

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
KOMUNIKĀCIJAS ZINĀTNES NODAĻA

**PADOMJU LAIKA REPREZENTĀCIJA UN
SEMIOTISKĀ ANALĪZE ROLANDA KALNIŅA FILMĀS
“AKMENS UN ŠĶEMBAS” UN “ČETRI BALTI KREKLI”**

BAKALĀURA DARBS

Autors: **Sandra Poļegoško**

Studenta apliecības Nr.:sp15029

Darba vadītājs: Dr.philol.Viktors Freibergs

RĪGA 2018

ANOTĀCIJA

Bakalaura darba tēma ir “Padomju laika reprezentācija un semiotiskā analīze Rolanda Kalniņa filmās “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”.

Bakalaura darba mērķis ir noskaidrot, kā izvēlētajās filmās – “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” tiek reprezentēts padomju laiks Latvijā un izpētīt filmas, izmantojot kino semiotikas instrumentāriju.

Darba teorētiskajā daļā apskatītas semiotikas un reprezentācijas teorijas, Latvijas vēsturiskais periods 20.gs (1940-1990), kinorežisora Rolanda Kalniņa un scenārista Viktora Lorenca darbība kinematogrāfijā, kā arī abu filmu “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” tapšanas vēsture. Metodoloģijas daļā aprakstītas izmantotās pētniecības metodes: semiotiskā analīze un daļēji strukturēta intervija. Darba empīriskajā daļā veikts pētījums par abām izvēlētajām Rolanda Kalniņa filmām, izmantojot reprezentācijas un semiotikas teorijas, kā arī aprakstītas intervijas ar kino režisoru, kino operatoru un filmas “Četri balti krekli” aktrisi.

Atslēgas vārdi: Rolands Kalniņš, filma “Akmens un šķembas”, filma “Četri balti krekli”, Padomju Savienība, reprezentācija, semiotika.

ABSTRACT

The topic of the bachelor's thesis is Representation of Soviet time and semiotic analysis of the in Rolands Kalniņš movies "Stone and Flinders" and "Four White Shirts".

The aim of the thesis is to research how the period of Soviet time occupation of Latvia is represented in the chosen films as well as to study these films utilizing film semiotics principles.

The theoretical part of the bachelor's thesis consists of a description of the semiotic and representational theories, the overview of the history of Latvia from 1940 until 1990, the cinematographic work of the film director Rolands Kalniņš and screenwriter Viktors Lorencs, as well as the history of making both films "Stone and Flinders" and "Four White Shirts". Two research methods are described in the methodological part: a semiotic analysis, and a partly structured interview. The empirical part consists of a study of both films. Representational and semiotic theories are used in this work. The author has also included interviews with the film director, cameraman and one of the actresses of the film "Four White Shirts".

Keywords: Rolands Kalniņš, film "Stone and Flinders", film "Four White Shirts", Soviet Union, representation, semiotics.

SATURS

Apzīmējumu saraksts.....	6
Ievads.....	7
1. Reprerentācijas jēdziens.....	10
2. Semiotika.....	13
3. Kinematogrāfiskie izteiksmes līdzekļi.....	16
3.1 Kadrs.....	16
3.2 Skaņa.....	17
3.3 Mūzika.....	18
3.4 Mizanscēna.....	18
3.5 Apgaismojums un krāsa.....	19
3.6 Flešbeki.....	20
3.7 Montāža.....	21
4. Vēsturiskais periods: Latvija 20.gs (1940-1990).....	22
4.1. Cenzūra.....	23
4.2 Par R. Kalniņa un V. Lorenca darbību kinematogrāfijā.....	24
4.3 Filmas “Akmens un šķembas” tapšanas vēsture.....	29
4.4 Filmas “Četri balti krekli” tapšanas vēsture.....	31
5. Metodoloģija.....	33
5.1. Semiotiskā analīze.....	33
5.2. Intervija.....	33
6. Filmas “Akmens un šķembas” sižets.....	36
7. Padomju laika reprerentācija filmā “Akmens un šķembas”.....	38
8. Filmas “Akmens un šķembas” semiotiskā analīze.....	41
8.1. Kadrs un mizanscēna.....	41
8.2.Mūzika.....	41
8.3.Krāsa.....	42
8.4.Flešbeki.....	42
8.5. Zemteksts.....	42
8.6. Filmas tēli.....	43
9. Filmas “Četri balti krekli” sižets.....	44
10. Padomju laika reprerentācija filmā “Četri balti krkeli”.....	46

11. Filmas “Četri balti krekli” semiotiskā analīze.....	49
11.1. Kadrs un mizanscēna.....	49
11.2 Mūzika un skaņa.....	49
11.3. Krāsa.....	50
11.4. Flešbeki.....	50
11.5. Filmas tēli.....	50
11.6. Zemteksts.....	52
12. Interviju apraksts.....	54
12.1. Intervija kino režisoru Rolandu Kalniņu.....	54
12.2. Intervija ar kino operatoru Miku Zvirbuli.....	55
12.3. Intervija ar aktrisi Līgu Liepiņu.....	56
Secinājumi.....	57
Izmantotās literatūras saraksts.....	59
Izmantoto informācijas avotu saraksts.....	61
Pielikumi.....	63
1.pielikums. Izstāde "Rolanda Kalniņa aizliegtais laiks".....	63
2.pielikums. Izstāde "Rolanda Kalniņa aizliegtais laiks".....	64
3.pielikums. Muzeja sienas makets.....	65
4.pielikums. Intervija ar režisoru Rolandu Kalniņu.....	66
5.pielikums. Intervija ar operatoru Miku Zvirbuli.....	71
6.pielikums. Intervija ar aktrisi Līgu Liepiņu.....	74

APZĪMĒJUMU SARAKSTS

PSRS–Padomju Savienība – Padomju Sociālistisko Republiku Savienība;

Latvijas PSR – Latvijas Padomju Sociālistiskā Republika;

LKP CK – Latvijas Komunistiskās partijas Centrālā komiteja;

VDK – Valsts drošības komiteja;

VVKI – Vissavienības Valsts Kinematogrāfijas institūts;

LGLP – Latvijas Galvenā literatūras pārvalde.

IEVADS

Viens no svarīgākajiem periodiem Latvijas vēsturē bija padomju režīms, bet arī padomju varas periodā turpināja attīstīties kultūra, arī tāda mākslas joma, kā kino, kas tika ierobežota un pakļauta cenzūrai. Arī padomju varas laikā kinematogrāfija bija viens no vispopulārākajiem mākslas veidiem.

Latviešu kino latviešiem ir jo īpaši nozīmīgs, jo filmu iznākšana bija un ir vēl šodien ļoti nozīmīgs notikums, it īpaši, kad galveno varoņu atveidotāju vidū ir visiem pazīstami un iemīļoti pašmāju aktieri.

20.gadsimtā Rīgas kinostudijā divpadsmit veidotās filmas ir iekļautas Latvijas Kultūras kanonā, kas ir izcilāko un ievērojamāko Latvijas mākslas darbu un kultūras vērtību apkopojums, un ir neatņemama mūsu kultūras un kinematogrāfijas sastāvdaļa. Šajā kanonā ietilpst visiem tik ļoti zināmās un iemīļotās latviešu režisoru veidotās filmas, kuras mēs atceramies un pārskatām ar nostalgisku sajūtu vēl šodien un nododam tās arī nākamajām paaudzēm.

Rolands Kalniņš ir viens no spilgtākajiem un vecākajiem kinorežisoriem Latvijā, ir Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieks, Valsts Kultūrkapitāla fonda mūža stipendiāts, ir saņēmis Nacionālā filmu festivāla “Lielais Kristaps 2005” balvu par mūža ieguldījumu kinomākslā. Latvijas Kultūras kanonā iekļautas divas Rolanda Kalniņa filmas – “Četri balti krekli” (1967) un vispopulārākā filma “Ceplis” (1972), kura savu aktualitāti nav zaudējusi arī šodien.¹ Kalniņa režisēto darbu skaits sasniedz ap divdesmit filmām – “Akmens un šķembas” (1966), “Piejūras klimats” (1974), “Akmeņainais ceļš” (1983), “Ja mēs visu to pārcietīsim” (1987) un citas.

Šajā darbā tiks aplūkotas un analizētas divas Rolanda Kalniņa filmas, kuras pazīstamas kā aizliegtās filmas – “Akmens un šķembas” (1966), tā ir vienīgā filma Latvijas kinovēsturē, kurā filmas autori padomju laikā uzdrīkstējās runāt par latviešu tautas traģiskajiem vēstures notikumiem un leģionāru tēmu, un “Četri balti krekli” (1967), kas ir 20.gs sešdesmito gadu Latvijas tautas brīvības alkas, jauneklīga maksimālisma un sirdsapziņas balss, filma ir ironisks skatījums uz mākslu un cenzūru Padomju Savienībā.²

Darbā tiks analizēts, kā izvēlētajās režisora Kalniņa filmās tiek reprezentēts padomju laiks, kā arī, izmantojot semiotisko analīzi, noskaidrots filmu vēstījums.

¹ DVD “Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas” prezentācija. Sk. 2018.gada 16.februārī. Izgūts no: <http://nkc.gov.lv/aktualitates/dvd-rolanda-kalnina-aizliegtas-filmas-prezentacija/>

²Turpat.

Temata aktualitāte: darba tēma ir inovatīva un aktuāla, jo šajās darbā aplūkotajās filmās skarta tēma, kas bija ļoti neērta padomju varas funkcionāriem, šīs filmas padomju laikā tā arī nenonāca uz ekrāniem. Šo filmu veidotājiem bija nepieciešamība runāt par šīs paaudzes likteņiem, bet padomju vara to liedza uz daudziem gadiem. Darba pētījumā iekļautajām filmām ir liela loma sociālās atmiņas veidošanā. Svarīgi pieminēt arī to, ka šogad, 2018.gada 9.maijā, kinorežisors Rolands Kalniņš, vecākais režisors Latvijā, nu jau nosvinējis savu 96.dzimšanas dienu.

Darba mērķis: izpētīt un noskaidrot, kā filmās tiek reprezentēts padomju laiks, kā arī nolasīt filmās slēptos vēstījumus un zemtekstus, izmantojot kino semiotikas pamatprincipus – kinematogrāfiskos izteiksmes līdzekļus.

Pētnieciskie jautājumi: kā Rolanda Kalniņā filmās “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” tiek reprezentēts padomju laiks.

Pētījuma objekts un priekšmets: R. Kalniņa filmas “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”; filmu “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” vēstījums.

Pētījuma uzdevumi:

- Izpētīt un iepazīties ar semiotikas, reprezentācijas jēdziena teorijām;
- Iedziļināties Latvijas 20.gs vēsturē, lai labāk izprastu ar šo divu filmu tapšanu saistītiem un filmās attēlotajiem notikumiem;
- Aprakstīt, kā filmās tiek reprezentēts padomju laiks;
- Analizēt filmas, izmantojot semiotisko analīzi;
- Intervēt filmu režisoru Rolandu Kalniņu, kino operatoru Miku Zvirbuli un aktrisi Līgu Liepiņu;
- Apkopot pētījumā iegūtos rezultātus un izdarīt secinājumus.

Darba teorētisko daļu veido: semiotikas, kinematogrāfisko izteiksmes līdzekļu un reprezentācijas jēdziena teorijas apskats un raksturojums. Tāpat apskatīts ir arī vēsturiskais periods Latvijā 20.gs (1940-1990), kinorežisora Rolanda Kalniņa un scenārista Viktora Lorenca darbība kinematogrāfijā, kā arī abu izvēlēto filmu tapšanas vēsture.

Pētījuma lauks: kinorežisora Rolanda Kalniņā filmas “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”. Balstoties uz reprezentācijas jēdziena un kino semiotikas teorijām, darba pētījumā tiks vērsta uzmanība uz to, kā padomju laiks tiek reprezentēts šajās filmās un, kāds ir šo filmu vēstījums.

Pētniecības metodes: semiotiskā analīze un daļēji strukturēta intervija.

Izpētes novitāte: lai gan interneta vidē ir pieejami daudz dažādu rakstu un interviju ar Rolandu Kalniņu un viņa aizliegtajām filmām, detalizēti un padziļināti pētīti darbi par režisora filmām nav.

Praktiskie rezultāti: darba pētījumā tiks noskaidrots, kā padomju laiks tiek reprezentēts filmās, kā arī tiks analizēts abu filmu vēstījums un slēptās nozīmes un zemteksti, balstoties uz kinematogrāfiskajiem izteiksmes līdzekļiem.

Bakalaura darbs ir strukturēts 12 nodaļās un 28 apakšnodaļās. Darba teorētiskajā daļā apskatīts semiotikas, reprezentācijas jēdziena teorijas, Latvijas vēsturiskais periods 20.gs, kinorežisora Rolanda Kalniņa un scenārista Viktora Lorenca darbība kinematogrāfijā, kā arī filmu “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” tapšanas vēsture. Metodoloģijas daļā aprakstīta semiotikas analīze un daļēji strukturēta intervija. Empīriskajā daļā veikts pētījums par abām izvēlētajām Rolanda Kalniņa filmām, izmantojot reprezentācijas un semiotikas teorijas, kā arī aprakstītas intervijas ar kinorežisoru, kino operatoru un filmas “Četri balti krekli” aktrisi, lai noskaidrotu, kā tapa filma, ar kādām grūtībām režisoram, kino operatoram un aktieriem nācās saskarties.

1. REPRESENTĀCIJAS JĒDZIENS

Šīs nodaļas mērķis ir noskaidrot reprezentācijas jēdzienu un nozīmi. Cilvēks ar reprezentāciju saskaras ik dienas – medijos, dažādās profesijās un sfērās – kultūrā, literatūrā, politikā, komunikācijā un citur. No visām šīm sfērām mēs uzzinām, kas notiek valstī un pasaulē, kā arī gūstam priekšstatu par pagātnes notikumiem.

Reprezentācijas jēdzienu pētnieki skaidro dažādi. Pētniece Džena Veba (*Jen Web*), skaidrojot reprezentācijas jēdzienu, izvirza jautājumus: kā mēs saprotam apkārtējo vidi un tajā notiekošos procesus, cilvēkus sev apkārt un paši sevi dažādās dzīves situācijās?³

Kultūras un socioloģijas pētnieks Stjuarts Hols (*Stuart Hall*) reprezentāciju definē kā svarīgu procesa daļu. Tajā tiek radītas nozīmes, kas pēc tam tiek nodotas kultūras locekļiem. Reprezentācija sevī ietver valodas, zīmju un attēlu lietošanu, kas kaut ko reprezentē un satur nozīmi.⁴

Lai varētu izprast reprezentācijas nozīmi, pētnieks ir izdalījis divas reprezentācijas sistēmas. Viena no tām ir konceptu radīšana, kas skaidro, ka mūsu prāts pats rada savus konceptus, kas klasificē un kārtoti pasauli sev saprotamās kategorijās. Otrā reprezentācijas sistēma ir valoda un jēdziens, kas ļauj mums veidot attieksmi pret reālo vai iedomu pasauli, pret objektiem, cilvēkiem un notikumiem.⁵

Skaidrojot, kā caur valodu reprezentācijā strādā nozīme, pētnieks S. Hols izvirza trīs pieejas – reflektorā (reflective), tīšā (intentional) un konstruktīvā (construcionist). Ar katru no pieejām var atbildēt uz jautājumiem – no kurienes rodas nozīme?; kā noteikt patieso nozīmi vārdam vai attēlam?⁶

Reflektorā pieeja paredz, ka valoda atveido patieso nozīmi, jo tās funkcija ir būt kā spogulim – visiem zināmu un saprotamu nozīmi.⁷

Otrā jeb tīšā pieeja tiek veidota ar reprezentācijas palīdzību un tās autors ir cilvēks. Svarīgākais šajā pieejā ir valodas lietotājs, jo tieši no viņa ir atkarīgs tas, kādu nozīmi tas piešķir valodai, ko lieto.⁸

Trešā – konstruktīvā pieeja reprezentāciju skaidro visskaidrāk. Lietām nav nozīmes, tā tiek veidota valodā, izmantojot reprezentācijas sistēmas - konceptus un zīmes. Pēc S. Hols

³ Webb, J. (2009). *Understanding representation*. London: Sage Publication. P.2.

⁴ Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*. London etc. Sage Publications P.15.

⁵Turpat, 16.lpp.

⁶Turpat, 24.lpp.

⁷Turpat, 24.lpp.

⁸Turpat, 25.lpp.

teiktā: “Lietas neko nenozīmē, to nozīmi mēs konstruējam paši, lietojot reprezentācijas sistēmas – konceptus, zīmes.”⁹

Pēc Dž. Vebas teiktā, ir svarīgi ņemt vērā, ka reprezentācijas radītās nozīmes vienmēr ir tikai daļēji patiesas, jo zīmes tiek saprastas un interpretētas, lai iegūtu vēlamu patiesību. Reprezentācijas tiek veidotas atkarībā no sociālajām un kultūras tradīcijām.¹⁰

Reprezentācija būs patiesa tik ilgi, līdz to tā uztvers cilvēki. Reprezentācija ļoti lielā mērā ir atkarīga no kultūras rāmējuma, kas tai uzspiež pieņemto patiesību, tādā veidā jebkura reprezentācija var būt neobjektīva.¹¹

Nozīmes reprezentācijā objektiem, cilvēkiem un notikumiem veidojas vienā noteiktā kultūrā. Tām reti kad būs tikai viena nemainīga nozīme. Pētnieks S. Hols par piemēru min akmeni, kas pēc izskata var būt tikai akmens, bet var apzīmēt, piemēram, arī skulptūras sastāvdaļu.¹²

S. Hols uzskata, ka valodā nav iespējama precīza notikumu interpretācija, to reprezentācija, kas būtu identiska realitātē, jo katrs no mums nozīmes rada pēc savas interpretācijas un izmantošanas ikdienas dzīvē.¹³

Sociālpsihologs Seržs Moskoviči (*Serge Moscovici*) uzskata, ka ikviena cilvēka prāts nav brīvs no iespaidiem mums apkārt, ko ietekmē mūsu dzīves pieredze, kas uzspiež kultūru, valodu un reprezentāciju. Cilvēki pieraduši redzēt to, ko viņiem ļauj noteikti apstākļi, nemaz neapzinoties šos apstākļus.¹⁴

Reprezentāciju S. Moskoviči raksturo kā noteiktu priekšstatu, kas cilvēkus, kopienu un sabiedrību satur kopā, jo sadarbojoties ir nepieciešami vienādi noteikumi un vērtību sistēma, kas visiem vienādi būtu uztverama un saprotama.¹⁵

Pētnieks atzīmējis divas īpašības, kas raksturīgas reprezentācijai. Viena no tām vairāk attiecas uz cilvēku, objektu, notikumu. Tā atklāj, ka reprezentācijas veido noteiktu modeli. Otrā īpašība atklāj, ka reprezentācija veido realitāti. Tā ar savu struktūru un tradīcijām nosaka, kādā virzienā cilvēkiem vajadzētu domāt.¹⁶

Profesors Kristofers Prendergasts (*Christopher Prendergast*) piedāvā savu reprezentācijas skaidrojumu – reprezentācija, kā attēlošanas sajūta, kas caur laiku un telpu

⁹ Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*. London etc. Sage Publications P.25.

