

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
VĒSTURES UN FILOZOFIJAS FAKULTĀTE
VĒSTURES UN ARHEOLOĢIJAS NODAĻA

Vēstures bakalaura studiju programmas

3.kursa studente

Ilona **Supe**

Stud.apl.Nr. is13169

**LAIKMETA ATSPoguĻojums RĪGAS KINOSTUDIJAS
M/F „EZERA SONĀTE” UN „LIMUZĪNS JĀŅU NAKTS
KRĀSĀ” UN TO LITERĀRAJOS PIRMAVOTOS**

BAKALaura DARBS

Darba zinātniskais vadītājs

Dr. habil. hist., docents

Jānis Ķeruss

RĪGA 2016

ANOTĀCIJA

Bakalaura darbā „Laikmeta atspoguļojums Rīgas kinostudijas m/f „Ezera sonāte” un „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un to literārajos pirmavotos” tiek pētīts, kā septiņdesmitajos gados un astoņdesmito gadu sākumā sabiedrībā aktuālas tendences, negācijas tika attēlotas šo konkrēto filmu literārajos pirmavotos- Regīnas Ezeras romānā „Aka” un Māras Svīres garstāstā „Limuzīns Jāņu naksts krāsā”, un kā filmu izveides procesā, pašcenzūras un cenzūras iespaidā šo negāciju attēlojums transformējās un tika atainots abās filmās.

Tāpat darbā nozīme ir pievērsta kopējai kultūrpolitikai Latvijas PSR, it sevišķi izceļot daiļliteratūras un kino nozari.

Atslēgvārdi: kino, daiļliteratūra, cenzūra, negācijas.

ANOTATION

The Bachelor Paper ‘‘Age Reflection in Literary Primary Source and Cinematography in Riga Film Studio Films ‘‘Ezera sonāte’’ and ‘‘Limuzīns Jāņu nakts krāsā’’ ’’ deals with topical tendencies and negations of society in the 70ies that are described in the literary primary sources – Regina Ezera’s novel ‘‘Aka’’ and Māra Svīre’s novelette ‘‘Limuzīns Jāņu nakts krāsā’’. The present Paper also describes how the representation of negations was transformed and shown in both films during the process of making these films and also being influenced by self-censorship and censorship.

As well as that, the Bachelor Paper tells about the importance of LSSR cultural policy, especially stressing on fiction and filming industry.

Key words: cinematography, fiction, censorship, negations.

SATURS

Anotācija.....	2
Anotation	3
Apzīmējumu saraksts.....	5
Ievads.....	6
Izmantoto avotu un literatūras apraksts	9
1. Daiļliteratūras un kino attīstība LPSR septiņdesmitie-astoņdesmitie gadi.....	14
1.1.Daiļliteratūras attīstība: jaunrade un cenzūra.....	14
1.2.Mākslas kino attīstība: filmogrāfiskais saturs, cenzūra	17
2. Galveno varoņu savstarpējo attiecību atspoguļojums filmās un daiļdarbos.....	22
2.1. Galveno varoņu tikumiskās un morālās vērtības	23
2.2. Paudžu konfliktu, vesternizācijas iezīmes filmā attēloto personu ikdienas dzīvē	31
2.3. Ģimenes vērtību nozīmes atspoguļojums	36
3. Filmās atspoguļotās vides raksturojums	45
3.1.Viensētu jautājums.....	45
3.2.Lauku/ pilsētas, laucinieku/pilsētnieku pretnostatījums	52
Secinājumi	56
Izmantoto avotu un literatūras saraksts	60

APZĪMĒJUMU SARAKSTS

Glavlīts-Galvenā literatūras pārvaldes

Goskino- Valsts kinematogrāfijas komiteja

LVA –Latvijas Valsts arhīvs

LPSR-Latvijas Padomju Sociālistiskā Republika

m/f-mākslas filma

MP-Mākslas padome

PSKP-Padomju Savienības komunistiskā partija

PSKP CK - Padomju Savienības komunistiskās partijas centrālās komiteja

PSRS- Padomju Sociālistisko Republiku Savienība

IEVADS

PSKP CK dokumentos vairākkārt tiek uzsvērts, ka īpašu lomu sabiedrības dzīvē un katra cilvēka politiskajā un morālajā audzināšanā ieņem literatūra un māksla. Tā ietekmē cilvēka pasaules uzskata veidošanos, viņa sabiedrisko aktivitāti un augstu tikumisko principu iesakņošanos apziņā.¹ Tā liekot apstiprināt, ka PSRS varas orgāni ļoti labi apjauta kultūras, kā ideoloģiska ieroča, piedāvātās iespējas, kā LPSR izveides sākumposmā- totalitārisma periodā, tā arī šinī darbā apskatītajā laikā- septiņdesmitajos gados un astoņdesmito gadu sākumā.

Tieši tāpēc darba autore savu pētījumu nolēma saistīt meklējot vēstures- kultūras- varas savstarpējos saskares punktus. Proti, tuvāk pētot, kā tad divi kultūras galaprodukti- literatūra un kino var tikt izmantoti vēstures pētīšanas procesā.

Ja runājam par mākslas filmām, jāmin, ka šis kino žanrs nebija aktīvs cīnītājs pret pastāvošo varu, tas bija liegts esošās cenzūras dēļ. Skatoties kopumā uz visiem mākslas virzieniem, tad jāmin, ka tieši kino visvairāk arī cieta no cenzūras un nemitīgas uzraudzības, kas liedza šim mākslas žanram attīstīties par aktīvu un jaunrades pilnu mākslu. To var skaidrot ar kino miljoniem lielo auditoriju, kas padarīja to par veiksmīgu palīgu valdošās ideoloģijas domu izplatībai. Ko apliecina arī Jāņa Streiča paustais viedoklis: „Nav neviena cita mākslas veida, kur viss, kas tev apkārt tiek izslēgts ar tumsu, bet viss, kas jāuztver, izcelts ar gaismu”.² Savukārt, ja runājam par literatūru, tad var atzīmēt, ka šeit bija atvēlēta salīdzinoši lielāka „bez cenzūras” vieta, kurā autori varēja censties paust savus individuālos uzskatus, kuri ne vienmēr sakrita ar varas postulētajām idejām. Tā arī mūsdienās ļaujot runāt par literatūru, kā mākslu, kas daudz aktīvāk iestājas pret ideoloģiski uzliktajiem kultūras rāmjiem.

Tomēr brīdī, kad literārais darbs tiek ņemts par pamatu, kādas filmas scenārijam, tas nereti vairākos aspektos piedzīvoja pat diametrālas transformācijas-atsevišķas lietas tika izceltas, savukārt citas atkal- noklusētas, tā apstiprinot apgalvojumu, ka ne viss, kas derēja grāmatai, derēja arī kino. Visvairāk šīs izmaiņas un ierobežojumi attiecās tieši uz dažāda veida attiecīgā laikmeta negāciju atspoguļojumu kino.

Darba autorei tieši šī- filmu izveides procesā notiekošā literāro darbu transformācija, arī šķiet ļoti saistoša. Tāpēc bakalaura darbā ir izvēlētas divas mākslas filmas- Gunāra Cilinska un Vara Braslas režisētā - „Ezera sonāte”(1976.gads) un Jāņa Streiča - „Limuzīnu

¹Hausmanis, V. red., *Mūsdienu padomju literatūra 1960-1980*, Zinātne: Rīga, 1985., 5 lpp.

²Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vēsturē*, Mansards: Rīga, 2011., 275 lpp.

Jāņu nakts krāsā”(1981.gads). Tās abas ir vienas no skatītākajām Rīgas kinostudijas kinofilmām, kuras vēstī par tā laika sabiedrību un vēl arī šobrīd ļoti bieži tiek izrādītas televīzijas ekrānos, joprojām turpinot veidot cilvēku vēstures apziņu un izpratni par filmā attēlotā laika sabiedrību. Tomēr kā galvenais aspekts, kāpēc tika izvēlētas šīs filmas ir jāmin fakts, ka to abu scenāriju pamatā izmantotie literārie pirmavoti - Regīnas Ezera „Aka”(1972.gads) un Māras Svīres „Limuzīns Jāņu nakts krāsā”(1979.gads), tiek uzskatīti par vieniem no attiecīgā laika sabiedrības atsevišķu negāciju visreālistiskāk atspoguļošajiem darbiem.

Autores abos darbos runā par septiņdesmito-astoņdesmito gadu sabiedrību, cilvēkiem, to attiecībām, morālajām vērtībām, to tikumiem, netikumiem un vidi, kurā tie dzīvo, tā sniedzot samērā reālistisku un dažubrīd pat skaudru tālaika sabiedrības atainojumu, kas tolaik literārajos darbos bija reti sastopams. Šo aspektu uzsver, kā mūsdienā, tā arī tā laika literatūrkritiķi, piemēram, Astrīda Aļķe, runājot par „Limuzīnu Jāņu nakts krāsā” uzsver „Svīres stāsts ar mākslinieciski nevainojami iekausēto dzīves vērojumu un cilvēku sociālpsiholoģisko portretu kultūrvēsturisko konkrētību un problēmietilpību pieder pie aizvadītā gada nozīmīgākajām literārajiem parādībām.”³ Tāpat arī Ezera savā romānā nekautrējas rakstīt par cilvēku vērtībām, to netikumiem, tā ļaujot abiem šiem darbiem runāt arī par sabiedrībā valdošajām negācijām, ko neapšaubāmi tādā pašā mērā nevarēja atļauties darīt kino.

Tāpēc darba autorei šķita interesanti salīdzināt tieši to, ko tad šie konkrētie literārie darbi varēja atļauties attiecībā uz dažādu tā laikmeta sabiedrībā valdošo negāciju atspoguļojumu, un ko drīkstēja kino. Tā tuvāk analizējot un pētot filmu scenāriju materiālus, nonākt pie secinājuma, kas tad abās filmās tiek darīts ar šajos literārajos pirmavotos atspoguļotajām sabiedrības vērtībām, esošajām negācijām, kā tās tiek pasniegtas, mainītas, transformētas, aizstātas ar ko citu, iespējams kaut kas tiek arī saglabāts.

Autoresprāt, kino, un it sevišķi mākslas filmas, to attīstības ceļš no literārā pirmavota līdz gatavai kinolentei, līdz šim ir bijis nepietiekami izmantots vēstures pētniecības procesā, taču filmu uzņemšanas process „iekodē” sevī daudz svarīgas informācijas, kura var noderēt pētot un cenšoties izziņāt vēl līdz šim neatklātus tematus, kā arī papildinot zināšanas par jau esošiem jautājumiem. Precīzāk, šinī darbā, autore, izmantojot mākslas filmās pieejamo informāciju, salīdzinot to ar daiļdarbiem, pēc kuriem veidoti filmu scenāriji, kā arī ar avotiem, kuri atspoguļo tobrīdējo reālo situāciju, centīsies tuvāk izpētīt un raksturot toreizējā sabiedrībā

³ Bērsons, I., Māras Svīres straujie gadi, *Karogs*, 1986, 1.oktobris., 132.lpp

noritošos pārmaiņu procesus, kurus raksturo-morāles un tikumisko vērtību nomaiņa, vesternizācijas, brīvdomības iezīmes, materiālās labklājības un sociālās diferencēšanās procesi, kā arī lauku vides izmaiņas.

Šīs sabiedrībā noritošās pārmaiņas, kuras ļoti skaidri ir izceltas daiļdarbos un to transformācija filmās arī ir izvēlēta par darba struktūras pamatelementiem- galveno varoņu savstarpējo attiecību atspoguļojums un vides raksturojums. Tā atklājot, kā un kāpēc šīs sabiedrībā aktuālās problēmas- negācijas bija ļauts atspoguļot kino salīdzinājumā ar to literārajiem pirmavotiem.

Tā vienlaikus cenšoties arī apstiprināt apgalvojumu, ka laikmeta atspoguļojums mākslas kino, padomju totalitārisma apstākļos, var kļūt par vērtīgu avotu vēstures pētniecības un izziņas procesā un nākotnē, autoresprāt, savu aktualitāti un nozīmi tikai palielinās.

Līdz ar to kā **darba mērķis** tika izvirzīts: Izpētīt kādi laikmetam raksturīgi aspekti un negācijas tiek pieminētas Rīgas kinostudijas m/f „Ezera sonāte” un „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un to literārajos pirmavotos. Darbā sīkāk izvēloties analizēt šādus aspektus: cilvēku savstarpējo attiecību problemātiku un darbības vidi, un to, kādā veidā, kāpēc un cik daudz to attēlojums literārajos pirmavotos ir ticis transformēts filmu izveides procesā.

Savukārt par **darba uzdevumiem** tika noformulēti sekojoši punkti:

1. Sniegt ieskatu kultūras attīstībā LPSR septiņdesmitajos –astoņdesmitajos gados, sīkāk apskatot literatūras un kino nozari.

2. Nosaukt un definēt, kādas sociālas vai cita rakstura problēmas, negācijas ir saskatāmas abās mākslas filmās un cik lielā mērā to atainojums atbilst tā laika reālajai situācijai.

3. Izpētīt vai un kā šīs problēmas filmās tiek transformētas salīdzinājumā ar darbu literāro pirmavotu, un kā tās ir ietekmējušas filmu scenāriju un tā izmaiņas filmu uzņemšanas procesā.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS APRAKSTS

Lai būtu iespējams maksimāli veiksmīgāk atklāt darbā aplūkoto tēmu un tās problemātiku, autore bakalaura darba izstrādē izmantoja kā literatūru, tā arī avotus, lai gūtu dziļāku izpratni par pētāmo problēmu, kā arī spētu, balstoties uz izmantotajiem materiāliem, pamatot savus nobeigumā izteiktos spriedumus.

Raksturojot izmantoto materiālu bāzi kopumā, jāatzīmē, ka lai arī darbā apskatītais laika periods ir salīdzinoši nesens un var šķist visiem „pazīstams”, tomēr līdz šim nav veikti nekādi koncentrēti, apjomīgi pētījumi tieši par darbā aplūkoto tēmu, tāpēc autore izmantoja vairākus pētījumus par PSRS vēsturi kopumā, kas ļauj atklāt tendences, kuras bija sastopamas arī Latvijas teritorijā. Kā arī darba izveides procesā ir izmantoti arhīvu materiāli, tāpat arī virkne rakstu no pētāmā perioda preses izdevumiem, un, protams, dažāda veida literatūra.

Avotu apskats

Darbā izmantotie avoti pēc sava satura un rašanās liek sevi iedalīt vairākās grupās- arhīva materiāli, prese, dokumentu krājumi, filmas, pētāmajā laika periodā iznākušī daiļliteratūra.

No šīm avotu grupām, kā vieni no nozīmīgākajiem noteikti jāmin Latvijas Vēstures arhīvā pieejamie dokumenti, kuri lielā mērā ar kalpoja par pamatu bakalaura darbā esošā pētījuma izstrādes procesā. Autore darbā izmantoja LVA 416.fonda (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija") 4.apraksta 95.,165.,203.,204.,205.lietu. Noteikti jāatzīmē šinī fondā esošais plašais informācijas apjoms, kura dziļāka izpēte var dot ļoti nozīmīgu ieguldījumu vēstures izpētes procesā. Darba autore pētīja lietas, kuras sniedz informāciju par kinofilmu „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un „Ezera sonātes” rašanās gaitu. Sākot no filmu pieteikumu un scenāriju variantu analīzes, līdz pat lietarārās un mākslas padomes sēžu protokolu un režisoru sarakstes ar dažāda līmeņa varas iestādēm izpētes. Kas neapšaubāmi deva vērtīgu pienesumu bakalaura darba ievadā uzstādītā mērķa izpildē. Ja runājam par šo arhīvā esošo lietu saturisko pusi, tad jāatzīmē, piemēram, 416.fonda, 4.apraksta 95.un 204.lietas nozīme. Šinīs abās lietās ir apkopota virkne, kā scenāriju redakcijas kolēģijas, tā arī mākslinieciskās padomes sēžu protokoli, tā vistiešākajā veidā ļaujot izsekot un atklāt ko un kāpēc, pēc cenzoru pavēlēm, lika mainīt filmu scenārijos. Tāpat jāizceļ arī 203.lieta, kurā ir atrodami visi „Limuzīna Jāņu nakts krāsā” scenāriju varianti, tāpat atkārtoti jāatzīmē 95.lietas nozīme, jo tur paralēli jau iepriekš minētajiem sēžu protokoliem, ir atrodami „Ezera sonātes” scenāriju varianti, tā ļaujot izsekot, to izmaiņām un palīdzot skaidri redzēt atsevišķu epizožu „pazušanu” vai transformācijas, scenāriju izstrādes gaitā.

Tāpat noteikti jāatzīmē periodikas nozīme darba tapšanas gaitā, uz ko lielā mērā tika balstīts arī viss pētījums, jo, lai autore labāk izprastu kinofilmās „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un „Ezera sonāte” apskatīto laika periodu, autore iepazīnās ar periodikā atspoguļotajām filmu un daiļdarbu recenzijām, kā arī guva ieskatu kopējā sabiedrības attīstības procesā.

Autore darba procesā, pētīja, kā trimdas, tā arī LPSR preses izdevumus. Jāmin, ka analizējot tur publicētos rakstus noteikti jābūt kritiskam un jāpārbauda informācija, jo trimdas presē bieži var sastapties ar apgalvojumiem, kas lielā mērā ir balstīti uz emocijām, kas labi bija saskatāms, piemēram, 04.09.1970. publicētajā „Londonas Avīzes ” rakstā „Cīņa pret tautas raksturu”- kur tiek citēta pat Atskaņu hronika ar ko cenšas pamatot, kāpēc latviešu zemnieks nav radīts dzīvei ciematos-„Tie neņem kopā apmešanās vietu, bet dzīvo kopā meža biezoknī.”⁴

Tāpat arī Padomju laika prese būtu jādala pēc tā cik lielā mērā tur esošie raksti ir tikuši cenzēti. Interesanti, ka izdevumā „Cīņa”, kurš bija lielākais Komunistiskās partijas medijs Padomju Latvijā un par savu virsuzdevumu uzskatīja partijas ideoloģijas un spriedumu izplatīšanu sabiedrībā, arī bija sastopami pat ļoti kritiski raksti, par piemēru var minēt Galenieka 1988.gadā „Cīņā” publicēto rakstu- „Ko un kā būvēt laukos”, kur provokatīvā veidā atklāj vairākas tolaik esošās nepilnības „komunisma celtniecības ” procesā, precīzāk, aprakstot jauno ciematu būvēšanas „aizkulises”, kur atļaujas asi kritizēt sasteigto ciemtu veidošanas plānu. Šāda raksta parādīšanos gan varētu skaidrot jau ar cenzūras vājināšanos un cilvēku vēlmes pēc vārda brīvības palielināšanos, jo raksts ir tapis 1988.gadā.

Savukārt darbā izmantojot rakstu no izdevuma „Karogs” 1980.gada 10.maija numura- „Kad stārķis apmetas elektrības stabā”, noteikti jāņem vērā, ka tā autors ir Ēriks Hānbergs, kas ir viens no Latvijas izcilākajiem prozaiķiem, tāpēc arī šo viņa rakstu caurvij salīdzinoši liela emocionalitātes deva. Tomēr šie un vēl citi darbā aplūkoti laikraksti sniedz labu ieskatu sabiedrībā aktuālajās problēmās un tās labi pamato arī ar faktoloģisko materiālu.

Kā viens no svarīgākajiem un provokatīvākajiem avotiem, kuru autore izmantoja darba pirmajā daļā, bija 1979.gadā 18. un 25.maijā laikrakstā „Literatūra un Māksla” publicētā Paula Putniņa rakstu sērija-„Par latviešu aktierkino1979.gadā un kino vispār”, kura bija veltīta latviešu aktierkino raksturojumam. Jāatzīmē, ka rakstā,kas ir veidots no Putniņa 1979.gada runas Latvijas kinomatogrāfistu konferencē, viņš asi vērsas pret esošo kārtību LPSR kinomatogrāfijā. Un tā kā, kopumā skatoties, Padomju Latvijas kinoindustrija nebija aktīva esošās ideoloģijas kritizētāja, tad Putniņš bija viens no izņēmumiem, kuri atļāvās

⁴ Cīņa pret tautas raksturu, *Londonas Avīze*, 1970.gada 4.septembrī

kritizēt un arī norādīt uz nepilnībām un trūkumiem, kuri valdīja kino jomā, kā arī tieši norādīt uz virkni trūkumu kinostudijas izdotājās filmās. Putniņš uzskatīja, ka „Kino vajadzētu būt mākslai, tautas garīgās kultūras rosinātājai, nevis tikai efektīgam vai neefektīgam laika kavēklim. Vai arī tīri materiālās peļņas nesējam.”⁵

Līdzās P.Putniņa rakstam, kur viņš pauž savu nostāju par kino attīstību, noteikti var minēt arī R. Ekmaņa 1981.gadā publicēto rakstu „Dažas iezīmes pēdējo gadu rakstniecībā: kopš Rakstnieku Savienības 7.kongresa”, kurā tiek pausts nosodījums pēdējo gadu latviešu prozas darbiem un to autoriem-„, latviešu garo un arī īso prozu raksturo konkrētības trūkums, maz atsedzas konkrētā vide, konkrētie apstākļi, kādos dzīvo un kas ietekmē cilvēkus.”⁶

Tomēr jāatzīmē, ka šāda veida-kritiskus rakstus nekādā ziņā nevar saukt par tobrīdējā laika tipisku parādību, tāpēc tam ir vēl jo lielāka nozīme. Tāpat noteikti jāatzīmē, ka darbā daudz tika izmantotas filmu un oriģinālo daiļdarbu recenzijas, kuras arī bija publicētas tā laika preses izdevumos.

Darba izstrādes procesā, autore izmanto arī vairākus dokumentu krājumus, piemēram, PSKP Centrālās Komitejas 1983.gada 14.-15.jūnija plēnuma materiālus, kā arī 1977.gada PSRS konstitūciju. Protams, visa tur esošā informācija ir jāvērtē ļoti kritiski, jo lielākoties ir propagandas caurvīta un ne visas tur pasūtās idejas, atspoguļojās arī reālajā dzīvē. Tomēr no otras puses, piemēram, 1983.gada PSKP plēnuma materiālos ir sniegts sava veida cilvēka ideoloģiskās audzināšanas plāns un tā kā viens no šīs audzināšanas ieročiem neapšaubāmi tika uzskatīts arī kino. Tad vēlāk darbā balsoties arī uz šinī plēnumā paustajām idejām ir vieglāk skaidrot dažkārt pat absurdo cenzoru skrupulozītāti.

Tāpat arī jāpiemin abas grāmatas, uz kuru sižeta ir balstītas darbā apskatītās un analizētās kinofilmas. Ja runājam par filmu „Ezera sonāte”, tad tās scenārija pamatā ir ņemts 1972.gadā publicētais Regīnas Ezeras romāns „Aka”. Tas ir skaudrs un reālistisks daiļdarbs, kas vēstī ne vien par mīlestību, kā tas galvenokārt ir afišēts, vēlāk uzņemtajā mākslas filmā, bet arī par vairākām tobrīd esošām sociālekonomiskām problēmām- alkoholismu, lauku „izmiršanu”, sieviešu un vīriešu lomu pārdali u.c., kuras filmā iekšējās un ārējās cenzūras rezultātā, netika pietiekami skaudri atspoguļotas. Savukārt „Limuzīna Jāņu nakts krāsā” scenārija pamatā ir izmantots Māras Svīres 1979.gadā publicētais tāda paša nosaukuma daiļdarbs. Jāatzīmē, ka Jānis Streičs, rakstot scenāriju filmai, ir radījis iespaidu, ka arī daiļdarbs ir „vieglis” un komisku situāciju pārpilns, tomēr tā nemaz nav, jo daiļdarbā skaudri

⁵ Par latviešu aktirkino 1979.gadā un par kino, *Literatūra un Māksla*, 1979.gada 25.maijs

⁶ Ekmanis,R., Dažas iezīmes pēdējo gadu rakstniecībā: kopš Rakstnieku Savienības 7.kongresa, *Latvija Šodien*, 1981, 1.oktobris

tiek akcentētas dažādas tobrīd aktuālas sociālekonomiskas problēmas un Svīre nebaidās norādīt uz sabiedrībā noritošajiem modernizācijas procesiem, tikumisko vērtību maiņām, autore sabiedrību ataino ļoti reālistiski, ar visām tai piemītošajām vājībām, kurām par vienu no piemēriem kalpo arī atklātā un drosmīgā runāšana par seksuāliem sakariem starp daiļdarbā aprakstītajiem varoņiem. Šī dažubrīd provokatīvā sižeta dēļ, daiļdarbs tika „aizmirsts”, tā lielākajai daļai pat nezinot, pēc kādiem motīviem ir uzņemta Streiča režisētā kinofilma. Šo abu filmu literārie pirmavoti daudz skaudrāk atainoja sabiedrībā esošās negācijas, kuras filmās tika parādītas otrajā plānā vai neatspoguļotas vispār.

