilmu par šo tēmu. Viņas filmas galvenais varonis ir Gūtenmorgens, kuru izgudrojis rakstnieks Māris Bērziņš. **3.b.** Runājot par jauno filmu *Rūdolfā mantojums*, tās producentu Andrejs Ēķis joko – šis būšot pierādījums, ka “vecs vecis var apprecēt jaunu meiču, un tas nebūt nebeidzas slikti”, tātad neesot taisnība filmai *Salna pavasari* (1955). **4.c.** Režisore Ilona Brūvere savā jaunākajā filmā *Versija Vera* apvieno dokumentālus kadrus ar inscenējumu, kā tas līdz šim bijis ne tikai viņas filmās, bet arī Pētera Krilova filmā *Klucis – nepareizais latvietis* (2008). **5.b.** Šajā *Kino Raksti* numurā lasāms noslēgums Ievas Pitrukas pētījumam par krievu kino. Veidojot šo pētījumu, viņa kaimiņvalsts filmas analizēja kopā ar kritiķiem Jeļenu Stišovu, Andreju Plahovu un Sergeju Lavrentjevu. **6.b.** Krievijas Kinematogrāfistu savienības konflikta saknes meklējamas tālā pagātnē – 1986. gada PSRS KS kongresā, kur Latviju pārstāvēja un asu runu no tribīnes teica Jānis Streičs. **7.a.** Irinas Kvirikadzes spēlfilmā *Tatāru kņaziene* Annu Ahmatovu 1965. gadā tēlo vācu aktrise Hanna Šigula. Viņa savulaik bijusi mūza, kas iedvesmoja režisoru Raineru Verneru Fasbinderu. **8.c.** Ingas Pērkones pētījumā par žestu Latvijas kinomākslā minēta Rīgā un Ventspilī filmētā *Ebreju kursistes traģēdija* (1914), kuru Latvijas kinostatīti redzējuši ekskluzīvā seansā kinoforumā *Arsenāls*.

Žurnāls *Kino Raksti*. Iznāk sešas reizes gadā

Redaktore **Kristīne Matīsa**, e-pasts: [redakcija@kinoraksti.lv](mailto:redakcija@kinoraksti.lv)

Izdevējs **SIA Apgāds Mansards**

Nod. maks. reģ. nr. 40003697813. Juridiskā adrese: Dzirnāvu iela 82-34, Rīga, LV-1050

Adrese sūtījumiem: a/k 61, Rīga, LV-1011, tālr. 29174515

Pārciet žurnālu *Kino Raksti* preses tirdzniecības vietās, *Jāņa Rozes, Valtera un Račas, Satori* un *Lukabuka* grāmatnīcās, galerijā *Istaba*, kinoteātros *Rīga* un *K. Stums*, internetā: [www.apgaadsmansards.lv](http://www.apgaadsmansards.lv)

Žurnāls iznāk

ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu



Informatīvais atbalsts:

**DELFI**  
kultūra

Iespiests  
SIA *Mr. Munks*