¹⁰ Webb, J. (2009). *Understanding representation*. London: Sage Publication. P.22.

¹¹Turpat, 6-7.lpp.

¹² Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*. London etc. Sage Publications. P.3.

¹³Turpat, 3.lpp.

¹⁴ Moscovici, S. (2000). *Social representation: Explorations in Social Psychology*. Cambridge: Polity Press. P.22.

¹⁵Turpat, 21.lpp.

¹⁶Turpat, 22-23.lpp.

veido tagadni. Profesors uzskata, ka reprezentācija parāda esošu to, kas ir pastāvējis toreizējā tagadnē un laiks ar telpu mijiedarbojas.¹⁷

Runājot par kino, kino zinātnieks un Latvijas Universitātes (LU) semiotikas profesors Viktors Freibergs izsakās: “Katrā ziņā kino nav realitātes kopija, kaut viegli iegrimt šādā iluzorā apgalvojumā, jo atšķirībā no citiem mākslas žanriem kino valoda izmanto tēlus, kas vizuāli līdzinās tiem, ko tie ataino (..),” un piebilst: “Līdz ar to atšķirība starp tēlu un to, ko šis tēls ataino vai izsaka, ir daudz mazāka nekā, piemēram, literatūrā: kad uzmetam skatu ekrānam, mēs redzam to, kas tiek atainots. Savukārt, uzmetot tikpat īslaicīgu skatienu romāna lappusei, mēs neredzam neko citu, kā nosacītās valodas zīmes – vārdus, bet, kad lasām tekstu, tad spējam vizualizēt un ieraudzīt to, kas romānā tiek aprakstīts.”¹⁸

Kino var šķist tik patiess un reāls, jo tas, kas tiek attēlots rada skatītājā ticību, ka filma atspoguļo detalizētus notikumus no pagātnes un cilvēkus no nezināmas realitātes.¹⁹

“Piedevām visu laiku jāuzdod sev jautājums – vai redzam nosacīto filmas realitāti, vai arī atrodamies kāda personāža apziņā un redzam to, ko tas iztēlojas vai iedomājas. Līdz ar to paša filmas vēstījuma realitāte nav viendabīga, kāda filmas varoņa murgs vai sapnis vizuāli var tikt atainots tādā pašā stilistikā un ar tādiem pašiem paņēmieniem kā nosacīti reālie notikumi,”²⁰ saka profesors V. Freibergs.

Skatītājam attēls šķiet patiess un reāls tikai tādās situācijās, kad ir attēloti reāli tēli, kas ir saistīti ar dažādām situācijām ikdienas dzīvē. Šādi attēli atspoguļo precīzas detaļas un parāda objektu saikni.²¹

Pēc profesora Viktora Freiberga domām: “Kino rada ilūziju, ka viss, kas norit uz ekrāna, notiek tagad un šeit, mēs kļūstam par aculieciniekiem, vērotājiem, aizmirstot, ka viss, ko redzam, ir divdimensiju fiktīva konstrukcija,” kā arī piebilst, ka: “Materiālās pasaules loģika kino vēstījumā nedarbojas, un katra filma piedāvā savus spēles noteikumus, kuru formulēšana ir viens no kino pievilcīgākajiem elementiem.”²²

Aplūkojot dažādas reprezentācijas teorijas, autore secina, ka reprezentācijai ir nozīmīga loma mūsu dzīvē, jo tā definē realitāti, tā paskaidro, kas ir kas, kā arī veido sabiedrības izpratni par to.

¹⁷ Webb, J. (2009). *Understanding Representation*. Los Angeles; London. P.8.

¹⁸ Freibergs, V. (2004). *Reālā ēnu pasaule*. Sk. 2017.gada 16.decembrī. Izgūts no <http://apollo.tvnet.lv/zinas/reala-enu-pasaule/287789>

¹⁹ Corrigan, T., & White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford. P. 99.

²⁰ Freibergs, V. (2004). *Reālā ēnu pasaule*. Sk. 2017.gada 16.decembrī. Izgūts no <http://apollo.tvnet.lv/zinas/reala-enu-pasaule/287789>

²¹ Kulvicki, V., John. (2006). *On Images. Their Structure and Content*. New York: Oxford University Press. P. 216.

²² Freibergs, V. (2004). *Reālā ēnu pasaule*. Sk. 2017.gada 16.decembrī. Izgūts no <http://apollo.tvnet.lv/zinas/reala-enu-pasaule/287789>

2. SEMIOTIKA

Semiotikas, kā zinātnes pirmsākumi meklējami 19.gadsimta beigās, lingvistikas pamatlicēja Ferdinanda de Sosīra (*Ferdinand de Saussure*) un semiotiķa Čārlza Sandersa Pīrsa (*Charles Sanders Peirce*) darbos.²³

Semiotiķis Daniels Čandlers (*Daniel Chandler*) uzsver, ka semiotikas terminam pastāv daudz un dažādu definīciju un skaidrojumu. Semiotikas jēdzienu semiotiķis savā grāmatā definē kā mācību par zīmēm, kas ietver sevī gan vizuālās zīmes, gan arī zīmes, kas sastopamas verbālajā un neverbālajā valodā, jo semiotika ir viss, kas var būt uztverts kā zīme.²⁴

No semiotikas viedokļa, var uzskatīt, ka mediju vēstījumi ir nozīmīgi ar to, ka tie sevī ietver dažādu simbolu sajaukumu, kas rada nozīmes auditorijai. Semiotika ir masu informācijas līdzekļu spēcīgs instruments.²⁵ Ja semiotika ir zinātne par zīmēm, tad kino – kā viena no zīmju sistēmām, kuru arī var analizēt.

Franču teorētiķis Kristiāns Mecs (*Christian Metz*) ir ievērojams ar problēmas pētniecību filmās. K. Mecs bija viens no tiem, kas filmu pētīšanai un analīzei izveidoja semiotikas novirzienu. Teorētiķis kopā ar domubiedriem nāca klajā ar teoriju, kas sastāv no zīmēm un kodu konceptiem, kurus mēs sastopam kinematogrāfiskajā komunikācijā.²⁶ Pēc Kristiāna Meca uzskatiem, filma ir kā valoda. Tās katra kadra secību var salīdzināt ar valodniecības konkrētām vienībām, kur filmas mazākā daļa ir teikums.²⁷ K. Mecs, turpinot savus atklājumus kino semiotikā, ieviesa jaunu jēdzienu diegēze *diegesis* – stāsta apzīmējums no grieķu valodas, kas kino semiotikā apzīmētu filmas pasauli.²⁸

Kopš kino pirmsākumiem dažādiem māksliniekiem, intelektuāļiem un pat zinātniekiem nebija skaidrs, kas ir kino būtība, vai tā ir jauna kustība, attēls, realitātes reprezentācija, vai varbūt viss kopā?²⁹ Pēc tā var secināt, ka kino pētnieku vidū nav atrasta vienota atbilde par to, kas tad ir kino. Pētnieki gan atzīst, ka kino ir dažādu virzienu kopums,

²³ Chandler, D. (2005). *Semiotics for beginners*. London: Routledge. P.2.

²⁴ Chandler, D. (2000). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge. P.2

²⁵ Littlejohn, W., S., & Foss, A., K. (2011). *Theories of human communication*. Tenth Edition. USA: Waveland Press. P. 334-335.

²⁶ Giannetti, L., & Leach, J. (2001). *Understanding Movies*. Toronto: Practice Hall. P.386.

²⁷ Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press. P.84.

²⁸ Bernard, F., D. (2010). *Anatomy of Film*. Sixth edition. Boston: Bedford/ St. Martin's. P.423.

²⁹ Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film Theory. An Introduction through the senses*. New York: Routledge. P.1.

kas sastāv no zīmēm, simboliem, kuru mijiedarbība ietekmē auditoriju, ka tā spēj dzīvot un just līdzī stāstam.

Kā reiz ir teicis kulturologs un semiotiķis Jurijs Lotmans (*Юрий Михайлович Лотман*): “Režisori, kinoaktieri, scenāriju autori, visi filmas radītāji mums kaut ko vēlas pateikt ar savu stāstījumu. Viņu lente – tā ir vēstule sūtīta skatītājiem. Bet, lai saprastu sūtījumu, ir nepieciešams zināt tā valodu.”³⁰

Nereti skatoties filmu, mēs saskaramies ar filmas valodas saprašanas problēmu, jo daudzu filmu vēstījums veidots no daudziem gabaliņiem, gluži kā mozaīka un tāpēc rodas grūtības tos sakārtot, jo mēs neiedziļināmies tajos sīkāk.³¹

Amerikāņu filmu kritiķis Džeimss Monako (*James Monaco*) par kino valodu izsakās šādi – tā nav jāuztver un jāmācās kā jebkura cita valoda, to var saprast, nolasot zemtekstus, kas paver filmu citā skatījumā.³² Kino atšķirība no valodas ir tāda, ka kino balstās uz vizuālu pasaules uztveri, nevis verbālo.³³

Šodien tiek atzīts, ka filmas funkcijas ir mainījušās – tā ir kas vairāk par vienkāršu baudījuma funkciju. Filmu funkcija ir līdzīga sapnim, tā dod iespēju iejusties īslaicīgi citā pasaulē, aizmirstot reālo. Ar kino industrijas attīstību filmām bija ilgāks mūžs, jo tās turpināja atgādināt par sevi, ietekmējot mūsu personības identitāti ilgi pēc to izrādīšanas.³⁴

Teātra režisors Vladimirs Agejevs (*Владимир Агеев*), analizējot tādus realitātes atspoguļojuma veidus kā teātris, fotogrāfija, kino, televīzija, atzīmē, ka katram no tiem ir sava īpaša valoda. Spēju uztvert un saprast autora ideju cilvēks iegūst tikai tad, kad ir apguvis attiecīgā mākslas veida valodu. Katrs mākslas veids izmanto tikai tam raksturīgo izteiksmes līdzekļu kopumu un nosaka komunikācijas procesa īpatnības, kurās skatītājs piedalās kā cilvēks, kas uztver viņam piedāvāto informāciju.³⁵

“Kino, radies nebijuša filozofiska, tehniska, mākslinieciska un zinātniska pacēluma laikmetā, zināmā mērā izveidoja pašu 20.gadsimta tēlu un daudzējādā ziņā iespaidoja visu

³⁰Лотман, Ю. (1998). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Санкт-Петербург. С.290.

³¹Hunt, E., Marland, J., &Rawle, S. (2009). *Basics Fil – making 04: The Language of Film*. Lausanne: AVA Academia. P.7.

³² Monaco, J. (1981). *How to read a film*. New York, Oxford: Oxford University Press. P.125.

³³ Hunt, E., Marland, J., &Rawle, S. (2009). *Basics Fil – making 04: The Language of Film*. Lausanne: AVA Academia. P.9

³⁴ Turner, G. (2001). *Film s social practise*. London, New York: Routledge. P.3

³⁵ Agejevs, V. (2002). *Semiotika*. Rīga: Jumava. 92-93.lpp.

civilizācijas attīstību kopumā. Tā ir māksla, kurā apbrīnojamā kārtā apvienojas ilūzija un visīstākā realitāte.”³⁶

“Gadsimta sākumā pret kinematogrāfu izturējās vien kā pret jaunu izpriecu, taču pakāpeniski to sāka uzskatīt par pasaules estētiskās apguves veidu. Apkārtējās pasaules telpiski laicīgo iezīmju pārvešana uz kinoekrāna ir savdabīga reāli eksistējošu procesu modelēšana, un tas lielā mērā nosaka kinematogrāfa nozīmību izziņās aspektā.”³⁷

Pētīt kinomākslu no semiotikas pozīcijām nozīmē izziņāt mehānismu, kā kino iedarbojas uz cilvēku. Te svarīgs ir tas viss, ko cilvēks ievēro filmas demonstrācijas laikā, viss, kas cilvēku satrauc. Apgūt kino valodu nozīmē – apgūt attiecīgo zīmju sistēmu.³⁸

Pēc V. Agejeva uzskatiem: “Cilvēks dzīvo zīmju pasaulē, izmanto zīmes un noteiktās situācijās arī pats savā ziņā kļūst par zīmi...”³⁹

Secinot, kas ir kino semiotika, ir skaidrs, ka tā ir ļoti specifiska un kompleksa zīmju sistēma, kas sevī ietver simtiem apslēptu zīmju un kodu. Savukārt, kino valoda ir komunikācijas process, caur kuru auditorija uztver autora sūtīto ziņojumu, tāpēc ir svarīgi saprast šo kino valodu, lai spētu nolasīt autora apslēptos zemtekstus un vadlīnijas.

³⁶ Agejevs, V. (2002). *Semiotika*. Rīga: Jumava. 107-108.lpp.

³⁷ Turpat, 108.lpp.

³⁸ Turpat, 109.lpp.

³⁹ Turpat, 7.lpp.

3. KINEMATOGRĀFISKIE IZTEIKSMES LĪDZEKĻI

Filma kā vienots vēstījums, sastāv no vairākiem kinematogrāfiskiem izteiksmes līdzekļiem – kadrs, skaņa, mūzika, mizanscēna, apgaismojums, krāsa, montāža un citi, un tiem mijiedarbojoties rodas filma.

Kinematogrāfija ir svarīgs filmas radīšanas process, tajā piedalās filmas veidošanas komanda. Filmēšanas komanda sastāv no režisora, scenārija autora, operatoriem un citiem.

Grāmatas “Kino pieredze” (*The Film Experience*) autori Timotijs Korigans (*Timothy Corrigan*) un Patrīcija Vaita (*Patricia White*) par kinematogrāfiju izsakās, kā rakstīšanu kustībā, salīdzinot ar fotogrāfiju, kas ir kā rakstīšana gaismā, jo gan par kinematogrāfijas, gan fotogrāfijas pamatu tiek uzskatīts kadrs.⁴⁰

Atšķirībā no teksta, kino valoda balstās uz vizualizētu pasaules skatījumu, nevis uz mutvārdu leksiku. Kino valoda nesastāv no nozīmju vienībām kā tādām, bet ir nebeidzamu nozīmju virknējums, atšķirībā no valodas.⁴¹

Kino valodas uzdevums ir uzrunāt skatītājus, savukārt, filmas mērķis ir nodot galveno filmas vēstījumu, kas tiek panākts ar dažādu kinoelementu palīdzību. Semiotiķis Jurijs Lotmans, grāmatā “Par mākslu” (*Об искусстве*) izsakās, ka mūsdienu filmās pastāv trīs vēstījumu tipi – tēlainais, mutiskais un audioālais, starp kuriem veidojas noteiktas zīmes un attiecības, kas var būt viegli uztveramas un arī sarežģītas.⁴²

Pētot filmu, kas sastāv no dažādiem kino valodas elementiem, var saskatīt filmas režisora rokrakstu, kas jo īpaši režisoram Rolandam Kalniņam ir ļoti spilgts.

3.1.Kadrs

Kadrs ir filmas vienība, kuru veido filmā iesaistīto cilvēku grupa, kā arī filmas stāsta notikumi un darbības,⁴³ kā arī kadrs ir aina filmā, ko skatītājs redz pirms notiek pārslēgšanās uz citu filmas ainu.

Pastāv septiņi kadru veidi:

⁴⁰ Corrigan, T., & White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford. P.77.

⁴¹ Monaco, J. (1981). *How to read a film*. New York, Oxford: Oxford University Press. P.130.

⁴² Лотман, Ю.М. (2005). *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб. С.316.

⁴³ Mity, J. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Great Britain: The Athlone Press. P.59.-69.

- Tuvplāns/ ekstrēms tuvplāns, pirmie divi kadra veidi –akcentē varoņa iekšējo pasauli un piesaista uzmanību noteiktai sejas izteiksmei, žestam vai priekšmetam. Tuvplāns ir neatņemama kino valodas sastāvdaļa, jo ataino personāžu psiholoģisko stāvokli ar sejas tuvplāniem un noskaņu uzsverošiem ielaidumiem. Tuvplāniem piemīt arī stāstnieciska vērtība, jo tie ievilina skatītāju naratīvā, izceļot svarīgākos mizanscēnas elementus. Milzīgu emocionālu iespaidu uz skatītāju atstāj arī ekstrēmais tuvplāns, kas piepilda visu ekrānu, ļaujot skatītājiem iejusties galvenā varoņa ādā.⁴⁴

- Vidējs tuvplāns – vienu vai vairāku filmas varoņu pietuvinājums, galvenokārt, ierāmējot tos kadrā līdz pleciem.⁴⁵

- Vidējs plāns – filmas varonis tiek ierāmēts no galvas līdz viduklim. Kamera ir pietiekamā attālumā, lai varētu saskatīt arī apkārtni. Parasti vidējā kadrā filmas varonis aizņem pusi vai divas trešdaļas no kadra.⁴⁶

- Vidēji tāls plāns – filmas varonis tiek attēlots pilnā augumā, atklājot arī apkārtni.⁴⁷

- Tāls plāns – atšķirībā no vidēji tāla kadra, filmas varonis atrodas tālu no kameras un apkārtni ir vairāk pārredzamāka.⁴⁸

- Ļoti tāls plāns – lielāka nozīme tiek piešķirta apkārtni, nevis varonim, jo tas tiek attēlots tikai fonā.⁴⁹

“Režisori izmanto kameras attālumu, lai radītu stilu un ritmu, veidotu motīvus un tēmas. Vienlīdz svarīgi ir arī augstums un rakurs. Kontekstam ir izšķiroša nozīme, bet zemi rakursi bieži liek domāt par personāža varenību, turpretī augsti rakursi mēdz uzsvērt ievainojamību. Slīpie jeb “holandiešu” leņķi netieši norāda uz pasauli, kurā lietu kārtība ir izjaukta.”⁵⁰

3.2.Skaņa

Nekas nav pārvērtis kino vairāk kā skaņas laikmeta atklāšana. Pēc angļu komēdiju aktiera, kinorežisora un scenārista Čārlija Čāplina (*Charlie Chaplin*) domām, līdz ar to tika iznīcināts “klusuma dižais skaistums”. Taču šim apgalvojumam var iebilst, jo dialogi, mūzika, skaņu noformējums un skaņu specefekti bagātina filmas vizuālās izteiksmes līdzekļus,

⁴⁴Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 23.lpp.

⁴⁵ Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: New York: Routledge. P.355.-356.

⁴⁶Turpat, 355.-356.lpp.

⁴⁷Turpat, 355.-356.lpp.

⁴⁸Turpat, 355.-356.lpp.

⁴⁹Turpat, 355.-356.lpp.