Literatūras apskats

Ja pievēršamies darbā izmantotās literatūras tuvākai analīzei, tad jāatzīmē, ka tā ir jāiedala divās grupās- uzziņu literatūrā un vēstures literatūrā, no kurām nozīmīgāko lomu neapšaubāmi spēlē vēstures literatūra.

Arī vēstures literatūru neapšaubāmi no saturiskā viedokļa var iedalīt vairākās daļās, piemēram pirmajā nodaļā raksturojot kultūrpolitiku LPSR septiņdesmitajos gados liela nozīme bija tādām darbam, kā H.Strods *PSRS Politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*, kurā tiek sniegta ļoti laba pamatzināšanu bāze par cenzūras iestāžu darbību, kā arī informācija tiek papildināta ar skaitļiem un cita veida uzskates materiāliem. Noteikti jāatzīmē arī vairāki vispārīga rakstura darbi par daiļliteratūras attīstību- G. Berelis *Latviešu literatūras vēsture*, A.Vilsons „Latvijas kultūras vēsture” u.c.

Tāpat noteikti jāizdala grāmatas, kuras sniedz vērtīgu un kritisku analīzi Latvijas kino attīstībā- Matīsa,K. red., *Inscinējumu realitāte*, kā arī Dzene L., red. *Padomju Latvijas kinomāksla* un Pērkone, I, *Es varu tikai mīlēt, sievietes tēls Latvijas filmās-jāatzīmē*, ka Pērkones darbs ir salīdzinoši nesens, 2008.gadā veikts kvalitatīvs pētījums, no kura darba autore varēja iegūt daudz vērtīgas informācijas veidojot nodaļu tieši par ģimenes un morālajām vērtībām, kuras ir atspoguļotas filmās

Savukārt, lai autore labāk izprastu 70.-80.gadu sabiedrību un tajā noritošos procesus, noteikti jāatzīmē 1993.gadā izdotā Misiunas un Taagepera grāmata *The Baltic States Years of Independence 1940-1990*. Abi šīs grāmatas autori ir profesionāli savās jomās-politiķi un pasniedzēji augstskolās. Grāmatā skrupulozi ir aplūkots Padomju periods visās trīs Baltijas valstīs, meklējot kā savstrapējās korelācijas, tā arī atšķirības un ikvienu no tām pamatojot ar skaitļiem un faktiem, kuri tiek attēloti arī grafikās un tabulās. Tāpat darba izstrādes procesā neatsverama nozīme bija arī citām grāmatām, kuras deva iekšēju kopējās PSRS tendencēs, jo kā jau iepriekš tika minēts, tad konkrēti par LPSR koncentrēti un apjomīgi pētījumi līdz šim nav veikti. Tāpat, blakus jau iepriekš minētajai grāmatai, būtu jāatzīmē - Jones,E .

Modernization, value change and fertility in the Soviet Union, Yurchak, A., *Everything Was Forever, Until It Was No More* u.c. Šie darbi ļāva autorei labāk saprast, kā tieši notika šī Rietumu kultūras elementu ienākšana PSRS un to, kā šie elementi transformēja tur esošo sabiedrību, tās vērtību sistēmu, paplašināja tās redzesloku un ietekmēja dzīveveidu, kas ir apskatāms arī darbā pētāmajās filmās.

Tāpat darbā tiek izmantotas arī vairākas latviešu autoru grāmatas kuras ir radītas, kā 20.gadsimta beigās, tā arī 21. gadsimta sākumā un sniedz kā vispārīgu, tā arī jau detalizētu ieskatu jomās, kuras tiek pētītas darba izstrādes procesā. Tā, kā atsevišķu grupu var minēt darbus, kas skaidro tieši sabiedrībā esošās sociālās problēmas, tā piemēram, darbi, kuri velta uzmanību demogrāfiskajām problēmām- I. *Trešais bērns.*, Mežgailis, B. *Padomju Latvijas demogrāfija: struktūra, procesi, problēmas*. Var atzīmēt, ka Mežgaiļa un Andersona grāmatas deva vērtīgu tieši faktoloģisko un statistikas bāzi par sabiedrībā noritošajiem demogrāfiskajiem procesiem. Savukārt detalizētu faktoloģisko informāciju par situāciju laukos un to attīstību kopumā sniedz Stroda grāmata-*Latvijas lauksaimniecības vēsture*.

Jāatzīmē, ka pateicoties ne tikai rūpīgai darbā izmantojamo avotu un literatūras atlasei, bet arī skrupulozai, tur esošās informācijas analīzei un izvērtēšanai, augstāk minētie avoti un literatūra spēja dot neatsveramu pienesumu, kā arī zinātnisko bāzi bakalaura darba veiksmīgai izstrādei.

1.DAIĻLITERATŪRAS UN KINO ATTĪSTĪBA LPSR SEPTIŅDESMITIE-ASTOŅDESMITIE GADI

„Mākslinieki ir dvēseļu inženieri”⁷ Ar šiem vārdiem, Staļins 1934.gadā Padomju Rakstnieku savienības kongresā centās norādīt uz kultūras darbinieku nozīmi, „jaunā padomju cilvēka” izveides procesā. Un tai pat laikā ar šiem vārdiem arī apliecinot to, ka kultūras procesu centralizētai vadīšanai ir jātiek aiz vien stingrāk ieviestai praksē. Un šis uzstādījums tika saglabāts arī praktiski visu PSRS pastāvēšanas laiku.

PSRS varas elite apzinājās, ka kultūrai sabiedrības attīstībā ir milzu nozīme, caur kultūras „galaproduktiem”- literatūru, mūziku, kino utt, vara sabiedrībai var nodot sev tīkamus vēstījumus kā tiešā, tā arī netiešā veidā. Tā liekot sabiedrībai, dažkārt pašai pat to neapzinoties, domāt valsts varai vēlamās kategorijās. Tomēr tas, neapšaubāmi prasa arī mākslinieku brīvās gribas izpaušmju samazināšanu un cenzūras ieviešanu, ko lielākā vai mazākā mērā arī LPSR piedzīvoja ikviena kultūras nozare, kura bija šī lielā plāna- ar kultūras palīdzību radīt jaunu padomju cilvēku, sastāvdaļa.

1.1.Daiļliteratūras attīstība: jaunrade un cenzūra

PSRS konstitūcijas 50.pantā ir rakstīts: „atbilstoši darba ļaužu interesēm un sociālistiskās iekārtas nostiprināšanas nolūkā PSRS garantē vārda brīvību.”⁸ Tātad tam būtu jānozīmē, ka ne rakstniekiem, ne citiem literārajā jomā nodarbinātajiem cilvēkiem nebūtu jāuztraucas par to, ka viņu paustās idejas un uzskati, kādam varētu nepatikt vai šķist nevēlami. Tomēr tas tā nebija, jo visa LPSR literatūras dzīve bija pakļauta stingrai cenzūrai, kuru veica Galvenā literatūras pārvalde, savukārt, bailes no dažāda veida represijām lika arī pašiem autoriem domāt ko un kā rakstīt, tā pašu rakstnieku vidū liekot pastāvēt pašcenzūrai.

Ja runājam par to, kā valsts ietekmēja literatūras attīstību, tad noteikti uzmanība jāpievērš šai jau iepriekš minētajai Galvenajai literatūras pārvaldei-(saīsinājumā GLP, saukta par „glavlit”), tā bija speciāli dibināta organizācija, kura rūpējās par to, lai padomju cilvēks lasītu tikai to, „kas viņam bija jālasa”, jebšu nodarbojās ar politisko cenzūru.⁹ Ja LPSR sākuma posmā GLP pamatuzdevums bija iznīcināt visu jaunajai varai nevēlamo literatūru- tā bijušie apgādi tika nacionalizēti vai likvidēti, no bibliotēkām tika izņemti vairāk kā 5 miljoni

⁷Soviet Writers Congress 1934, Pieejams:

https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm,(Skatīts: 27.02.1016.)

⁸ PSRS konstitūcija, Rīga:Liesma, 1977, 16.lpp.

⁹ Vilsons, A.red., *Latvijas kultūras vēsture*,Zvaigzne:Rīga, 2003., 36.lpp.

prasībām neatbilsošu grāmatu, tāpat tika sastādīti arī aizliegtu grāmatu saraksti. Tad turpmākajos gados šai iestādei bija jā rūpējas par to, lai šis esošais „literatūras vakuums” tiktu aizpildīts ar „pareizajām” grāmatām. Šo varas ieinteresētību „pareizā kultūras kursa noteikšanā” apliecina arī 1983.gada PSKP CK plēnumā teiktais: „partija nevar būt vienaldzīga pret mākslas idejisko saturu. Partija vienmēr virzīs mākslas attīstību tā, lai māksla kalpotu tautas interesēm un komunisma idejām.”¹⁰ Un GLP bija ideāls ierocis šī uzdevuma izpildē, tā izveidojot veselu sistēmu, kura paredzēja, vajadzības gadījumā, literāro darbu transformāciju un cenzēšanu, bet to autoriem lika nodarboties ar pašcenzūru.

Ja sīkāk pievēršamies 70-80tajiem gadiem, kad tiek radīti arī abi bakalaura darbā apskatītie literārie darbi, tad jāmin, ka šis laiks ir iezīmīgs ar to, ka arī rakstniecības pasaulē spilgti sevi piesaka vairāki jauni literāti, kuri pārstāvēja pēckarā dzimušo paaudzi. Viņi nebija piedzīvojuši teroru un represijas, un viņu bailes no padomju režīma bija mazākas nekā iepriekšējām paaudzēm, tādējādi arī savās radošajās izpausmēs viņi bija daudz brīvāki.¹¹ Tā nevēloties un nespējot pieturēties pie GLP kontrolētajiem noteikumiem, kuri paredzēja, ka visam uzrakstītajam ir jābūt viennozīmīgam, lai katram lasītājam būtu saprotamas padomju dzīves priekšrocības un t.s. ienaidnieka pazīmes.

Var teikt, ka šī jaunā rakstnieku paaudze literatūru atkal padarīja par īstenu mākslu, jo aiz vien biežāk lasītājs zem oficiālās formas varēja salasīt paslēpto opozicionāro kodolu. Literāti meklēja ceļus, lai, šķietami paliekot krātiņā- drošībā, tomēr nekļūtu par konformistiem.¹² Tā nesakatoties uz represijām autori prata saglabāt, pilnveidot un pamazām atrada arvien vairāk iespējas izteikt subjektīvas un individuālas domas. Savukārt lasītāji iemācījās lasīt starp rindām, nojaust nepateikto.¹³ Tā izveidojoties īpašām attiecībām starp rakstniekiem un lasītājiem. Un padarot literatūru par nozari, kuru absolūtai cenzūrai tā arī neizdevās pakļaut.

Protams, jāatzīmē, ka bieži vien arī fiziski nebija iespējams pārbaudīt ik vienu drukāto materiālu, jo to apjoms bija milzīgs. Tai pat laikā, izdevumi, kuros autors bija mēģinājis „rakstīt starp rindiņām”, atainot sabiedrību un tajā notiekošos procesus bez ideoloģiskā plīvura, bieži vien sabiedrībā nebija tik populāri, tā par rakstīto vēstījumu liekot aizdomāties vien mazai daļai sabiedrības. Tā izskaidrojot to, kāpēc nereti GLP atļāva publicēt darbus, kuri skurpulozi skatoties, būtu bijuši jācenzē, bet tīši vai netīši tika atļauti publicēšanai. Citās

¹⁰ PSKP Centrālās Komitejas 1983.gada 14.-15.jūnija plēnuma materiāli, Avots:Rīga,1983.,23.lpp.

¹¹ Butulis, I., Zunda, A., Latvijas vēsture, Rīga: Jumava, 2010., 167.lpp.

¹² Berelis, G., *Latviešu literatūras vēsture*, Zvaigzne:Rīga, 1999., 129.lpp.

¹³ Vilsons, A. *Latvijas kultūras vēsture*,Zvaigzne:Rīga, 2003., 363.lpp.

kultūras nozarēs, piemēram, kino šāda paviršība noteikti nebūtu iespējama, kas skaidrojams ar to, ka kino skatītāju auditorija un līdz ar to arī filmu sniegto vēstījumu saņēmēju skaits bija nesalīdzināmi lielāks.

Tomēr, tai pat laikā jāatzīmē, ka tāpat kā citās kultūras nozarēs arī literatūrā nereti tieši autoru pašu veiktā pašcenzūra bija tik spēcīga, ka līdz lasītājiem nenonāca pat tādi darbi, kuri atainotu reālo ikdienas dzīvi, kur nu vēl atklāti runātu par kādām jutīgām tēmām (piemēram, vēsturi utt). Jo arī Strods savā grāmatā par PSRS politisko cenzūru Latvijā, atzīmē, ka PSRS politiskā cenzūra savus mērķus Latvijā sasniedza ne tikai ar cenzūras palīdzību, bet arī ar okupācijas varas baiļu sindroma noteikto pašcenzūru, nevēlēšanos konfliktēt ar okupācijas varu vai ar vēlmi nodrošināt sev un piederīgajiem labāku dzīvi. Jo PSRS visiem to slavinošajiem gara darbiniekiem nodrošināja zelta būri. Tiesa, Strods atzīmē, ka ja 40.-50.gadu sākumā pašcenzūru noteica galvenokārt Kalašņikova cenzūra, tad 60.-70.gados ekonomiska un neekonomiska apspiešana.¹⁴

Šī pašcenzūra ar laiku sāka kļūt tik nospiedoša, ka astoņdesmito gadu sākumā aizvien vairāk rakstniekus sāka nosodīt literatūrkritiķi, norādot, ka šī pārlietu dogmatiskā, ideoloģizētā domāšana neļauj lasītājiem piedāvāt kvalitatīvus, mūsdienīgus, konkrēto laikmetu atspoguļojošus darbus.

Tā 1982.gadā izdevumā „Latvija Šodien” rakstā „Dažas iezīmes rakstniecībā, kopš Rakstnieku savienības 7.kongresa” tiek asi kritizēta tā brīža situāciju latviešu literatūrā. Rakstā tiek citēts Visvalda Lāma viedoklis: „ar milzu uzcītību gadu pēc gada tiek turpināts producēt romānus un stāstus ar vienmuļu, seklu standartlekciju, standartfrāžu notruli nošu iedarbību, ar gandrīz neeksistējošu mākslinieciskuma specifiku. Šie darbi — tos nav pat vērts pieminēt — bieži ir sapīparoti ar Rīgas kultūruzraugiem ērtām, bet vēsturiskajai patiesībai tālām direktīvām norādēm. Parasti jau uzrakstīšanas bridī tie kļūst par konservatīvu un iesūnojušu nastu — katrā ziņā lasītājam un varbūt arī dažkārt pašiem autoriem”.¹⁵

Noteikti jāatzīmē, ka šinī rakstā kā pozitīvi piemēri ir izcelti abi bakalaura darbā analizējamie oriģināldarbi un to autores. Tā tiek minēts, ka R. Ezera, savos darbos ar meistara roku cenšas pietuvoties nevis globālām problēmām, bet gan cilvēku psihisko struktūru vissmalkākai saskarei, R.Ezeras tēli tiecas pēc tuvības, bet ir bezspēcīgi pasargāt dvēseliskos kontaktus no sairšanas.” Jāatzīmē, ka R.Ezeras literārā darbība nav tikusi nepamanīta, proti viņai ir bijis jādzird arī pārmetumus — no oficiālajiem kritiķiem par apolitiskumu, tā sakot,

¹⁴ Strods, H., *PSRS Politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*, Jumava:Rīga,2010., 248.lpp

¹⁵ Ekmanis,R., Dažas iezīmes pēdējo gadu rakstniecībā:kopš Rakstnieku Savienības 7.kongresa, *Latvija Šodien*, 1981, 1.oktobris

partejiskuma trūkumu; no citiem par individuālp psiholoģisku, sociālā skanējuma trūkumu, nomaļus problēmu risināšanu.¹⁶

Savukārt, 1986.gada „Karogā” Ilgonis Bērsons, runājot par Māru Svīri, raksta, ka Svīre savos stāstos esot uzticīga savai manierei — lakoniski, bet ar apvaldītu kvēli teikt savu vārdu par tām tikumiskajām, demogrāfiskajām un ekonomiskajām problēmām, kas viņu satrauc.¹⁷ Tā savā ziņā nostājoties iepretim lielai daļai tā laika rakstnieku, kuri apzināti cenšas izvairīties no kādām sociāli jutīgām tēmām, nemaz nemēģinot paust savu individuālo viedokli, piemēram, kaut vai „ietērpjot to caur rindiņām”, censties ar GLP atļauju jau tālāk to nodot saviem lasītājiem.

Tā var secināt, ka, lai gan LPSR bija izstrādāta ļoti skrupuloza cenzūras mašīnērija, tomēr lielā mērā tikai no paša autora bija atkarīgs cik viņš vēlas pieturēties pie sociālisma ideoloģiskajiem rāmjiem. Jo, atskatoties uz šo padomju laiku kopumā, varam redzēt, ka ne vienmēr revolucionārie literāti ir bijuši tikai tie, kas ir centušies runāt par aizliegtajām tēmām (leģionāri, represijas, Latvijas brīvvalsts periods utt.), bet arī tie, kuri ir reālistiski un bez jebkādiem izskaistinājumiem parādījuši LPSR ikdienu un sabiedrības attīstības procesus. Un var apgalvot, ka, kā Regīna Ezera, tā arī Māra Svīre, vismaz šajos divos daiļdarbos to ir darījušas. Jāatzīmē, ka Svīres darbs, mākslinieciskā ziņā, gan tika vērtēts zemāk, nekā Ezeras romāns, savukārt, citos apsektos-tieši pretēji-tika ļoti slavīnāts. Tā, piemēram, Pauls Putniņš, runājot jau par filmu- „Limuzīns Jāņu naksts krāsā”, atsaucas tieši uz daiļdarbu- „filmas izvēlētajā literārajā pamatā ir ļoti dziļa un būtiskā laikmeta sāpes izjūta.”¹⁸

Šīs iepriekšminētās grāmatām, kā mākslinieciskā, tā arī satura ziņā vēltītās uzslavas, ļauj pamatot, kāpēc tieši šie abi darbi režisoriem šķita saistoši, lai vēlētos pēc tiem veidot filmas.

1.2.Mākslas kino attīstība: filmogrāfiskais saturs, cenzūra

1954.gadā PSKP konferencē tiek teikts, ka no cilvēku sadzīves vajag izskaust degvīnu, tā vietā tautai dodot filmas. Ar to apliecinot, ka kino industrijai ir īpaša loma PSRS sabiedrības audzināšanas procesā, turklāt tāda saglabājās līdz pat PSRS sabrukumam.

¹⁶Ekmanis,R., Dažas iezīmes pēdējo gadu rakstniecībā:kopš Rakstnieku Savienības 7.kongresa, *Latvija Šodien*, 1981, 1.oktobris

¹⁷ Bērsons, I.,Māras Svīres straujie gadi, *Karogs*,1986, 1.oktobris., 132.lpp

¹⁸ Putniņš,P., Sarakste no vienas istabas diviem kaktiem, *Māksla*,1981.gada 1.jūlijs

Šī audzināšanas funkcija nav nekas jauns, jo kino, pēc savas būtības veic četras pamatfunkcijas, proti, izklaidējošo, audzinošo, informatīvo un propagandas funkciju.¹⁹ Un arī to savstarpējais izkārtojums var būt svarīgs avots, kas sniedz ieskatu, kas tad šinī konkrētajai sabiedrībai ir bijis svarīgākais-izklaidējošā, audzinošā, informatīvā vai propagandas funkcija un kā, un cik intensīvi tā ir attēlota kino.

Pievērsoties tuvāk LPSR kinematogrāfijai, jāmin, ka to nevar atraut no visas lielās Padomijas kinoindustrijas attīstības. Jo kino bija izteikti centralizēta māksla, kas bija ļoti lielā mērā saistīta ar visas valsts kā politisko tā arī sociālo attīstību.²⁰ Tā neļaujot visus šos terminus-valsts, politika, vēsture un kino skatīt nodalīti vienu no otra.

70.-80.gadi ir laikposms, kas sakrīt ar Leonīda Brežņeva valdīšanas laiku, kurš tiek dēvēts par „stagnācijas periodu”. Tomēr no kino tehniskās attīstības viedokļa, vismaz Rīgas kinostudijā, šinī periodā par stagnāciju nevar runāt nekāda ziņā, stagnācija vairāk bija novērojama kino ideoloģiskās attīstības ziņā un tā sniegtās idejiskās informācijas veidā, kurai tad arī bija sabiedrībā jāpalīdz izplatīt šīs stagnācijas politikas pamatprincipus.

LPSR kinoindustrija visā padomju periodā ir bijis spēcīgs spēlētājs visas Padomju Savienības kinomākslā, par to liecina arī fakts, ka sākot no 1970.gada Rīgas kinostudija atradās tikai kategoriju zemāk nekā PSRS lielās studijas *Mosfilm*, *Lenfilm* u.c, kas nozīmēja to, ka kinostudijai piešķirtais finansējums kļuva krietni lielāks nekā iepriekš.²¹ Tā uzliekot par pienākumu, Rīgas kinostudijai kalpot par visas Baltija kino centru. Šajā laikā tā kļuva par stabilu un nozīmīgu spēlētāju visas Padomju kinomākslas nozarē un regulāri „apgādājot” to ar kino galaproduktiem. Kopumā savu 45 gadu pastāvēšanas laikā, Rīgas kinostudijā tika uzņemtas 200 pilnmetrāžas aktierfilmas, kopš 70.gadiem-vidēji septiņas filmas gadā. Tas, neapšaubāmi, ir iespaidīgs skaits.²²

Tomēr, lai Rīgas kinostudija spētu nonākt pie šādas kopējās bilances, kā nozīmīgs brīdis tās attīstībā jāmin, Rīgas kinostudijas mājvietas atklāšana Šmerlī 1964.gadā. Pēc šādas apmēros iespaidīgas kinobāzes atklāšanas, kuras celtniecība izmaksāja 30,5 miljonus rubļu, tai tika noteikti arī uzdevumi, proti, plānotā ražošanas jauda paredzēja 8-10 mākslas, 40-50 dublāžas, 20-25 kinorakstu, kā arī 50-60 kinožurnālus katru gadu.²³ Šie uzstādījumi, neapšaubāmi, norādīja uz vissavienības vēlmi kino attīstīt kā vienu no galvenajām mākslām

¹⁹ „Kino kā masu medija komunikatīvās funkcijas”, http://old.turiba.lv/komunikacijas_2009/pages/Cane_lv.html, (skatīts 17.01.2014.)

²⁰ Раззаков,Ф., *Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972*. Москва: Эксмо, 2006,2.lpp

²¹ Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011.,87.lpp.

²² Matīsa, K. *Vecās labās-latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Atēna:Rīga, 2005.,7.lpp

²³ Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011.,78.lpp

un ar tās palīdzību atjaunot, šķobīties sākušās ideoloģijas pareizību, kuru iedragāja Hruščova valdīšanas laiks jebšu tautā sauktais „atkušņa periods”.

Kino, kopš tas ir pieejams plašām sabiedrības masām, vienmēr ir bijis spēcīgākais totalitāro impēriju propagandas ierocis. Turklāt konstatējot, ka mākslinieki sevišķi kinomākslinieki spēj „pārrakstīt” vēstures apziņu, PSRS aģitācijas un propogandas veidotāji šinī nolūkā veidoja kino pēc sava ģimja un līdzības.²⁴ Tā liekot kino pārvērsties par izteiktu valsts pasūtījumiem pakļautu mākslu, kur pārsvarā kvantitātei tika likts dominēt pār kvalitāti. Par šīs kvalitātes neesamību savā rakstā „Literatūrā un Māksla” norāda arī P.Putniņš „lielākā daļa Rīgas kinostudijā ražoto filmu neveicina cilvēku domāt, par kādām esamības vērtībām, bet gluži vienkārši –izklaidē.”²⁵

Visi šie iepriekšminētie fakti apstiprina Padomju kinoindustrijas ambiciozos plānus, kuros neapšaubāmi atspoguļojās Aukstajam karam piemītošā konkurence visās sociālpolitiskajās dzīves jomās, tajā skaitā arī kino, proti, vēlme radīt spēcīgu vissavienības kinoindustrijas tīklu, kurš būtu spēcīgs konkurents Holivudai. Varam runāt, par sava veida „Padomju Holivudu”. Un kā vienu no galvenajiem šīs „Holivudas” punktiem bija izvēlēts izveidot arī Rīgas kinostudiju.

Šī vajadzība pēc plānveida kinoražošanas, kuru piekopa arī Rīgas kinostudija, saknes ir meklējamas faktā, ka jau 1954.gadā tika samazinātas kinoteātru biļešu cenas.²⁶ Tāpat, kā visā PSRS, arī LPSR teritorijā, tika attīstīts un modernizēts kinoteātru tīkls, lai paralēli lielajiem kinoteātriem pilsētās, kuros bija simtiem sēdvietu, arī lauku iedzīvotājiem tiktu dota iespēja baudīt kinomākslu.

Pievēršoties filmu ideoloģiskajam saturam, to diktēja stingri un noteikti likumi, pie kuriem arī bija jāpieturās. Tā liekot runāt par varas pasūtīto filmu esamību. Jo komunistiskā partija cerēja, ka kongresu sausās tēzes un lozungus kinematogrāfisti spēs pārvērst iesaistošos naratīvos.²⁷ Un tā šī ideoloģiskā mašīnērija veiksmīgi arī darbojās, kā vienu no saviem atbalsta punktiem izvēloties tieši kinoindustriju.

Ja runājam par tematisko un estētisko uzraudzību, tad jāatzīmē, ka lielā mērā to veica paši kinematogrāfisti ar koleģiālo institūciju starpniecību- scenāriju redakcijas kolēģija un mākslas padome. Var pat teikti, ka galvenais cenzūras balsts bija mākslinieks pats. Šo pašcenzūru var izskaidrot ar bailēm par savas karjeras saglabāšanu, brīvību un pat dzīvību.

²⁴ Strods, H., *PSRS Politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*, Jumava:Rīga,2010.,352.lpp

²⁵ Putniņš,P.Par latviešu aktierkino 1978.gadā un vispār par mūsu kino, *Literatūra un Māksla*, 1979,19.maijs 10.lpp

²⁶ Matīsa,K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011.,,75.lpp

²⁷ Turpat, 102.lpp.

Bet ja tomēr režisors vai scenārija autors ir bijis pietiekami drosmīgs, lai ar savu filmu „aizskartu” kādus sabiedrībā jūtīgus tematus, tad nemitīgās scenāriju pārbaudes Maskavā, visu šo drosmi „noplicināja” ar vienkāršu aizliegumu filmēt vai arī ar pavēli uzfilmēto materiālu vai vēl tikai scenāriju pārstrādāt. Tā gribot negribot, mūsdienās, par kino, it sevišķi mākslas filmām, liekot runāt kā par pasīvu mediju. Tomēr, jāatzīmē ka kļūt par aktīvu pretpadomju varas paudēju tam praktiski nebija iespēju. Jo, lai filma nonāktu līdz skatītājam, tai bija jāiziet cauri ļoti skurpulozam kontroles mehānismam.

Pirmkārt, jau pašam scenārijam bija nepieciešama Galvenās Literatūras pārvaldes atļauja. Galvenā Literatūras pārvalde galvenokārt pievērsa uzmanību, lai nebūtu izpausti valstiski noslēpumi un militāra informācija. No 60. gadiem līdz pat padomju perioda beigām par svarīgāko institūciju padomju kinomākslas saturisko un arī stilistisko dominanšu noteikšanā kļuva Scenāriju redakcijas kolēģija, tās redaktorus dēvēja par „partijas ķēdes suņiem”, šis salīdzinājums spilgti rekonstruē šo ierēdņu nozīmi, objektivitātes pakāpi un lomu visas kinoindustrijas hierarhijā. Ja scenārijs tika apstiprināts kinostudijas redkolēģijā, tālāk to apsprieda studijas Mākslas padome, tad – republikas Kino komitejas galvenais redaktors, pēc tam scenārijs tika sūtīts uz Valsts Kinematogrāfijas komiteju Maskavā, kur arī bija vairāki kontroles līmeņi.²⁸ Turklāt, ja filmā bija paredzēts runāt par kādiem īpaši jutīgiem tematiem, tad tās uzņemšana, protams, tika papildus kontrolēta un uzmanīta. Lieki atzīmēt, ka reti kurš režisors gribēja, lai tiktu vēl papildus kontrolēts, tāpēc jau laicīgi, pašcenzūras rezultātā attiecās no kādām, iespējamajām ambiciozajām idejām par filmas sižetu.

Padomju vara ar kino starpniecību vēlējās sabiedrībai parādīt „ideālā pilsoņa” tēlu, kas tad skatītājam būtu jāpieņem kā etalons pēc kā tiekties, tā attiecīgi arī sevi pārveidot pēc šāda parauga. Tā tika paredzēts, ka filmā nedrīkst daudz rādīt dzeršanu, seksu un skūpstīšanos, tāpat tika izskaustas arī citas lietas, piemēram pārmērīgs traģiskums vai jebkuras citas spēcīgas un sakāpinātas izjūtas, jo padomju cilvēkam bija jābūt nosvērtam, viņš nedrīkstēja pārlieku „izrauties” ar jūtu pasauli. Tieši stagnācijas perioda aktualizējās prasība, ka kino attēlotais padomju cilvēks nevar būt vientuļš.²⁹ Jo šis režīms taču neparedz tādu „opciju” kā vientulību. Tāpat arī P.Putniņš savā jau iepriekšminētajā rakstā „Par latviešu aktierkino” uzsver: „ka bailes no apvainojumiem dzīves nomelnošanā, centieni uzturēt sociālistiskā

²⁸ Kinokapis, Pieejams : <http://kinokapis.filmas.lv/lv/section/filmas-tapsana-padomju-laika/cenzura-un-kino>, (Skatīts: 21.03.2016.)

²⁹ Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011., 111.lpp

reālisma kanonā noteikto pozitīvismu utt. noveda pie filmām, kurās „viss tik saprotams, viss tik pareizs”.³⁰

Visus iepriekšminētos punktus apstiprina 1972.gada PSKP CK pieņemtais lēmums, kurā tika teikts, ka „Padomju mākslas filmās un dokumnetālajās filmās talantīgi jāatspoguļo komunistiskās jauncelsmes un jaunā cilvēka audzināšanas procesi. (...) Kā arī lielākā uzmanība jāveltī padomju cilvēka darba un varonības ; viņa bagātās iekšējās pasaules attaisnošanai , mūsu sabiedrības idejisko un tikumisko vērtību, padomju dzīvesveida apliecinājumam.”³¹ Un , ieklausoties šajos uzstādījumos, cenzori arī centās veikt savu darbu. Šo ierēdņu augsto visatļautības pakāpi vislabāk apliecina fakts, ka viņi drīkstēja aizliegt demonstrēt jebkuru darbu, kas ir antimāksliniecisks. Lieki piebilst, ka „mākslinieciskums” nebija definēts. Tāpēc šīs „mākslinieciskās kvalitātes” kļuva par vienu no biežāk lietotajiem argumentiem, lai apturētu kādu ieceri vai liktu *labot* jau uzņemtu filmas materiālu.³²

Tātad kino uzdevums pēc būtības bija radīt tāda cilvēka tēlu, kura laimīga eksistence ir iespējama tikai šinī režīmā un tikai šis režīms pilsonim sniedz visu vajadzīgo laimīgai dzīvei.

Kopumā izvērtējot septiņdesmito-astoņdesmito gadu Rīgas kinostudijas attīstību un tās piedāvāto filmu klāstu, LPSR radīto kino varam dēvēt par pasīvu mediju, jo pētāmajā laika periodā, nebija novērojamas nekādas ievērojamas ideoloģiskas cīņas par to ko un kā attēlot uzņemtajās aktierfilmās. Tomēr kā jau iepriekš tika minēts, tad lielā mērā tas pat nebija iespējams, jo esošā cenzūra savu darbu pildīja praktiski teicami. Tikai retais cilvēks atļāvās izteikt kādas negatīvas piezīmes par esošo kārtību Rīgas kinostudijā. Tā ļaujot rasties aizvien vairāk filmām, kurām tad bija jāaudzina un sabiedrībai jārāda šī pareizā padomju cilvēka tēls, un tas viss jāpasniedz lielākoties caur pozitīvu noskaņu veicinošām filmām.

³⁰ Putniņš,P.Par latviešu aktierkino 1978.gadā un vispār par mūsu kino, *Literatūra un Māksla*,1979,19.maijs, 10.lpp.

³¹ Dzene L., red. *Padomju Latvijas kinomāksla, Liesma*:Rīga, 1989., 133.lpp

³² Matīsa,K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011., 93.,94. .lpp

2. GALVENO VAROŅU SAVSTARPĒJO ATTIECĪBU ATSPUGUĻOJUMS FILMĀS UN DAIĻDARBOS

Tikumiskums, morāli taisna stāja, patieso vērtību apzināšanās un to aizstāvēšana-tikai tāds cilvēks, kurš ir apveltīts ar šīm īpašībām, spēs būt sociālisma ideju tālākais nesējs. Tieši tāpēc, kā visā Padomju savienībā, tā arī LPSR tika pievērsta pastiprināta uzmanība, lai šī „pareizā” cilvēka tēls būtu redzams visur- tēlotājmākslā, mūzikā, utt., kā arī autores tuvāk apskatītajā literatūrā un kino, jo tas neapšaubāmi veicinās ikvienam cilvēkam, šo kino redzamo varoni un tā uzvedību pieņemt kā vienīgo pareizo un arī savā personības pilnveides procesā ņemt šo kino tēlu, kā etalonu.

Kā jau tika teikts iepriekšējā nodaļā, tad it sevišķi septiņdesmitajos gados, atsevišķi literāti sāka novirzīties no PSRS varas orgānu izstrādātā literatūras kanona, tiesa, tie nepauda revolucionāras idejas, necentās paust pretvalstiskus uzskatus, tomēr tajā pašā laikā runāja varai neērtā valodā, jo atļāvās savos darbos rakstīt par to, ko redz sev apkārt, bez izskaistinājuma, bez idealizētā sociālisma plīvura. Tādi bija arī šie divi bakalaura darbā apskatītie lieterārie darbi- Regīnas Ezeras „Aka” un Māras Svīres – „Limuzīns Jāņu naksts krāsā”, tāpēc pašsaprotami, ka brīdī, kad šie darbi tika izvēlēti par pamatu, lai pēc tiem veidotu mākslas filmas- „Ezera sonāti” un „Limuzīnu Jāņu naksts krāsā”, tie piedzīvoja virkni transformāciju, scenāriju izveides laikā. Īpašu uzmanību pievēršot varoņu savstarpējo attiecību atspoguļojumam.

Jāatzīmē, ka lai gan 70.-80.gadi, bija tas laiks, kad Rīgas kinostudijas režisori centās pievērsties tobrīdējā „mūsdienu cilvēka” un viņa dzīves atspoguļošanai uz kino ekrāniem, tomēr pārsvarā sabiedrībā patiesi aktuālās problēmas tika iznestas sižeta virspusē, jo aiz vien vēl tomēr dominēja izteikti pozitīvā varoņa atainojuma nepieciešamība, kā arī citu aspektu izcelšana, kuri tad atbilst mākslas filmu sava veida izstādātajam kanonam. Līdz ar to filmas reizēm atgādināja etīdes vai variācijas par sava laika dzīvi, tās aktuālajām morāli ētiskajām problēmām, kur pašam cilvēka tēlam kā konkrētai un vienreizējai personībai (tā rakstura un psiholoģijas atklāsmei, mūsdienu iezīmju un nacionāli savdabīgo vaibstu meklējumiem), bija pakārtota nozīme.³³

³³ Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011., 252.lpp

2.1. Galveno varoņu tikumiskās un morālās vērtības

Tikumiskās un morālās vērtības, neapšaubāmi mainās līdzās laikam. Tas, kas pirms pāris gadsimtiem šķita amorāls, tagad var šķist absolūti pieņemams. Turklāt ne vienmēr šīs izmaiņas sabiedrībā norit tik ilgstošā laika periodā. Tā, ja paskatāmies uz 20.gadsimtu-tad redzam cik strauju attīstību sabiedrība tika piedzīvojusi, cik ļoti ir mainījusies cilvēku savstarpējo attiecību izpratne, sapratne par to, kas ir pareizi un kas nē. Un arī valstij būtu jāspēj piemēroties sabiedrības attīstības procesiem. Tomēr PSRS bija stagnatīvs režīms, tas neparedzēja sabiedrības morālo vērtību un tikumu modernizāciju un transformāciju atbilstoši laikmeta uzstādītajām prasībām. Vara postulēja konkrētu morālo un tikumisko attiecību modeli un kino, tajā starpā, veiksmīgi izmantoja, kā rupu pareizo vērtību sludināšanas procesā. Ko ļoti spilgti pierāda arī abas bakalaura darbā apskatītās mākslas filmas.

Īstena LPSR morālo vērtību paraugstunda- tā varētu dēvēt filmas „Ezera sonāte” sižetu. To apliecina arī fakts, ka šī filma 1976.gadā tika izvirzīta Republikāniskajai valsts prēmijai, tās nominēšanu pamatojot ar sekojošiem argumentiem-, proti, „ Filma iemantojusi nedalītu skatītāju atzinību ar talantīgu tikumiskās problēmas risinājumu, ar sociālistiskā dzīvesveida patiesu atainojumu. Jaunās skolotājas Lauras iekšējā bezkompromisu cīņa, kurā uzvar viņas pienākuma apziņa. Tas viss piešķir filmai nozīmīgu sabiedrisku skanējumu.”³⁴

Tomēr jāatzīmē, ka šādu sabiedriski nozīmīgu skanējumu filma ieguva tieši scenārija izveides laikā, jo Ezera grāmatā „Aka” šo sižetu tomēr bija atklājusi kā daudz sarežģītāku, ne tik viennozīmīgu.

„Ezera sonāte ” ir klasiska psiholoģiska melodrāma,70.-80.gadi kinonozarē būtu arī raksturojami, kā melodrāmas žanra dominances laiks. Kinozinātniece Matīsa atzīmē, ka „meldorāma iespējams arī ir atbilstošākais žanrs sastingušām politiski sociālām sistēmām-par tādu var uzskatīt arī Leonīda Brežņeva-stagnācijas periodu. Melodrāmas iegants ir varoņu mentālā un emocionālā sadursme ar nepārvaramiem un liktenīgiem apstākļiem.”³⁵ Šādu sižetu piedāvā arī „Ezera sonāte”, proti, filmas centrā ir, kā atzīmē kāda kinokritiķe-„sieviete, kurā ir apkopotas visbrīnišķīgākās īpašības, viņa ir maiguma, izturības, padevības, nelokāmības, fiziskā un dvēseliskā daiļuma pilna.”³⁶

³⁴ Latvijas Valsts Arhīvs, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 3.lp

³⁵ Matīsa,K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011,230.lpp

³⁶ Ko mēs varam un ko nevaram, *Māksla*,1976.gada1.aprīlī, 62.lpp

Ja runājam par „Ezera sonātes” pamatdomu, mācību, ko tā sniedz skatītājiem, tad jāuzsver šis filmā „ievītais” vēstījums- „pienākums ir svarīgāks par jūtām”, proti, lai arī Laura tomēr ir sieviete ar savām vājībām, vēlmēm, viņai tomēr ir pienākums pret bērniem un vīru. Ne velti kinostudijas Goskino režisori ieteica filmai dot nosaukumu „Citādi viņa nevarēja”.³⁷

Jāatzīmē, ka arī viens no filmas režisoriem- Gunārs Cilinskis kādā no intervijām atzīst, ka tas bijis salīdzinoši riskants solis, jo viņš nebija pārliecināts vai tālaika, uz modernizāciju vērstajai sabiedrībai, kurai jau sāk veidoties citādi tikumiskie uzskati, vēl būs aktuāls sižets, kurš vēsta par šķietami jau novecojušām vērtībām.³⁸ Kā nostāšanos pret savām jūtām, uzticību pienākumam un ģimenes vērtībām, kuras tolaik uz modernizāciju un materiālismu vērstajā sabiedrībā, kurā sāka ieplūst brīvdomības gars un, piemēram, šķiršanās vai laulību pārkāpšana nav nekas ārkārtējs, varētu šķist nepieprasītas un neaktuālas.

Un tiešām arī filmas scenāriju apspriedes gaitā, nereti tika uzjumdīts jautājums, vai tiešām Laura nevar palikt kopā ar Rūdolfu? To veicināja tas, ka sākotnējo scenāriju Ezera un Cilinskis (abi bija literārā scenārija autori) nebija paredzējuši tik viennozīmīgu, proti, daudz vairāk tika atklātas Lauras jūtas, viņas šaubas, tā dažubrīd, šo „pienākumu pret ģimeni” noliekot otrajā plānā. Tāpēc šķiet saprotama 1974.gada pirmā literārā scenārija izskatīšanas laikā Scenāriju redakcijas kolēģijas pāris locekļu paustais viedoklis:

„Purs: Laurai jāatsakās no mīlestības plenča dēļ? Kāpēc? Piepildītu mīlestību es labāk saprastu. Līdzīgu viedokli pauž arī Lapiņš: es neesmu Lauras izpratējs: kāpēc viņas mīlestība jānogalina?” Tā diskusiju laikā nonākot pie loģiska secinājuma, ka romāns salīdzinājumā ar scenāriju, protams, ir krietni bagātāks.³⁹

Tomēr filmai ir jābūt sociāli korektai, tāpēc, iespējams, lai arī saglabājot sākotnējo scenārija vairantu un maksimāli to tuvinot grāmatas sižetam, filma būtu bijusi mākslinieciski augstvērtīgāka, scenārijs tomēr tika vairākas reizes mainīts, līdz Lauras tēls kļuva viennozīmīgs un sabiedrībai šķita pašsaprotami, ka „pienākums ir svarīgāks par jūtām”. To apstiprina 1975.gada 6.marta Redakciju kolēģijas sēdes protokols, kurā varam lasīt sekojošo: „Broks: Scenarijā izstrādātas atsevišķas vietas, ņemot vērā priekšlikumus, ko izteica kolēģija, MP un Maskavas kinokomiteja. Pirmkārt iezīmēta Lauras līnija, bija iebildumi pret to, ka grūti noticēt, kāpēc viņa atsakās no mīlestības pret Rūdolfu. Tagad šis motivējums ir skaidrs

³⁷ Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011, 245.lpp

³⁸ Ezera sonāte, *Kino*, 1977.gada 1.maijs, 6.lpp

³⁹ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 95.l. (Протоколы заседаний художественного совета и сценарно-редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 202.lp

un pietiekams. Tagad Lauras rīcība ir pamatota, viņa nevar celt laimi uz citu nelaimes pamata. Laura jūt atbildību gan par bērniem, gan pret Riču.”⁴⁰

Tāpat arī vēlākās sēdēs, piemēram, arī 1976.gada Mākslinieciskās padomes sēdes protokolā lasāms, Broks: „var noticēt kā mīlestībai, tās atteikšanās motīviem. Mēs pieņemam Lauras atteikšanos kaut kā lielāka vārdā.”⁴¹

Un kā varam spriest no statistikas datiem (visā PSRS filmu noskatījās vairāk kā 14,1 miljons skatītāju),⁴² tad šī filma, un tajā vēstītā Lauras izvēle, kas bija pasniegta, kā mācībstunda sabiedrībai, no skatītāju puses tika akceptēta. Turklāt, kā tiek uzsvērts recenzijās, tad filmas veiksmes „atslēga” arī bija šī „niansētā galveno varoņu raksturu atklāsme”.⁴³ Savukārt citur tiek minēts, ka īpaši saistoši sabiedrībai ir tas, ka „filma neskar ne ekonomiskās, ne tautaismniecības problēmas, bet runā vienīgi par veco konfliktu starp jūtām un pienākumu”.⁴⁴ Pienākums, tiesa, pēc scenārija koriģēšanas, viennozīmīgi uzvar. Kopumā jāatzīst, ka pētot tā laika preses izdevumus, par filmu var atrast gandrīz vai vienīgi pozitīvas atsauksmes- „Lauras noslēgtība sevī, viņas dalītās jūtas starp Rūdolfu un pašreizējo grūto dzīvi, mēs saprotam, kāpēc Laura tomēr izvēlas neiet pie Rūdolfā”.⁴⁵ Tā vēlreiz apliecinot, ka, skatītājiem Lauras liktenis, iespējams, šķiet netaisns, negodīgs, tomēr lielākā daļa skatītāju tai pat laikā saprot Lauras izvēli. Neapšaubāmi, jāatzīmē, ka paralēli cildinājumam par galveno varoņu jūtu izspēli, filmai arī no kinokritiķu puses tika piedēvēta augsta mākslinieciskā kvalitāte. Tā savijoties kopā gan mākslinieciskajiem, gan tolaik sabiedrībā pieprasītajam sižetiskajam risinājumam- melodrāmai, kur labi iederas arī šis sievietes-altruistes tēls, filma sabiedrības acīs tika ļoti augstu vērtēta.

Tai pat laikā, jānorāda, ka Ezera savā romānā piedāvā atšķirīgu attiecību modeli starp lasītājiem un romāna galvenajiem varoņiem, proti, viņa lasītājiem pašiem dod iespēju izsvērt cik pamatots vai nē ir Lauras lēmums un atļauj tiem pašiem izlemt- piekrist Lauras izvēlei, vai to nosodīt-cilvēkiem tiek dotas divvirzienu domāšanas iespējas. Pretēji tam- kinofilmā, tiek piedāvāta tikai šī viena virziena pareizais domāšanas ceļš. To atzīmē, arī Inga Pērkone, kura min, ka „skatītājs filmā tiek atsvešināts, tas nemaz netiek aicināts apspriest Lauras lēmumu,

⁴⁰ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 165.l.(Протоколы заседаний сценарно-редакционной коллегии 1975 г) 17-18.lpp

⁴¹ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 32.lpp

⁴² Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011., 244.lpp

⁴³ Uzmanības centrā cilvēks, *Cīņa*, 1977.gada 19.maijs, 4.lpp

⁴⁴ Jauna valde, *Austrālijas latvietis*, 1980.gada 30.maijs, 5.lpp

⁴⁵ Ezera sonāte, *AKKA raksts*, 1977.gada 1.aprīlis, 31.lpp

Lauras rīcība ir jāpieņem kā vienīgā pareizā. Viņai nav izvēles.”⁴⁶ Šī vienvirziena domāšana sakrīt ar vienu no filmu pamatuzdevumiem- mācīšanu. Tā „Ezera sonāte”, pretēji literārajam pirmavotam, esot ļoti piemērota šim audzināšanas procesam, jo tā sabiedrībai māca, ka ciest ir pareizi, klusi paciest pārestības, atteikties no savām vēlmēm-tas ir labi, tā spītīgi turoties pie uzskata, ka šīs vērtības tomēr vēl nav novecojušas. Turoties pie tikumiskajām vērtībām, tu kļūsi par sava veida varoni. Paralēli šim filmā attīstītajam sižetam par atteikšanos no mīlestības, ik viens šo pienākuma apziņas cildināšanu var pārnest arī uz citām dzīves jomām un gluži ikdienišķām lietām - samierināties ar jebkāda veida ierobežojumiem, kuri tiek uzstādīti arī no valsts puses- kaut vai-tev pasaka priekšnieks darīt tā un ne savādāk un tu tā dari, jo tas ir tavs pienākums, tev vīrs ir dzērājs-tev nav tiesību viņu pamest, jo tas ir tavs pienākums būt kopā ar viņu, tā radot mierīga un pakļauties griboša pilsoņa tēlu. Kas šo pakļaušanos un atteikšanos no savām vēlmēm uzskatīs par absolūti pareizu un pieņemamu.

Šī filmā esošā, viennozīmīgā sižetiskā līnija, skatītāja atsvešināšana, tika panākta tieši ar jau iepriekšminētajiem vairākkārtējiem scenāriju labojumiem. Jo nav nekāds pārsteigums, ka, kā jau iepriekš tika minēts, tad sākotnēji daļas redakcijas kolēģijas pārstāvju pat bija „pārsteigti par šo Lauras lēmumu”, jo kā pamata scenārijā, tā arī romānā „Aka” daudz skaudrāk un nežēlīgāk tiek attēlots Lauras vīrs Ričs, kurš dzērumā pastrādāta nozieguma dēļ atrodas cietumā tādējādi padarot Lauras izvēli ne tik viennozīmīgu. Riča kā nolemta alkoholiķa attēlojums un Lauras, kā sievietes, kura ir kopā ar viņu tikai pieraduma un žēluma pēc- ko gan tas var mācīt sabiedrībai? Ko gan tas var teikt par LPSR sabiedrību-ka tā ir alkoholismu, noziedzības un laulības pārkāpšanu atbalstoša sabiedrība? Tieši tāpēc, autoresprāt, Riča tēls scenāriju izveides gaitā piedzīvoja ievērojamas pārmaiņas.

Kā jau tika minēts, tad kā romānā, tā arī pamata scenārijā šai alkoholisma problēmai ir atvēlēta daudz nozīmīgāka loma. Šī problēma caurvij visu romāna sižetu un Regīna Ezera alkoholismu apraksta kā postošu spēku, kas liek izirt ģimenei un pat pastrādāt slepkavību.

„„Māt... Laura... es nogalināju cilvēku.”

Alvīne saskaitās.

„Atkal pietempies! Ko tu te muldies, nejēga? Ej,izgulies!””⁴⁷

„Ballē bija pirmais dejotājs un dziedātājs. Nebūtu vien tik dikti nodzēries... nomocījās tā nabaga Laura ar viņu gauži.”⁴⁸ Šie un vēl citi spēcīgi citāti ir izlasāmi Ezeras daiļdarbā,

⁴⁶ Pērkone, I, *Es varu tikai mīlēt, sievietes tēls Latvijas filmās*, Rīga:Neptūns, 2008, 40.lpp

⁴⁷ Ezera,R. *Aka*,Zvaigzne:Rīga,64.lpp

⁴⁸ Turpat, 76.lpp

tomēr nav atrodami mākslas filmā, liekot skatītājiem domāt, ka rakstniece šo problēmu ir pārāk akcentējusi un sabiedrībā tā nemaz nepastāv, tomēr tas tā nebija.