⁵⁰ Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 23.lpp.

pastiprinot to nozīmi un iedomāto reālismu. Universālā mēmā kino laiks bija aizgājis uz neatgriešanos.⁵¹

Pastāv viedoklis, ka skaņa filmā var tikt pielietota tikpat daudzpusīgi kā attēls. Skaņai ir vairāki pielietojumi – tā var tikt atskaņota dažādā uzsvārā, tembrā un skaļumā. Svarīgs nosacījums filmas veidošanā ir tas, ka skaņai ir jābūt saistītai ar filmas sižeta līniju, vai tā būtu tiešā skaņa, kas ierakstīta kopā ar kadru, vai pēcapstrādes skaņa, kas pievienota vēlāk skaņu montāžas studijā.⁵²

Svarīgi par skaņu filmā ir atzīmēt arī skaņas nepārtrauktību, kas veido skaņas ierakstīšanas, miksēšanas un atskaņošanas procesu, kas skaņu cenšas pielāgot filmas naratīvam.⁵³

3.3.Mūzika

Mūzika ir viens no kino elementiem, kas sevī ietver neskaitāmas zīmes un var raisīt skatītājos spēcīgas emocijas un, kas papildina skatītāja vizuālo uztveri. Mūzika ļauj labāk uztvert redzēto, kā arī reizēm nosaka filmas ritmu un noskaņu.

“Kino mūzika atspoguļo katras filmas individuālo garu, tā tiek veidota pēc vienotiem principiem. Kino mūzika palīdz radīt attēlu nozīmi un ļauj skatītājam identificēties ar to. Neuzkrītoša, runātajam tekstam pakārtota mūzika rada priekšstatu par laiku, vietu un noskaņu; tā iezīmē personāža psiholoģiju; uzsver dramatiskās tēmas un piešķir formu abstraktām idejām. Daži kino zinātnieki apgalvo, ka mūzika vai nu pastāv līdzās filmas darbībai, vai kontrastē ar to. Tomēr attēls un skaņa bieži vien mijiedarbojas, jo komponisti un aranžētāji variē ar melodiju, harmoniju, ritmu, tempu, skaļumu, tembru un instrumentāciju, lai manipulētu ar skatītāja emocionālo reakciju (...).”⁵⁴

“Neatkarīgi no tā, vai filmu mūzika ir klasiska vai eksperimentāla, nostalgiska vai anahroniska, tās galvenais uzdevums ir uzturēt naratīva vienotību un veidot skatītāju saikni ar notikumiem uz ekrāna.”⁵⁵

3.4.Mizanscēna

“Termins “mizanscēna” var nozīmēt visu, kas novietots pretī kamerai, un tā izkārtojumu. Taču kritiķis Andrē Bazēns (*André Bazin*) ieviesa daudz sarežģītāku

⁵¹ Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 92.-93.lpp.

⁵² Corrigan, J. T. (2007). *A Short Guide To Writing About Film*. United States: The University of Pennsylvania. P.72.

⁵³ Corrigan, T., &White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford. P. 202.

⁵⁴ Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 95.lpp.

⁵⁵Turpat, 95.lpp.

skaidrojumu, lai definētu tehniku, kurā personāža savienošanai ar vidi izmantoti garie plāni ar kustīgu kameru un dziļu fokusu. Šī tehnika piedāvā alternatīvu Holivudas klasiskajai naratīva formai, un tās pamatā ir montāža.”⁵⁶

“Filmas galveno mizanscēnu šī termina pirmajā un visplašākajā nozīmē veido dažādi elementi, dekorācijas, telpa un rekvizīti, kostīmi un grims, aktieru izvietojums un spēles tembrs, filmas mūzika, objektīva, kinolentes un gaismas scenogrāfijas izvēle, tāpat arī kameras novietojums un tās kustības. Mizanscēna ir neatsverama jēgas paušanā spēlfilmās, dokumentālajās un eksperimentālajās filmās, tā var radīt gaisotni, dot mājienu par motīviem un pastiprināt galvenās tēmas. Turklāt laba plāna kompozīcija par personāžiem un to apdzīvoto pasauli var pavēstīt tikpat daudz, cik lappusēm garš teksts.”⁵⁷

“Sliežu izmantojums, vertikālā un horizontālā panoramēšana, tāpat kā ekrāna filmējumi palīdzēja izveidot garākus plānus, jo kalpoja kā “neredzamā montāža”, kas parādīja notiekošo darbību aizvien citā kadrējuma. Bazēns slavināja garos plānus, jo tie, uzsverot laika un telpas vienotību, ir tuvāki dzīvei un demokrātiskāki par montāžu. Reizēm tie varēja būt patmīlīgi, taču plūstoši epizožu plāni ļāva režisoriem radīt ticamu vidi, vienlaikus saglabājot tajā savas personības klātbūtni.”⁵⁸

Mizanscēna ir režisora valoda⁵⁹, kas ietver un apvieno mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus un darbības vienā veselumā.

3.5. Apgaismojums un krāsa

Apgaismojums ir viens no svarīgākajiem un viltīgākajiem mizanscēnas elementiem.⁶⁰ Apgaismojums it izceļams ar to, ka tas var mainīt skatu uz notikumiem – spēju atklāt, noklusēt vai uzsvērt lietas.

Apgaismojums iedalās gan dabiskajā apgaismojumā, kas tiek iegūts no dienas gaismas, gan mākslīgajā apgaismojumā, kas tiek iegūts no citiem gaismas avotiem.⁶¹

“Eksperimenti ar krāsu tehnikām sākās jau no kustīgo attēlu dzimšanas brīža, taču tikai 20.gadsimta piecdesmitajos gados Holivudas studijas nolēma filmās ieviest krāsas, bet pirmās krāsainās filmas parādījās jau trīsdesmito gadu beigās, tādējādi mēģinot aizvilināt skatītājus no brīnumainā jaunieveduma – televizora.”⁶²

⁵⁶ Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 156.lpp.

⁵⁷ Turpat, 156.lpp

⁵⁸ Turpat, 156.lpp.

⁵⁹ Arnheim, R. (2006). *Film as Art. California*: University of California Press: 50th Anniversaru Printing edition. P.154.

⁶⁰ Corrigan, T., & White, P. (2004). *The Film Experience*. Boston: Bedford/ St. Martin's. P.58.

⁶¹ Turpat, 58.lpp.

⁶² Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 137.lpp.

“Sākotnējo filmu veidotāji pilnībā apzinājās krāsu sniegtos estētiskos un ekonomiskos ieguvumus, jo tās piešķīra mēmajiem attēliem reālismu. Lai gan pirmajās kino desmitgadēs praktiski lietojamas krāsu kinolentes izstrādāt neizdevās, uz ekrāniem nonāca ne tikai melnbaltas filmas.”⁶³

“Krāsa režisoriem sniedza daudz vairāk nekā tikai dabisku un krāšņu attēlu. Sarkanās, oranžās un dzeltenās krāsas liecināja par siltumu un enerģiju, savukārt, zilie un zaļie toņi bija vēsāki un mierīgāki. Šos pretstatus varēja izmantot, lai pastiprinātu attēla šķietamo dziļumu. Krāsa varēja izcelt mizanscēnas objektus vai piešķirt simbolisku nozīmi... Krāsa iedvesa jaunu dzīvību dažādos žanros. Tā piešķir lielāku māksliniecisko un psiholoģisko izsmalcinātību.”⁶⁴

Kaut krāsas kino ir tās, kas pievērš skatītāja uzmanību, ir zinātniski pierādīts, ka melnbaltais kino nezaudē savas funkcijas pievērst uzmanību, jo skatītājs krāsas neredzot, tās iztēlojas pats.⁶⁵

“Lai gan iekrāsošana, tonēšana un krāsošana ar šablonu kopš 1895.gada bija plaši izplatīti paņēmieni, filmu veidotāji bieži vien deva priekšroku darbam ar pelēkajiem toņiem, un tā tas ir arī mūsdienās; šķiet, ka melnais un baltais nozīmē ko vairāk par vienkāršu krāsu trūkumu.”⁶⁶

“Melnbaltais sniedz skopāku vizuālo informāciju nekā krāsainais, līdz ar to skatītāja uzmanību mazāk novērš specefekti, un viņš var pievērsties sižetam, dialogiem un personāžu psiholoģijai. Tā kā melnbaltās filmas deva priekšroku komunikācijai ar toņiem, kompozīciju un mizanscēnām, radās mīts, ka melnbaltais kino ir daudz patiesāks, nopietnāks un estētiski vērtīgāks nekā krāsu filmas.”⁶⁷

3.6. Flešbeki

“Flešbeki jeb pārrāvumi vēstījumā, atgriežoties pie notikumiem pagātnē, ļauj kinematogrāfiski attēlot vēsturi, atmiņas vai subjektīvu skatījumu. Norādot to parādīšanos ar starptitriem, saplūdēm, satumsumiem un montāžas pārejām, pirmie kino režisori varēja filmās ieviest strukturālu un psiholoģisku sarežģītību, ko atzinīgi novērtēja aizvien pieredzējušākie skatītāji 20.gadimta pirmajā desmitgadē – un arī mūsdienās.”⁶⁸

“Iecienītākais stils bija ārējais flešbeks, kurā darbība tika “pārtīta” atpakaļ no kāda svarīga notikuma iesākta ievada, lai aprakstītu iepriekšējos notikumus, kā arī personīgais

⁶³ Turpat, 137.lpp.

⁶⁴ Turpat, 137.lpp.

⁶⁵ Bernard, F. D. (2010). *Anatomy of Film*. Sixth edition. Boston: Bedford/ St. Martin's. P.100.

⁶⁶ Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 73.lpp.

⁶⁷ Turpat, 73.lpp.

⁶⁸ Turpat, 122.lpp.

flešbeks, kurā personāžs atcerējās savu pieredzi, atstājot cita pagātnes notikumus vai arī kāds atgadījums pamudināja viņu iegrimt atmiņās.”⁶⁹

“Tomēr flešbeks ir kas vairāk nekā tikai ērts kadrējuma paņēmiens vai vizuāla alternatīva daudzrunībai. Flešbeks ne tikai spēj manipulēt ar stāstījumu un laiku, bet arī atvieglo skatītāja identificēšanos ar varoņiem un veido emocionālu reakciju, sniedzot ieskatu varoņa iepriekšējā pasaulē. Pretstatot dažādas darbības, šādi pārrāvumi vēstījumā rada paralēles...”⁷⁰

“Flešbeki var arī atklāt informāciju, kas iepriekš noklusēta, un radīt spriedzi, novilcinot šīs darbības seku atainošanu. Tāpat tie var būt apzināti juceklīgi un maldinoši.”⁷¹

3.7.Montāža

Montāža no franču valodas nozīmē “savienojums”. Tā tiek uzskatīta par mākslas metodi, kuras bāze ir katra cilvēka individuālā domāšana un raksturs.⁷² Montāža ir galvenais filmas kodols, ideja, kompozīcija.⁷³

Montāža sevī ietver telpiskas un laicīgas attiecības starp attēliem, tā reizē nosaka arī filmas grafisko izskatu un ritmu.⁷⁴

Galvenais montāžas uzdevums filmā ir saglabāt nemainīgu režisora pirmatnējo filmas ideju un sakombinēt nofilmētos materiālus tā, lai veidotos stāsts.⁷⁵

Visi iepriekš apskatītie kinematogrāfiskie izteiksmes līdzekļi ir svarīgi elementi filmas tapšanas procesā, kas cits citu papildina. Bez šiem elementiem filma nevarētu tapt.

⁶⁹ Pārkinson, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 122.lpp.

⁷⁰ Turpat, 122.lpp.

⁷¹ Turpat, 122.lpp.

⁷² ПелльВ. (1999). *Техника и технология киносъемочного освещения*. Москва: Искусство. С.59.

⁷³ Делёз, Ж. (2004). *Кино. Образ-движение, образ-время*. Москва: Ад Маргинем. С.74. – 75.

⁷⁴ Corrigan, T., & White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford. P.110., 113.

⁷⁵ Bazin, A. (2003). *Film Style Theory in its Historical Context*. Sk. 2017.gada 20.decembrī. Retrieved from http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html

4. VĒSTURISKAIS PERIODS: LATVIJA 20.GS (1940 – 1990)

20.gadsimts Latvijas vēsturē – daudzu lielu sarežģījumu laiks. Latvija šajā gadsimtā piedzīvoja karus, revolūciju, savas neatkarīgas valsts izveidošanu, tās okupāciju un 20.gs beigās Latvijas valstiskuma atjaunošanu.

Padomju sistēma Latvijā otrreiz ienāca kopā ar padomju karaspēku 1944. – 1945.gadā. Padomju Savienība pēc kara bija kļuvusi par pasaules mēroga lielvalsti, iekšpolitiski bija panākta gandrīz pilnīga kontrole pār visām dzīves jomām, padomju režīms attīstījās pieaugošas centralizācijas virzienā.⁷⁶

“Galvenā loma Latvijas sovjetizācijā tika atvēlēta Latvijas Komunistiskās partijas Centrālajai komitejai (LKP CK) un tās vietējām (..) komitejām. To uzdevums bija novadīt līdz zemākajiem partijas un pārvaldes orgāniem Maskavas norādījumus. Tomēr jāatceras, ka LKP nebija un nevarēja būt kaut kāda patstāvīga politiska nozīme” jo Padomju Savienība bija centralizēta valsts, kurā ar republiku vadību rēķinājās maz.⁷⁷

1940. – 1941.gadā emigrācijā bija devusies liela latviešu inteliģences, vēl citi tika represēti un pilnīgi vai uz laiku izslēgti no kultūras aprites, tāpēc var teikt, ka radošā inteliģence lielāko tiesu veidojās no jauna, balstoties uz uzkrāto kultūras un intelektuālo mantojumu, tomēr apstākļi bija mainījušies, un kultūrai bija jāstopas ar pavisam jauniem izaicinājumiem. Galvenais izaicinājums – kultūra un inteliģence ieguva nepieredzētu nozīmību, jo “kultūra bija mazas nācijas kolektīvās pretestības izpausme pret centieniem izšķīdināt tās identitāti padomju nācijā un kultūrā.”⁷⁸

Pretestība bija arī kultūras cilvēku konfrontācija ar varu, pretestība centieniem tos padarīt par komunistiskās ideoloģijas paklausīgiem kalpiem, pretestība pret nacionālo apspiestību.⁷⁹

“Laiks no 1944. līdz 1953.gadam bija vissmagākais posms, kad latviešu kultūra nevis attīstījās, bet cīnījās par izdzīvošanu. Tikai neliela kultūras mantojuma daļa tika akceptēta kā režīmam pieņemama (..). Rietumu kultūru ietekmes Baltijā tika noniecinātas...”⁸⁰

⁷⁶ Bleiere, D., Butulis, I., Feldmanis, I., Stranga, A., & Zunda, A. (2005). *Latvijas vēsture 20.gadsimts*. Rīga: Jumava. 285.lpp.

⁷⁷ Turpat, 295.lpp.

⁷⁸ Turpat, 353.lpp.

⁷⁹ Turpat, 353-354.lpp.

⁸⁰ Turpat, 354.lpp.

20.gs 50.gadu vidus un 60.gadu nogale bija laiks, kad notika politikas un kultūras liberalizācija, taču piesardzīgi, bet jau varēja skart jautājumus, kas bija liegti Staļina valdīšanas laikā.⁸¹

4.1.Cenzūra

Latviešu vēsturnieks, profesors Heinrihs Strods, grāmatā “PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940 – 1990 “ cenzūru definē: “Cenzūra (lat. censura – “vērtējums”) ir plašsaziņas līdzekļu, politisko, elektronisko un cita veida izdevumu informācijas pārraudzība, ko lieto oficiālā vara, lai ierobežotu vai aizliegtu nevēlamu ideju un informācijas izplatīšanu.”⁸²

Cenzūra var būt politiskās apspiešanas līdzeklis, PSRS (Padomju Sociālistisko Republiku Savienība) pastāvēja militārā, ekonomiskā un politiskā cenzūra, politiskā cenzūra un tās kritēriji bija dominējošie.⁸³

PSRS politiskā cenzūra vienlaicīgi bija arī ideoloģiskā, politiskā un mākslinieciskā cenzūra, kas cenzēja pat cirka klaunu priekšnesumus cirka izrādēs. PSRS politiskā cenzūra, kuru Latvijā ieviesa tūlīt pēc tās pievienošanas PSRS 1940.gada 5.augustā, ir totalitārā komunisma diktatūras Latvijas okupācijas vēstures sastāvdaļa.⁸⁴

Totalitārā komunistu diktatūra oficiāli noliedza cenzūras pastāvēšanu, jo tā Padomju Savienībā darbojās slepeni⁸⁵, jo pat skolās tika skandēts sauklis – “Padomju Savienībā cenzūras nav”.⁸⁶ Visaptverošā komunistiskā cenzūra skāra cilvēka garīgās darbības publiskās izpausmes, tās mērķis bija komunisma pasaules kundzība un cenzūra noderēja kā sodīšanas un iebiedēšanas sistēma.⁸⁷

Nodaļā par muzeju, mākslas un kino cenzūru, grāmatas autors izsakās – “kino bija, galvenokārt, komunistiskā totalitārisma mītu ražošanas iestāde, kinoscenāriju autoriem un kinorežisoriem stāvoklis bija daudz grūtāks nekā rakstniekiem, kuri varēja rīkoties brīvāk un ielikt cenzūras saskrītoto manuskriptu atvilktnē.”⁸⁸

“Cenzūra ir kontroles instruments, kas parasti saistīts ar netīkamu ainu izgriešanu, veselu filmu aizliegšanu vai nepaklausīgu mākslinieku “apklusināšanu”. Valstīs ar nacionalizētu kino industriju mēdz būt visbargākā cenzūra.”⁸⁹

⁸¹ Bleiere, D., Butulis, I., Feldmanis, I., Stranga, A., & Zunda, A. (2005). *Latvijas vēsture 20.gadsimts*. Rīga: Jumava. 355.lpp.

⁸² Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*. 1.daļa. Rīga: Jumava. 9.lpp.

⁸³ Turpat, 9-10.lpp.

⁸⁴ Turpat, 11.lpp.

⁸⁵ Turpat, 13.lpp.

⁸⁶ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 90.lpp.

⁸⁷ Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*. 1.daļa. Rīga: Jumava. 12.lpp.

⁸⁸ Turpat, 347.lpp.

⁸⁹ Pārkinsons, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze. 103.lpp.