Tāpat arī sākotnējā scenārijā Ezera un Cilinskis tomēr mēģināja saglabāt un akcentēt alkoholisma problemātiku, tomēr viņiem tas bija liegts, tā jau pēc pirmās literārā scenārija apspriedes no scenārija pazūd aina, kur Malvīne uzzinot par Riča pastrādāto slepkavību viņu nolād-, „Alvīne izmisusi, gluži apmāta sāk kliegt- kas tagad notiks ar mums, nolādētais! Visu mūžu tu man esi bijis viens vienīgs posts. Kāpēc, kāpēc tev vajadzēja piedzimt?!”⁴⁹ Tāpat pazūd arī epizode, kur Vija pārmet Rūdolfam necīnīšanos par Lauru- Vija: „bet Laura taču Riču nemīl! Tā ir kaut kāda mānija, skolotājas aprobežotība. Viņa apprecējās tikai tāpēc, lai to plenci glābtu.”⁵⁰

Tā jau nākamajā scenārija apspriedē (1974.gada 28.novembrī) redakcijas kolēģija ir krietni apmierinātāka, jo scenārijs ir pieredzējis virkni izmaiņu, tai skaitā ar Riča tēls- „Purs: pagājušajā scenārijā Ričs bija parādīts, kā dzērājs. Tagad tas ir izzudis scenārijs ir mainījies pozitīvā virzienā.”⁵¹

Savukārt vēl kādā no nākamajām sēdēm Riča tēls pat tiek jau uzskatīts par sava veida pozitīvo varoni- „Ričs ir cilvēks ar savām vājībām, kaut kur pat naivs, labā nozīmē. No viņa laužas arī trakulība, neapzināts spēks.”⁵²

Tāpat arī 1976.gada Mākslinieciskās padomes sēdē Broks atzīst: „Ģirts Jakovļevs (filmā atveido Riču) nedaudzās epizodēs arī atklājis īpatnu, patīkamu tēlu.”⁵³ Kas vien norāda uz to, cik svarīgi bija uz ekrāniem nerādīt un neakcentēt šo sabiedrībā esošo alkoholisma problemātiku un skatītājiem, pamatojoties uz Riča kā alkoholiķa nosodīšanu, likt Laurai pārkāpt laulību un palikt kopā ar Rūdolfu. Jo šāda scenārija attīstība nebūtu saskaņā ar PSRS morālo kanonu, kur laulību pārkāpšana, vismaz oficiāli-tiek nosodīta. Savukārt, ja Ričs filmā tiks parādīts no pozitīvās puses, tad sabiedrībai būs daudz vieglāk pieņemt šo Lauras izvēli un pat paši skatītāji „liks” Laurai palikt kopā ar šo dzērāju, kurš taču nav nemaz tik slikts cilvēks.

Jāatzīmē, ka līdzīga pieeja alkoholisma parādīšanai ekrānos, proti, problēmas aktualizēšana ļoti virspusēji, tikai garāmejojot, neatklājot šīs atkarības postošo raksturu, tiek

⁴⁹ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 235.lp

⁵⁰ Turpat, 288.lp

⁵¹ Turpat, 196.lp

⁵² LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 165.l.(Протоколы заседаний сценарно- редакционной коллегии 1975 г), 18.lp

⁵³ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 31.lp

izmantota arī otrā bakalaura darbā apskatītajā filmā „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”. Šeit šī problēma tiek minēta tikai sekundāri, proti, ik pa laikam tiek pieminēts, ka Mirttantes kaimiņam „patīk iedzert”. Lai gan Svīre daiļdarbā ļoti skaidri norāda uz šo problemu, kas ir aktuāla kaimiņa ģimenē- „Dagnija ar acīm deva vīram ziņu, lai piepilda glāzes vēlreiz. Kaimiņš no vīna attiecās ar pirkstu norādīdams uz paša atnesto šņabja pudeli un glāzi pacēla bez īpaša aicinājums.”⁵⁴ Noteikti jāatzīmē, ka, lai arī Svīre savā daiļdarbā alkoholisma problēmu tomēr neizcēla kā vienu no primārajiem filmas sižetiem, tomēr, tas tika pieminēts vairākās epizodēs.

Tā, skatoties abas mākslas filmas, skatītājiem tiek radīts maldīgs priekšstats, salīdzinājumā ar daiļdarbu lasītājiem, par to, kāda ir patiesā alkoholisma problemātika valstī. Jo filmās „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, šī problēma ir attēlota pat nedaudz no komiskās puses, tāpat arī „Ezera sonāte” alkoholisma dēļ izraisītā ģimenes traģēdija tiek maksimāli „notušēta” un šīs problemātikas aktualizācija, scenārija izstrādes gaitā, tiek nostādīta sekundārā plānā.

Tomēr, ja mēs skatāmies uz norisēm tā laika sabiedrībā, tad 70.-80.tajos gados LPSR tiešām strauji bija aktualizējusies alkoholisma problēma un viņa neaprobežojās tik naivā līmenī, kā tas bija parādīts šinīs filmās. Aizvien pieaugošajam alkoholismam bija vairāki cēloņi un viens no svarīgākajiem bija tieši vienaldzība, kuru lielā mērā sekmēja valstī esošā politiskā sistēma. Kā uzsver vēsturnieks Ķēniņš: „Cilvēkiem nebija iespējas savai uzņēmējdarbībai, atstātās viensētas sabruka, sabruka ar zemnieku morāle, pēc būtības viņi nebija ieinteresēti efektīvā un produktīvā ne dzīvesveidā, ne arī strādāšanā, jo viņi neko nedarīja priekš sevis, kā priekš konkrētā indivīda, tā liekot aktualizēties šai alkoholisma problēmai, kura līdz šim latviešu tautai nebija tik ļoti raksturīga.”⁵⁵ Vadoties pēc šiem piecgadu plāniem un noteikuma, ka ikvienam ir jāstrādā, LPSR uzņēmumos, pazeminājās darba kultūra, parādījās neattaisnoti darba kavējumi, dzeršana darbavietā un nekvalitatīvu preču ražošana.⁵⁶

Noteikti jāatzīmē, kinofilmās ir attēlots, ka it sevišķi šī alkoholisma problēma aktualizējās laukos, tā par pierastu praksi kļūstot darbu savienot ar dzeršanu, bet, piemēram, kolhoza traktoristiem par palīdzību personīgo mazdārziņu aparšanā samaksāt ar kādu alkohola pudeli. Protams, alkoholisma aizsākumi ir meklējami jau krietni agrāk par Padomju laiku, tāpat tā izplatības veicināšanā varētu nosaukt vēl virkni citu cēloņu, tomēr, šos jau

⁵⁴ Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*. Rīga: Liesma, 1979, 120.lpp

⁵⁵ Ķēniņš, I. *Latvijas vēsture 20.gadsimts. 2.daļa*. Rīga: Zvaigzne, 1998.136. lpp

⁵⁶ Ābelnieks, A. *Latvija divdesmitajā gadsimtā*. Rīga: Zvaigzne, 1997.183.lpp

iepriekšminētos, vairāk gan emocionālos aspektus, arī nevar noliegt. Jo kā uzsver arī kinozinātniece Pērkone- tad „parasti, tajā skaitā arī, „Ezera sonātē” spēlējošais, Ričs „kas alkoholisma dēļ ir kļuvis par slepkavu ir trauksmains, brīvības alku pārņemts, tomēr ir iesprostots pasaulē ar pārāk zemiem griestiem, tā sākot dzert, lai „dzesētu spēku”.⁵⁷ Tāpat vēl var minēt, ka Ezera grāmatā, lasītājus iepazīstina ar vēl kādu personāžu-šoferi Antonu, kam patīk iedzert, jāatzīmē, ka filmā viņš parādās tikai sekundāri-vienā epizodē, savukārt grāmatā paspilgtina un palīdz atklāt alholisma problemātiku, it sevišķi lauku rajonos- „Biju šoferis, tagad šancēju darbnīcā,-Antons negribīgi atbildēja.

-Kāpēc- biji?

-Atņēma tiesības, velni!

-Laikam daudz dzer?

-Un kurš nedzer?”⁵⁸

Par alkoholisma aktualitāti varam pārliecināties lasot arī Ziedoņa darbu „Kurzemīte”, kur viņš apraksta savus novērojumus LPSR laukos-„jauns puisis, traktorists, atnācis savu brīvo dienu pavadīt pie veikala, nopērk trīs pudeles Volgas vīna, vēl pudeli alus.”⁵⁹ Vai aprakstot kādu citu sižetu-„piere viņam ir nāves bālumā, rokas trīc un sieva saka:-šovakar nu gan tu vairs ne pilītes nedzersi!”⁶⁰

Jāmin, ka alkoholisma pieaugums visās Baltijas valstīs bija samērā līdzīgs, ja 1930.gadā Igaunijā viens iedzīvotājs gadā vidēji izdzēra 3 litrus absolūtā alkohola, tad 1965.gadā šis skaitlis jau bija pieaudzis līdz 6 litriem, bet Lietuvā tas jau bija sasniedzis 8.9 litrus, un vēljoņām bija ar tendenci pieaugt. Un, kas ir it sevišķi negatīvi- alkohola patēriņš visstraujāk paaugstinājās tieši smagajam alkoholam, proti degvīnam.⁶¹ Ja turpinām iedziļināties datos, tad jāatzīmē, ka ik gadu viens strādnieks vidēji 1/5 daļu no savas algas iztērē dzeršanā.⁶² Sešdesmitajos gados Vissavienības līmenī tika organizētas pretalkohola kampaņas, tiesa, tās īpašus rezultātus nedeava. Pat tika mēģināts aizstāt smagā alkoholola patēriņu, ar „vieglā” alkohola- alus popularizēšanu, kas nenestu tik lielu ļaunumu. Tiesa,tā nesamazinoties degvīna patēriņam , bet alum iekļūstot tādā statusā, ka tas pat vairs netika

⁵⁷ Pērkone, I, *Es varu tikai mīlēt, sievietes tēls Latvijas filmās*, Rīga:Neptūns, 2008,36.lpp

⁵⁸ Ezera,R. *Aka,Zvaigzne*:Rīga,131.lpp

⁵⁹ Ziedonis, I. *Kurzemīte*. Rīga:Liesma, 1974.,39.lpp

⁶⁰ Turpat, 49.lpp

⁶¹ Misiunas, R., Taagepera, R. *The baltic States years of Independence 1940-1990*. London: Hurst& Company, 1993., 225.lpp

⁶² Ja nedzērs, valsts bankrotēs, *Laiks*, 1979.gada 1.augusts, 16.lpp

dēvēts par alkoholu. Turklāt arī tika saprasts, ka alkohola pārdošana valstij nes milzu ienākumus, tāpēc šī pretalkoholisma kampaņa tika strauji „klusināta”.

Noteikti jāmin arī tas, ka alkoholisms kļuva ne vien par draudu pašam alkoholiķim, bet arī apkārtējiem cilvēkiem, jo arī aizvien vairāk likumpārkāpumu tika izdarīt esot alkohola reibumā. Kā tas tika attēlots arī „Ezera somātē”, kur Ričs slepkavību izdarīju, esot dzēris. Sevišķi bieži, var minēt, sēšanos pie stūres, un tad attiecīgi avāriju izraisīšanu. Tā Latvijā alkohols izraisīja ¾ no reģistrētajiem noslīkšanas gadījumiem un kriminālnoziedzumiem, pusi no visiem satiksmes negadījumiem un ugunsgrēkiem, un kā pamatojums tika minēts laulību šķiršanās procesā. Kopējais nāves gadījumu skaits, kuros tika „iesaistīts” alkohols sasniedza 1 500 upurus 1972.gadā.⁶³ Šie skaitļi parāda skaudro realitāti. Turklāt arī izstrādātā sodu sistēma, kaut vai par dzeršanu, braucot ar auto, nestrādāja. Tam bija arī tīri racionāls izskaidrojums, jo tobrīd lielākā daļa personu, kuriem bija tiesības strādāja kolhozā, bet atņemot tiem tiesības vai kādā citā veidā sodot, par alkohola lietošanu, viss kolhoza darbs tiek praktiski paralizēts, kas nebija valsts interesēs. Izrēķinot prioritātes-cik maskā viena diena kolhozam dīkstāvē vai cik „izmaksā”, kāda iespējama dzīvības zaudēšana, valsts izdarīja izvēli par labu piecades plāna izpildei, kas bija jāpaveic neatkarīgi no tā vai uz lauka strādā piedzēries traktorists vai nē.

Alkoholisms, it sevišķi laukos, radīja sava veida nolemtības sajūtu, kas autoresprāt, ir nepietiekami attēlota jau iepriekšminētajās mākslas filmās. Un neparāda sabiedrības aizvien vairāk pieaugošo vienaldzību pret dzīvi un neieinteresētību tajā, ko veicināja sabiedrības emocionālais pagrimums un dzīve Padomju režīmā, kas neparedzēja cilvēka gara un prāta brīvību. Tā cilvēkiem liekot meklēt glābiņu alkoholā. 70.-80.-gados alkohols jau kļuva par pārāk lielu un nekontrolētu problēmu, tā kļūstot jau par draudu ne vien pašiem alkoholiķiem un viņu ģimenēm, bet arī pašai Padomijai. Tā ļaujot secināt, ka nevienā no filmām, šī problēma nav atspoguļota tās patiesajā apmērā, jo filmu izveides gaitā, to scenāriji tika vairākkārt izmainīti, lai šī problēma tiktu notušēta, tā drīzāk alkoholismu parādot no kurioziskās puses „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, bet „Ezera sonātē” skatītājiem liekot pat just žēlumu pret alkoholiķiem un atbildību par tiem noveļot uz līdzcilvēkiem. Ko skaidri parāda arī epizode, kad Riča māte Laurai pārmet, ka viņa nav dēlam algas dienā sēdējusi līdz krogā un pārvedusi to mājās, jo esot bijusi pārāk lepna. Tāpat Laura arī saprot, ka ja viņa pamestu

⁶³ Misiunas, R., Taagepera, R. *The Baltic States years of Independence 1940-1990*. London: Hurst & Company, 1993., 225.lpp

Riču, viņš nemitīgi dzertu, jo šķiet, ka viņai galvā nemitīgi skan jau filmas sākumā paustie Riča vārdi-„Nezinu, ko es iesāktu, ja pasaulē nebūtu tevis”⁶⁴.

2.2. Paaudžu konfliktu, vesternizācijas iezīmes filmā attēloto personu ikdienas dzīvē

Jaunas paaudzes piedzimšana, kura nav pieredzējusi kara šausmas, aizvien lielāks brīvdomības pieaugums, bezbailība, tieksme pēc labākas dzīves, vēlme būt tādiem pašiem, kā „tiem pārējiem-aiz dzelzs priekškara”. Šīs un vēl citas īpašības ļoti labi raksturo septiņdesmito– astoņdesmito gadu LPSR jauniešus un jaunākā gadagājuma cilvēkus kopumā, kuri neapšaubāmi atradās vesternizācijas procesu ietekmē.

Jēdzienu vesternizācija var definēt, kā procesu, kad sabiedrība kopumā vai kāda tās daļa sāk sevi asociēt ar rietumu kultūru, tur aktuālajām idejām, vērtībām un sāk pieņemt tās par sev vajadzīgām, ⁶⁵ Tieši sākot no septiņdesmitajiem gadiem, rietumu popkultūra tā savijas ar padomju masu kultūru, ka praktiski jau kļūst par neatņemamu tās sastāvdaļu ⁶⁶ Tātad abosolūti norobežoties no šiem procesiem un tiešā vai netiešā veidā neatspoguļot tos filmās, bija praktiski neiespējami. Tomēr, no otras puses, pateicoties, kā režisora veiktajai pašcenzūrai, tā arī oficiālo varas iestāžu cenzūrai, bija iespējams kontrolēt, ko un cik lielā mērā rādīt uz ekrāniem. Kuras no sabiedrībā esošajām rietumu vērtībām, ir vismazāk kaitīgās un var tikt atspoguļotas.

Ja runājam par mākslas filmu „Ezera sonāte”, tad praktiski kā pirmā LPSR sabiedrībai nevēlamā īpašība tika izskausta brīvdomība, alkas pēc brīvības un neatkarības, ko var saskatīt kā Lauras, tā arī Vijas uzvedībā. Tiesa filmas galīgajā variantā Laura tiek parādīta, kā sieviete, kura nespēj sacelties, cīnīties par savām patiesajām vēlmēm un šis Lauras vājums tiek afišēts, kā kaut kas pareizs un labs. Tomēr, scenārija sākuma variantā, Laura attēlota kā sieviete, kas ir spējīga patstāvīgi pieņemt lēmumus- Laura Vijai saka: „mums vajag aiziet no šejienes, vienlaga uz kurieni, tikai nepalikot šeit, lai Ričam nav jāatgriežas šurp.”⁶⁷ Tomēr

⁶⁴ „Ezera sonāte” Rīgas kinostudija, režisors- Varis Brasla, Gunārs Cilinskis,1976., 1min 30sek

⁶⁵”Oxford dictionaries” Pieejams: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/westernize>, (Skatīts: 20.04.2015.)

⁶⁶ Soviet Young Man:’ The Personal Diaries and Paradoxical Identities of ‘Youth’ in Provincial Soviet Ukraine during Late Socialism, 1970-1980s, *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, 2013.05, 10.lpp

⁶⁷ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 286.lp

filmā Laura pat neapsver iespēju pamest Tomariņus, lai ikvienam LPSR iedzīvotājam, caur Lauru tiktu „iekodēts” šis padevības gars.

Neapšaubāmi, izteiktāk šo brīvības vēlmi varam saskatīt Vijas tēlā, viņa pārstāv vēl jaunāku paaudzi par Lauru, tāpēc arī brīvības alkas viņā ir lielākas. Noteikti jāatzīmē, ka arī scenāriju apspriedes procesā, tieši Vijas tēls bija viens no tiem, kas izraisīja vislielākās diskusijas. Jo Vija, ne vien grib tikt vaļā no mātes virsvadības savā dzīvē, bet arī nebaidās skaļi runāt par dažādiem Latvijai sāpīgiem vēstures notikumiem, proti, kā viņas tēvs (bijušais partizāns) tika pakārts kokā pēckara gados u.c. Protams, šāds, tik daudzšķaitnains un pretrunīgs tēls LPSR kino nebija vēlams, ko apliecina arī 1975.gada 20.janvāra PSRS kinematogrāfijas ministrijas slēdziens, kur tiek stingri norādīts, ka „Vija aizņem pārāk daudz vietas!”⁶⁸ Tāpēc Vijas raksturs tika krietni piezemēts. Jāatzīme, ka arī recenzijās tiek uzsvērts, ka šo transformāciju rezultātā, filmā Vijas tēls salīdzinājumā ar viņas dziļo uzbūvi oriģinālajā romānā ir nepilnīgs.⁶⁹ Interesanti, ka to atzina arī paši Māksliniecišķās padomes locekļi, tā Kublanovs: „Vijas un Alvīnes tēli tomēr paliek romānā, tur tie ir stiprāki.”⁷⁰

To apstiprina arī vairāki spilgti citāti, kuri ir sastopami daiļdarbā, bet filmā nē-

„Tu.. atkal esi dzērusi, Vija!-Alvīne tumši sacīja.

-Nesāc nu, mamma , ar tiem vecajiem sprediķiem, es jau sen esmu pilngadīga.”⁷¹

Tāpat arī sākotnējā filmas scenārijā, gluži kā romānā, tika paredzēta lielāka vieta Vijas vēlmei runāt par savu pagātņi, proti scenārija autori paredzēja atļaut Vijai runāt par sava tēva nāvi: „vai kaut vienam ir ienācis prātā, kā ir man , dzīvot zem šī jumta, starp šīm mantām... katru dienu mērot ceļu cauri mežiņam , kur pakāra manu tēvu. Brīžiem man šķiet, ka es sajukšu prātā... un pašai brīnums, ka nesajūku,, ka varu izdzīvot un ka dzīvoju”⁷² Tomēr scenāriju redakcijas kolēģija jau pirmajā apspriedē stingri iestājās pret šādu jutīgu jautājumu iesaisti filmas sižetā, ja vien tie nav parādīti no ļoti viennozīmīga skatpunkta. Tā 1976.gadā Māksliniecišķās padomes sēdē Serdants diskutējot par šo Vijas tēla atspoguļojumu uzsver, ka: „nedrīkst lietot vārdu mežabrāļi attiecībā uz Tomariņu. Te jāsaka Tomariņš ar saviem

⁶⁸ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 92.lp

⁶⁹ Ezera sonāte, *AKKA raksts*, 1977.gada 1.aprīlis, 31.lpp

⁷⁰ Turpat, 32.lp

⁷¹ Ezera,R. *Aka,Zvaigzne*:Rīga, 108.lpp

⁷² Turpat, 286.lp

mežiniekiem, jo patiesībā tie ir bandīti.”⁷³ Kā varam vēlāk redzēt filmā, tad tomēr arī režisors bija centies izvairīties no konkrētu jēdzienu (mežabrāļi, bandīti) lietošanas attiecībā uz Vijas tēvu, tā, filmā esošajos dialogos, tikai vienā vienā ainā tiek pieminēts, ka „Tomariņš(Vijas tēvs), esot pa mežiem slapstījies”⁷⁴.

Savukārt scenāriju redakcijas kolēģijas pārstāvis Broks min: „papildus darbs vajadzīgs pie Vijas tēla; literārajā scenārijā Vijas tēva piemiņas attēlojums bija negaumīgs, neskaidrs, traucējošs. Trūka noteikta ideoloģiska skatījuma uz to visu.”⁷⁵ Tāpat arī Leimanis izsaka šaubas par Vijas tēlu: „princiāls jautājums vai vajag vilkt iekšā pagātņi?”⁷⁶

Kā rezultātā, pēc virknes izmaiņu veikšanas, filmā gan tiek saglabāts stāsts par Vijas tēvu un tā nāvi, tomēr tas tiek parādīts tik ļoti sekundāri, ka paviršs vērotājs praktiski varētu palikt to nepamanām, kas pēc būtības arī bija scenāriju redakcijas kolēģijas un citu filmas ideoloģiskās uzraudzības institūciju uzdevums. Gala iznākumu uzteica arī jau iepriekšminētais Broks: „Tagad Vijas pagātne un biogrāfija kļuvusi skaidrāka, ticamāka.”⁷⁷

Tomēr par spīti šai „Vijas tēla apcirpšanai”, nevarētu teikt, ka viņa ir padarīta par absolūtu paraugpilsoni, jo kā romānā, tā arī filmā Vija, piemēram, sarunā ar Rūdolfu atklāj, ka viņai patīk iedzert. Vija: „esmu bijusi vēžot, saprotams barā, ar uguns kuriem šašlikiem un...”

Rūdolfs: Un vīnu

Vija: Šņabi doktor, šņabi!”⁷⁸

Tomēr vislielākais paaudžu pretnostādījums un to vērtību atšķirīgums ir saskatāms filmā „Limuzīns Jāņu nakts krāsā”. Vismaz sākotnēji, Svīrei rakstot scenāriju, tāds arī ir bijis šīs filmas galvenais uzdevums. Ko apliecina arī 1978.gadā autores teiktais kinoscenārija pieteikumā- „Filmā triju paaudžu vienas vasaras saskarē rādīti dažādu sava laikmeta pārstāvju dzīves veids, izglītības un kultūras līmenis, uzvedības normas un vērtību orientācija. Viegla automašīna ir katalizators, kas ļauj izgaismot triju paaudžu cilvēku attiecības un viņu attieksmi pret materiālajām vērtībām, sociāli ētisko parādību tendences mūsdienās.”⁷⁹

⁷³ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 14.lp

⁷⁴ „Ezera sonāte” Rīgas kinostudija, režisors- Varis Brasla, Gunārs Cilinskis,1976., 8min 20sek

⁷⁵ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 76.lp

⁷⁶ Turpat, 164.lp

⁷⁷ Turpat, 76.lp

⁷⁸ Turpat,,253.lp

⁷⁹ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.l.(Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.), 4.lp

Ja skatāmies „Limuzīnu Jāņu nakts krāsā”, tad noteikti nevaram neatcerēties salīdzinoši kurioziskos starppaaudžu nesaprašanās cēloņus, bet tai pat laikā, tie arī ļoti labi iezīmē straujos paaudžu atsvešināšanās procesus, ko tiešā veidā arī veicināja rietumu vērtību „ieplūdums padomju tikumiskajā kanonā”. Mirtas tante ļoti vēlējas, lai Uģis staigātu baltā kreklā, tāpēc dusmojās uz Uģa vecākiem, kuri par dārgu naudu jaunietim ir nopirkuši džinsa bikses. Tomēr 70.gados tā bija realitāte. Latvijas PSR pāršalca garmatino hipiju laiks. Vēlāk roka uzplaukuma laiks, un garāžas grupu dibināšanas bums. Savādāka mūzika, cita domāšana. Klases vakari, kur stilīgākie puīši ierodas ādas jakās un džinsu biksēs, savukārt meitenes staigā apspīlētos džemperīšos un uzskata, ka tas ir pavisam normāli.⁸⁰ Jauniešu vidū bija aktuāls apzīmējums-„ģērbties skaļi”, proti būt visu pamanītam, kas visbiežāk arī simbolizējās ar rietumniecisku apģērbu izvēli.⁸¹ Ko bieži vien vecākās paaudzes cilvēki nespēja pieņemt, tā vēl kāds citāts apliecina šo starppaaudžu nesapratni: Mirtas tante: „Cik tur drēbītes, redzams viss, kas garens, kas apaļš, nav kur acis likt, dur kaut zemē”.⁸²

Šai jaunajai paaudzei, kā spilgts apliecinājums kalpo arī filmā attēlotais Uģis, kas bez jeb kādas sirdsapziņas ir gatavs izmest Mirrtantes vērpjamo ratiņu un citas viņaprāt „veco laiku grabažas”, lai tā vietā šķūnī ierīkotu sev patīkamu atmosfēru, kur varētu arī paslepus iedzert. Tāpat, ja lasām daiļdarbu, tad varam redzēt, ka Svīre „liek” Uģim savā valodā ieviest virkni angļu valodas vārdu savā sarunvalodā, „varbūt vēl ie iedzer *Club 99? I’sorry*. Nē, es glabāju *for guests*”⁸³ Tā simboliski tuvinot un sasaucot viņu ar rietumu kultūru, jāmin, kas šie anglicismi filmā apspēlēti ļoti minimāli.