“Tika aizliegts demonstrēt darbus, kas satur aģitāciju un propagandu pret padomju varu un proletariāta diktatūru; aizliegts izpaust valsts noslēpumus; veicināt nacionālistisku un reliģisku fanātismu, misticismu, pornogrāfiju, antimākslinieciskumu,⁹⁰ jo filmām bija jāatbilst sociālistiskā reālisma principiem, taču paši principi bija visai neskaidri un mainīgi.”⁹¹

“Kino darbi bija pakļauti vairākkārtējai pārbaudei. Vispirms bija jāaskaņo scenārijs (..), galvenokārt, pievērsa uzmanību tam, lai nebūtu izpausti valstiski noslēpumi un militāra informācija, zinot, ka tālāk scenārijs vēl piedzīvos neskaitāmas pārbaudes un izmaiņas. Šķietami absurdā situācija, kad jau cenzēta un dažkārt pat publicētu tekstu cenzēja atkārtoti, faktiski radās tāpēc, ka dažādi partijas grupējumi vai konkrēti indivīdi cīnījās par varu un amatiem. Partejskums, tautiskums, šķiriska pieeja, u.c., tāpat kā mākslinieciskums, - šie visi bija koncepti, kuru aptuvenība ļāva tos brīvi pielietot, lai izrēķinātos ar pretiniekiem.”⁹²

“Filmas “Akmens un šķembas”, “Četri balti krekli” latviešu kinovēsturē ilgu gadu, līdz pat 1986.gadam, tika noliktas plauktā. Katrai filmai ir sava aizliegšanas hronika, kas notika gan “uz vietām” – Latvijā, kinostudijā, cenzūras institūcijās -, gan Maskavā, bez kuras akcepta netika sāka nevienas spēlfilmas ražošana. Galu galā abas šīs filmas tā arī nenonāca līdz skatītājam vai arī to reālā komunikācija ar skatītāju bija maksimāli īsa un formāla.”(sk. 1.pielikumu)

Šajā laikā vairīšanās no problēmām un reālās dzīves patiesības, kā arī iniciatīvas trūkums un neprasme cīnīties par savām filmām noveda pie tā, ka filmas netika pieņemtas rādīšanai uz ekrāniem. “Tas bija laiks, kad tika sāpīgi taujāts pēc dzīves jēgas, kad akūtāk nekā jebkad iepriekš tika izjūsta nepieciešamība rīcību saskaņot ar savu dziļāko pārliecību, uzklaut sirdsapziņas balsi...”⁹³

4.2. Par Rolanda Kalniņa un Viktora Lorenca darbību kinematogrāfijā

Rolands Kalniņš, dzimis 1922.gada 9.maijā, ir viens no Latvijas talantīgākajiem un vecākajiem kinorežisoriem. R. Kalniņa karjera aizsākās 1947.gadā, kur viņš strādāja Rīgas kinostudijā par režisora asistentu, režisora profesiju apguva praksē. Kalniņa režisora karjeras posms sākās 1959.gadā, kad debitēja spēlfilmu režijā ar filmu “Ilze”. Turpmākie režisora darba gadi bijuši grūti un sarežģīti, jo 60.gados režisētās filmas neizturēja padomju cenzūru un tika aizliegtas. Interesants fakts par režisoru – Rolands Kalniņš ir vienīgais režisors

⁹⁰ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 93.lpp.

⁹¹ Turpat, 98.lpp.

⁹² Turpat, 94-95.lpp.

⁹³ Autoru kolektīvs. (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma. 82.lpp.

Latvijas kinovēsturē, jo viņa kontā ir trīs inovatīvākās, visvairāk cenzētās un aizliegtās filmas – “Akmens un šķembas”, “Četri balti krekli” un “Piejūras klimats”.⁹⁴

“No filmas uz filmu R. Kalniņu pavada viņa daiļrades centrālā tēma – cilvēka un sabiedrības attiecības; to risinājums viņam ir svarīgāks par kino darba varoņu tīri personiskajām attieksmēm. Filmās “Es visu atceros, Ričard!” varoņi, Otrā pasaules karā ierauti leģiona rindās, mokoši meklē un atrod katrs savu vietu pasaulē un sabiedrības pretmetos.”⁹⁵

Kalniņu vienmēr saistījusi cilvēku rīcība konkrētajās dzīves situācijās un “ideoloģisku motīvu dēļ Kalniņa filmās, kurās režisors iedziļinājies vēstījuma tēmās un asās problēmās, saskaņā ar savu pārliecību, tika daļēji izolētas no kino procesa.”⁹⁶

Grāmatas “Latviešu literatūras klasika kinomākslā” autore Kalniņa režiju raksturo ar tādām iezīmēm kā – “mērķtiecība un skaidrība, materiāla izjūta, uzticība operatora mākslinieciskajai gaumei, prasme smalkjūtīgi ievirzīt aktieri lomas gultnē un neuzbāzīgi vadīt viņu pa to.”⁹⁷ “Režisors Rolands Kalniņš ļoti taktiski izturējās pret literāro scenāriju, vienpersonīgi neienesot režisora scenārijā un vēlāk filmā būtiskus labojumus. Visas izmaiņas ir kopīgi tapušas.”⁹⁸

Aplūkojot Kalniņa filmas tā laika pasaules kino kontekstā un akcentējot līdzības, var apgalvot, ka režisora filmas harmoniski iederas pasaules kino 60.gadu procesos.⁹⁹ Režisora “R. Kalniņa filmās, vairāk nekā jebkura cita viņa laikabiedra latviešu kinorežisora darbos, atrodamas formālas, stilistiskas un jēdzieniskas” iezīmes ar 50. – 60.gadu pasaules kino virzieniem un tendencēm. (sk. 2.pielikumu)

“Rolands Kalniņš ir Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieks, kā arī “Lielā Kristapa” balvas ieguvējs par mūža ieguldījumu kinomākslā. Savas karjeras laikā Kalniņš režisējis vairāk nekā 20 filmas, arī izcilo, latviešu skatītājiem labāk zināmo, “Cepli”.”¹⁰⁰

Aktieris Uldis Dumpis intervijā par Rolandu Kalniņu izteicās – “Rolands Kalniņš pieder tai paudzei, kuru es esmu vienmēr tā mazlietiņ apbrīnojis, tā ir tā paudze, kura ir savu pamatizglītību un tāda cilvēka veidošanos ceļu sākusi Latvijas laikā. Viņiem ir tāda īsta, ko sauc par sirds inteliģenci.”¹⁰¹, “Viņš diezgan daudz ko dabūja cauri, es domāju, pateicoties

⁹⁴ Žilde, E. (2010). “Par aizliegtajām latviešu filmām”. Sk. 2017.gada 22.decembrī. Izgūts no http://www.tvnet.lv/izklaide/kulturas_un_izklaides_notikumi/299762-par_aizliegtajam_latviesu_filmam

⁹⁵ Līce, S. (1977). *Latviešu literatūras klasika kinomākslā*. Rīga: Zinātne. 118.lpp.

⁹⁶ Niedra, M. (2002). *Teātris un kino bibliogrāfijās*. Rīga: Pils. 50.lpp.

⁹⁷ Līce, S. (1977). *Latviešu literatūras klasika kinomākslā*. Rīga: Zinātne. 116.lpp.

⁹⁸ Turpat, 118.lpp.

⁹⁹ Rietuma, D. (2007). “Rolands Kalniņš. Aizliegtais laiks”. Sk. 2017.gada 22.decembrī. Izgūts no <https://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/rolands-kalnins.-aizliegtais-laiks-13118722>

¹⁰⁰ Žilde, E. (2010). “Par aizliegtajām latviešu filmām”. Sk. 2017.gada 22.decembrī. Izgūts no http://www.tvnet.lv/izklaide/kulturas_un_izklaides_notikumi/299762-par_aizliegtajam_latviesu_filmam

¹⁰¹ Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas. 1.disks. Intervija ar laikabiedriem 1:09 - 1:31

savai gudrībai un savai inteliģencei, viņš prata tā izbalansēt. Piemēram, “Es visu atceros, Ričard!” un “Četri balti krekli” – visām filmām bija grūts liktenis, bet viņš tās uzfilmēja.”¹⁰²

Kostīmu māksliniece Večella Varslāvane Rolandu Kalniņu raksturo tādiem vārdiem – “Stāja, viņam ir stāja un ne tikai fiziskā stāja, tā ir garīgā stāja, tā ir nostāja, taisnprātība, pārliecība par savu taisnību,”¹⁰³ un viņa turpina “Viņš ļoti mobilizēja cilvēka labākās izpausmes.”¹⁰⁴.

Savukārt, operators Gvido Skulte R. Kalniņu raksturo tā – “Rolands ir viens no tiem režisoriem, retajiem režisoriem, kas zina, ko viņš grib no attēla...”, “Rolands ir no tiem retajiem, foršajiem režisoriem, kurš vizuāli domā, viņam kino ir mākslas veids, kas sākas no attēla un nevis no kaut kādas vāvuļošanas. Un tādu režisoru nav daudz.”¹⁰⁵

Aktieris Eduards Pāvuls (“Akmens un šķembas” galvenais varonis Ričards) stāsta – “Tie laiki bija ar savu smaržu. Tolaik vajadzēja cirst ar zemtekstiem, ... un skatītājs jau sēdēja teātrī un kino un tikai arī gaidīja šos zemtekstus,”¹⁰⁶ un aktieris turpina: “Bet šie zemteksti, tas bija tas dārgums – to gaidīja skatītāji un to gaidīja aktieri...”¹⁰⁷ “Es jau Rolanda vietā būtu, pēc sava rakstura, teicis, ejiet tak jūs galīgi šķērsām. Es jau nu neiešu jums pārtaisīt. Nepatīk? Nepatīk! Nemiet, ja nepatīk un taisiet to būdu ciet, bet Rolands, viņš ir tāds gudrs vīrs, nu, laikam tanī laikā citādi izdzīvot nevarēja. Labi – pārtaisīsim. Viņš domāja par filmu, lai filma nāktu ārā, viņš tā izskrūvēja tam visam cauri, daudzas filmas skrūvēja cauri lēnām. Viņu tur daudzīja, sita, klapēja, mācīja, kā vajag darīt visi tie, kas tagad ir lieli priekšnieki, un viņš arī mācījās no viņiem, bet savu viņš izvilka. Cepuri nost!”¹⁰⁸

Režisors Rolands Kalniņš intervijā pastāstīja – “Es dzīvoju konkrētā laikmetā, es esmu konkrētā laikmeta produkts, man ir šī laika domāšana,... un es nekādā gadījumā neatteikšos ne no viena sava darba, un neteikšu, ka, lūk, radās tādi apstākļi, viņi varēja nerasties, ja tu pats nebūtu piedalījies!”¹⁰⁹, “Kino dod impulsus mūsu dzīves izpratnei, tas izglīto un māca mūs. Bet galvenais, dod impulsus pasaules izpratnei.”¹¹⁰.

“Rolanda Kalniņa filmu neērtums un netrivialitāte, tematiskais izaicinājums un formas svaigums latviešu kino kontekstā izskaidrojams gan ar filmas autoru personisko drosmi, gan arī ar zināmām liberalizācijas tendencēm, kas 60.gadus atšķīra no iepriekšējās PSRS laika dekādes.” (sk. 1.pielikumu)

¹⁰² Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas. 1.disks. Intervija ar laikabiedriem , 6:30 – 6:52

¹⁰³ Turpat, 1:37 – 1:53

¹⁰⁴ Turpat, 4:33 – 4:38

¹⁰⁵ Turpat, 3:19 - 4:01

¹⁰⁶ Turpat, 5:43 – 6:06

¹⁰⁷ Turpat, 6:23 – 6:29

¹⁰⁸ Turpat, 6:53 –7:58

¹⁰⁹ Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas. 1.disks. Intervija ar Rolandu Kalniņu. 0:59 -1:40

¹¹⁰ Turpat, 1:40 -2:08

Scenārists un aktieris Viktors Lorencs (1927 – 1992) bija pirmais profesionālais latviešu kinoscenārists, kopš Maskavas slavenā Padomju Savienībā vienīgā Kino institūta beigšanas līdz mūža galam savas zināšanas un spējas viņš atdeva latviešu kino mākslai. (sk. 3.pielikumu)

Viktors Lorencs 1954.gadā aizbrauca uz Maskavu un iestājās Vissavienības Valsts Kinematogrāfijas institūta Scenāristu un redaktoru fakultātē. Intervijā Viktors Lorencs stāstīja:

“Faktiski jau es braucu turp aiz izmisuma, jo nekad es nebiju gatavojies kļūt par scenāristu. Kopš agras bērnības es gribēju būt jurists (...). Sāku studēt Juridiskajā fakultātē, trīs mēnešus nostrādāju par izmeklētāju Rīgas rajona prokuratūrā. Tad apcietināja tēvu. Tas notika 1951.gada 21.janvārī un 22.janvārī es tiku atskaitīts no augstskolas. Palūdza aiziet arī no prokuratūras. Strādāju par žurnālistu...”¹¹¹

Visām Viktora Lorenca iecerēm tika pārvilkta svītra, jo izvēloties kompromisa variantu – studēt ekonomiku, viņu neuzņēma, kaut gan bija izturējis konkursu neklātienē.¹¹²

Scenārijs “Dzimtene, piedod!” bija Viktora Lorenca diplomdarbs, un tā sižetā, kā arī pēc tā veidotās filmas sarežģītajā tapšanas procesā atspoguļojas Latvijas pretrunīgās 20.gadsimta vēstures un politikas nianšes. Scenārija nosaukums aizgūts no Vizmas Belševicas dzejoļa, kuru scenārija vajadzībām rakstniecei lūdza uzrakstīt Lorencs. Dzejolī bija aprakstītas leģionāra pārdomas par to, kas ir dzimtene. (sk. 3.pielikumu)

Karu, tā nežēlību un šausmas Viktors Lorencs iepazīna pats personīgi, jo tieši no skolas sola viņu, 17 gadu vecumā iesauca vācu armijā, tad sekoja filtrācija un smags darbs Sibīrijas skarbajos klimatiskajos apstākļos. Tas viss viņam bija jāpārcieš pēc tēva mājā pavadītiem bērnības un pusaudža gadiem, kur valdīja smalka un inteliģenta atmosfēra ar intelektuālām sarunām, ar sarunām par mākslu. Viktora Lorenca tēvs bija pirmskara Latvijas sociāldemokrātu līderis Klāvs Lorencs.¹¹³

Viktors Lorencs: “Uzskatu, ka manā dzīvē bijušas divas reti laimīgas dienas, kad ļoti asi izjutu idejas dzimšanas brīdi – tā ir neapraķstāma, lieliska sajūta, tāds iekšējs “kaifs”, aizmirst to nevar nekad. Tās ir “Es visu atceros, Ričard!” un “Ārprāta” scenārija dzimšana. “Ričarda” ideja piedzima 1955.gada 2.maijā.¹¹⁴”.

Iedvesmas avots scenārijam “Dzimtene, piedod!” bija redzētā trofeju filma “Kas vainīgs?” („*Кто виноват?*”), kuras oriģinālais nosaukums “Damals” (1943). (sk.

¹¹¹Līce, S. (2002). *Prasīgs skarbums un liela bērna maigums – Viktors Lorencs, neaizmirstamais talantīgais džentlmenis*. Kino Raksti Nr.8. 134.lpp.

¹¹² Turpat, 134.lpp.

¹¹³ Turpat, 132.lpp

¹¹⁴ Turpat, 136.lpp

3.pielikumu)V. Lorencam patika forma, paņēmiens, būdams filmas iespaidā, viņš skaidroja: “Kā būtu, ja mēs varētu paņemt cilvēku ar vistumšāko biogrāfiju un tad, lēni šķetinot vaļā atklātu, ka viņš ir brīnišķīgs cilvēks.”¹¹⁵

Scenārija prototips bija no viņa paša dzīves, no izjustā un pārdzīvotā. Tas radīja vēlmi runāt par šo sarežģīto laiku, par paaudzi, kas pārcietusi piespiedu dalību šajā karā, bet pēc kara piedzīvoja naidīgu un diskriminējošu attieksmi. Savu paaudzi, kas tam visam bija izgājusi cauri, gribējās aizstāvēt:

“Tas bija sāpējis un smeldzis dziļi iekšā jau kopš 1944.gada augusta, kad mūs jaunus zēnus mobilizēja. Mēs taču apzinājāmies, ka mēs neesam fašisti, turklāt neviens no mums neticēja Vācijas uzvarai. Tur jau tā traģēdija. (..) Tā kā tas visu laiku, liekas, bija rūdzis manī, līdz nāca šī filma, kurā es redzēju, kā no šķietami “melnā” izšķīlas absolūti “balts”. Un tas bija parādīts psiholoģiski pārliecinoši. Kad biju sācis rakstīt, es iekšēji skaidri zināju un jutu, ka uzrakstīšu literāro scenāriju pilnmetrāžas filmai.”¹¹⁶

Otru labāko Viktora Lorenca scenāriju – satraucošu, traģikomisku stāstu par to, kā vācieši okupētā mazpilsētā nolemj iznīcināt psihiatriskās slimnīcas pacientus, piemeklēja sarežģīts liktenis. Rīgas kinostudija vilcinājās pieņemt šo scenāriju, un tā tas nokļuva pie igauņu režisora, kurš uzņēma scenārija cienīgu filmu “Ārprāts”.¹¹⁷

“Viktora Lorenca pievilcīgā, spilgti artistiskā personība nevarēja nesaistīt kolēģu – filmu veidotāju – uzmanību: no studentu gadiem viņš ir laiku pa laikam aicināts filmēties prātā paliekošās epizodēs, bet divās filmās tēlojis galvenās lomas igauņu filmā “Sarkanā vijole” (1975) un Dz. Ritenbergas kinorežijas debijā “Šīs bīstamās balkona durvis” (1976).”¹¹⁸

“Viņš ir kaismīgi straujš un apvaldīti uzmanīgs, aizvainojoši patiens un cilvēcīgi iejūtīgs, prasīgi neapmierināts un aizrautīgi pārliecināts,” – tā Viktoru Lorencu raksturojis režisors Rolands Kalniņš. Abu šo visai atšķirīgo personību sadarbībā tapa filmas “Es visu atceros, Ričard!”, “Ja mēs to visu pārcietīsim”, “Ceplis” un kopīgi veidotā portretfilma “Saruna ar karalieni”.¹¹⁹

Nozīmīga un nepārvērtējama ir Viktora Lorenca līdzdalība to daudzo filmu tapšanā, kuru titros viņš minēts kā redaktors. Viena no tādām filmām ir “Ilgais ceļš kāpās” (1981),

¹¹⁵ Līce, S. (2002). *Prasīgs skarbums un liela bērna maigums – Viktors Lorencs, neaizmirstamais talantīgais džentlmenis*. Kino Raksti Nr.8. 136.lpp.

¹¹⁶ Turpat, 136.lpp.

¹¹⁷ Turpat, 136.lpp.

¹¹⁸ Turpat, 133.lpp.

¹¹⁹ Turpat, 133.lpp.

kurā ieguldīts daudz darba, kino dramaturga talanta, vēstures zināšanu, lai radītu tai laikā pieļaujamās robežās patiesībai pietuvinātu tēlainu filmu par Latvijas vēsturi.¹²⁰

4.3. Filmas “Akmens un šķembas” tapšanas vēsture

Šajā apakšnodaļā tiks aplūkota filmas “Akmens un šķembas”, Rolanda Kalniņa un Viktora Lorenca paauzdes stāsta, tapšanas gaita un faktori, kas virzīja un ietekmēja filmas nonākšanu uz ekrāniem.