Šāda uzvedība vecajai paaudzei nebija saprotama un pieņemama, ko labi pierāda ar Mirtas tantes teiktais- „Būs vienreiz jāpasaka, tā nevar puiku audzināt, Maigonītis sešpadsmit gadu vecumā bija gan sienu, gan labību izplāvis. Nekas labs no tā puika nesanāks.”⁸⁴ Jāmin, ka filmas recenzijās par Uģa tēlu nekas daudz netiek minēts, vienīgi tiek atzīmēts, ka „viņš ir tipisks pilsētas inteliģences ģimenē dzimis jauniešs, kas izpaužas arī viņa rakstura iezīmēs. Ja ne pašu, tad noteikti kaimiņu ģimenēs šādu jauniešs atradīsiet.”⁸⁵

Tiekšanos pēc brīvības, pēc labākas dzīves, par etalonu pieņemot rietumu sabiedrību un tās vērtības, un nebaidīšanos no pagātnes, ko simbolizēja 70.-80.gadu jaunatne, var izskaidrot

⁸⁰ Misiunas, R., Taagepera, R. *The baltic States years of Independence 1940-1990*. London: Hurst & Company, 1993., 218.lpp

⁸¹ Yurchak, A., *Everything Was Forever, Until It Was No More*. Princeton: Princeton University press, 2005., 172.lpp

⁸² Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*. Rīga: Liesma, 1979., 170.lpp

⁸³ Turpat., 173, 174.lpp

⁸⁴ Turpat., 123.lpp

⁸⁵ Ak, šis, Pelēcītis, *Karogs*, 1980.gada 1.februārī, 156.lpp

gluži vienkārši-par vērtību maiņu, kuras piedzīvoja sabiedrība. *Alexei Yurchak* savā grāmatā runā pat par jaunas identitātes izveidi, kuru tad arī radīja rietumu kultūra-mūzika, filmas, mode.⁸⁶ Šinīs filmās, (kā iepriekš jau tika atzīmēts-grāmatās, sākotnējos literārajos scenārijos daudz izteiktāk), varam arī redzēt, ka gan Lāsma, gan Uģis un tāpat arī Vija ir gatavi un pat vēlas pieņemt šo jauno rietumu brīvdomības identitāti. Turklāt, ja vecā paaudze, kura piedzīvoja padomju represijas, aizvien vēl no tām bijās, tā spējot kontrolēt savas darbības un jūtas, tad jaunajiem tas viss bija svešs. Šie sodi, par kuriem viņi neko nezināja, nespēja viņus biedēt, vai ierobežot viņu tiekšanos pēc domas brīvības. To spilgti apliecina arī filmu galveno varoņu, jau iepriekšminētais, aizvien augošais brīvdomības un modernizācijas gars.

Tāpat noteikti jāatzīmē arī šī veselas dzimtas „skriešanās” pēc žiguļa „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, mūsdienās tas šķiet smieklīgi un absurdi, tomēr tolaik tā bija realitāte un mašīna bija luksusa prece, tomēr cilvēki zināja, ka var dzīvot arī tā un tiecās pēc tā. Septiņdesmito gadu beigās turīgāko ģimeņu vidū, sāka kļūt aktuāls sauklis- „dzīvoklis-vasarnīca-mašīna”.⁸⁷ Par to, ka šis pieprasījums pēc labākas dzīves auga, liecina arī skaitļi, par piemēru var minēt Lietuvu, kur 1970. gadā bija reģistrētas jau 30 000 privātās mašīnas un 160 000 motociklu, jāmin, ka Latvijā šie skaitļi bija līdzīgi.⁸⁸

Jāmin, ka grāmatā gan ir krietni izteiksmīgāk aprakstīta šī sabiedrībā esošā mantisko vērtību pielūgsmē. „Svīre parāda, kā līdz ar iespēju viegli tikt pie mantas, mietpilsonisks mantrausis un skauģis parādās it kā uz garīgām vērtībām orientētos cilvēkos, piem, skolotājos Tūteros.”⁸⁹ Savukārt filmām nebija uzdevums likt cilvēkiem domāt par morālajām vērtībām, to kā tās mainās tā laika sabiedrībā. „Kino zinātnieki, runājot par septiņdesmito gadu padomju kino izmaiņām kopumā, kā galeveno izceļ ļoti krasu pavērsienu pretī izklaidējošajam kino, kurš atsakās no jebkādam cita veida funkcijām.”⁹⁰

Tā izskaidrojot arī to, ka pēc kārtējo aizrādījumu saņemšanas Streičs apsolīja, ka filmas scenārijā esošo mantkārtīgo pusi apspēlēs no komiskā viedokļa, „Neliešu nedrīkst būt! Visi šie

⁸⁶ Yurchak, A., *Everything Was Forever, Until It Was No More*. Princeton: Princeton University press, 2005., 170.lpp

⁸⁷ „Брежневская модернизация: коллективизм и индивидуальность”. журнальный зал, Pieejams: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/1/ma3.html> (Skatīts: 11.09.2015.)

⁸⁸ Misiunas, R., Taagepera, R. *The Baltic States years of Independence 1940-1990*. London: Hurst & Company, 1993., 209.lpp

⁸⁹ Dažas iezīmes pēdējo gadu rakstniecībā, *Latvijas šodien*, 1982.gada 1.oktobrī, 62.lpp

⁹⁰ Matīsa, K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011, 215 lpp.

cilvēki ir savā vietā ir labi cilvēki, vienīgi akmens ar mantojumu lika uzgrībt pagātnes sārņiem.”⁹¹

Tomēr vēlreiz jāatzīmē, ka filmās, salīdzinājumā ar oriģināldarbiem, šis brīvdomības gars ir krietni samazināts un pateicoties cenzūras uzliktajiem rāmjiem, attēlots no tāda skatupunkta, kas skatītājiem lielākoties liek nosodīt, piemēram, jau iepriekšminētās Vijas uzvedību, tāpat arī Uģa izrādīto necieņu pret Mirtas tantes, viņaprāt-„vecajām grabažām”, ko var skaidrot ar jau iepriekšminēto aspektu- šīs filmas tika radītas izklaidei, patīkamu emociju radīšanai, kā rezultātā, arī, piemēram, Svīres darbā aprakstītā bieži vien amorālā uzvedība, filmā tika parādīta vieglā, kurioziskā veidā. Savukārt Ezeras centieni Vijas brīvdomību no romāna „pārnest” uz filmu, tika aplāpēti-Vija tēlam filmā ierādot krietni mazāku lomu un liekot, no skatītāju puses to vērtēt daudz viennozīmīgāk- pat ar nosodījumu.

2.3. Ģimenes vērtību nozīmes atspoguļojums

Kā „Limuzīna Jāņu nakts krāsā”, tā arī filmas „Ezera sonāte” sižets koncentrē uzmanību uz LPSR vidusmēra pilsoņu dzīvē un to problēmām. Filmās tiek attēlotas vairākas ģimenes un to savstarpējās attiecības arī veido filmu sižetus. Tomēr iespējams, kaut gan plānoti sekundāri, tomēr šīs attēlotās ģimenes stāsta vēl kādu paralēlu stāstu- tās attēlo tolaik esošās padomju ģimeņu iezīmes un problēmas, kuras varam nolasīt arī no šo filmu atveidotajiem personāžiem.

„-Jā, ar Olitu. Tieši pirms kara apprecējās.

-Bērnu nebija?

-Es teicu- īsi pirms kara viņš pazuda...

-To vienmēr var paspēt.

-Nu nepaspēja! Toreiz tā nesteidzās.

-Tagad nevar kavēties. Bezbērnu nodokli sāk atvilkt no kāzu dienas.”⁹²

Šis Dagnijas un Mārtiņa dialogs grāmatā „Limuzīns Jāņu nakts krāsā”, spilgti iezīmē kādu no LPSR sabiedrībā valdošajām tendencēm- zema bērnu dzimstība, kas veicina bezbērnu nodokļa esamību, ko apspriež arī daiļdarba varoņi. Ne bez pamata Māra Svīre rakstot šo darbu ir pieminējusi šāda nodokļa esamību. Ne velti sevis radītajiem personāžiem viņa ir „likusi” izveidot tik mazas ģimenes. Tā pilsētnieku Dagnijas un Mārtiņa ģimenē aug

⁹¹LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.l. (Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи”и документы по производству фильма. 1980- 1981 г.) 206.lp

⁹² Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*. Rīga: Liesma, 1979, 111.lpp

tikai viens dēls-Uģis, tāpat arī Olitas un Viktora ģimenē-meita Lāsma. Savukārt pretstatā šīm ģimenēm autore nostāda nu jau aizejošās paaudzes Mirtas tantes ģimeni, kura ir uzaudzinājusi prāvu bērnu pulku, tāpat arī, darbā iepazīstinot ar Mirtas tantes kaimiņu Jāzepu un viņa sievu Elgu-laiku cilvēki, kuru ģimenē aug divi mazi bērni. Tiesa, filmā, pēc Streiča veiktajiem labojumiem, Jāzeps ģimene tiek attēlota vēl prāvāka, viņš ir piecu bērnu tēvs. Tādas pašas iezīmes varam redzēt arī filmā „Ezera sonāte”, kur galvenajiem personāžiem Laurai un Rūdolfam attiecīgi ir divi un viens bērns.

Šādu mazo ģimeņu modeli saviem personāžiem autore nav izvēlējušās nejauši, tā bija LPSR realitāte, par ko visskaļāk sāka runāt tieši septiņdesmito gadu nogalē un astoņdesmitajos gados. Kad šai problēmai pievērsās kā vissavienības, tā arī vietējā līmenī.

„Okupētajā Latvijā pēdējos divdesmit gados vērojama dzimstības samazināšanās. Tam sekas ir iedzīvotāju novecošanās un zems dabiskais pieaugums. Latvijā ir daudz zemāka dzimstība nekā visā Padomju impērijā un pat Lietuvā un Igaunijā.”⁹³ Tik drūmu ieskatu Padomju Latvijas nākotnē iezīmē trimdas latviešu izdevums-„Latvija Amerikā”. Tomēr tā ir tiesa, par ko varam pārliecināties, raugoties arī statistikas datus. „Ja 1960.gadā LPSR dzimstības līmenis bija 16,7 ‰, 1970.gadā- 14,5‰, tad 1978.gadā tas jau bija noslīdējis vairs tikai uz 13,6 ‰”⁹⁴ Kas jāatzīmē ir zemāk nekā visā PSRS kopumā, kur, piemēram, 1960.gadā tas bija 14,9‰, bet 1970.gadā - 17,4 ‰.⁹⁵ Tā liekot, kā demogrāfijas ekspertiem, tā arī politiķiem nopietni aizdomāties par šo problēmu. Savā grāmatā „Trešais bērns” Latvijas Komunistiskās partijas centrālās komitejas sekretārs Imants Andersons ļoti skaidri norāda uz šo dzimstības samazināšanās problēmu, atzīstot, ka „dzimstības kopīgie rādītāji republikā nemitīgi samazinās un var noslīdēt līdz tādām līmenim, ka iedzīvotāju dabiskais pieaugums apsīks.”⁹⁶ Tālāk darbā norādot, ka „ dzimstības stimulēšana arvien noteiktāk būtu jāizvērs par aktuālu valsts un sabiedrības problēmu”.⁹⁷ Tāpat šis satraukums bija jūtams ne vien pilsētās un varas gaitēnos, bet pat laukos, kur kolhoza „Druva” galvenais agronoms atzīst, ka lētāk būtu, ja mātes pašas audzinātu savus bērnus, nevis būtu jāuztur bērnudārzs, jo situācija esot dramatiskā „Nenormāli ir tas, ka pat kolhozā, kurā ir bērnudārzs, 40 ģimenēs ir tikai 65 bērni”.⁹⁸

⁹³ P.B. , Zemā dzimstība radījusi trauksmi, *Latvija Amerikā* , 1980.gada 20.septembris, 13 .lpp

⁹⁴ Andersons, I. *Trešais bērns*. Rīga:Liesma, 1979., 6.lpp

⁹⁵ Mežgailis, B. *Padomju Latvijas demogrāfija: struktūra, procesi, problēmas*. Rīga:Avots, 1985., 119.lpp

⁹⁶ Andersons, I. *Trešais bērns*. Rīga:Liesma, 1979., 7.lpp

⁹⁷ Turpat, 7.lpp

⁹⁸ Ziedonis, I. *Kurzemīte*. Rīga:Liesma, 1974., 38.lpp

Astoņdesmitajos gados daudz tika meklēti arī racionāli izskaidrojumi tam, kāpēc dzimstības līmenis ir tik stabili zems un kā to varētu stimulēt. Kā pamatotākie argumenti zemajai dzimstībai no ekspertu puses tika minēta- cilvēku dzīvesveida un domāšanas maiņa, kas izpaužas jaunas, modernas, izglītotas, pilsētā dzīvojošas ģimenes veidolā. Arī mākslas filmās „Limuzīns Jāņu nakts krāsā ” un „Ezera sonāte” mēs varam redzēt šīs nosauktās iezīmes, kas raksturo tipiskas septiņdesmito-astoņdesmito gadu ģimenes un, iespējams, izskaidro to, kāpēc tajās ir konkrēts bērnu skaits.

Ja tuvāk apskatām „Limuzīnu Jāņu nakts krāsā”, tad tur viens bērns aug gan jau iepriekšpieminētajās Dagnijas un Mārtiņa ģimenē, gan Olitas un Viktora ģimenē. Abas šīs ģimenes varētu raksturot, priekš tā laika, kā modernas un mūsdienīgas, proti-ģimene, kas dzīvo pilsētā, dzīvoklī, abi vecāki ir strādājoši un ieguvuši, tam laikam, kvalitatīvu izglītību. Dagnija ir vēsturniece, bet Ēriks- sporta skolotājs, pēc filmas var noprast, ka Dagnija ir izteikta karjeras sieviete, ne velti Mirttante filmā vairākkārt atkārtoti, ka Dagnijai esot „salta sirds”, savukārt Olita ir medmāsa, bet Viktora profesija gan nav stingri nodefinēta, taču noprotams, ka viņš strādā algotu darbu. Abas šīs ģimenes dzīvo pilsētās, dzīvokļos, attiecīgi- Rīgā un Gulbenē.

Ja skatāmies uz demogrāfijas speciālistu veiktajiem pētījumiem, tad arī tie, runājot par zemo bērnu dzimstību, atzīmē šos iepriekšminētos argumentus. Kā viens no svarīgākajiem faktoriem tiek uzsvērts- lauku un pilsētnieku pretnostatījums, jo kā redzam arī filmā, tad Jāzepa un Elgas ģimenē, kuri ir apmetušies uz dzīvo laukos un strādā vietējā kolhozā, aug vairāk bērnu, iespējams, tieši tāpēc, lai akcentētu šo iezīmi, laukos dzīvojošās ģimenes- daudz bērnu ģimenes, Streičs arī Jāzepam „lika” kļūt par piecbērnu ģimenes tēvu.

Ja skatāmies uz PSRS kopumā, tad redzam, ka urbanizētākās tautas ir (latvieši, igauņi, lietuvieši), slāvi (krievi, baltkrievi, ukraiņi), tā 1979.gadā pilsētās dzīvoja jau attiecīgi vidēji 58% baltu un 60% slāvu tautību cilvēku. Savukārt no padomju tautām vismazākā urbanizācijas pakāpe ir redzama musulmaņiem, 1979.gadā- vidēji tikai ap 30%.⁹⁹ Tāpat, attiecīgi- lielāka bērnu dzimstība ir sastopama musulmaņu pārstāvētajās reublikās nekā Baltijas republikās, kas izskaidrojams arī ar to, ka musulmaņi joprojām vairāk dzīvo tieši laukos, nevis pilsētās. Un laukos šī modernizācijas pakāpe ir krietni vien zemāka, līdz ar to

⁹⁹ Jones,E . *Modernization, value change and fertility in the Soviet Union*. Cambridge:Cambridge University press, 200 .lpp

vairāk tiek saglabāts dabiskais, jau gadu desmitiem un simtiem piekoptais dzīves ritms, ko raksturo arī lielas daudz bērnu ģimenes.¹⁰⁰

Tāpat demogrāfijas pētījumos liela uzmanība tiek pievērsta izglītības faktoram, proti, jo izglītotāka sieviete, jo mazāk bērnu vēlas. Jo izglītotāka sieviete, jo vairāk attīstās racionālā, konstruktīvā domāšana, kas, plānojot ģimenes pieaugumu, liek tai izanalizēt ne tikai to, vai sieviete grib vēl vienu bērnu, bet arī to-vai tā to var atļauties, vai tas ģimenei būs izdevīgi. Tāpat izglītotas sievietes nereti ir pārāk aizņemtas karjeras izveidē, tā nemaz neatliekot laiku rūpēties par ģimenes pieaugumu. Tā visā PSRS kopumā 1978.gadā, sievietēm ar vidējo izglītību, kuras dzīvo laukos ir vidēji 3,7 bērni, savukārt tādu pašu izglītību ieguvušām pilsētniecēm- 2,6. Bet sievietēm ar augstāko izglītību, kuras dzīvo laukos- 2 bērni, bet pilsētā- tikai 1,9 bērni.¹⁰¹ Vērojot kopējās tendences, domājams, ka LPSR šie skaitļi būtu vēl satraucošāki.

Šie skaitļi apstiprina arī filmā redzamās tendences, kur izglītotajām pilsētniecēm Dagnijai un Olītai katrai ir tikai pa vienam bērnam, savukārt Mirtantes kaimiņam Jāzepam, kurš ir cilvēks, kas iztiku pelna strādājot fizisku darbu-ir prāvs bērnu pulciņš.

Skatoties kopumā uz demogrāfijas situāciju, tās pētnieki gan atzīst, ka noteicošie nav tikai šie atsevišķie minētie faktori, tā ir dzīvesveida maiņa. Cilvēkiem pilsētā ir steidzīgāka dzīve. Cilvēki savā domāšanā kļūst daudz konstruktīvāki-parādās aktuālas tādas problēmas- kas pieskaņās bērnu, jo abiem vecākiem ir jāstrādā, šaurie dzīvokļi, kas nemaz nav paredzēti lielām ģimenēm. „Tā Rīgā 1980.gadā 70% strādājošajām mātēm līdz 35 gadu vecumam bija tikai viens bērns”, šādu skaudru ainu atklāj laikraksts „Latvija Amerikā”.¹⁰² Tāpat citos pētījumos tiek atzīmēts, ka pilsētā dzīvojoša sieviete ar laiku saprot, ka savienot bērnu audzināšanu un darbu, piemēram rūpnīcā ir daudz grūtāk, nekā apvienot to ar darbu piemājas saimniecībā, kur bērni nereti tiek izmantoti arī kā darbaspēks.¹⁰³

Tāpat par vēl vienu tipisku iezīmi, kura raksturo tā laika sabiedrību un ģimenisko vērtību nozīmi tajā ir laulību šķiršana. Kā redzam filmā „Ezera sonāte”, tad galvenajam varonim Rūdolfam ir tikai viens dēls, bet ar sievu viņi ar sievu jau krietnu laiku ir šķīrušies.

¹⁰⁰ Jones, E. *Modernization, value change and fertility in the Soviet Union*. Cambridge: Cambridge University press, 72.lpp

¹⁰¹ Turpat, 165.lpp

¹⁰² P.B. , *Zemā dzimstība radījusi trauksmi, Latvija Amerikā*, 1980.gada 20.septembris, 13.lpp

¹⁰³ Changing Family Values Among Soviet Nationalities. Pieejams:

http://www.foia.cia.gov/sites/default/files/document_conversions/89801/DOC_0000496724.pdf
(Skatīts: 11.04.2015.)

Turklāt arī Laura, kā nojaušams filmā, savā prātā nemitīgi apsver šo šķiršanās iespējamību un pēc būtības arī viņa, filmas laikā tomēr pārkāpj laulību, jo skūpstās ar Rūdolfu. Tomēr, ja runājam par Lauras tēlu, tad zīmīgi ir tas, ka Laurai, kā jau iepriekš tika minēts, tad ir svarīgas šīs ģimenes vērtības un laulības solījums, viņa cenšas saglabāt savu brūkošo laulību. Arī kinozinātniece Pērkone atzīst, ka „filmā netiek pieļauta mīlestības harmonija, tās vietā liekot sabiedrības priekšstatus par godu un pienākumu. Ko labi atspoguļo arī Lauras filmas finālā paustie vārdi- „Mēs nekad nebūsim laimīgi, jo nebūsim divi vien.”¹⁰⁴ Tā norādot uz šo Laurai piemītošo pienākuma apziņu pret laulības doto solījumu, bērniem un Riču. Tomēr lielai daļai sabiedrības laulības solījuma uzliktie pienākumi vairs nebija aktuāli. Par šo duālismu sabiedrības attieksmē liecina arī kādā recenzijā pasutais viedoklis- „daži skatītāji domā, ka filmas varoņi dotajā situācijā rīkojas pareizi, citi turpretim, ka nepareizi.”¹⁰⁵

Šķiršanās un laulības pārkāpšana nebija nekas neparasts Padomju Latvijā- „visā pēckara periodā šķiršanās rādītājs ir divreiz augstāks nekā PSRS vidēji un pārsniedz rādītājus, kāds ir vidējais visās pasaules valstīs. Tā 1970.gadā uz 100 noslēgtajām laulībām tika izšķirtas 45 laulības, 1975.gadā- 48, 1983.gadā jau 51 laulība. Tātad pusi no pēdējo gadu laikā noslēgtajām laulībām izšķir”.¹⁰⁶ Kas ir neticami augsts rādītājs, tomēr arī Māra Svīre savā darbā „Limuzīns Jāņu nakts krāsā”, aprakstot jau precētā Ērika, kurš ir gatavs šķirties no sievas, lai būtu kopā ar gados daudz jaunāko Lāsmu, situāciju neuztver kā neko ārkārtēju.

„-Sameklēšu kādu istabiņu, lai mums abiem ir labi. Šķiršos protams.

-Kad?

-Tikko būs iespējams. ”¹⁰⁷ Tā Mārtiņš(scenārija izveides sākumā Ēriks tiek dēvēts par Mārtiņu) saka savai mīļākajai Lāsmai.

Tāpat varam atzīmēt, ka arī filmā attēlotā Lāsmas vecāku laulība nešķiet nemaz tik stabila, jo Lāsmas mamma Olita arī cenšas koķetēt ar savu jaunības mīlestību Ēriku.

Arī „Ezera sonātē” varam redzēt, ka Vijai laulības dzīve nešķiet nekas īpaši saistošs un viņa nav gatava gaidīt vīru, lai uzsāktu aktīvu seksuālo dzīvi- ko parāda filmas sākumā paredzētā Vijas saruna ar viņas jauno draugu Egīlu-

„ nāc mudīgi!pa logu!nu, aši,

„Vija, nu paklau-kā tas izskatīsies? Pie ābeles palika motociks... bez tam tava un mana reputācija...”¹⁰⁸ Tiesa filmā, šī aina nav parādīta tik pikanti, tandēmā Vijai nostādot vīrieti-

¹⁰⁴ Pērkone, I, *Es varu tikai mīlēt, sievietes tēls Latvijas filmās*, Rīga:Neptūns, 2008,40.lpp

¹⁰⁵ Jauna valde, *Austrālijas latvietis*, 1980.gada 30.maijs, 5.lpp

¹⁰⁶ Mežgailis, B. *Padomju Latvijas demogrāfija: struktūra, procesi, problēmas*. Rīga:Avots, 1985.,234.lpp

¹⁰⁷ Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*.Rīga: Liesma, 1979, 172.lpp

izteiktu morāles cilvēku, uz kura fona šis Vijas piedāvājums, skatītājiem var šķist pat ļoti nosodāms.

Tāpat, atgriežoties pie filmas „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, lai arī tur ir apspēlēts šis attiecību trijstūris-Ēriks-Lāsma-Uģis, tomēr salīdzinājumā ar Svīres daiļdarbu tas ir darīts ļoti virspusīgi. Svīre savā garstāstā nebaidījās skaļi runāt par LPSR ģimeņu bieži sastopamo morālo vājumu, ko apliecina tur esošie dialogi- „Viņa, protams, varēja apvainoties, vairīties, sist, kost skrāpēt, saukt palīgā. Bet Lāsma klusēja. Tad sāka atbildēt un skūpstiem un tad... Žēl, izrādījās, ka viņš nav pirmais”.¹⁰⁹ Šis citāts liecina par to, ka Māra Svīre nebija piedēvējusi Lāsmāi tādas īpašības kā bijību, paklausību vecajām paražām un kūtrumu seksuālajā dzīvē. Un ļauj runāt par padomju „jaunā cilvēka izveidi”.¹¹⁰ Un līdz ar to, arī par „jaunās ģimenes modeļa izveidi”. Ja literatūrā, ko redzam arī Svīres darbā, bija iespējams parādīt šādas amorālas attiecības starp dažādu paaudžu cilvēkiem, šis aspekts ir uzsvērts arī šī garstāsta recenzijās - „grāmatā ir pretstatīta šī vecā, stabilā morāle, pret „jauno morāli”, kas patiesībā ir morāles ignorēšana.”¹¹¹ Tad kino tas vairs nebija iespējams, filmām bija jākultivē pareizā pilsoņa -pozitīvā tēla ideja, nevis morāles vērtību ignorances ideja un negācijas. Tādēļ praktiski visas „pikantākās” ainas, kuras bija oriģinālajā daiļdarbā, cenzūras nolūkos tika izņemtas no scenārija. Jo filmā padomju pilsoņu vērtībām bija jābūt “pareizām”.

Nebija pieļaujams tas, ka Lāsma stātos seksuālos sakaros ar gados daudz vecāko Ēriku, kā tas bija daiļdarbā, gan arī sākotnējā literārajā scenārijā, tādēļ šīs epizodes tika mainītas. Tā, piemēram, pirmajā literārajā scenārijā Svīre bija paredzējusi, līdzīgi, kā grāmatā, vairākas pikantas ainas starp Lāsmu un Ēriku: „Mārtiņš (filmā Ēriks) notrauš no meitenes kailās muguras siena zāles. Roka lēnām slīd pār jauno, elastīgo ādu. Pāri baltajai, neiedegušajai švīkai, ko saulei noslēpis krūšturis; dažiem skriemeļiem virs jostasvietas. Lejāk tos vairs nemana, tur sāk justies gurnu apaļums”¹¹² Vai arī vēl kāda nepārprotama aina- „Mārtiņš ieslidina roku zem blūzes, pieksaras kailajam sānam, velk roku uz agšu, līdz sastop krūštura noraidošo stingrību.. Lāsmas augums tiecās glāstam pretim kā parasti.”¹¹³

¹⁰⁸ LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 10.lp

¹⁰⁹ Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*.Rīga: Liesma, 1979.,172 .lpp

¹¹⁰ Soviet Young Man: The Personal Diaries and Paradoxical Identities of 'Youth' in Provincial Soviet Ukraine during Late Socialism, 1970-1980s, Australian and New Zealand Journal of European Studies, 2013.05, 11.lpp

¹¹¹ Ētiskā doma mūsu pēdējo gadu lielajā prozā, Karogs, 1983.gada 1.februārī, 135 .lpp

¹¹² LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.l.(Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.), 40-41.lp

¹¹³ Turpat, 42.lp

Tāpat līdzīgā veidā tiek attēlotas arī Lāsma attiecības ar Uģi-„Lāsma norāda, lai Uģis guļas blakus. Tad abiem pārvelk vecu kažoku. Uģis no mugurpuses apkampj viņu, sāk viņu skūpstīt.”¹¹⁴

Ja sākotnēji, vēl pat otrā scenārija gala variantā varam redzēt, ka Lāsma tēls ir atainots no tāda paša skatupunka, tad ar laiku, pēc atkārtotiem aizrādījumiem, šis meitenes raksturs tiek apslāpēts. Tā, vienā no daudzajām scenāriju redakcijas kolēģijas sēdēm Zīle izplūst pārdomās: „Gribētos, lai Lāsma būtu inteliģentāka. Jādomā par Ērika līniju, lai viņš nebūtu tik stulbs. Lai vairāk būtu rotaļas elementu.”¹¹⁵ Tāpat arī Rudņevs 1980.gada Mākslas padomes sēdē, vēl joprojām aizrāda filmas veidotājiem, ka tomēr ir „jānoprecizē Lāsma attiecības ar veco āzi.”¹¹⁶ Šo daudzreizējo sižeta maiņu galvenokārt var saistīt ar to, ka ilgstoši netika nedefinēts filmas žanrs. Tā jau scenārija pirmajā apspriešanās sēdē diskusijas par to, kādā tad žanrā šinij filmai patiesībā ir jābūt: „Zīle: Gaidīju komisku attieksmi, izteiktāku nekā stāstā.

Margevičš:Autorei nav bijusi skaidrība, kādā žanrā viņa raksta .Komēdija dramaturgiski vairās no konfliktiem.Ironijia jābūt izturētai cauri visam scenārijam, kā šeit nav.

Lorencs:nezinu pat vai te ir komēdija.

Svīre:es šo darbu nosauktu par traģikomēdiju. ”¹¹⁷

Jāatzīmē, ka Svīre spārīgi pretojās pret to, lai filmu būtu komiski banāla. To apstiprina arī dažādu ainu spītīga saglabāšana scenārijā, par spīti kritiķu aizrādījumiem. Autore tomēr spītīgi vēlējās saglabāt garstāstā esošo traģikomiski, ironisko noskaņu-jo šāds žanrs ļautu runāt arī sabiedrībā esošajām negācijām- arī par LPSR ģimenēs esošajām problēmām, ko praktiski neatļauj apspēlēt-komēdijā.

Noteikti jāatzīmē, ka sākotnēji gan Svīres literārajā scenārijā, gan arī Streiča-režisora scenārijā filmas nobeigumā bija paredzēts, paralēli Mirtas tantes bērnu ainām, apspēlēt vēl arī šo Ērika-Lāsma-Dagnijas mīlas trijstūra tālāko attīstību. Piemēram, Streičs bija paredzējis, ka uz bērēm ieradīsies arī Lāsma ar savu jauno draugu-

„Lāsma:„Sveiks Ērikonkul”

Ēriks:„Ko? Onkul? Tevis dēļ, es visu, visu, savu dzīvi”

¹¹⁴ LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.l.(Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.),54.lp

¹¹⁵ LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.l. (Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи”и документы по производству фильма. 1980- 1981 г.), 209.lp

¹¹⁶ Turpat, 225.lp

¹¹⁷ LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.l.(Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.), 79.lp

Viņš metas meičai virsū, droši vien Lāsma dabūtu zilu aci, ja vien viņas štucers ar asu nokautu nenoguldītu pamesto mīlnieku dubļos.”¹¹⁸ Noslēgumā parādās arī Dagnija, kura paceļ Ēriku no dubļiem, tā simboliski piedodot viņam. Tiesa šīs ainas gan neparādās uzfilmētajā galamateriālā, aizbildinoties, kā jau iepriekš tika minēts, ar pārāk lielo amoralitāti, kā arī to, ka šie ģimenes strīdi novērš uzmanību no paša galvenā-Mirtas tantes bērēm, testamenta nolasīšanas un mācības, ko tas sniedz radniekiem.

Tomēr, gala rezultātā nonākot pie slēdziena, ka filmai ir jābūt komēdijai, kļūva skaidrs, ka tajā nav vietas nekāda veida amorālu attiecību atspoguļojumam.

Augstāko virsotni šis konflikts, par to, ko tad var rādīt šinī filmā, bet ko nē, sasniedza 1980.gadā, kad pēc PSRS mākslas filmu galvenā redaktora Anatolija Bogomolova rīkojuma tika pārtraukta „Limuzīna Jāņu nakts krāsā” filmēšana, „līdz tiks izpildīti jau iepriekš solītie labojumi.”¹¹⁹ Galvenokārt šie aizrādījumi arī bija saistīti ar Lāsma-Ērika un Uģa attiecību trijstūri. Kura attēlojums neiekļāvās filmas noteiktajā komiskajā noskaņā. Tāpēc, lai filma tomēr nonāktu uz kino ekrāniem, tā paša 3.aprīlī, Streičs vēlreiz nosolījās veikt virkni labojumu, tajā skaitā arī – „Diamateriāli uz pretējo pusi mainīšu Lāsma tēlu. Viņa nebūs Ērika un viņa dēla Uģa mīļākā. Meitene būs daudz gudrāka un asredzīgāka. Viņa „šķelmīgi” izspēlēs mīlestību, lai kopā ar skatītājiem pasmietos par četrdesmitgadīgā papiņa vēlmi atgūt jaunību.”¹²⁰ Kā arī kopumā nosoloties, ka filma būs optimistiska, mūsu sociālistisko esamību apliecinoša.¹²¹

Tai pat laikā, kādā no recenzijām iztīrējot tieši šo Dagnijas, Ērika un Lāsma attiecību trijstūri tiek akcentēts, ka „tas ļoti labi atklāj un ļauj ielūkoties jaunlaiku ģimeņu sabrukšanas cēloņos”, tāpat tiek norādīts, ka „lai gan caur nenopientību, tomēr Jānis Streičs dod māksliniecisko informāciju pārdomām par to problēmu kompleksu, kuru izmisīgi sāk pētīt socioloģija, sociālonropoloģija un vēl citas zinātnes.”¹²²

Apskatot abas šīs filmas, kā arī analizējot arhīva materiālus par uzņemšanas gaitu, redzams, ka ne režisori, ne filmas kontroles institūcijas, to veidošanas procesā, īpašu vērību nepiegrīza sabiedrībā valdošajām demogrāfijas problēmām un necentās tās kādā veidā aktualizēt, propagandēt. Ticamāk, ka šinīs filmās darbojošo personāžu ģimeņu modeļi tika

¹¹⁸ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 205.l.(Режиссерский сценарий фильма „Лимузин света белой ночи” ксерокопия 1980 г.), 211.-212.lp

¹¹⁹ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.l.(Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.), 214.lp

¹²⁰ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.l. (Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи” и документы по производству фильма. 1980- 1981 г.), 206.lp

¹²¹ Turpat, 206.-207.lp

¹²² Nenopietnā cilvēka atgriešanās, *Māksla*, 1981.gada 1.jūnijā, 63.lpp

veidoti dabiski, iespaidojoties no ikdienas dzīves. Tomēr tai pat laikā jāatzīmē, kā varam redzēt pēc šī Lāsmas un Ērika attiecību piemēra, tad amorālas un netikumiskas uzvedības attēlošana tika stingri aizliegta.

Tā ļaujot teikt, ka abas mākslas filmas sniedz reālistisku ieskatu LPSR ģimeņu struktūrā 70tajos gados, ko raksturo, zemā dzimstība, laulību nestabilitāte, ko galvenokārt ietekmē sabiedrības modernizācija un urbanizācija, kā arī augstais laulību šķiršanu procents. Kas labi ir atainots arī abās kinofilmās, protams, jāatzīmē, ka šīs laulību pārkāpšanas, šķiršanās utt, pateicoties cenzūrai, ir attēlotas krietni piezemētāk kā literatūrā. Bet tā kā sabiedrībā aktīvi netika propagandēts lielo ģimeņu modelis, tad arī filmu veidotāji, šādam potenciāli veiksmīgam sabiedrības audzināšanas veidam caur kinofilmām, (kā tas ir izmantots aktualizējot citus jautājumus, problēmas), īpašu vērību nepiegrieza, un kā jau tika minēts, caur šīm filmām sniedza salīdzinoši reālistisku skatījumu uz sabiedrībā notiekošajiem demogrāfijas procesiem un to iespaidojošajiem faktoriem.

3. FILMĀS ATSPUGUĻOTĀS VIDES RAKSTUROJUMS

Mēdz teikt, ka par cilvēku ļoti daudz var pateikt, paskatoties vien uz to, kāda izskatās viņa māja, viņa pagalms-kā tas ir iekopts. Tāpat ir arī ar valsti. Proti, par tās pilsoņiem ļoti daudz var teikt, paskatoties un novērtējot to attieksmi pret dabu-laukiem, mežiem, upēm, pļavām. Vai tie ir glīti sakopti, vienmēr apstrādāti, vai arī grāvmalas ir atstātas aizmirstībā un aizaugšanā un sabiedrība ir tendēta ļoti urbānam dzīvesveidam. Lauki un pilsēta/laucinieki un pilsētnieki nedzīvo savstarpējā mijiedarbībā, tomēr bieži vien tiek pretstatīti viens otram, kā kāda privilīģētāka grupa iepretim otriem.

Tāpat arī autores analizētās mākslas filmas sniedz savu vēstījumu un vērtējumu par to, kāda tad izskatījās Latvijas daba un sabiedrība, it sevišķi lauku rajonos 70.-80.gados, tomēr vai šis sniegtās ziņas ir precīzas, vai arī atkal mums ir jābūt kritiskiem, šifrējot šo informāciju, cik tās sakrīt ar to scenāriju literārajos pirmavotos pausto lauku un laucinieku attēlojumu un cik filmu uzņemšanas gaitā, šis attēlojums ir ticis transformēts?

3.1. Viensētu jautājums

Gan „Ezera sonātē”, gan „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, neapšaubāmi, lielu lomu spēlē dabas motīvs. Tiesa, „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā” daba vairāk ir izmantota kā skaists fons, uz kura tad būvēt varoņu savstarpējās attiecības, tomēr arī tas tiek uzslavēts recenzijās-„skaistas, bet bez izskaistinājuma ir filmā atveidotās lauku ainavas, precīzi ir atainota Mirtas mājas vide.”¹²³ Savukārt „Ezera sonātē” šis dabas motīvs spēlē krietni nozīmīgāku lomu, jo tas tiešā veidā papildina scenārija attīstību, kontrastējot ar dažādiem dabas skatiem un krāsām, tā panākot vēlamo atmosfēru, tāpat arī šim tik ļoti filmā bieži redzamajam ezeram scenārija izvēršanā ir tīri simboliska nozīme.¹²⁴

Tomēr kā vienā, tā otrā filmā gan tieši, gan netieši ir apjūsmota Latvijas daba un tās skaistums, tā vairākām ainām sastāvot tikai no dabasskatiem un mierīgām lauku ainavām. Turklāt, apzinoties, ka šīs divas filmas tiek ražotas ne vien LPSR skatītājiem, bet gan miljoniem visas PSRS iedzīvotāju, tika radīta vēl viena iespēja, kā papildināt padomju cilvēku iespaidus par LPSR un kārtējo reizi pārliecināt tos par šīs padomju republikas pievilcību. To apliecina arī raksts „Dzimtenes balsī” par „Ezera sonātes” izrādīšanu Indijā-

¹²³ Ak, šis, Pelēcītis, *karogs*, 1980.gads 1.februāris, 156.lpp

¹²⁴ Matīsa,K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011.,251.lpp

„pateicoties režisoriem un operatoram, indiešu kinoskatītāji iepazīst Padomju Latvijas skaisto dabu un filma var kalpot arī tūrisma aktivizēšanas mērķiem.”¹²⁵

Tāpat šis dabas faktors lielā mērā spēlēja arī izšķirošu lomu, emigrācijā esošo latviešu, attieksmes izveidē pret šīm filmām. Tā, piemēram, „Ezera sonātē” attēlotās dabas ainavas bieži vien uz skatītājiem atstāja emocionāli spēcīgāku iespaidu par pašu darba sižetu līniju. Tā kāda lasītāja laikrakstā „Austrālijas Latvietis” dalās savās pārdomās par šo filmu- „Redzēju okupētās Latvijas filmu „Ezera sonāte”. Zinu cik daudz pārrunu šī filma radījusi mūsu sabiedrībā. Mana reakcija: sen nebiju izjutusi tik dziļas sāpes par visu zaudēto, par visu, kas mums atņemts.”¹²⁶ Savukārt pēc zviedru skatītāju domām-„skaisti bija Latvijas dabas skati- lauki, meži, ezeri un saulrieti”.¹²⁷

Šķiet, ka režisori apzināti ir vēlējušies filmās nodistancēties no tobrīd Latvijas laukos aktuālajām problēmām, pieskaroties tām vien virspusēji un tā vietā uzsverot Latvijas neskartās dabas skaistumu. To apliecina arī 1974.gada 11.decembra Mākslinieciskās padomes dalībnieku paustie viedokļi par filmu „Ezera sonāte”: „Broks: Lauku atmosfēra pretstatīta tam stresam, kas raksturīgs dzīvei pilsētā. Šeit ir lēnāks dzīves plūdums, cilvēks var atelpoties, ļauties emocijām, pārdomām.

Streičs: darbs patīk. Laukos veidojas jauni ciemati, bet tiem blakus ir tādas mājas kā Tomariņi. Lai ieliktu jaunus pamatus cilvēkā, no turienes jāņem tīrais „ūdens”, jāpārņem radīcijas”¹²⁸

Šie citāti apliecina, ka filmu veidotāji, piedāvājot skatītājiem, šo mierīgo, askētisko dabas atainojumu, mēģināja tos savā veidā „nomierināt, iemidzināt”, novēršot to skatu no patiesajām laukos esošajām problēmām, uz, savā ziņā banālu- neskartās lauku dabas apjūsamošanu. Tomēr, ja skatāmies objektīvi, tad LPSR laukos septiņdesmitajos-astoņdesmitajos gados bija virkne problēmu- un viena no galvenajām problēmām šinī periodā bija viensētu jautājums. Jāatzīst, ka šai problēmai arī analizēto filmu režisori ir mazliet „pieskārušies”, jo abu filmu centrā ir šī puspamestā un pēc būtības, nolemtībai atstātā lauku māja. Tiesa gan, ja „Ezera sonātē”, pie šīs Tomariņu mājas vēl ir piesaistīta Laura ar saviem

¹²⁵ Latvijas ezera atbalsis Indijā, *Dzimtenes balss*, 1979.gada 5.aprīlī, 3.lpp

¹²⁶ Lasītāju vēstules, *Austrālijas Latvietis*, 1981.gada 24.aprīlis, 6.lpp

¹²⁷ Latvijas daba zviedriem patī, *Brīvā Latvija: Apvienotā „Londonas Avīze” un „Latvija”*, 1987.gada 9.februāris, 6.lpp

¹²⁸ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”),185.lp

bērniem, tad „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, pēc Mirtas tantes mājas netīko neviens. Tā jau filmas gaitā atklājot, šīs mājas topošo likteni-pārvēršanos par graustu.

Noteikti jāatzīmē ,ka ja lasām daiļdarbus, uz kuru pamatiem ir veidotas abas filmas, tad tur šī tobrīdējam laikam jaunā sociālekonomiskā problēma ir parādīta daudz asāk un provokatīvāk, nekā filmās. Tā romānā „Aka” Regīna Ezera nebaidās, raksturojot Tomariņu mājas, izmantot sekojošas frāzes: „Ziedu laikā Tomariņi droši vien grima mēļi baltā krāsas un smaržas mākonī, bet tagad zari atgādināja sastrādātus, ap pelēkajām guļbaļķu sienām sakrampētus pirkstus. Arī ābeles rēgojās skrajās, ķērpjiem apaugušās, rudens vēju aplauzītas, tām bija savs pussimts gadu, un daudzie āboli šajos sirmajos, kroplajos zaros, gaiši kā mazi spīdekļi, paplukušajā valstībā šķita pārāk glezni, lai būtu īsti.”¹²⁹ Interesanti, ka turpinājumā, Ezera savā romānā pat tiešā veidā norāda uz LPSR lauksaimniecības politikas specifiku- „Ezermalas mājas bija par tālu no centra, lai kolhozs šeit vēl ko nebūt remontētu vai celtu no jauna, bet, acīm redzot, arī nekādus vienlaidu tīrumus netraucēja un nevienam nemaisījās pa kājām. Kamēr te dzīvoja cilvēki, vecās ēkas vēl turējās, atstātas tās drīz vien sabruktu, pāraugtu ar smilgām un zāli. Visilgāk — kā visur un kā aizvien — paliktu ceriņi.”¹³⁰ Tāpat arī grāmatas noslēgumā viņa skarbi atzīst: „Tomariņi uz debesu fona atgādināja melnas drupas”¹³¹.

Tiesa, arī mākslas filmā, skatītāji var nojaust, ka Tomariņu māja ir jau savu laiku „nodzīvojusi”, tās pelēcība kontrastē ar apkārtējo dabas krāšņumu, jo, lai arī Laura ar Alvīni cenšas to uzturēt labā stāvoklī, piemēram, Laura saviem spēkiem remontē pagalmā esošo aku, tomēr ir redzams, ka māja vairs ilgi nespēs pildīt savas funkcijas. Tomēr, tai pat laikā jāatzīmē, ka Ezera literārajā scenārijā bija paredzējusi, ka arī Laura, lai ir nolēmusi gaidīt no cietuma pārnākam Riču, tomēr ir apņēmusies pamest Tomariņus: Laura Vijai saka: „mums vajag aiziet no šejienes, vienlaga uz kurieni, tikai nepalikt šeit, lai Ričam nav jāatgriežas šurp.”¹³² Tā apstiprinot arī šīs viensētas tālāko likteni-klūšanu par graustu. Tomēr uzfilmētajā galavariantā šī epizode pazūd, skatītājiem saglabājot cerības par šīs Tomariņu mājas „jauno atdzimšanu” pēc Riča atgriešanās.

Līdzīga situācija ir redzama arī „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”-Mirtas tante dzīvo viena pati savā viensētā, arī viņa vairs nespēj apkopt lielo māju- tāpēc sabraucot radniekiem, tie tai

¹²⁹ Ezera, R. *Aka*, Rīga: Zvaigzne, 5. .lpp

¹³⁰ Turpat, 5. .lpp

¹³¹ Turpat, 250. .lpp

¹³² LVA, 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 95.l. (Протоколы заседаний художественного совета и сценарно-редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 286.lp

uzbūvē jaunu āra tualeti, ķeras pie pagraba atjaunošanas, jo tas jau vairākus gadus ir iebrucis. Tomēr to viņi dara tikai savtīga aprēķina vadīti, lai tiktu pie žiguļa, jo, kā varam noprast no filmas sižeta, tad šī māja nevienam patiesībā nav vajadzīga, visi Mirtas tantes radnieki ļoti labi jūtas dzīvojot savos pilsētas dzīvokļos/mājās.

Interesanti, ka 1979.gada jūnijā iesniegtajā otrajā filmas literārajā scenārijā Svīre bija paredzējusi aktualizēt šo viensētu jautājumu un ienest papildus realitātes faktoru sižetā, proti- arī Mirtas tantes kaimiņiem liekot apsvērt iespēju pārcelties uz ciematu: „Elga: mēs gan taisāmieš uz ciematu.

Mirta: ak ķiniša aiz stūri sagribējās? Un silta proveja.

Elga: kāpēc tā, Lejasmāt? Kāpēc, lai mūsu bērni uz skolu pa kupenām un dubļiem brien, autobusa pieturā didinās? Un Daumantam darbnīcas, man kantoris pa rokai.”¹³³

Interesanti, ka šinī pašā scenārija variantā arī Mārtiņš (filmā Ēriks) pašai Mirtai piedāvā pārcelties uz ciemu.

„Mārtiņš:ej pati arī uz ciematu!

Mirta: kam manis tur vajag? Nē, nē, savām kājām no mājas laukā neiešu.”¹³⁴

Tāpat pārmetoši par vecās sieviņas nevēlēšanos pārvākties izsakās arī ciema priekšsēdētājs-

„Priekšsēdētājs: jūs jau uz centru nenākat..

Mirta: ko es tur meklēšu?”¹³⁵ Tomēr šīs, scenārijos esošās ainas, filmā gan nav redzamas, iespējams tieši tāpēc, lai šo jau tā neizbēgamo problēmu vēl vairāk neakcentētu un filmu padarītu mazāk drūmu, laukiem atstājot „kaut mazu cerību stariņu, šoreiz kaimiņa Daumanta ģimenes izskatā”, līdzīgi, kā tas tika darīts, „Ezera sonātē”, liekot Laurai palikt piesaistītai pie mājas.

Turklāt šīm filmām primārais uzdevums taču nebija aktualizēt viensētu problemātikas esamību, bet izklaidēt cilvēkus. Lai filmas varētu veiksmīgi pildīt savu pamatfunkciju- izklaidēt cilvēkus, tām skatītājos ir jārada pozitīvas emocijas, tāpēc arī tur attēlotās viensētas ir parādītas, lai arī salīdzinoši reālistiski, bet ne tik ļoti, kā daiļdarbos. To var redzēt arī lasot filmas „Ezera sonāte” atstauksmes- „filmas atmosfēra-skaists ezers, lauki, vecas mājas, laika apstākļi-saules, lietus, karstums, nakts”.¹³⁶ No kā varam secināt, ka filmās attēlotais dabas motīvs uz skatītājiem, neapšaubāmi atstāja spēcīgu iespaidu, tomēr tas ļoti veiksmīgā veidā

¹³³LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.l.(Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.), 91.lp

¹³⁴ Turpat, 91.lp

¹³⁵ Turpat, 148-149.lp

¹³⁶ Valdmane, I. *Ezera sonāte*, AKKA Raksts, 1977.gada 1.aprīlis, 30.lpp

tika pasniegts no tāda skatupunkta, ka tomēr neļāva skatītājiem skaidri nolasīt LPSR esošās problēmas ar pamestajām viensētām, bet vairāk tikai gūt estētisku baudījumu. Tā tiešā veidā neaktualizējot laukos esošās problēmas.