Viktors Lorencs uzrakstīja scenāriju “Dzimtene, piedod!”, vēl būdams Vissavienības Valsts Kinematogrāfijas institūta (VVKI) students, un 1957.gadā tas tika publicēts Maskavas almanahā “Jauno daiļrade”. Grūts, bet meklējumiem bagāts bija ceļš no scenārija līdz filmai “Es visu atceros, Ričard!”.¹²¹

“Filmas pirmās grūtības sākās gluži vai nejauši – pēc kinoprovēm *Padomju Jaunatne* publicē īsu Margaritas Miglānes materiālu par topošo filmu, bet tur parādās aktieri leģionāru formās. Pirmajā filmēšanas dienā, 1965.gada 26.maijā zvans no “augšas” paziņo, ka darbs jāpārtrauc, uz filmēšanas laukumu šo vēsti aizved direktora vietnieks Gunārs Sops. Vēlāk izrādās, ka iniciators ir nu jau bijušais VDK priekšsēdētājs Jānis Vēveris, kurš jau 1957.gadā filmai uzlika ķepu.”¹²²

1965.gadā cenzūra noraidīja kinoscenāriju “Dzimtene, piedod!”, kurā autors centās attaisnot latviešu leģionu kā tautas traģēdiju. Latvijas PSR Galvenās literatūras pārvaldes (LGLP) atskaitē Maskavai bija rakstīts – “novērtēja scenāriju kā mēģinājumu idejiski rehabilitēt šķiras ienaidniekus”, šādam vērtējumam piekrita arī LKP CK. 60.-70.gados LGLP pilnīgi vai daļēji aizliedza Rīgas kinostudijas mākslas un dokumentālās filmas - “Akmens un šķembas”, “Četri balti krekli”, “Piejūras klimats”, “Daugavas leģenda”.¹²³ Cenzūras apcirtu filmu sāka demonstrēt 1967.gadā, bet pēc dažiem seansiem filma par latviešu leģionu tika aizliegta. 1992.gadā filma iznāca uz ekrāniem atjaunotā redakcijā ar nosaukumu “Akmens un šķembas”.¹²⁴

“(..) kara tēmas vienalga bija bīstamas, jo karš bija viens no padomju kultūru definējošiem mītiem. (..) mīts par karu vēstīja, ka karš ir padomju tautas dižais varoņdarbs, karš ir visu cilvēcisko īpašību izturības pārbaude, karš ir viena no labākajām mūsu vēstures lappusēm. Līdz ar to vērsšanās pret karu kā tādu tika uzskatīta par idejiski nepieņemamu.

¹²⁰ Līce, S. (2002). *Prasīgs skarbums un liela bērna maigums – Viktors Lorencs, neaizmirstamais talantīgais džentlmenis*. Kino Raksti Nr.8. 136.lpp.

¹²¹ Autoru kolektīvs. (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma. 84.lpp.

¹²² Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna. 53-54.lpp.

¹²³ Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*. 1.daļa. Rīga: Jumava. 347.lpp.

¹²⁴ Turpat, 350.lpp.

Padomju kultūras atkušņa laikā, 50-60.gados, parādījās centieni pārskatīt dažus no kara mitoloģijas postulātiem. “Es visu atceros, Ričard!” faktiski tapa kā atkušņa laika domāšanas relatīvās brīvības auglis, taču filmas liktenis pierādīja, ka padomju kultūrai daudz nozīmība nebija pieņemama. Tomēr arī atkušņa laikā netika apšaubīta ne pilsoņu, ne Lielā Tēvijas kara galvenā dogma – šie kari bijuši taisnīgi un svēti.”¹²⁵

“Filmām, kas skāra kādu slidenu tēmu, uzņemtā materiāla vērtēšana un labošana notika sevišķi bieži, piemēram, Rolands Kalniņš filmas “Akmens un šķembas” materiālu bija spiests nodot apsūdzēšanai vai ikkatras divas nedēļas.”¹²⁶

“Filma varēja kļūt par pagrieziena punktu latviešu spēles kino vēsturē, varēja pavērt ceļu uz augsto nacionālo kinomākslu. Diemžēl filmu aizliedza un pagrieziens notika uz pavisam citu pusi – prom no tautai patiesi svarīgiem jautājumiem. (..) Tolaik netaisnība bija parasta lieta. Taču šī filma tomēr atšķiras no daudzām citām. (..) Filmu pozitīvi uzņēma PSRS Kinostudija, vienā no lielākajām avīzēm parādījās pazīstamā dzejnieka Borisa Slucka, kas cīnījās frontē visu kara laiku, recenzija, kurā viņš izteica atzinību latviešu kinematogrāfistiem par to, ka viņi pirmie atļāvās paskatīties uz tiem, kas karoja frontes pretējā pusē, “ne caur tēmekļa šķirbu”, bet kā uz cilvēkiem ar savu dzīvi, ko arī viņiem izpostīja karš. Bet Rīgā visi tie, kam vajadzēja uzņemties atbildību par filmu, no tās atkratījās. Vienīgais no priekšniekiem, kas aizstāvēja filmu, bija Rīgas kinostudijas direktors Fridens Koroļkovs, par ko bija padzīts no amata un spiests aizbraukt no Latvijas.”¹²⁷

“Arī filmas nosaukumam gāja grūti – pirmais variants “Dzimtene, piedod!” tika noraidīts, jo tas vedinot piedot leģionāriem. Nākamais un pašlaik īstais filmas nosaukums ir “Akmens un šķembas”, bet arī tas ideologiem nepatika – kas tas par akmeni un kādas šķembas? Kompromisa variants, kurā filmu dēvēja no 1966.gada 7.janvāra līdz 1992.gada 10.janvārim, - “Es visu atceros, Ričard!” (otrs priekšniecības piedāvājums bija gluži dramatisks – “Kad atgriežas mirušais”). Šis nosaukums bija tikai viens no daudzajiem labojumiem, kam autori bija spiesti piekrist (..).”¹²⁸

“Pēc iepazīšanās ar visu materiālu kopumu jāteic, ka kinofilmas “Akmens un šķembas” / “Es visu atceros, Ričard!” autoru cīņa par tās iznākšanu uz ekrāna ir spēkošanās ar varu, lai ar savu darbu iekļūtu vēsturē un pavēstītu savas paaudzes stāstu publiskajā telpā.

¹²⁵ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 109.lpp.

¹²⁶ Turpat, 99.lpp.

¹²⁷ Kleckins, Ā. (2012). *Kino un mūsdienu kultūras likteņi*. Rīga: Latvijas Universitāte. 123.lpp.

¹²⁸ Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna. 56.lpp.

Filmas radīšana izvērtās par ļoti ilgstošu un sarežģītu, reizēm pat absurdu procesu, kas ar pārtraukumiem norisa desmit gadu garumā.”¹²⁹

Kā izteicās režisors R. Kalniņš – “Mums bija ļoti svarīgi patiesi pastāstīt par leģionu, nevis atmaskot un kompromitēt to, kā prasīja tā laika ideoloģija. Mēs gribējām būt un bijām godīgi.”¹³⁰

“Akmens un šķembas” ir vienīgā filma latviešu kinovēsturē, kas padomju laikā ir uzdrīkstējusies runāt par traģiskajiem tautas vēstures mirkļiem un leģionāru tēmu.¹³¹

Filma “Akmens un šķembas” ir ļoti nopietns izziņas materiāls, kas mums atklāj tā laika vēstures liecības.

4.4. Filmas “Četri balti krekli” tapšanas vēsture

Šajā apakšnodaļā tiks aplūkota filmas “Elpojiet dziļi...” / “Četri balti krekli” tapšanas vēsture un iemesli, kāpēc tā tika nolikta plauktā un nenonāca publiskajā telpā.

Filmas scenārijs ir veidots, balstoties uz dramaturga Gunāra Priedes lugas “Trīspadsmītā” motīviem, kas tika sarakstīta 1965.gadā. Rolands Kalniņš, pēc lugas noskatīšanās, kopā ar operatoru Miku Zvirbuli rosināja dramaturgu G. Priedi uzrakstīt filmai scenāriju pēc lugas motīviem.¹³²

Filmas “Četri balti krekli”, kas ir filma par tā laika jauniešu trauksmaino un nemierpilno garu, uzņemšana sākās 1967.gada 15.jūlijā.¹³³

“Pirmās nepatīkšanas sākās ar filmas atrādīšanu Maskavā, kur kinokomitejas galvenā redaktore Irina Kokareva Anitas Sondores tēlā saskata kaut ko dziļi personisku, (..) tāpēc ļoti smalki piemeklējusi visādus iemeslus un ieganstus, kāpēc filmu nebūtu vēlams pieņemt.”¹³⁴
“(..) Tomēr nākamajā dienā filmu noskatījās kinokomitejas priekšsēdētāja vietnieks V. Baskakovs un pieņēma to, liekot vienīgi izņemt kādu kadru no teksta (..).”¹³⁵

Kad filma bija juridiski pieņemta un sagatavoti materiāli filmas dublēšanai, tad sākās jezga. Laikraksta “Cīņa” galvenais redaktors I. Īverts uzskatīja, ka “filmā esot izsmieta CK biroja sēde un apvainoti Tēvijas kara dalībnieki, jo kādai komisijas loceklei pie krūts piespraustas ordeņlentītes.”¹³⁶

¹²⁹ Rozenšteine, A. (2010). *Pēdējais karš: Atmiņa un traumas komunikācija*. Rīga: LU SZF SPPI. 210.lpp.

¹³⁰ Turpat, 58.lpp.

¹³¹ *Trīs aizliegtas filmas. Iznācis Rolanda Kalniņa disks*. Sk. 2017.gada 23.decembrī. Izgūts no <http://www.satori.lv/article/tris-aiizliegtas-filmas-iznacis-rolanda-kalnina-disks>

¹³² Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pārles*. Rīga: Atēna. 89.lpp.

¹³³ Turpat, 92-93.lpp.

¹³⁴ Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pārles*. Rīga: Atēna. 93.lpp.

¹³⁵ Turpat, 94.lpp.

¹³⁶ Turpat, 94.lpp.

“Lai neturpinātu ažiotažu, Rīgas un Maskavas kino priekšnieki vienojas filmu vienkārši aizmirst un nolikt plauktā, arī prese par to klusē.”¹³⁷ Plaukta filmas ir padomju kinoprofesionāļu vides radītai termins, kas precīzi raksturo tā laika situāciju – tās nav aizliegtas filmas, bet gan nerādītas, arhīva plauktā noliktas. Tās pavisam burtiski nonāca glabātuvju plauktos.¹³⁸

1974.gadā R. Kalniņa filma “Četri balti krekli” tiek aizliegta.¹³⁹ Filmu skatītāji ierauga tikai 1986.gada maijā, deviņpadsmit gadus filma gulēja plauktā. 1986.gads ir laiks, kad Rīgas Kino namā tiek rādītas abas līdz tam aizliegtās R. Kalniņa filmas.¹⁴⁰

“Zīmīga detaļa – 1989.gadā izdotās grāmatas “Padomju Latvijas kinomāksla” filmogrāfijas sadaļā, kur pat visnenozīmīgākajām filmām pierakstīts garāks vai īsāks preses publikāciju saraksts, filmai “Četri balti krekli” tāda vispār nav.”¹⁴¹

Režisora inscenētāja R. Kalniņa filma “Četri balti krekli” ir pavisam atšķirīgā stilistikā veidota filma – uz pustoņiem, noskaņām un zemtekstiem balstīta. R. Kalniņš radīja filmu, kurā risināja sev tuvus un aktuālus jautājumus sev raksturīgā stilā.¹⁴²

“Četri balti krekli” (1967) filma – fenomens, kura, lai arī cenzūras aizliegta, “nolikta plauktā” uz deviņpadsmit gadiem, dzīvoja mutvārdu leģendās un Rolanda Kalniņa filmai komponētajās dziesmās.”¹⁴³

“Cilvēkiem, kas nav tieši saskārušies ar padomju sistēmu, vai arī viņiem nav priekšstata par oficiālo māksliniecisko institūciju funkcionēšanu, šodien ir grūti saprast, kas tik ķecerīgs bija filmā “Četri balti krekli”.¹⁴⁴

¹³⁷ Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna. 94.lpp.

¹³⁸ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Insceņējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 93.lpp.

¹³⁹ Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*. 1.daļa. Rīga: Jumava. 350.lpp.

¹⁴⁰ Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna. 95.lpp

¹⁴¹ Turpat, 94.lpp

¹⁴² Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Insceņējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 82., 198.lpp.

¹⁴³ *Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas*. Sk. 2017.gada 22.decembrī. Izgūts no <http://www.bestbaltic.eu/rolanda-kalnina-aizliegtas-filmas.html>

¹⁴⁴ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Insceņējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 100.lpp.

5. METODOLOĢIJA

Darba autore ir izvēlējusies divas kvalitatīvās pētniecības metodes – semiotisko analīzi un daļēji strukturētu interviju.

5.1. Semiotiskā analīze

Semiotiskā analīze, kas tiks izmantota darba empīriskajā daļā, ir kvalitatīva pētniecības metode, tā palīdzēs izprast vizuālā attēla, šajā gadījumā spēlfilmu nozīmi un jēgu. Semiotiskā analīze ļauj pētīt vizuālo materiālu, interpretējot zīmju nozīmi, kā arī vairāku zīmju kopējo nozīmi.

Semiotiskā analīze tiek izmantota pētot jebko, kas piešķir nozīmi pasaules izpratnei, jo semiotika ir mijiedarbība starp dažādiem elementiem, kuriem piemīt sava nozīme.¹⁴⁵

Franču semiotiķis Kristians Mecs (*Christian Metz*) uzskata, ka filmu komunikācija sevī ietver secīgu, kodētu zīmju kopumu, kas ir kompleksa un secīga.¹⁴⁶ Semiotiskā analīze palīdz saprast, kā zīmes tiek konstruētas un veidotas, kā arī to, kā rodas nozīmes.¹⁴⁷

Balstoties uz teorijas daļā aprakstīto teoriju par kino semiotiku, darba autore izvēlētās Rolanda Kalniņa filmas analizēs pēc kino semiotikas elementiem, kā kadrs, skaņa, mūzika, mizanscēna, apgaismojums, krāsa, montāža.

5.2. Intervija

Sociālo zinātņu pētījumos visplašāk tiek izmantotas intervijas, jo tā ir svarīga kvalitatīvās pētniecības datu vākšanas metode.

“Intervija ir tāds aptaujas veids, kas paredz informācijas iegūšanu intervētajam un intervējamajam atrodoties sociāli psiholoģiskā mijiedarbībā.”¹⁴⁸

“Intervija ir saruna, kur intervētājs uzdod jautājumus vienam vai vairākiem intervējamajiem, lai iegūtu kādu informāciju.”¹⁴⁹

Intervija ir daudz sarežģītāka kā aptauja, jo intervija dod pārlicību, ka intervējamais pats atbild uz uzdotajiem jautājumiem, nevis liek atbildēt kādam citam savā vietā.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Berger, A.A., (2000). *Media and communication research methods: an introduction to qualitative and quantitative approaches*. London, New Dehli, Sage publications P.47

¹⁴⁶ Lothe, J. (2003/2000). *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. New York: Oxford University Press. P.12 .

¹⁴⁷ Bryman, A. (2004). *Social Research Methods*. 2nd edition. New York, Oxford: Oxford University Press. P. 543

¹⁴⁸ Kristapsone S. (2008). *Zinātniskā pētniecība studiju procesā*. Rīga: Biznesa augstskola Turība. 262.lpp.

¹⁴⁹ Turpat, 169.lpp.

Pēc daudzu pētnieku domām, pastāv trīs galvenie interviju iedalījuma kritēriji:

- pēc intervijas formas jeb strukturētības līmeņa;
- pēc distances telpā starp intervējamo un intervētāju;
- pēc intervētāju skaita.¹⁵¹

Pēc intervijas formas tās var iedalīt strukturētās intervijās, daļēji strukturētās intervijās un nestrukturētās jeb atvērtās intervijās. Pēc distances starp intervējamo un intervētāju – personīgās un attālinātās (telefonintervijas, intervijas pa e-pastu). Pēc intervējamo skaita – individuālās un grupas intervijās.¹⁵²

Intervijai, kā informācijas vākšanas metodei, ir gan priekšrocības, gan arī trūkumi. Priekšrocības –

- iespēja iegūt informāciju par respondenta viedokli, uzskatiem;
- novērtēt informācijas patiesumu jau intervijas laikā;
- intervētāja un intervējamā personīga saskarsme, kas nodrošina uzdoto jautājumu un sniegto atbilžu pilnīgu izpratni.

Un ir arī trūkumi –

- informācijas ieguve ir laikietilpīga, jo intervētājam ir jāsagatavojas intervijai;
- jāpieraksta un jāapkopo respondenta atbildes.¹⁵³

Daļēji strukturētā intervijā intervētājam ir iepriekš sagatavots saraksts ar intervijas jautājumiem, kuri veidoti pēc vispārējas intervijas formas, to secību intervijas laikā var mainīt. Daļēji strukturētā intervijā jautājumi ir plašāki nekā strukturētās intervijas jautājumi. Šāda veida intervijās intervētājam ir lielākas iespējas uzdot papildus sev interesējošus jautājumus.¹⁵⁴

Daļēji strukturētā intervijā “saruna tiek ierosināta ar diezgan plašu atvērtu jautājumu vai pamudinājumu, kas tomēr virza sarunu noteiktā tematā.” Intervētājs var veikt pierakstus, intervējamajam tiek piedāvāti jautājumi par pētniekam interesējošo tematu. “Daļēji strukturēto interviju laikā ir vieglāk pierakstīt datus, jo šāda veida īsas piezīmes pēc intervijas var izvērst, papildinot pierakstus pēc atmiņas. Tomēr elektroniskie pieraksti ir daudz

¹⁵⁰ Bailey, K. D. (1982). *Methods of Social Research*. 2nd edition. New York: The Free Press. P. 182-183.

¹⁵¹ Mārtinsons, K., & Pipere A. (2011). *Ievads pētniecībā: stratēģijas, dizaini, metodes*. Rīga: RaKa., 169-170.lpp.

¹⁵² Turpat, 170.lpp.

¹⁵³ Kristapsone, S. (2008). *Zinātniskā pētniecība studiju procesā*. Rīga: Biznesa augstskola Turība. 262.lpp.

¹⁵⁴ Bryman, A. (2004). *Social Research Methods*. 2nd edition. New York, Oxford: Oxford University Press. P. 543.

piemērotāki, jo citādi var pazaudēt respondentu atbilžu spontaneitātes iezīmes un bagātību.”¹⁵⁵

Daļēji strukturētās intervijas ir visbiežāk izmantotais intervijas veids kvalitatīvajos pētījumos, jo pastāv līdzsvars starp elastīgu struktūru un atvērtību.¹⁵⁶

¹⁵⁵Kropļijs, A., &Raščevska. M. (2010). *Kvalitatīvās pētniecības metodes sociālajās zinātnēs*. 2. Izdevums. Rīga: RaKa .103.lpp

¹⁵⁶ Kristapsone S. (2008). *Zinātniskā pētniecība studiju procesā*. Rīga: Biznesa augstskola Turība. 171.lpp.