„Steidzami pārdodu māju-dzīvošanai vai nojaukšanai.”¹³⁷ Šādi sludinājumu teksti it sevišķi 70.-80.gadu avīzēs bija sastopami bieži. Tas izskaidrojams ar to, ka viensētu esamība nesaskanēja ar padomju ideoloģijas uzskatiem, jo tās kā fiziski, tā arī emocionāli traucēja sociālisma izplatībai. Tāpēc partija nāca klajā ar lozungu-„Tuvināt laukus pilsētai!”¹³⁸

„Latvijas KP Centrālā komiteja un Ministru padome pieņēma lēmumu par pilsoņu pārvietošanu no viensētām uz lauku apdzīvotām vietām. Sakarā ar to Lauksaimniecības ministrijā tika izveidota pārvalde iedzīvotāju pārcelšanai uz ciematiem”.¹³⁹ Kā pati Latvijas KP Centrālā komiteja savā 1970.gada 13.janvārī pieņemtajā lēmumā paskaidroja, tad „pilsoņu pārcelšanās no viensētām uz lauku apdzīvotām vietām ir viens no svarīgākajiem pasākumiem, kas veicams, lai tālāk nostiprinātu sociālistisko lauksaimniecību un uzlabotu lauku iedzīvotāju dzīvokļu, kultūras un sadzīves apstākļus. Šī uzdevuma atrisināšanai ir milzīga politiska un tautsaimnieciska nozīme.”¹⁴⁰ Klausot šim pieņemtajam lēmumam, kolhozos un padomju saimniecībās uzsāka masveida lauku ciematu celtniecību. Lai piespiestu viensētu iedzīvotājus pārcelties uz centriem, tika aizliegti ēku kapitālremonti un jaunu ēku celtniecība ārpus ciemu robežām, tā dzīvi laukos padarot praktiski neiespējamu. Tāpat bieži zemniekiem paziņoja, ka viņu ēkas traucē meliorācijas darbiem-vienlaidu tīrumu iekārtošanai. Šiem cilvēkiem izmaksāja atlīdzības un ar buldozeriem tās nojauca. Tāpēc laukos par ikdienišķu parādību kļuva procesi, kad pēkšņi jau vairākus gadus nolaidībā esošiem graustiem, pēkšņi uzrodas īpašnieki, tiesa vienīgā viņu vēlme ir saņemt kompensāciju, par atļaušanu māju nojaukt.¹⁴¹

Padomju varas iestādes viensētu iznīcināšanu skaidroja no racionālā viedokļa, šo aspektu uzsver arī Latvijas valsts univērsitātes profesors un monogrāfijas –„Modernā lauku ciemata izveide” līdzautors J. Porietis „ciematu veidošanas nepieciešamību prasa ražošanas process, tā attīstība. Saimniecības vidējā apjoma palielināšanās, ražošanas industrializācija, meliorācijas darbu izvēršana, šie un vēl citi faktori prasa realizēt apdzīvotības sistēmas maiņu laukos.”¹⁴²

¹³⁷ Hānbergs, Ē. Stārķis apmetas elektrības stabā, *Karogs*, 1980,10.maijs, 129.lpp

¹³⁸ Ķēniņš, I. *Latvijas vēsture 20.gadsimts 2.daļa*.Zvaigzne:Rīga, 1998, 136.lpp

¹³⁹ V.S. Cīņa pret tautas raksturu, *Londonas Avīze* 1970.gada 9.aprīlī, 3.lpp

¹⁴⁰ Izvilkums no LKP CK un LPSR Ministru Padomes lēmuma par pilsoņu pārcelšanos no viensētām uz lauku apdzīvotām vietām, http://lpra.vip.lv/no_viensetam.htm

¹⁴¹ Hānbergs, Ē. Stārķis apmetas elektrības stabā, *Karogs*, 1980,10.maijs, 125.lpp

¹⁴² Porietis, J. Latvijas lauku dzīvi iespaidis 817 ciematos, *Laiks*, 1977 ,28.septembris,4.lpp

Šo lauku dzīves pārplānojumu rezultātā, viensētas izzuda ne vien kā saimniekošanas veids, bet arī kā domāšanas veids.¹⁴³ Vēl skarbāk savos izteikumos izsakās kāds laikraksta „Austrālijas Latvietis” žurnālists, kas šo viensētu iznīcināšanu vairāk gan skaidro no emocionālā aspekta „māja nomalē velk atpakaļ savrupībā un individuālistmā. Tātad ir apgrūtināta 24 stundu nepārtrauktā kolhozu strādnieku pārraudzība, jo pārmetumi ir izteikti strādniekiem, kas pēc kolhozā nostrādātām stundām, pārējās stundas ziedo savai mājai un ģimenei. Tā ir cīņa pret tautas raksturu”.¹⁴⁴ Savukārt Ziedonis uzsver, ka līdz ar viensētu pamešanu cilvēki zaudē savu dažādību un kļūst pelēki „ciemos ejam vienveidīgi, uz darbu ejam vienveidīgi, mana māja neatšķiras no tavējās. Šis šabloniskais māju izvietojums un pagalmu kompozīcija, atgādina, ka cilvēki paši vairs netic cik viņi ir varoši un izdomas spējīgi”.¹⁴⁵ Iespējams tieši šī vēlme pēc vienādas, pelēkas, paklausīgas pilsoņu masas arī bija patiesais iemesls, kāpēc tika uzsākta šī cīņa pret latviešu tautas raksturu.

Viensētu iznīcināšanas process noritēja ilglaicīgi, jo kā uzsver arī monogrāfijas „Moderno lauku ciematu izveidošana” autors Porietis, tad tūdaļ visas viensētas jau nebija iespējams iznīcināt, turklāt arī šīs alternatīvās mājvietas- ciematus, nebija iespējams uzcelt vienas dienas laikā. Jo ja 1970.gadā tika pieņemtsais LKP CK un Latvijas PSR MP lēmums par zemnieku pārcelšanu uz ciematiem paredzēja, ka nākamo 15 gadu laikā ir jānojauc 107 000 viensētas.¹⁴⁶ Tad ar laiku šie plāni jau tika precizēti, tā- 1977.gadā bija nolemts LPSR teritoriju iedalīt 817 jaunajos ciematos, no kuriem 603 būtu galvenie ciemati, 147 palīģciemati un 67 paraugsaimniecības nozīmes ciemati, bet kultūrvēsturisko motīvu dēļ saglabājamo viensētu skaitu samazināt līdz nepilnam tūkstošim. Salīdzinājumam var minēt, ka 1935.gadā Latvijas laukos bija 237 4000 saimniecību.¹⁴⁷

Šī cilvēku pārvietošana uz ciematiem noritēja salīdzinoši raiti, jo jau 70.gadu sākumā „perspektīvajos ciematos” dzīvoja vairāk nekā 1/5 no republikas lauku iedzīvotājiem un šis skaitlis tikai turpināja pieaugt. Lauku iedzīvotāju vidū tika izvērsta iespaidīga propagandas kampaņa, kas vēstīja par „agropilsētām, kas izaugšot jauno kolhozu centros-ar elektrību, asfaltētām ielām, bērnu namiem, ēdienu namiem, veļas mazgātuvēm, maizes ceptuvēm, u.c.”.¹⁴⁸ Tāpat cilvēkus mēģināja pārvilināt uz ciematiem, solot to dzīves ērtību palielināt līdz maksimumam, tā tika saukti skaitļi, kuri vēstīja, ka 72% ciematnieku līdz darba vietai ir

¹⁴³ Hānbergs, Ē. Stārķis apmetas elektrības stabā, *Karogs*, 1980,10.maijs, 123. .lpp

¹⁴⁴ V.S. Cīņa pret tautas raksturu, *Londonas Avīze* 1970.gada 9.aprīlī, 3.lpp

¹⁴⁵ Ziedonis, I. *Kurzemīte*. Rīga:Liesma, 1974., 102.lpp

¹⁴⁶ Strods H. *Latvijas lauksaimniecības vēsture*. Rīga : Zvaigzne, 1992., 240. – 241. .lpp

¹⁴⁷ Porietis, J. Latvijas lauku dzīvi iespaidis 817 ciematos, *Laiks*, 1977 ,28.septembris,4.lpp

¹⁴⁸ Roberts Legzdiņš, Latviešu vinesētas iznīcināšana, *Londonas Avīze*, 1966.gada 23.septembrī, 3 .lpp

nepilns kilometrs, kamēr gandrīz trīs ceturtdaļas viensētnieku veic vairāk kā kilometru, no kuriem desmitā daļa pat 5-10 kilometrus.¹⁴⁹ Turklāt paralēli tam vēl solītās kompensācijas par nojaucamajām viensētām, dažādas citas piemaksas un sava veida stipendijas par pārcelšanos, veicināja cilvēku iedzīves pārvešanu uz ciematiem.

Savukārt zemes platības, kuras bija tālāk no ražošanas centriem, tika apstrādātas arvien mazāk un pakāpeniski aizauga. Līdz ar to okupācijas varas gados notika ievērojama lauksaimniecībā izmantojamās zemes platības samazināšanās – no 3713600 ha 1940.gadā līdz 2589400 ha 1985.gadā (1975.gadā – 2554400 ha, absolūti zemākais rādītājs).¹⁵⁰

Tā lauki, kā iepriekš tika afišēti kā padomju propogandā, kā arī attēlots autores apskatītajās mākslas filmās, nekļuva sakoptāki, tieši pretēji. Jo ne Lauksaimniecības ministrijai, ne kolhoziem nebija īsti skaidrs ko darīt ar šīm novārtā pamestajām zemes platībām, ne ar tur atrodošajiem graustiem. Jo lai arī gadu no gada nojaucamo viensētu kopskaits turpināja pieaugt, un regulāri tika pieņemti jauni lēmumi par viensētu iznīcināšanas tempu palielināšanu, tas bija kā apburtais loks, jo bieži vien, pretēji saņemtajām pavēlēm, viensētas nemaz netika iznīcinātas, bet aizbildinoties, piemēram, ar tehnikas trūkumu, tika vienkārši atstātas un aizmirstas.

Tā 1980.gadā ārpus „perspektīvajiem ciematiem” joprojām atradās ap 120 000 pamestu māju.¹⁵¹ Kas radīja nolemtības sajūtu Latvijas lauku ainavā. „Lielu māju grausti ieauguši sarkanlapju tādus kā ķiršos, kā plūmēs. Māja ir sabrukusi, zaļais jums nokritis, saplācis skurstenim pie kājām un tas viens stāv kļāvās, kas te kādreiz augušas pāri mājai, zarus logos un skursteņos grūzdamas”.¹⁵² Tik drūmu ainu Latvijas laukos redzēja Ziedonis, kad, rakstot grāmatu, apstaigāja Kurzemes laukus.

Tāpat ne vien Ziedonis, bet arī citi radoši cilvēki bieži vien pievērsās viensētu un zudušo dabas ainavu skaistuma apcrēšanai-

„Nerej suņi, nezviedz zirgi,
Sētai cauri caurvējš staigā,
Sapūst sienas, sabrūk pakšķi,
Nātres gaida bāleliņus.”¹⁵³

¹⁴⁹ Jansons, A. Kā dzīvosim ciematā? *Padomju Jaunatne*, 1973.gada 21.februāris, 2.lpp

¹⁵⁰ Krūmiņš, G. *Agrārā reforma Latvijā 1988.-1996: Promocijas darbs*. Rīga: LU VFF, 2007. Piejams: https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/4991/7258-Gatis_Krumins_2007.pdf?sequence=1 (skatīts: 28.03.2016.)

¹⁵¹ Hānbergs, Ē. Stārķis apmetas elektrības stabā, *Karogs*, 1980, 10.maijs, 122.lpp

¹⁵² Ziedonis, I. *Kurzemīte*. Rīga: Liesma, 1974., 154.lpp

¹⁵³ A. Balāde par tukšām lauku mājām, *Latvija* 1986.gada 21.aprīlī, 4.lpp

. Tāpēc arī šinīs kinofilmās attēlotā, sava veida utopiskā lauku ainava likās skatītājiem pieņemama. Var teikt, ka jau tolaik urbanizētā sabiedrība pat ļoti ilgojās pēc neskartās lauku vides. Par to liecina arī vairāki raksti tā laika periodikā, kur jūsmīgi tiek aprakstīts filmēšanas process lauku vidē- „šo vasaru Kuldīgā aizvadīja filmas „Ezera sonāte” filmēšanas ļaudis, ja jums gadītos kādreiz aizbraukt ciemos, tad kāds no grupas darbiniekiem labprāt jums parādīs liepu aleju labāk par jebkuru gidu.”¹⁵⁴

Tāpat arī recenzijās, kā jau iepriekš tika minēts, tad tika slavināta attēlotā Latvijas neskartā daba- „operatoriem ir jāpateicas par visskaistāko Latvijas dabas vizuālo attēlojumu, ko esmu līdz šim redzējusi. Un kā par brīnumu, filmā neparādās neviens kolhozs, pat neviens traktors-vienīgie 20.gadsimta atgādinājumi ir Vijas drauga motociks un Rūdolfa mašīna.”¹⁵⁵ Savukārt, šī otrā puse-pamestās viensētas un laukos palikušie vecie, vientuļie cilvēki, kā problēma, netika aktualizēta. Kas apstiprina un atkārtoti norāda uz sabiedrības kopēju attieksmi pret šo problēmu, kas būtu izsakāma secinājumā- lielākajai sabiedrības daļai, tā tomēr nešķita nekāda problēma.

Daļai sabiedrības filmās attēlotās lauku ainavas simbolizēja, iespējams, aizgājušos laikus, un remdēja slāpes pēc laukiem nu jau urbanizētajiem ciemu un pilsētu iedzīvotājiem, citiem savukārt palīdzēja apstiprināt „iepotēto” uzskatu par to, ka PSRS nav neviena nesakopta un neapstrādāta stūrīša. Tā „Ezera sonātei” un „Limuzīnam Jāņu nakts krāsā” teicami pildot savu virsuzdevumu- izklaidēt, bet patieso realitāti, īpaši neakcentējot, vien sekundāri ievīt filmas sižētā, kas ir pretēji daiļdarbos lasāmajam. Tā patieso Latvijas lauku stāvokli, precīzāk viensētu jautājumu, atklājot tikai daļēji, proti, norādot uz iezīmēm, bet objektīvi neatspoguļojot problēmas nopietnību. Jo abās filmās šīs pamestās mājas ir vienīgi kā fons uz kura norisinās filmas sižets, kura uzdevums nebija parādīt viensētu problēmas patieso dziļumu un nopietnību.

3.2.Lauku/ pilsētas, laucinieku/pilsētnieku pretnostatījums

Lauku un pilsētas, laucinieku un pilsētnieku pretnostādījums, arī šī iezīme tiek atspoguļota abās darbā apskatītajās kinofilmās. Kā jau iepriekš tika minēts, tad kaut gan abās filmās viscaur vijas šis lauku ainavas un lauku dzīvesveida slavināšanas motīvs, tomēr paralēli tam-automātiski, iespējams neviļus, ir redzama arī pilsētas un tur esošā dzīvesveida pretnostādīšana.

¹⁵⁴ „Ezera sonātes” Kuldīgas vasara, *Kino*, 1975.gada 15.decembrī, 6.lpp

¹⁵⁵ Ezera sonāte, *AKKA raksts*, 1977.gada 1.aprīlis, 31.lpp

Sabiedrībā valdīja duāls noskaņojums, ko redzam arī filmās, ikvienam patika atrasties laukos, priecāties par dabas bagātībām, bet tur palikt uz dzīvi, gribēja palikt aizvien mazāk cilvēku. To, ka daļai pilsētnieku atrašanās laukos jau sāka kļūt par sava veida privilēģiju, statusa apliecinājumu, varam redzēt arī analizējamajās mākslas filmās. Tā „Ezera sonātē”- Rūdolfis brauc uz laukiem, kur savu atvaļinājumu grib pavadīt baudot mieru un izbaudot neskarto dabu, kas vairs nav sastopama pilsētā. Tāpat arī „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā” Dagnija dzīvi laukos, vismaz sākumā, uztver kā sava veida eksotiku.

„- Te ir tik romantiski. Aiz loga migla, mauj govus. (...) Šīs guļbaļķu sienas...

-Ziemā vējš velk cauri.

-Lai velk! Ziemā man šeit nav jādzīvo. Vasarā atbrauksim uz kādu laiku. Basām kājām staigāsim pa rasotu zāli.”¹⁵⁶

Tomēr realitātē, lauki palika aiz vien tukšāki. Skatoties kopumā, ja 1940 .gadā Latvijā pilsētās dzīvoja 35,2% no visiem iedzīvotājiem, tad 1980.gadā jau 69%.¹⁵⁷ Turklāt jāmin, ka no tiem lielākā daļa Rīgā, proti 1979.gadā par savu dzīvesvietu to uzskatīja jau 835 000 iedzīvotāji.¹⁵⁸ Liela daļa pilsētnieku vairs nevarēja iedomāties savu dzīvi bez pilsētas ērtībām, ko apliecina arī Mirtantes bāršanās uz saviem ciemiņiem- „Izlaidušies esat pa pilsētu dzīvodami- tad žurkas, tad mušas...Viss slikti.”¹⁵⁹

„Perspektīvie centri” piedāvāja daudz vairāk dažādu iespēju, kuras, brīvību alkstošam cilvēkam, likās vilinošas, tādējādi laukos paliekot vairs tikai pensionāriem, kā tas labi ir atspoguļots arī kinofilmās. Tā „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā” Mirtas tante savā lauku sētā ir palikusi viena pati. Viņa atspoguļo šo aizejošo paaudzi, kas ir saistīta ar zemi un pilsētas vidē nīktu (līdzīgu problemātiku redzam arī kinofilmā „Čīrulīši”), turklāt arī filmas noslēgumā, kā atzīmē Pērkone-„viņa aiziet rudens miglā, saplūstot ar Latvijas zemi.”¹⁶⁰

Jāpievērš uzmanība arī uz to, ka Mirtas tantes radiniekiem, atšķirībā no mašīnas, kuru tie kāro iegūt mantojumā, par mājas un citu mantu(vērpjamais ratiņš, audumu baķi..), kurus Mirtas tante joprojām uzskata par lielām vērtībām, iegūšanu savā īpašumā, nekādu īpašu interesi neizrāda. Skaudri šo-moderno, jauno pilsētnieku attieksmi pret vecenītes glabātajām, viņasprāt vērtībām, Svīre gribēja parādīt arī filmas nobeiguma ainās. Tā otrajā literārajā

¹⁵⁶ Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*.Rīga: Liesma, 1979,110.lpp

¹⁵⁷ Misiunas, R., Taagepera, R. *The baltic States years of Independence 1940-1990*. London: Hurst& Company, 1993., 364.lpp

¹⁵⁸ Turpat, 217.lpp

¹⁵⁹ Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*.Rīga: Liesma, 1979,135.lpp

¹⁶⁰ Pērkone, I, *Es varu tikai mīlēt, sievietes tēls Latvijas filmās*, Rīga:Neptūns, 2008,42.lpp

scenārijā varam redzēt, ka Svīre ,mantojuma lasīšanas ainās ir gribējusi iekļaut sekojošus dialogus: „Olita-kur es tās pašautās lupatas likšu?

Lāsma: un vilnu! Tā vecene ir izņirgājusies par mums

Viktors: cik balzāma viņai sagrūdām

Olita: un mīlestību, pēc meitiņām viņa esot raudājusi

Iereibušai Ēriks pieceļas kājās un kliez: kas pārē no manis šito graustu (Mirtas tantes māju)? Cik sola pirmoreiz? Cik otrreiz? Trešoreiz? Pārdots! Viņš triec dūri galdā kā ūtrupes āmuru. Pats nostenēdams atkrīt krēslā-nav pārdots!”¹⁶¹

Jāatzīmē, ka scenāriju apspriedes gaitā, vairākas reizes aktualizējās arī diskusija par laucinieku/pilsētnieku, kā labā un ļaunā pretstatīšanu.

„Čerevičņika:pie beigām man sāk nepatikt kaimiņu padarīšana, kad atskās no Mirtas mašīnas tādēļ, ka paši saņem mašīnu par brīvu. Tas ir mazliet salkani.

Broks- jādōmā tikai par to, lai Jāzēpa ģimene nebūtu kā pretstatījums citiem, lai nebūtu mākslīgi uzsildīts tas senais konflikts starp latviešiem un latgaliešiem, kas jau sen zudis. Lai Jāzēpa nesavību nebūtu tik liela, ka tālāk jau vairs nav kur iet.”¹⁶²

Tomēr nesavtīgās Jāzēpa ģimenes tēls tika saglabāts un parādīts kā pozitīvais, pareizais padomju ģimenes modelis. Proti, viņiem ir vairāki bērni, dzīvo saticīgi, ir apmierināti ar savu dzīvi un netiecas pēc kādām īpašām ārišķībām, piemēram, neiesaistās cīņā par Mirtas tantes žiguli. Tādēļ filmas beigās par šīm īpašībām arī tiek atalgoti- valsts tiem uzdāvina mašīnu par darbu kolhozā. Jāatzīmē, ka arī filmas recenzijās tiek uzteikts šis Mirtas tantes attēlotā kaimiņa, kā „pareizā pilsoņa tēls”- „skatoties uz viņu, jādōmā par cilvēkiem, kas strādā smago lauku darbu. Viņš prot ir strādāt, ik brīvo brīdi lietderīgi aizvadīt. Vārdu sakot-dzīvot!”¹⁶³

Tāpat arī Streičs pirms filmas uzņemšanas sākšanās jau apsola, ka „lai nerastos vispārinājums, ka viss labais nāk tikai no laukiem, bet sliktais no pilsētas- otru mantinieku ģimeni padarīšu par vienkāršiem strādniekiem”.¹⁶⁴ Domāts par Olitas ģimeni.

Līdzīga situācija ar lauku un pilsētas vides pretnostādīšanu ir redzama arī kinofilmā „Ezera sonāte”, tur jaunā paaudze, kuru pārstāv Vija, rautin raujas projām no vecajām „Tomariņu” mājām, tās viņai šķiet pārāk mietpilsoniskas, tāpat kā visa lauku dzīve kopumā, ko labi simbolizē arī Vijas teiktais, kad Laura pielaiko jauno, nopirkto klietu:

¹⁶¹ LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.l. (Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи”и документы по производству фильма. 1980- 1981 г.) ,155.lp

¹⁶² Turpat, 197.lp

¹⁶³ Ak, šis,Pēlēcītis, *Karogs*, 1982.gada 1.februāris, 156.lpp

¹⁶⁴ LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.l. (Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи”и документы по производству фильма. 1980- 1981 г.) ,206.lp

„ Laura: „kleita ir jauka”

Vija: Vai ne? Vismaz šinī mūsu pekles kaktā tāda būs pirmā!”¹⁶⁵

Ar šiem vārdiem apliecinot savu attieksmi pret dzīvi laukos. Noteikti jāatzīmē, ka līdzās jau iepriekšminētajām citām ainām ar Vijas piedalīšanos, arī šī netika iekļauta filmas gala variantā. Tomēr, lai gan filmas veidotājiem nebija likts tik tiešā veidā nosodīt dzīvi laukos, sabiedrībā par šo problēmu tika diskutēts, tā jau 1962.gadā laikrakstā „Laiks” tika paustas bažas par to, ka jaunieši masveidā pamet laukus- „algas uz laukiem ir zemas, fabrikās jāstrādā īsākas darba stundas, un, pieaugot izglītībai, cilvēkiem iepatīkas modernā dzīve.”¹⁶⁶

Modernās dzīves, modernā cilvēka jēdziens neapšaubāmi sāka tikt saistīts ar pilsētniekiem, tāpēc ne velti arī filmā „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” Mirtas tante, kas ir kā simbols laukos dzīvojošajai aizejošajai paaudzei-protams, ka nezina tādu moderno vārdu nozīmi kā „nūdistis vai follija papīrs”, kas modernajam pilsētniekam šķiet pašsaprotami. Tāpat arī „Ezera sonātē” Rūdolfis, kas arī ir simbols moderna un turīga pilsētnieka tēlam ierodas laukos ar savu auto, kas tur ir luksusa prece, tāpat arī filmā attēlotā Rūdolfļa šķirtā sieva, kā īsta pilsētniece tiek attēlota, kā smalki ģērbta dāma, kura klausās franču mūziku.