6. FILMAS “AKMENS UN ŠĶEMBAS” SIŽETS

Filma “Akmens un šķembas” uzņemta 1966.gadā. Filmas scenārija autors ir Viktors Lorencs, režisors inscenētājs – Rolands Kalniņš un operators inscenētājs – Miks Zvirbulis. Galvenajās lomās filmējās Harijs Liepiņš (Jānis Kļaviņš), Eduards Pāvuls (Ričards Zanders), Pauls Butkēvičs (Zigis Purmalis), Uldis Pūcītis (Alfons), Antra Liedskalniņa (Antra) un citi. Filmas epizodēs filmējās arī Juris Strenga un Ēvalds Valters.

Filmas darbība risinās gan tagadnē, gan pagātnē.

Filma “Akmens un šķembas” ir stāsts par jauniešu draudzību, kuru dzīves un attiecības izmaina Otrais pasaules karš. Trīs draugus – Jāni, Ričardu un Zigi Otrā pasaules kara laikā mobilizē latviešu leģionā un nosūta uz Austrumu fronti – Volhovas purvu. Zigim Purmalim liek nošaut sagūstīto sarkanarmieti, bet Ričards, lai glābtu draugu, pats brīvprātīgi uzņemas gūstekņa nošaušanu un, tāpēc izpelnās leģiona komandieru īpašu atzinību un tiek nosūtīts uz virsnieku kursiem. Zigis Purmalis ir izlēmis pāriet padomju armijas pusē un bēgšanas laikā tiek nošauts. Jānis kara beigās dezertē, ierodas sava tēva, namsaimnieka, mājā, bet strīda laikā tēvs Jāni padzen no mājām. Jānis satiek Ričarda jaunības laika līgavu Antru un slēpjas viņas dzīvoklī, kur būs drošībā.

Filmas darbība sākas pēckara gados, kad Rīgā ierodas bijušais leģionārs Ričards. Ričards, kas pēc drauga domām pazudis bezvēsts, atgriežas Rīgā pēc divdesmit prombūtnes gadiem, lai satiktu savu kādreizējo draugu Jāni. Jānis Kļaviņš dzīvo Padomju Latvijā, strādā par akmeņkali, kā arī uztur joprojām draudzīgas attiecības ar Antru.

Ričards, ieradies Rīgā, dodas uz drauga Jāņa tēva mājām, kur atcerējās tur reiz aizvadītās dienas, vēlāk viņš ir aizgājis uz Brāļu kapiem, kur ļaudis, sarkaniem karogiem un zvaigznēm, sanākuši godināt un pieminēt kritušos padomju karavīrus. Vakarpusē Ričards atnācis arī pie senā drauga Jāņa, kur sastop arī savu jaunības mīlestību Antru. Uz draugu jautājumiem par to, kāpēc Ričards nerakstīja vēstules un nedeva par sevi zināt, izvairās, aizbildinoties, ka negribēja sagādāt draugiem nepatīkšanas. Ričards draugiem sameloja par savu pagātni, stāstot, ka viņš pēc kara Vācijā sagaidīja kapitulāciju, krievu zonā, kur arī notiesāts par dzimtenes nodevību un aizsūtīts izciest sodu Sibīrijā, kur dzīvojis arī pēc soda izciešanas. Patiesībā Ričards Zanders nekad nav bijis Sibīrijā, bet gan dzīvojis Rietumos, ieradies Rīgā ar svešiem dokumentiem.

Staigājot ar Jāni pa Brāļu kapiem, abi bijušie draugi atceras, kā reiz visi trīs draugi kopā, stāvēdami pie mūžīgās uguns, zvērēja savas draudzības vārdā, ka draugi vienmēr būs

kopā, ka vienmēr palīdzēs viens otram pat visgrūtākajos brīžos. Zvērēja, ka viss, ko darīs, kalpos dzimtenes godam un slavai.

Beidzot Ričards atzīstas Jānim, ka nekad nav bijis Sibīrijā un saka: "...bet tagad man ir kabatā dokumenti, kuri apliecina, ka esmu Zigis Purmalis, un, ja būs nepieciešams, arī tu to apliecināsi, no tevis man neko vairāk nevajag."

Strīda laikā Ričards, apjaušot, ka zaudējis visu – draugus, Antras mīlestību un dzimteni, savā bezizejā nogalina Jāni.

Filma ir stāsts par cilvēku salauztajiem likteņiem, par izpostītām dzīvēm, tas ir stāsts, kas runā pa traģisku mūsu latviešu tautas vēstures laiku.

7. PADOMJU LAIKA REPREZENTĀCIJA FILMĀ “AKMENS UN ŠĶEMBAS”

Šajā nodaļā tiks skatīta filma “Akmens un šķembas” un analizēta pēc padomju laika reprezentācijas aspekta. Tiks uzsvērtas un paskaidrotas lietas, vietas un darbības, kas reprezentē padomju laika četrdesmitos un sešdesmitos gadus Latvijā un Rīgā.

Visas filmas garumā ir attēlota Rīga, kāda tā bija gan četrdesmitajos, gan sešdesmitajos gados. Caur pilsētas ainām (Centrālo staciju, Centrāltirgu, Rīgas ielām, Brīvības pieminekli, kam garām brauc trolejbuss, utt.) notverta vispatiesākā laika sajūta un mūsdienu skatītājam filma ir visīstākā vēstures liecība par filmā attēloto laiku, cilvēkiem un pastāvošo iekārtu.

Brīvības pieminekļa aina uzņemta no zema rakursa, tāpēc skatītājam rodas iespaids, ka trolejbusa vadi izveido režģi, aiz kura, it kā aiz restēm, redzams Brīvības piemineklis. Šī aina cenzūrā izraisīja īpaši lielu kritiku.

Ričardam, ierodoties pie bijušajām Jāņa tēva mājām, sētniece viņam noprasa, vai viņš esot no remonta kantora. Padomju Savienībā tā sauca kādu nelielu uzņēmumu, kas atbildēja par un vadīja kādu noteiktu nozares darbu – grāmatvedību, lietvedību, remontu, u.c.¹⁵⁷

Vēlāk, kad Ričards devās uz Brāļu kapiem, viņš redzēja, ka Brāļu kapos ir ieradies liels cilvēku pūlis, kas atgādināja svētku gājienu. Tajā dienā notika kritušo sarkanarmiešu piemiņas diena Brāļu kapos – 1965.gadā tika atzīmēta Otrā pasaules kara 25.gadadiena, kurā visi Padomju Latvijas iedzīvotāji, arī skolas vecuma bērni, svinīgi, ar karogiem un ziediem, gāja uz Brāļu kapiem, pieminēt Lielajā Tēvijas karā Sarkanās armijas kritušos. Padomju cilvēkam nepiedalīties svētku gājienā būtu bijis apkaunojums un necieņas izrādīšana kritušajiem, jo karš bija padomju tautas dižais varoņdarbs, visu cilvēcisko īpašību izturības pārbaudījums un viena no labākajām padomju tautas vēstures lappusēm, karš bija taisnīgs un svēts. “Vēršanās pret karu tika uzskatīta par idejiski nepieņemamu”.¹⁵⁸

Ričarda uzmanību gājienam piesaistīja sarkani karogi un sarkanas zvaigznes, nu viņam tapa skaidrs, ko sanākušie cilvēki atzīmē.

¹⁵⁷ Terminu un svešvārdu vārdnīca. Sk. 04.04.2018. Izgūts no <https://www.vardnica.lv/svesvardu-vardnica/k/kantoris>

¹⁵⁸ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 108.-109.lpp.

Sarkanā zvaigzne – piecstaru zvaigzne ir komunisma simbols. Zvaigzne, galvenokārt, bija Sarkanās armijas simbols, kuru var manīt arī Brāļu kapu ainā, kur tuvplānā tiek parādīta kritušā sarkanarmieša plāksnīte, kur virs vārda redzama zvaigzne. Sarkanā piecstaru zvaigzne simbolizē visu pasaules piecu kontinentu proletariāta vienotību. Piecu zvaigžņu gali simbolizē šos piecus pasaules kontinentus. Savukārt, sarkanā krāsa – tā ir proletāriešu revolūcijas krāsa, kuras uzdevums bija apvienot visus piecus kontinentus ar vienu mērķi un vienu sākumu¹⁵⁹, tāpēc, ka Padomju Savienības sauklis bija – “Visu zemju proletārieši, savienojaties!”

Sarkanais karogs – Padomju Latvijas sākotnējais karogs bija sarkanā krāsā, kur kreisajā augšējā stūrī zelta sirpis ar āmuru un virs tiem, latīņu burtiem zelta krāsā rakstīts LPSR – Latvijas Padomju Sociālistiskā Republika. Šis karogs tika apstiprināts 1940.gada 25.augustā. Savukārt, otrais Latvijas PSR karogs tika apstiprināts 1953.gada 17.janvārī. Tas, atšķirībā no pirmā LPSR karoga, bija papildināts – karoga lejasdaļā ar zilām un baltām viļņotām malām, kas simbolizēja Baltijas jūras viļņus.¹⁶⁰

Sirpis un āmurs ir padomju valsts simbols. Tas simbolizē padomju cilvēku darbu mieram, strādnieku un zemnieku vienotu savienību, īpaši izceļot to, ka visa vara padomju valstī pieder strādniekiem. Sirpis un āmurs ir viens no pamata elementiem un simboliem, kas tika izmantoti Padomju Savienības karogos un ģerboņos. Tāpat šis simbols bija sastopams uz dažādiem oficiālajiem dokumentiem, drukām, uz valsts uzņēmumu, institūciju un organizāciju ēkām, uz transportlīdzekļiem, uz Padomju Savienības naudas zīmēm, kā arī uz medaļām.¹⁶¹

Latviešu leģionāru kāzās tika izpildīta dziesma “Zilais lakatiņš” – tā Padomju Latvijā bija aizliegta dziesma, jo tā, kopš kara laika nu skaitījās kā leģionāru dziesma. Arī citas latviešu leģionāru dziedātās dziesmas tika aizliegtas, tās nedrīkstēja ne klausīties, ne dziedāt Padomju Latvijā. Tāds pats liktenis bija arī “Zilā lakatiņa” dziesmu autoram un izpildītājam, mūziķim Eduardam Rozenštrauham. Savu publicitāti viņš atguva tikai brīvās Latvijas laikā, kad dziesmas atkal varēja klausīties un dziedāt jebkurš un jebkur.

Pēc kara kareivjus, mobilizētos vai brīvprātīgi iestājušos latviešu leģionā, kas gribēja atgriezties dzimtenē – Latvijā, kas nu jau bija Padomju Savienības pakļautībā, tika notiesāti par Dzimtenes nodevību un sodu nācās izciest ar izsūtījumu Sibīrijā. Pēc soda izciešanas, cilvēks, nu jau pilntiesīgi, ar visiem vajadzīgajiem dokumentiem, varēja dzīvot un strādāt Padomju Savienībā, ceļot sociālismu un komunismu. Arī Jānis Kļaviņš uz Ričarda jautājumu: “Tu arī cel?”, atbildēja: “Ceļu! Un tu?”.

¹⁵⁹Retrieved from: <http://www.greatflags.ru/simvolji-sssr/index.php>

¹⁶⁰LPSR karoga vēsture. Sk. 04.04.2018. Retrieved from: <http://www.greatflags.ru/flag-sssr/istoriya-flaga-latviyskoy-ssr.html>

¹⁶¹ Retrieved from: <http://www.greatflags.ru/simvolji-sssr/index.php>

Ričarda draugs, Jānis Kļaviņš, pēc kaujām Volhovas purvā izcīnīja dzelzs krustu, taču drīz vien arī dezertēja un atgriezās atpakaļ dzimtenē. Par dezertieriem sauca vīrus, kas izvairījās no mobilizācijas iesaukšanas vai bēga no kara frontes. Notvertos dezertierus par bēgšanu varēja sodīt, piespriežot ļoti bargus sodus – tos nosūtīja uz cietumiem, soda noietnēm vai nošāva.

Antra, bijusī Ričarda līgava, strādā par skolotāju un māca bērniem padomju ideoloģiju. Dzīvodama Padomju Latvijā, Antra arī pati tic šai ideoloģijai un patiesībai, un lepojas ar to.

Padomju skolas uzdevums bija veidot jauno padomju cilvēku, kas būtu komunisma cēlājs ar dziļi iesakņojušos uzticību komunisma idejām. Jaunais komunisma cilvēks būtu visīstākais padomju patriots. “Padomju patriotisma un kolektīvisma uzdevums bija panākt, lai jaunieši apzināti uztvertu valsts interešu prioritāti pār personīgajām interesēm.” Visi priekšmeti skolās, ne tikai humanitārie, bija pakļauti padomju vērtību sistēmai.¹⁶²

Jaunajam komunisma cēlājam piemita tādas pamatvērtības, kā kolektīvisms, varonība, ziedošanās sabiedrības interesēm, tautu draudzība un internacionālais pienākums. To centās ieskaidrot un ieaudzināt jau kopš bērnības. Tika izveidotas jauniešu organizācijas – oktobrēni, pionieri un komjaunatne. Par oktobrēniem sauca vismazākos, sākumskolas vecuma bērnus. Tos dēvēja arī par Ļeņina mazbērniem. Savukārt, par pionieriem sauca vecākus bērnus, kas sasnieguši jau desmit gadu vecumu. Komjaunatne bija padomju jaunatnes, 14-28 gadus veciem jauniešiem, sabiedriski politiska organizācija. Ja jaunietis izvairījās vai netika pieņemts šajās organizācijās, tas spilgti atsaucās jaunieša nākotnē – profesionālās karjeras vai augstākās izglītības iegūšanā.¹⁶³

Latvijas publiskajā telpā par pagātnes, par padomju periodu netiek daudz runāts. Daudzi Latvijā uzskata, ka būtu labāk, ja par vēstures notikumiem, par kuriem sabiedrībai nav vienotu uzskatu, runātu mazāk, domstarpības vērtējumā pastāv arī par Otro pasaules karu.

Liela loma sociālās atmiņas veidošanā ir arī Rolanda Kalniņa filmai “Akmens un šķembas”, kas stāsta par ļoti sarežģīto latviešu leģiona tēmu Padomju Latvijā.

¹⁶² Bleiere, D. Vispārējās izglītības sovietizācija Latvijā: padomju cilvēka veidošana mācību procesā (1944-1964). Sk. 07.04.2018. Izgūts no https://www.lvi.lu.lv/lv/LVIZ_2013_files/1numurs/D_Bleiere_Visparejas_izglitibas_sovetizacija_LVIZ_2013_1.pdf

¹⁶³ PSRS politika Latvijā. Sk. 07.04.2018. Izgūts no <http://www.uzdevumi.lv/p/latvijas-vesture/9-klase/otra-padomju-okupacija-7241/re-7dc3229c-ceab-4bb1-921e-93ccb33f11a8>

8. FILMAS “AKMENS UN ŠĶEMBAS” SEMIOTISKĀ ANALĪZE

Šajā nodaļā tiks analizēta filma “Akmens un šķembas” pēc teorijā aprakstītajiem kinematogrāfiskajiem izteiksmes līdzekļiem, lai filmu varētu izprast padziļināti.

8.1. Kadrs un mizanscēna

Filmā tiek izmantoti dažāda veida plāni, no tāliem plāniem līdz tuvplāniem. Tālos un vidēja plāna kadros parādīta ir vide – centrālā stacija, centrāltirgus, pilsētas skati, savukārt, tuvplānos – varoņu emocijas un dialogi.

Arī specifiski rakursi bieži dominē filmā, kā, piemēram, filmas sākumā, kamera vērsta uz leju, filmējot Ričardu šķērsojošu Rīgas Centrālās dzelzceļa stacijas galveno zāli. Izteikts rakurs manāms ainā, kur Ričards atbrauc uz Jāņa tēva mājām. Šī māja tiek attēlota no zema rakursa, tā, kā to redz Ričards, tādējādi, redzamā māja mums izskatās ļoti liela, it kā vēstot, ka Jāņa tēvs esot bijis turīgs un pārvaldījis ļoti lielu namu. Tas pierādās nākošajā ainā, Ričarda jaunības gadu atmiņās, kur visi draugi, jauni būdami, ciemojas Jāņa tēva mājās.

Arī Brīvības piemineklis tiek attēlots no salīdzinoši zema rakursa. No tā izriet iespaids, ka Brīvības piemineklis ieskauts trolejbusa vadu režģī, it kā aiz restēm.

Filmā izmantots dabisks mizanscēnas veids, tas nozīmē, ka tas nav teatrāls, bet gan atbilst filmā attēlotajam laikam. Tēli, vietas un notikumi atspoguļo konkrēto laiku – padomju laiku, konkrētāk, sešdesmitos gadus. Ainas papildinātas ar atmiņām par četrdesmito gadu otro pusi – kaujām Volhovas purvā. Ļoti precīzi, pēc skatītāja viedokļa, filmā attēloti notikumi un vietas – četrdesmito gadu otrās puses un sešdesmito gadu Rīga, kā arī kaujas Volhovas purvā – aina, kas filmēta Kūduma purvā pie Cēsīm.¹⁶⁴

8.2. Mūzika

Mūzika filmā nespēlē nozīmīgu lomu, tā filmā ir tikai kā ainu papildelements. Filmā nozīmīga ir epizode ar leģionāru kāzām, kur baltā bērza rāmītī ir Ričarda līgavas fotogrāfija un skan dziesma “Zilais lakatiņš”.

¹⁶⁴Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna. 54.lpp.

8.3.Krāsa

Filma “Akmens un šķembas” veidota melnbalta, tā uzņemta kā vēstures liecība par latviešu tautas likteni. Darba autore uzskata, ka filmas veidotāji filmu uzņēmuši melnbaltu ar nodomu, lai īpaši izceltu filmas vēstījumu – traģisku notikumu visas tautas vēsturē.

Filmā spilgti var novērot krāsu spēli un savstarpēju mijiedarbību starp gaišajiem un tumšajiem toņiem. Piemēram, jau filmas pirmajā ainā un turpmāk var novērot, ka Ričards izceļas uz apkārtējo cilvēku fona, jo, atšķirībā no citiem, Ričards ir vienīgais gaišā mēteli ģērbies. Iespējams, filmu veidotāji īpaši izcēla Ričarda tēlu, viņš bija citāds – Ričards bija ieradies no Rietumiem, ilgu gadu nodzīvojot citā valstī un režīmā, dzīvojot ar citādu atiesību un izpratni par sešdesmito gadu dzīvi Padomju Latvijā.

8.4.Flešbeki

Filmas varoņu – Ričarda, Jāņa un Antras pagātnes atmiņas (atskats pagātnē) filmas pamatā ļauj skatītājam atgriezties vairākkārt pie viena un tā paša notikuma no dažādiem skatu punktiem. Šādas atkāpes no stāsta, kur tagadnes notikumus pārtrauc pagātnes notikumi, piešķir stāstam daudznozīmību.

Tā, piemēram, Ričards sarunas laikā ar draugu Jāni, daudzkārt ieslīgst atmiņās, kad tiek aizskarts temats par kara laiku. Sarunājoties ar savu bijušo līgavu Antru, Ričards atceras draugu sarunas Volhovas purvā par Dzimteni un taisnību. Filmas varoņiem ir saglabājušās spilgtas atmiņas par kopīgi pavadīto laiku Jāņa tēva mājās. Gan Jānis, gan arī Ričards ik pa brīdim atceras tos tālos, bezrūpīgos notikumus Jāņa tēva mājās.

8.5.Zemteksts

Analizējot filmu no semiotiskā viedokļa, filmā bieži var manīt vienādus elementus, kas šajā gadījumā, ir cilvēku, vietas vai objektu norobežošana ar režģi, gan tiešajā, gan ne tik tiešajā nozīmē. Šo norobežojumu varētu pielīdzināt sašķeltai pasaulei – tautas brīvības ierobežošanu; jauniešu, kas iesaukti leģionā, naivā cerība, ka viņi cīnās par Dzimtenes brīvību; kara frontes otrā puse, starp sarkanarmiešiem karojošie naivie latvieši, kas arī cīnās par savu dzimtās zemes brīvību; Ričarda, Jāņa un Antras kara sašķeltā draudzība un sašķeltā patiesība.

Arī filmas nosaukums “Akmens un šķembas” runā par šķelšanu. Visas filmas garumā, vairākas reizes tiek attēlots akmens, kuru šķeļ un, visbeidzot, arī sašķeļ. Pēc autores domām, šis akmens filmā simbolizē galveno varoņu sašķelto draudzību un likteņus.

Filmā ietvertie simboli, elementi un zemteksti skatītājam pavēsta, ka filma ir par traģiskajiem mūsu tautas vēstures mirkļiem, tādējādi, atklājot tā laika vēstures liecības ne tikai no notikumu aspekta, bet arī no galveno varoņu atmiņām.

8.6. Filmas tēli

Pēc kara Ričards neatgriežas atpakaļ dzimtenē, bet gan turpina savu dzīvi Rietumos, draugi uzskata viņu par bezvēsts pazudušu. Pēc divdesmit prombūtnes gadiem Ričards atbrauc uz dzimteni un satiek seno draugu Jāni, tikai draugs pat nenojauš ar kādiem nodomiem Ričards ir ieradies nu jau Padomju Latvijā. Ričards pēc rakstura nav ļauns, viņš citāds kļuva pēc kara un pavadītajiem dzīves gadiem Rietumos. Dzīve Padomju Latvijā Ričardam bija neizprotama un absurda, taču, lai nenokļūtu nepatikšanās ar pastāvošo režīmu Latvijā, viņš ieradies ar viltotiem dokumentiem, kas ir uz karā kritušā drauga Ziga Purmaļa vārda. Ričards lauza pirms daudziem gadiem doto zvērestu Dzimtenei un draudzībai Brāļu kapos pie mūžīgās uguns, nododot gan savu Dzimteni, gan savus draugus.

Jānis Kļaviņš bijis iesaukts latviešu leģionā. Kara beigās izlemj dezertēt un atgriezties atpakaļ dzimtenē. Pēc strīda ar tēvu, tiek padzīts no mājām, taču palīdzīgu roku un patvērumu sniedz draugu kopīgā draudzene un Ričarda jaunības līgava Antra. Pēc kara Jānis tagad piltiesīgi dzīvo un strādā Padomju Latvijā. Jānis strādā par akmeņkali un uztur labas attiecības ar Antru. Satiekot Ričardu, kurš ieradies pie viņa, Jānis ir neizsakāmi priecīgs atkal satikt veco draugu un atcerēties visu, kas piedzīvots un arī pārdzīvots. Kad draugs atzīstas, ka melojis par savu pagātni, kā arī par to, ka piesavinājies kopīgā un karā aizgājušā drauga personību, ir dziļi sarūgtināts. Attiecību skaidrošanas rezultātā, Ričards Jāni nodur un Jānis mirst.

Zigis Purmalis – arī ticis mobilizēts kopā ar draugiem latviešu leģionā. Zigim patika un padevās rakstīt dzeju. Epizodē, kur kara biedri ieslodzīti karcerī, Zigis tiem nolasa dzejoli par Dzimteni un Dzimtenes nodevību. Zigis, baiļu vai kāda cita iemesla dēļ, nolēma pāriet padomju armijas pusē, taču bēgot tiek nošauts.

Antra – trīs draugu, Ričarda, Jāņa un Ziga kopīgā draudzene. Pirms karš mobilizēja visus trīs draugus, Antra bija saderinājusies ar Ričardu, taču, laikam ejot, viss mainījās. Ričards pēc kara pazuda bez vēsts uz ilgiem divdesmit gadiem. Antras jaunības draugi mobilizēti latviešu leģionā, bet miesīgais brālis – Sarkanās armijas rindās, kurš karā krīt, cīnoties par latviešu tautu un Dzimteni, tāpat kā to darīja arī Antras draugi.

9. FILMAS “ČETRI BALTI KRKELI” SIŽETS

Filma “Elpojiet dziļi...”, kas pazīstama ar nosaukumu “Četri balti krekli”, kā to labprātāk dēvē arī paši filmas veidotāji un sabiedrība, uzņemta 1967.gadā. Filmas scenārija autors ir Gunārs Priede, filmas scenārijs veidots pēc dramaturga Gunāra Priedes lugas “Trīspadsmītā” motīviem. Pati luga sarakstīta 1965.gadā. Filmas režisors inscenētājs ir Rolands Kalniņš un operators inscenētājs – Miks Zvirbulis. Filmas galvenajās lomās filmējās ansamblis “Optimisti”: Uldis Stabulnieks, Dzintars Beķeris, Valdis Eglītis, Gunārs Rozenbergs, Andris un Jūnijs Vilsons; dziesmas izpilda Pauls Butkēvičs (Ralfs), Līga Liepiņa (Bella) un Juris Strenga; Uldis Pūcītis (Cēzars Kalniņš), Dina Kuple (Anita Sondore), Arnolds Liniņš (Miervaldis Tralmaks). Epizodēs filmējās arī Oļģerts Kroders, Edgars Liepiņš, Jāzeps Pīgoznis un citi.

Filmas darbība risinās tagadnē ar flešbeku klātbūtni – atmiņām par ansambļa “Optimisti” koncertu.

Filma “Četri balti krekli” ir stāsts par talantīgu un radošu jaunekli, telefonu montieri Cēzaru Kalniņu. Cēzars jeb, kā draugi viņu dēvē par Jūli, sev brīvajā laikā sacer dziesmas un tekstus ansamblim “Optimisti”, kas ir draugu izveidots ansamblis. Cēzara sacerētās un ansambļa izpildītās dziesmas uzrunā tā laika jauniešus. Dziesmās tiek dziedāts par dzīves jēgu un vērtībām, taču, lai ansamblis nonāktu līdz publikai un uzstātos publikas priekšā, ir jāiziet ļoti garš un sarežģīts atļauju saņemšanas ceļš. Ansamblim un arī pašam dziesmu autoram Cēzaram neklājas viegli, jo uz grupas uzstāšanos vietējā klubā bija atnākusi Kultūras komisijas locekle Anita Sondore, kas pēc koncerta noklausīšanās, uzrakstījusi sūdzību par Cēzara “frivolajām” dziesmām, kas nav piemērotas padomju jaunatnei. Bet vēlāk, Sondore pat gribēdama, vairs nevar apturēt sevis iesākto kņadu ap ansambli un tā izpildītajām dziesmām, jo tā jau sasniegusi atbildīgās iestādes.

Interesants fakts par ansambli “Optimisti” – tā ir reāli pastāvoša grupa ar nosaukumu “Zvaigznīte”, kas bija padomju armijas ansamblis. Savukārt, ansamblis “Optimisti” ir grupas “Zvaigznīte” otrais iesaukums, tā jaunie grupas dalībnieki dienestu padomju armijā jau bija beiguši.¹⁶⁵

Filma sākas ar ievadu, kur redzami izkārti četri balti krekli. No krekiem kamera pievēršas sienai, kur, savukārt, redzami mākslinieka Jāzepa Pīgožņa uz sienas un asfalta ar krītu zīmētie titri.

¹⁶⁵ Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna. 91.lpp.

Filmas darbība sākas ar ansambļa “Optimisti” mēģinājumu, kur redzams Cēzars Kalniņš – dziesmu autors un Miervaldis Tralmaks – ansambļa vadītājs, kā arī Bella, kura piesaka ansambli. Ansambļa solists Pauls Butkēvičs izpilda dziesmu “Četri balti krekli”. Mēģinājuma vidū tiek atnesta vēstule, atsauksme par koncertu, ko uzrakstījusi Kultūras komisijas locekle Anita Sondore pēc grupas uzstāšanās vietējā klubā. Vēstulē minēts, ka locekles sašutumu izraisīja frivolie Cēzara Kalniņa dziesmu vārdi, kuros puiciski, bravūrīgi minēti dažādi slēpti zemteksti un izprotami mājiieni, taču, neraugoties uz, zālē sēdošo mietpilsoņu, skaļajiem aplausiem, dažas dziesmas atrodas ārpus estētikas robežām.

Svinot draugu ievākšanos jaunajā dzīvoklī, ansambļa biedri, korī dzied gan savas, gan arī dažādas tautas dziesmas. Cēzaram par pārsteigumu, draugu komunālajā dzīvoklī kaimiņos dzīvo pati Anita Sondore, kas bija rakstījusi ne visai glaimojošo atsauksmi, adresētu ansamblim. Cēzars atrod iespēju un uzrunā Anitu Sondori, bet pat Cēzara draudzene Bella nespēj pārliecināt vai mainīt Sondores domas par ansambļa izpildītajām dziesmām.

Filmas gaitā var novērot, ka pēc katras tikšanās reizes ar Cēzaru, Sondore arvien vairāk ieklausās un iemīlas autora dziesmās, bet, kad atpapas, ir jau par vēlu. Tas, kārtējo reizi, tikai pierāda, cik viegli ir neapdomāti rīkoties un, cik grūti visu vērst par labu. Taču Cēzars nevēlas pat domāt par dziesmu labošanu un atsakās tajā iesaistīties. Ignorēdams un izvairīdamies no draugiem, Cēzars tāpat rod iedvesmu pat visikdienišķākajās dzīves situācijās un sacer jaunas dziesmas. Diemžēl, ansambļa un dziesmu likteni izšķir Anitas Sondores atsauksme, kas tika izskatīta pārceļtājā komitejas sēdē, no kuras Cēzars, sēdi pat nesagaidījis līdz beigām, aizskrējis. Uz Sondores jautājumu, ko Cēzars darīs turpmāk, viņš atbild – labos telefonus, bet dziesmas, dziesmas metīs pie miera.

Filmas darbības nošķir Rīgas skati, pavisam ikdienišķi, tādi, kādus tos redz parastais pilsētas iedzīvotājs vai caurbraucējs, kā arī nozīmīgu lomu spēlē Imanta Kalniņa dziesmas ar Māra Čaklā vārdiem.

Filma nav tikai par ansambļa “Optimisti” likteni un attiecībām ar pastāvošo varu, tā, galvenokārt, ir par cilvēkiem, to savstarpējām attiecībām, saskaroties ar dažādām problēmām dažādās dzīves situācijās. Filma ir par laiku un pastāvošo kārtību, kad māksliniekiem klājās jo īpaši grūti, jo šī kārtība radošajām personībām pavisam noteikti nebija pretimnākoša.

10. PADOMJU LAIKA REPREZENTĀCIJA FILMĀ “ČETRI BALTI KREKLI”

Šajā nodaļā tiks analizēta Rolanda Kalniņa filma “Četri balti krekli”. Tiks apskatītas un paskaidrotas ar padomju laiku filmā saistītas lietas.

Filma sākas ar epizodēm Kultūras namā, kur bez pašdarbnieku ansambļa “Optimisti” darbojas arī Ligera pantomīmas dalībnieki. Roberta Ligera “Rīgas pantomīma” darbojās 20.gadsimta sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados. Visu pastāvēšanas laiku Ligera vadītā pantomīma bija amatieru ansamblis, taču ar profesionāliem mērķiem un uzdevumiem.¹⁶⁶

Visas filmas laikā ir redzama sešdesmito gadu Rīga un laikam raksturīgie pilsētas skati, ēkas, transporta līdzekļi. Filma ir sava laika vēstures liecība, jo ir pamanāmas tādas vēsturiskas ainas, kā pontonu tilts pār Daugavu, kas bija trešais pontonu tilts Rīgā, tas atradās tagadējā Akmens tilta vietā. Kad uzbūvēja Akmens tiltu, pontontiltu pārvietoja iepretī Rīgas pilij.¹⁶⁷ Pēterbaznīca filmā redzama bez torņa, kas Otrā pasaule karā, vācu karaspēkam atkāpjoties, dega vēlreiz, taču 1970.gadā baznīcas tornis tiek atjaunots un 1984.gadā baznīcas atjaunošanas darbi bija pabeigti.¹⁶⁸ Tāpat filmā redzama arī autoosta, Centrāltirgus un Vecrīga padomju periodā. Mūsdienu skatītājam, kas nav piedzīvojis padomju periodu, ir interesanti nolūkoties pilsētas skatos un salīdzināt ar to, kā šīs vietas izskatās šodien.

Ansambļa “Optimisti” dalībnieku draugi tikko ievākušies jaunajā dzīvoklī – komunālajā dzīvoklī. Padomju valsts pirmsākumos komunālos dzīvokļus ieviesa kā pagaidu variantu dzīvokļu krīzes laikā, taču tas ieilga uz visu padomju laiku. Vienā dzīvoklī varēja dzīvot pat vairākas ģimenes vienlaikus, katram pa vienai istabai. Virtuve bija kopīgā lietošanā, tualete un vannas istaba uz visiem viena, lietošana rindas kārtībā. Arī cilvēkiem, kas līdz padomju laikam bija dzīvojuši vairāku istabu dzīvoklī, nācās no tā šķirties, jo pēc padomju varas nolikuma, katram cilvēkam pienācās tikai astoņi kvadrātmetri un ne vairāk. Viens dzīvoklis nu bija pārvērties par dzīvokli vairākām ģimenēm, kāpnēs pie dzīvokļa durvīm katram savs durvju zvans. Dzīvokli dabūt arī nemaz tik viegli nebija, bija jāstāv rindā, iespējams, pat uz vairākiem gadiem, atkarībā par ko un kur cilvēks strādāja.

¹⁶⁶Ligera vadītā Rīgas pantomīma. Sk. 12.04.2018. Izgūts no <https://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/50>

¹⁶⁷Celojums laikā: kā pirms 60 gadiem atklāja Akmens tiltu. Sk. 13.04.2018. Izgūts no <http://www.delfi.lv/turismagids/latvija/celojums-laika-ka-pirms-60-gadiem-atklaja-akmens-tiltu.d?id=49038075>

¹⁶⁸Rīgas stāsti. Pētera baznīca. Sk. 13.04.2018. Izgūts no <http://www.delfi.lv/turismagids/latvija/celojums-laika-ka-pirms-60-gadiem-atklaja-akmens-tiltu.d?id=49038075>

Anita Sondore – Kultūras komisijas locekle, pēc ansambļa uzstāšanās kuģremontētāju vakarā vietējā klubā, zvanīja uz rajona izpildkomiteju. Padomju laikā par rajona izpildkomiteju sauca vietējās pašpārvaldes, padomes izpildinstitūcijas.¹⁶⁹ Padomju laikā darbojās cenzūra, īpaši darbojās telefonu un kabinetu cenzūra, kam bija ļoti liels spēks. Filmā to skaidri var redzēt ainā, kur Cēzars Kultūras komisijas loceklei Anitai Sondorei saka šādus vārdus: “Zvanīt, to gan viņa prot. Un, kad viņa uz visām pusēm tā kārtīgi izzvanās, viņai laikam paliek vieglāk.”

Biedrene Anita Sondore – padomju laikā nelietoja tādu apzīmējumu kā kolēģis. Cieņas izpaušmē visus uzrunāja par biedriem un biedrenēm.

Mūzika sešdesmitajos gados Latvijā – tauta klausījās poļus, francūžus un vāciešus, bet, kā izteicās filmas galvenais varonis Cēzars Kalniņš: “...Latvieši kā nevar, tā nevar uzķert to īsto toni un skanējumu!”. Sešdesmitajos gados popularitāti iegūst visiem zināmā “The Beatles” grupa, kura atšķīrās ar savu oriģinalitāti, muzikālo daudzkrāsainību un vitalitāti. Svarīgākais, jaunie izpildītāji savus klausītājus uzrunāja un piesaistīja ar dziesmu vārdiem, dziesmās dziedot par tā laika jauniešiem svarīgām problēmām un tēmām. Iedvesmojoties no pasaules mūzikas elkiem, pašmāju mākslinieki sešdesmitajos gados sāk rakstīt pasaules līmeņa mūziku un dziesmas, sāk organizēties estrādes ansambļi, notiek koncerti, tādējādi, iepazīstinot pašmāju estrādi ar jauniem talantiem. Tikpat lielu popularitāti kā grupas “The Beatles” dziesmas, iegūst Imanta Kalniņa sarakstītās dziesmas filmai ar dzejnieka Māra Čaklā vārdiem. Dziesmu vārdos izpaužas aktīvā cīnītāja nesalaužamais garīgais spēks. Dziesmas izpildīja dažādi izpildītāji, to skaitā arī grupa “Menuets”. Mākslinieciskā darbība Padomju Latvijas laikā bija ļoti sarežģīta un ierobežota, jo it viss tika kontrolēts, pārbaudīts, uzraudzīts un, vajadzības gadījumā, labots. Kultūras komisijas sēdē, viens no komisijas locekļiem izsakās šādiem vārdiem: “Ja tauta dziedātu pēc grāmatiņas – “Jaunatne dzied”, nemaz nebūtu bijis slikti. Mums visiem gribētos, lai mūsu jaunatne dziedātu vienīgi pēc notīm, ko mēs viņai liekam priekšā... Taču, jaunatnei raksturīgi meklējumi, nevajag, manuprāt, noslāpēt, vajag ievirzīt pareizajā gultnē.”. Kāds cits komisijas loceklis papildina: “Mūsu jaunatnē ienāk nihilisms.”.