Šie tēli atrodas lielā pretstatā ar strādīgās un apzinīgās Lauras vai, jau iepriekšminēto, Mirtas tantes kaimiņu kolhoznieku ģimenes tēliem. Tā liekot abas šīs pasaules-lauki un pilsēta padarīt šķietami tālas un nesavienojamas, kas simboliski tiek parādīts arī filmas „Aka” sižetā, jo Laura un Rūdolfis, kā atšķirīgas pasaules pārstāvoši personāži nepaliek kopā. Kas simbolizē arī realitātē pastāvošo situāciju LPSR sabiedrībā-savstarpēju sašķeltību, ko labi parāda šī jauno cilvēku tiekšanās uz dzīvi pilsētā, ar visām tam līdzīgo sekojošajām ērtībām, un lauku aizvien lielākā pamešana novārtā. Kas filmās arī tiek uzskatāmi parādīts, tomēr, tai pat laikā, lielāku akcentu liekot uz šo neskartās Latvijas lauku ainavas attēlojumu, netiek afišēts un aktualizēts, tā paviršam skatītājam, neliekot šīs problēmas, jau priekš sevis tālāk pārdomāt un analizēt.

¹⁶⁵ LVA , 416.f. (Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.l.(Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма „Соната над озером”), 280.lp

¹⁶⁶ Jaunie cilvēki Austrumeiropā pamet laukus , *Laiks*, 1962.gada 27.jūnijā, 7.lpp

SECINĀJUMI

Izcilais amerikāņu kinorežisors Martins Skorsēze ir teicis, ka „Ikviens filma nes sava laika DNS”.¹⁶⁷ Piekrītot šim apgalvojumam, darba autore sava pētījuma centrā izvirzīja divas mākslas filmas „Ezera sonāti” un „Limuzīnu Jāņu nakts krāsā”, lai tuvāk analizējot šo filmu ceļu no literārā pirmavota līdz kinoekrāniem, iegūtu maksimāli vairāk informācija par tā laika LPSR veidoto kultūrpolitiku. Darbā sīkāk izvēloties analizēt filmās piedāvāto laikmeta attēlojumu, to kā tas atbilst realitātei un vai atklāj sabiedrībā esošās problēmas, negācijas, kuras caur daiļliteratūras darbiem paust bija krietni vieglāk.

Šo daiļliteratūras salīdzinoši lielo brīvību var skaidrot ar to, ka rakstnieki laika gaitā iemācījās rakstīt „caur rindiņām”, tāpat arī kontrole attiecībā uz rakstīto tekstu nebija tik skrupuloza, jo grāmatas sasniedza krietni mazāku auditoriju, nekā mākslas filmas.

Savukārt PSRS kino nozare, jau uzreiz pēc Otrā Pasaules kara un līdz pat PSRS sabrukumam atradās valsts pakļautībā. Tā pašsaprotami radot atgriezenisku saiti, proti, ja valsts attīsta un dod naudu kino industrijas izaugsmei, tad pašam kino kā „pateicībā” par to ir jākalpo valsts interesēm. Un šo valsts interešu realizāciju jau no filmu tapšanas sākumposma uzmanīja vairākos līmeņos sadalītā cenzūras mašīnērija, par kuras pirmo posmu var uzskatīt jau pašu filmu veidotāju veikto pašcenzūru.

Cenzūras rezultātā, kurai tika pakļautas arī abas darbā apskatītās filmas, „Ezera sonāte”, salīdzinājumā ar tās literāro pirmavotu, tika attēlota daudz romantiskāka, galveno uzmanību pievēršot attiecību tematikai, bet „Limuzīns Jāņu nakts krāsā”- ļauj sevi dēvēt par komēdiju. Šādi- „vieglu” un romantisku filmu formāti sabiedrībā bija pieprasīti, par ko liecina arī to popularitāte.

Mainoties no žanriskā viedokļa, filmas pašsaprotami mainījās arī no saturiskā viedokļa, proti, ja filmu literārie pirmavoti runāja par sabiedrībā esošām problēmām, negācijām, tad mākslas filmās to nebija ļauts darīts, vismaz ne tādā apmērā. Tā no filmu sākotnējiem scenārijiem „pazūdot” vai aktualitāti zaudējot virknei, daiļdarbos apskatītu, tā laika sabiedrībā esošu problēmu. Tiesa, šī transformācija nebija saistīta tikai ar kādiem attiecīgā laikmeta cenzūras un politikas ietekmes faktoriem, bet gan ar mākslas filmu specifisko nepieciešamību atrast pieeju auditorijai.

Kā vienu no šīm neminētajām tēmām noteikti var minēt alkoholismu. Septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados alkoholisms LPSR kļūst jau par nopietnu problēmu. Tomēr vērojot

¹⁶⁷ Rīgas Laiks, 2014, aprīlis, 44. lpp

filmas, var secināt, ka nevienā no tām, šī slimība nav atspoguļota, drīzāk alkoholisms tiek parādīts no kuriozās puses „Limuzīnā Jāņu nakts krāsā”, bet „Ezera sonātē” praktiski netiek parādīta alkoholisma postošā daba, skatītājiem liekot pat just žēlumu un līdzjūtību pret alkoholiķiem, kas ir pretēji daiļdarbos lasāmajam, kur šī problēma tiek aktualizēta un nosodīta.

Tāpat abos filmu literārajos pirmavotos daudz tiek runāts par sabiedrībā noritošajām pārmaiņām, morālo vērtību izmaiņām, brīvdomības pieaugumu jauniešos. Tā Svīre nebaidās rakstīt par to, kā Lāsma stājās seksuālās attiecībās ar precēto Ēriku un tai pat laikā flirtē ar viņa dēlu Uģi. Savukārt Ezera savā darbā Vijai liek skaļi un nebaidoties runāt par Latvijas vēsturei sāpīgām un tolaik aizliegtām tēmām-mežabrāļu jautājumu. Protams, filmās, cenzūras rezultātā, Lāsmas uzvedība no amorālas tiek pārvērsta uz sava veida rotaļu, tā Svīres sākotnējo sižetisko ideju mainot pat diametrāli pretējā virzienā, tāpat arī Vijas brīvdomības gars tiek krietni ierobežots. Tas tika darīts tāpēc, lai sižets atbilstu rūpīgi, gadiem ilgi izstrādātajam neoficiālajam kino kanonam- kino ir jārada patīkamas emocijas, jāizklaidē skatītājs, nevis jārada tam amorālas uzvedības piemēri.

Protams, visas daiļdarbos esošās negācijas nav iespējams „izmest” no scenārija, tomēr liela nozīme ir tam, kā tās tiek pasniegtas, lai skatītāji spētu tās uztvert „pareizi”. Tā piemēram, abas filmas caurvij neskartās Latvijas dabas motīvs, kas ir arī viens no cēloņiem, kāpēc filmas arī bija tik ļoti populāras. Jāatzīmē, ka filmās šis dabas motīvs ir akcentēts no romantiskās puses, kas ir pretēji oriģināldarbos piedāvātajam. Kur vides jautājums ir aktualizēts, izceļot tā laika problēmas- cilvēku pārcelšanos uz ciematiem un līdz ar to arī lauku aizvien lielāku pamešanu novārtā. Protams, tā kā abās filmās darbība noris vecās lauku mājās, tad ir iezīmēta viensētu pamešanas problemātika, tomēr tālāk šis jautājums nav aktualizēts un attīstīts.

Tāpat, runājot par scenāriju izmaiņām, noteikti jāuzsver filmu režisoru nozīme un viņu talanta loma. Piemēram, runājot par „Limuzīnu Jāņu nakts krāsā”, tikai pateicoties J. Streiča neatlaidīgajai komunikācijai ar cenzoriem tomēr tika atļauts filmā parādīt vairākas tai laikā sabiedrībā esošas tendences- sabiedrības modernizācija, vesternizācija, mantas kults- ko ļoti labi parāda radnieku „dzīšanās” pēc žiguļa, vai, piemēram, Uģa ģērbšanās stils un valodā bieži izmantotie anglicismi, tiesa, filmā tas ir parādīts no kuriozās puses ar ironijas pieskaņu, kas ir pretēji traģiskumam un nosodījumam, ko Svīre pauž savā garstāstā. Tomēr tai pat laikā, lai gan pārliedz akcentus, bet sabiedrībai tika nodots autores paustais vēstījums, tai saprotamā veidā. Tā, iespējams, filmām zaudējot no realitātes atspoguļojuma viedokļa, bet šajā gadījumā iegūstot- mākslinieciskā ziņā.

Tāpat varam runāt par vairākiem aspektiem, kuri praktiski nemainīgi ir saglabāti, kā daiļdarbos, tā arī abās kinofilmās. Piemēram, abas mākslas filmas sniedz reālistisku ieskatu LPSR ģimeņu struktūrā septiņdesmitajos gados, ko raksturo, zemā dzimstība, ko galvenokārt ietekmē sabiedrības modernizācija un urbanizācija, kā arī ģimeņu nestabilitāte (šķiršanās, laulību pārkāpšana). Tāpat arī filmās attēlojot pilsētnieku un laucinieku savstarpējās attiecības, dzīves uzskatus, tiek norādīts arī uz realitātē pastāvošo situāciju LPSR sabiedrībā-savstarpēju sašķeltību starp lauku un pilsētas iedzīvotājiem, to dzīves vērtību un uzskatu nesakritībām. Ko labi simbolizē šī jauno cilvēku tiekšanās uz dzīvi pilsētā, ar visām tam līdzī esošajām ērtībām un lauku aizvien lielākā pamešana novārtā, kā arī laucinieku un pilsētnieku dzīves uztveres atšķirību aizvien lielākais pieaugums.

Kā jau iepriekš tika minēts, tad filmu scenāriji sākotnēji tika pakļauti pašu autoru veiktajai pašcenzūrai, bet vēlāk filmas uzņemšanas gaitu uzmanīja virkne institūciju, kā LPSR, tā arī Maskavā. Jo ja darbu arī akceptēja LPSR Scenāriju redakcijas kolēģija un Mākslinieciskā padome, tad Maskavas iebildumiem, neviens nespēja pretoties.

Protams, nereti arī paši scenāriju redakcijas sēdes locekļi ļoti labi izprata, ka līdz ar šīm regulārajām scenārija transformācijām, tas daudz zaudē no mākslinieciskā viedokļa, tomēr praktiski nebija nekādu iespēju pretoties Goskino cenzoru pavēlēm. Kino veidotāju bezspēcību pret cenzoru varu labi raksturo arī scenāriju redakcijas sēdes protokols 1980.gada 29.aprīlī, kurā tiek apspriesta filma „Limuzīns Jāņu nakts krāsā”. „Līvs-Maskavā pret kinoscenāriju bija lielas iebildes un tikai pateicoties Streiča vēstulei to scenāriju pieņēma. Scenārijā tagad jūtams, kas Glavkā prasīts un režisors arī centies šīs „klausas” izpildīt. Darbs gan dramaturģiskā ziņā, gan pa tēlu līniju kļuvis vājāks.

Lorencs-man Maskavas iebildumi ir pilnīgi nesaprotami. Esam nostādīti mērkaķa stāvoklī, jo scenārijs jālabo, lai pierādītu, ka tas izlabots...”¹⁶⁸

Jāatzīmē, ka šinī gadījumā, tas vai filma cenzūras rezultātā mākslinieciskā ziņā zaudēja vai ieguva, ir strīdīgs jautājums, jo ja skatāmies uz „Limuzīna Jāņu nakts krāsā” augstajiem popularitātes reitingiem un jau iepriekš minētajām pozitīvajām recenzijām, tad tā neapšaubāmi bija sabiedrībā atzīta kinofilma, iespējams, ka filmas veidotājiem tobrīd nozīmīgi šķita atainot tieši tā laika realitāti, uzskatot, ka tā filma papildus iegūs arī no mākslinieciskā viedokļa. Tādējādi ar šo sarunu pierādot vien to, ka kinomākslā bija ļoti ierobežotas jaunrades un brīvdomības iespējas.

¹⁶⁸ LVA, 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.l. (Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи” и документы по производству фильма. 1980- 1981 г.) ,208.lp

Nobeigumā varam secināt, ka abās kinofilmās ir saredzamas vairākas septiņdesmitajos gados sabiedrībā un vidē aktuālas iezīmes, tomēr to atspoguļojums, sevišķi dažāda veida negāciju, nesaskan ar daiļdarbos lasāmo. Ko apliecina, kā darbā apskatāmā laika posma kopējā analīze, kas apstiprina daiļdarbos minēto problēmu esamību, tā arī šo problēmu tuvāka izpēte, balstoties uz avotiem un literatūru.

Filmu veidotāju pašcenzūras un vēlāk jau cenzoru darbības rezultātā, daiļdarbos aprakstītās sabiedrībā esošās tendences, problēmas, negācijas, scenāriju izveides gaitā, lielākoties tika transformētas vai izmantojot mākslinieciskus paņēmienus, sižeta attīstībā padarītas sekundāras. Tā ļaujot norādīt, ka kinofilmas „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un „Ezera sonāte” vēstures izpētes procesā var sniegt ļoti daudz informācijas par to- ko un kāpēc drīkstēja rakstīt rakstnieki, savukārt režisori - nedrīkstēja attēlot uz kino ekrāniem.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti:

nepublicētie:

Latvijas Valsts arhīvs (LVA).

1. LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr.,95.1.(
Протоколы заседаний художественного совета и сценарно- редакционной
коллегии, решение, заключение и режиссерский сценарий кинофильма
„Соната ад озером”)
2. LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 165.1.(
Протоколы заседаний сценарно- редакционной коллегии 1975 г)
3. LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 203.1.(
Литературный сценарий художественного фильма „Лимузин света белой
ночи” и документы к нему. 1978-1979 г.)
4. LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 204.1.
(Киносценари фильма „Лимузин света белой ночи”и документы по
производству фильма. 1980- 1981 г.)
5. LVA , 416.f.(Valsts akciju sabiedrība "Rīgas kinostudija"), 4.apr., 205.1.(
Режиссерский сценарий фильма „Лимузин света белой ночи” ксерокопия
1980 г.)

publicētie:

Filmas.

6. „Ezera sonāte” Rīgas kinostudija, režisors- Varis Brasla, Gunārs Cilinskis,
1976
7. „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” Rīgas kinostudija, režisors-Jānis Streičs, 1981

Preses izdevumi.

8. Ak, šis, „Pelēcītis”, *Karogs*, 1982, 1.februāris , 149-152 lpp.
9. Balāde par tukšām lauku sētām, *Latvija* 1986, 21.aprīlis, 4 lpp.
10. Bērsons, I.,Māras Svīres straujie gadi, *Karogs*,1986, 1.oktobris, 132-138 lpp.

11. Bolševizētās literatūras fiktīvā pasaule, *Jaunā Gaita* 1958, decembris
Pieejams: http://jaunagaita.net/jg18/JG18_Ekmanis.htm, (Skatīts
03.04.2016.)
12. Cīņa pret tautas raksturu, *Londonas Avīze*, 1970, 4.septembris, 3,7 lpp.
13. Dažas iezīmes pēdējo gadu rakstniecībā, *Latvijas šodien*, 1982, 1.oktobris, 46-
67 lpp.
14. Ezera sonāte, *AKKA raksts*, 1977, 1.aprīlis, 30 -32 lpp.
15. Ezera sonāte, *Kino*, 1977, 1.maijs, 4- 5 lpp.
16. „Ezera sonātes” Kuldīgas vasara, *Kino*, 1975, 15.decembris, 6-7 lpp.
17. Ētiskā doma mūsu pēdējo gadu lielajā prozā, *Karogs*, 1983, 1.februāris, 130-
134 lpp.
18. Galeniek. Ko un kā būvēt laukos? *Cīņa*, 1988,3.aprīlis, 2 lpp.
19. Hānbergs, Ē. Stārķis apmetas elektrības stabā, *Karogs*, 1980,10.maijs, 122-131
lpp.
20. Jaunie cilvēki Austrumeiropā pamet laukus, *Laiks*, 1962, 27.jūnijs, 4 lpp.
21. Jauna valde, *Austrālijas latvietis*, 1980, 30.maijs, 5 lpp.
22. Ja nedzērs, valsts bankrotēs, *Laiks*, 1979, 1.augusts, 4 lpp.
23. Jansons, A.Kā dzīvosim ciematā? *Padomju Jaunatne*, 1973, 21.februāris, 2
lpp.
24. Ko mēs varam un ko nevaram, *Māksla*, 1976, 1.aprīlis, 44-47 lpp.
25. Kolhoza priekšsēdētāja, *Padomju Kuldīga*, 1950, 8.marts, 1 lpp.
26. Labie varoņi, nevaroņi un pārējie, *Padomju jaunatne*, 1977, 2.septembris
27. Latvijas daba zviedriem patīk, *Brīvā Latvija:Apvienotā „Londonas Avīze” un
„Latvija”*, 1987, 9.februāris, 6 lpp.
28. Latvijas ezera atbalss Indijā, *Dzimtenes balss*, 1979, 5.aprīlis, 3 lpp.
29. Lasītāju vēstules, *Austrālijas Latvietis*, 1981, 24.aprīlis, 6 lpp.
30. Nenopietnā cilvēka atgriešanās, *Māksla*, 1981, 1.jūnijs, 46-54 lpp.
31. Padomju valsts godina sievieti-māti, *Padomju Jaunatne*, 1947, 8.jūlijs, 2 lpp.
32. P.B., Zemā dzimstība radījusi trauksmi, *Latvija Amerikā*, 1980, 20.septembris
33. Piebildes pie Bruno Mežgaiļa raksta, *Jaunā Gaita*, Pieejams:
http://zagarins.net/jg/jg126/JG126_Dreifelds.htm#VĒRES (Skatīts:
02.03.2015.)
34. Porietis, J. Latvijas lauku dzīvi iespiedīs 817 ciematos, *Laiks*, 1977,
28.septembris, 4 lpp.

35. Putniņš, P. Par latviešu aktierkino 1979.gadā un par kino, *Literatūra un Māksla*, 1979, 18.maijs
36. Putniņš, P. Par latviešu aktierkino 1979.gadā un par kino, *Literatūra un Māksla*, 1979, 25..maijs
37. Roberts Legzdiņš, Latviešu viensētas iznīcināšana, *Londonas Avīze*, 1966, 23.septembris, 3 lpp.
38. Sarakste no vienas istabas diviem kaktiem, *Māksla*, 1981, 1.jūlijs, 42 -46 lpp.
39. Sievietes pienākumi ģimenes dzīvē, *Nākotne*, 1944, 1.janvāris, 101- 107 lpp.
40. Sociālās problēmas prozā un prozas sociālā nozīmība, *Karogs*, 1980, 3.oktobris, 3 lpp.
41. Teicāns, J. , Kad lauku sēta paliek tukša, *Cīņa*, 1980, 25.marts, 2 lpp.
42. Uzmanības centrā cilvēks, *Cīņa*, 1977, 19.maijs, 3 lpp.
43. V.S. Cīņa pret tautas raksturu, *Londonas Avīze* 1970, 9.aprīlis, 3.lpp.

Dokumentu krājumi.

44. Izvilks no LKP CK un LPSR Ministru Padomes lēmuma par pilsoņu pārcelšanos no viensētām uz lauku apdzīvotām vietām, http://lpra.vip.lv/no_viensetam.htm (Skatīts:03.11.2015.)
45. *PSKP Centrālās Komitejas 1983.gada 14.-15.jūnija plēnuma materiāli*, Avots:Rīga,1983. 93 lpp.
46. *PSRS konstitūcija*, Rīga: Liesma, 1977. 44 lpp.
47. Soviet Writers Congress 1934, Pieejams: https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm, (Skatīts:27.02.1016.)

Pētāmajā laika posmā radītie daiļdarbi.

48. Ezera,R. *Aka*, Zvaigzne: Rīga, 2007. 248 lpp.
49. Svīre, M. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*.Rīga: Liesma, 1979. 105- 225 lpp.

Pētāmajā laika posmā radītā dokumentālā proza

50. Ziedonis, I. *Kurzemīte*. Rīga:Liesma, 1974. 363 lpp.

Literatūra:

Uzziņu literatūra.

51. Oxford dictionaries” Pieejams:
[http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/westernize,](http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/westernize) (Skatīts
20.04.2015.)

Vēstures literatūra.

52. Andersons, I. *Trešais bērns*. Rīga:Liesma, 1979. 28 lpp.
53. Ābelnieks, A. *Latvija divdesmitajā gadsimtā*. Rīga: Zvaigzne, 1997.208 lpp.
54. Berelis, G., *Latviešu literatūras vēsture*, Zvaigzne:Rīga, 1999.335 lpp.
55. Bleiere, D., Butulis, I., *Latvijas vēsture 20.gadsimts.*, Rīga:Jumava 2005. 478 lpp.
56. Butulis, I., Zunda, A., *Latvijas vēsture*, Rīga: Jumava, 2010. 206 lpp.
57. Dzene L., red. *Padomju Latvijas kinomāksla*, Liesma”:Rīga, 1989. 460 lpp.
58. Hausmanis,V.red., *Mūsdienu padomju literatūra 1960-1980*, Zinātne: Rīga, 1985. 413 lpp.
59. Kinokapis, Pieejams : <http://kinokapis.filmas.lv/lv/section/filmas-tapsana-padomju-laika/cenzura-un-kino>, (Skatīts: 21.03.2016.)
60. Krūmiņš, G. *Agrārā reforma Latvijā 1988.-1996:Promocijas darbs*. Rīga:LU VFF, 2007.Pieejams:https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/4991/7258-Gatis_Krumins_2007.pdf?sequence=1(skatīts: 28.03.2016.)
61. Kurlovičs, G. , Tomasūns, A., *Latvijas vēsture. Okupācijas gadi.* , Zvaigzne ABC: Rīga , 1998. 277 lpp.
62. Ķēniņš, I. *Latvijas vēsture 20.gadsimts 2.daļa*.Zvaigzne:Rīga, 1998. 271 lpp.
63. Matīsa,K. red., *Inscinējumu realitāte Latvijas aktierkino vesture*, Mansards: Rīga, 2011. 599 lpp.
64. Matīsa, K. *Vecās labās-latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Atēna:Rīga, 2005. 502 lpp.

65. Mežgailis, B. *Padomju Latvijas demogrāfija: struktūra, procesi, problēmas*. Rīga: Avots, 1985. 360 lpp.
66. „Migrācijas ietekme uz valodas vidi Latvijā”, http://www.valoda.lv/downloadDoc_664/mid_509, (skatīts 10.04.2015.)
67. „Padomju okupācijas demogrāfiskās, sociālās un morālās sekas Latvijā”. Latvijas zinātņu akadēmijas vēstnesis, Pieejams: http://www.lza.lv/LZA_VestisA/65_3-4/6_Eglite_Padomju%20okupac.pdf (Skatīts: 26.09.2015.)
68. Pērkone, I, *Es varu tikai mīlēt, sievietes tēls Latvijas filmās*, Rīga: Neptūns, 2008. 167 lpp.
69. Siliņš, U., Vējiņš, J., *Latvija likteņa gaitās 1918.-1991.*, Preses Nams: Rīga 2006. 247 lpp.
70. Strods H. *Latvijas lauksaimniecības vēsture*. Rīga : Zvaigzne, 1992. 287 lpp.
71. Strods, H., *PSRS Politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*, Jumava:Rīga,2010.472 lpp
72. Vilsons, A.red., *Latvijas kultūras vēsture*,Zvaigzne:Rīga, 2003. 507 lpp.
73. Changing Family Values Among Soviet Nationalities. Pieejams: http://www.foia.cia.gov/sites/default/files/document_conversions/89801/DOC_0000496724.pdf (Skatīts:11.04.2015.)
74. Jones,E . *Modernization, value change and fertility in the Soviet Union*. Cambridge:Cambridge University press,2009. 420 p
75. Misiunas, R., Taagepera, R. *The Baltic States years of Independence 1940-1990*. London: Hurst& Company, 1993. 420 p
76. Soviet Young Man:’ The Personal Diaries and Paradoxical Identities of ‘Youth’ in Provincial Soviet Ukraine during Late Socialism, 1970-1980s, *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, 2013. may
77. Yurchak, A., *Everything Was Forever, Until it Was No More*.Princeton:Princeton University press, 2005. 331 p
78. „ Брежневская модернизация: коллективизм и индивидуальность”. журнальный зал, Pieejams: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/1/ma3.html> (Skatīts: 11.11.2015.)
79. Раззаков,Ф., *Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972*. Москва: Эксмо, 2006. 960 стр.

Bakalaura darbs „Laikmeta atspoguļojums Rīgas kinostudijas m/f „Ezera sonāte” un „Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un to literārajos pirmavotos”” izstrādāts LU Vēstures un filozofijas fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Ilona Supe / / 16.05.2016.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: Dr. habil. hist., docents Jānis Ķeruss, / / 16.05.2016.

Recenzents: Dr.hist. Ilgvars Butulis

Darbs iesniegts Vēstures un filozofijas fakultātē 16.05.2016.

Studiju metodiķe:

Darbs aizstāvēts Bakalaura studiju programmas “Vēsture” gala pārbaudījumu komisijas sēdē

____.05.2016. prot. Nr. _____, vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____ /doc. Jānis Ķeruss/