Filmā attēlota Kultūras komisijas sēde, attēlota līdzīgi, kāda tā patiesībā arī bija, jo filmas veidotāji bija it kā nolikuši spoguļi mākslas uzraudzītāju priekšā.¹⁷⁰ Filmā attēlota telpa, kurā notiek Kultūras komisijas sēde, pilnībā atbilda tā laika kabinetu iekārtojuma, par to liecina tādi elementi kā – vīrs ierēdņu galvām redzams milzīgs, Padomju Savienības pirmā

¹⁶⁹ Sk. 12.04.2018. Izgūts no: <http://www.archiv.org.lv/index3.php?id=8101>

¹⁷⁰ Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Insceņējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards. 100.lpp.

vadītāja, līdera un ļeņinisma ideoloģijas dibinātāja, Ļeņina portrets un plakāts “Māksla pieder tautai”.

Filma “Četri balti krekli” ir visu laiku labākā filma, tā ir izcila ar sešdesmito gadu estētiku un avangardisko strāvojumu. Fakts, ka filma pastāv ar diviem nosaukumiem – “Četri balti krekli”, filmas sākotnējais nosaukums, un “Elpojiet dziļi...”, liek noprast filmas sarežģīto likteni. Taču, neraugoties uz raibajām pagātnes lappusēm, filma ir sabiedrības iemīlēta un iekļauta arī Latvijas Kultūras kanonā. Filma ir par tēmu, kas ir nozīmīga visos laikos – tā stāsta par jauna cilvēka ienākšanu pasaulē, tā attiecībām ar pastāvošo varu un līdzcilvēkiem. Filma māca, ka jāmīl savs darbs, māca, ka tas ir jāaizstāv un par to ir jācīnās, neraugoties uz pastāvošo sabiedrības viedokli.

11. FILMAS “ČETRI BALTI KREKLI” SEMIOTISKĀ ANALĪZE

11.1. Kadrs un mizanscēna

Filmā izmantoti dažādi plāni – tuvplāni, vidēji plāni, kā arī kopplāni. Tuvplāni tiek izmantoti, kad uzmanība jāpievērš filmas varoņa emocionālajām izpausmēm vai, piemēram, sajūst galvenā tēla – Cēzara Kalniņa iedvesmas brīdi, kad dzimst jauna dziesma. Savukārt, vidēji plāni un kopplāni filmā tiek izmantoti, lai kādu notikumu saprastu un redzētu kontekstā. Īpaša tuvplānu un kopplānu izmantošana manāma filmas beigās, kur filmas veidotāji ar tuvplānu un kopplānu palīdzību, attēlo konflikta situāciju Cēzara dzīvoklī starp Cēzaru Kalniņu, Anitu Sondori un ansambļa “Optimisti” dalībniekiem.

Neparasti interesanta ir filmas montāža – starp kadriem par ansambli tiek parādīta sešdesmito gadu Rīga, pilsētas iedzīvotāju ikdiena. Rīgas ainu iestarpinājums nošķir vienu notikumu no cita notikuma, un, no skatītāja viedokļa, tas ir paveikts ļoti profesionāli un pārdomāti, jo filmas ainas savā starpā saplūst.

11.2. Mūzika un skaņa

Filma ir par cenzūru mūzikā, par sešdesmito gadu jaunatnes kultūru, kas, visbiežāk, izpaudās caur mūziku, tāpēc arī mūzika filmā nespēlē papildelementa lomu, bet gan izvirzās filmas priekšplānā, ieņemot ļoti nozīmīgu dramaturģisku nozīmi. Mūzika filmā vairs nav tikai autora komentārs, bet gan daļa no stāsta.

Dziesmu vārdu autors ir dzejnieks Māris Čaklais, bet dziesmu mūzikas autors - komponists Imants Kalniņš. Visas dziesmas rakstītas tieši šai filmai, dziesmu teksti būtiski pastiprina konfliktu filmā, savukārt, Imanta Kalniņa muzikālā interpretācija dzejai sniedz pavisam jaunu skanējumu. Dziesmām pirmo reizi izskanot, tās acumirkļi kļuva visiem iemīļotas un visur dziedātas, tās spēja dzīvot neatkarīgi no filmas un tās turpina klausīties vēl šodien.

Filmā tiek izpildītas tādas dziesmas, kā “Četri balti krekli”, “Alvas zaldātiņi”, “Dzeguzes balss”, “Es esmu bagāts”, “Pirmā pīle”, “Viņi dejoja vienu vasaru”, “Cik mēs viens par otru zinām”. Dziesmas filmā izpilda Pauls Butkēvičs, Līga Liepiņa. Dziesmu “Dzeguzes balss” filmā izpilda Cēzars Kalniņš, bet iedziedājis dziesmu ir aktieris Juris Strenga. Cēzara sarakstītās dziesmas pauž cilvēka protestu pret liekulību, kompromisiem un alkām pēc garīgas brīvības.

Bez mūzikas filmā nozīmīgu lomu spēlē arī skaņas – parastās, ikdienā sastopamās skaņas un iemontētās skaņas, tādas, kā lidojošu lidmašīnu trokšņi, kas noklusina komisijas locekļu diskusijas, tādējādi, īpaši izceļot filmas konfliktu.

11.3. Krāsa

Filma uzņemta Rīgas Kinostudijā, kas ir vecākā filmu studija Latvijā. Rīgas Kinostudija krāsainas filmas uzņēma jau kopš 1955.gada. Biežāk demonstrētās filmas bija melnbaltas. Krāsainas filmas biežāk sāka uzņemt no 1967.gada.¹⁷¹

Sešdesmito gadu kino estētika arvien vairāk ieviesa jaunas izmaiņas, piemēram, tiecās uz to, lai atteiktos no telpiskuma, kas bija raksturīgs klasiskajam kino. Filmai “Četri balti krekli” būtiski bija priekšplānā izvirzīt tādus elementus, kā balta siena. Baltā krāsa filmā parādās vairākkārt – filmas sākumā, kad redzam izkārtos baltos kreklus un filmas titrus, un arī vēlāk, kad ansamblis izpilda dziesmas uz balta fona.

Bez baltās krāsas, filmā dominē arī brūnie toņi, kas īpaši redzami filmas ainās ar Rīgas skatiem. Šīm epizodēm piemīt drūma noskaņa, jo filmas pilsētas ainas ir uzņemtas rudenī, kad laiks ir drēgns, tumšs un lietains. Tāpat, arī rūpnīcu un kravas vilcienu izmeši asociējas ar industriālu vidi, kas skatītājam, kas nav dzīvojis Padomju Latvijā, var likt nojaust, ka dzīve sešdesmitajos gados nebija viegla.

11.4. Flešbeki

Filmā izmantota atkāpe no stāsta, kur tagadnes darbības pārtrauc iepriekšēji notikumi.

Šī atkāpe ir Anitas Sondores atmiņas par pašdarbības ansambļa “Optimisti” konkrētu koncertu vietējā klubā, kur viņa kā Kultūras komisijas locekle noklausījās ansambļa izpildītās dziesmas. Pēc uzbrūkošajām un izmisīgajām Cēzara runām, kas adresētas viņai, Anita Sondore, atceroties koncertu un tajā izpildītās dziesmas, pieķer sevi pie domas, ka kritizētās Cēzara Kalniņa dziesmas nav nemaz tik sliktas.

Flešbeki visas filmas laikā mijiedarbojas ar tagadni un Rīgas pilsētas skatiem.

11.5. Filmas tēli

Cēzars Kalniņš – telefonmeistars, kurš brīvajā laikā sacer estrādes dziesmas draugu izveidotajam ansamblim “Optimisti”, filmā ir nozīmīgs tēls, pēc viņa dziesmu satura redzams, ka jaunais komponists ir kategorisks un tiešs, viņš ir jauns un talantīgs, taisnīgs un godīgs. Cēzara komponētās dziesmas, kaut arī patiesas un naivas, vērtētājos – “mākslas uzraudzītājos” izraisa daudz un dažādus iebildumus. Pēc Kultūras komisijas locekles Anitas

¹⁷¹Rīgas Kinostudijas vēsture. Sk. 03.04.2018. Izgūts no <http://www.studio.lv/about/history>

Sondores atsūtītās atsauksmes, kurā Cēzara dziesmas nosauktas par frivolām un ļoti brīvdomīgām, ar slēptiem zemtekstiem, viņa, kā dziesmu autora, un pašdarbības ansambļa liktenis nu bija Tautas mākslas nama un Kultūras komisijas locekļu rokās. Lai nosodītu un aizliegtu, tiek sasaukta Kultūras komisijas sēde, kurā piedalās dažādas augstas amatpersonas, kuras kavē kaut kā jauna un progresīva ienākšanu mākslā, sēde filmā tiek parādīta ļoti spēcīgi, ar ironisku intonāciju. Šajā sēdē tiek izskatītas Cēzara Kalniņa dziesmas, lai lemtu par pašdarbības ansambļa turpmāko uzstāšanos. Cēzars ir kategoriski pret dziesmu vārdu labošanu, jo, tādējādi, pazūd dziesmas sākotnējā doma un jēga. Cēzaram ir nepieciešamība būt uzticīgam sev pašam un rakstīt par to, kas paša izjūsts un pārdzīvots.

Taču ansambļa vadītājs Miervaldis Tralmaks, kurš palīdz Cēzaram pie dziesmu muzikālās apstrādes, kārtu dažādus organizatoriskos un saimnieciskos ansambļa jautājumus, cīnoties ar priekšniecību, grib sadzīvot ar visiem pa labam, tādēļ dziesmu labošanu uzņēms pats, lai tikai saglabātu ansambļa pastāvēšanu un iespēju uzstāties Intervīzijā. Gatavojoties Intervīzijai un sēdei, Tralmaks ansambļa biedriem saka: “Mums nekavējoties jāķeras pie labojumiem!”, taču Bella iebilst: “Tās taču ir Jūļa dziesmas!”. Uz Cēzara aso komentāru, Tralmaks atbild- “...Tas arī notiks. Ja viņš nevēlas, mēs paši izlabosim!”. Uz atkārtoto jautājumu, vai tad tās nav Jūļa dziesmas, Tralmaks asi atbild: “Jūļa dziesmas? Lai pierāda!”.

Ansambļa vadītājs Miervaldis Tralmaks komisijas sēdē izsakās tā: “Pirmkārt, mēs “Šūpulītim” noņemam pirmo pantu, kas patiesībā ir lieks. Ceturtajā tās divas rindiņas aizvietojam ar citām. Otrkārt, “Dzērve telšu pilsētiņā” izsvītrojam žargonvārdus, bet no “Pirmās tikšanās” mēs pavisam atsakāmies.”. Cēzars, sēdi pat nesagaidījis līdz beigām, aizskrien.

Šajā cīņā Cēzars patērē daudz spēka, tuvojoties izmisumam un bezcerībai un sāk šaubīties par saviem spēkiem. Taču, Cēzaru nevar salauzt, viņš šajā cīņā tikai norūdās un turpina sacerēt dziesmas.

Anita Sondore jau filmas sākumā sevi parāda kā lepnu, vientuļu un noslēgtu personību, kuru nevar pārliecināt vai kaut kādā mērā iespaidot, personību, kura apzinās savu stāvokli un izrāda nepatiku pret parastu, bez izglītības, komponistu, kurš saraksta naivas un pārlietu patiesas dziesmas. Taču, kā izrādās, Sondore nav nemaz tik ļoti pārliecināta savā nostājā un pārliecībā.

Pēc Kalniņa uzbrūkošajām un, reizēm, pat nekaunīgajām runām, kas adresētas Sondorei, viņa dziesmās ieklausās vairāk un sāk pakāpeniski mainīt savas domas. Savu nostāju dziesmas un ansambļa uzstāšanos aizliegt, nomaina tikai pret dziesmu grēcīgo vietu labošanu, taču, gala sēdes laikā, Sondore nonāk pretrunā ar pašas vārdiem un savu biedru

priekšā sāk aizstāvēt Cēzara dziesmas. Diemžēl Sondorei vairs nav pa spēkam savus vārdus paņemt atpakaļ un mainīt ansambļa un Cēzara dziesmu likteni.

Bella – viena no ansambļa dalībniekiem – dziesmu izpildītāja un Cēzara draudzene. Bella ir cilvēks, kuram ir nedaudz tuvāka draudzība ar Cēzaru, jo visas filmas laikā Bella Cēzaru mierina un mudina kaut kur piekāpties dziesmu labojumiem. Cēzars, Bellai neapzinoties, meklē un gaida viņas atbalstu, taču Bella, kā izteicās Sondore, visādi citādi cenšas Cēzaru ietekmēt, bet vai pareizajā virzienā?

11.6. Zemteksti

Analizējot filmu, acīmredzami zemteksti paslēpti dziesmu vārdos, kuru autors ir filmas galvenais varonis Cēzars Kalniņš. Autors savās dziesmās ietver savu nostāju, brīžiem pat lūgumu savam laikam.

Filmā “Četri balti krekli” tiek uzsvērts sociālais aspekts un sabiedrības problēmas, tiek kritizēta padomju ierēdņu iejaukšanās mākslā. Filma ir par aktuālu tematu, kas ietekmēja kultūras dzīvi Latvijā. Filma ir vēstures liecība tam laikam.

Šajā apakšpunktā autore apskatīs un uzskaitīs tās Cēzara sarakstītās dziesmas, kurās ir pamanāmi acīmredzami zemteksti. Tikai iedziļinoties dziesmu vārdos, var spēt izprast dziesmu galveno domu.

Pirmā izvēlētā dziesma ir “Četri balti krekli”. Šī dziesma nav par četriem baltiem krekliem, kā tas pēc nosaukuma varētu šķist. Patiesībā, dziesma ir par cilvēku sirdsapziņām, kuras cilvēki var mainīt rītā, vakarā, kā baltos krekļus. To apliecina dziesmas rindiņas – “...var baltos krekļus mainīt, kā maina uzskatus, bet tad, kad vakars pienāks, tie visi melni būs; vai būs tad kāda jēga, tad atgādināt viņam, ka dziesma nav par krekliem, bet ir par sirdsapziņām.”

Dziesma “Dzeguzes balss” – “Ko tu jocīgā, blandies pa pilsētu? Basām kājām pa sniegu, kas dzen? Nē, tavs “ku-ku” par naivu šim gadsimtam. Tāpēc, mēs viņu atmetām sen! Mēs to norakām bedrē, sirds stūrī, bet, kad mazliet atlaidās sals. Tad, kā naiva narcise izlīda – Dzeguzes balss!... Bet, ja meitene paraustīs plecus, tad tu nepaliec ilgi vairs tur. Nevar prasīt, lai visi to saprot, ko tev nozīmē naivais “ku-ku”!”

Dziesma “Viņi dejoja vienu vasaru” – “... Tā mēs katrs pa vienai vasarai... Un pēc tam jau ķīvītes kliez. Kliez kā jautājums, pārmetums, prasījums. Kamēr mūžīgu miegu miedz.”

Dziesma “Es esmu bagāts, man pieder viss” – “... Domas tīras kā krītošs sniegs un pa vidu netīras. Atklātība kaila un tai nelietība pretī. Smaga ir tāda nasta, smaga – vari pat aizmirst, ka esi bagāts.”

Dziesma “Cik mēs viens par otru zinām” – “Cik viens mēs par otru zinām? Maz, pavisam maz. It kā kopīgus svētkus svinam, it kā kopīgas darbdienas, un tomēr – cik maz mēs zinām. Tiekamies kaut kur krustcelēs, katrs savu kamolu tinam... bet gudri, cik gudri mēs...”.

Dziesma “Spārni” – “... Skatieties – labsirdīgi vīri ar zilām acīm kanāla malā apgriež sapņus. Bet, kad pavasarī ieraugu gulbjus balti izslietiem kakliem, es nezinu, vai tas vairs ir skaistums, ja tas jāpērk par tādu cenu!”.

Dziesma “Pīles” – “... Ēzelītis kadru daļā strādā, truši bikli noskatās, savai sklerozei par spīti, sacer dzejnieks dzejolīti; pašā priekšā publicējas, recenzenti gavilē.”.

12.INTERVIJU APRAKSTS

Šajā nodaļā tiks aprakstīts ieskats no intervijām ar kino režisoru Rolandu Kalniņu, kino operatoru Miku Zvirbuli un aktrisi Līgu Liepiņu, kas norisinājās šā gada martā. Izmantotās intervijas veids – daļēji strukturēta intervija.

12.1. Intervija ar kino režisoru Rolandu Kalniņu

Intervijas galvenais mērķis bija uzzināt vairāk par Rolanda Kalniņa divām viņa režisētajām filmām – “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”, par šo filmu tapšanas aizkulisēm un dažādiem citiem ar šīm filmām saistītiem notikumiem. Izvēlētais interviju veids bija daļēji strukturēta intervija, tas nozīmē, ka intervija tika sarunāta gan intervējamajam, gan intervētājam nepiespiestā gaisotnē, lai saruna ritētu brīvi. Intervijai tika sagatavoti jautājumi, taču sarunas laikā tie varēja mainīties un tikt papildināti, autore pielāgojās situācijai un sarunai.

Uzsākot sarunu ar Rolandu Kalniņu par filmām, bija interesanti noklausīties nelielajā ievadā par režisora biogrāfiju, kā viņš nonāca līdz filmu režijai un kādi bija panākumi un strupceļi režisora profesijas pirmsākumos. Rolands Kalniņš, kā viņš pats izsakās, ir autodidakts, cilvēks, kas visu dzīvē iemācījies un sasniedzis pats, un dažādu gadījumu un sakritību dēļ ir kļuvis par kino režisoru.

Runājot par režisora paša uzņemtajām filmām, to skaitā arī “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”, režisors, ilgi nedomājot, atbild, ka viņam visu laiku mīļākā filma ir “Četri balti krekli”, kaut arī filmas šķiro pēc tā, cik labi filma esot noslīpēta un izdevusies.

Svarīgi un ļoti interesanti autorei bija uzzināt, kur režisors radis motivāciju un spēku, kad pie abu filmu tapšanas nācās saskarties ar daudzām negācijām, kas neļāva turpināt filmu uzņemšanu vai nācās kaut ko neskaitāmas reizes labot. Autorei par pārsteigumu vien šķita tas, ka režisoram rokas nenolaidās, bet viņš turpināja cīnīties par saviem darbiem. Kā stāsta režisors, pie filmas “Akmens un šķembas” uzņemšanas komanda vēl kaut kur piekāpās, taču pie filmas “Četri balti krekli” režisoram bija savs redzējums, kā filmai jāizskatās, tāpēc, nekādi labojumi vai izmaiņas nevarēja būt. “Ar mani gan centās runāt, mainīt manas domas un atrunāt no sēdes epizodes filmā, bet, redziet, no tās nevarēja atteikties. Kolēģis gan mēģināja mierināt, ka bez šīs epizodes nekas nebūs zaudēts, bet nevarēja gan, jo bez šīm epizodēm filmai zūd jēga.”.

Tā, kā autorei kino un dažādi kultūras pasākumi ir ļoti tuvi, bija interesanti uzklaut un padiskutēt ar režisoru par mūsdienu kino, jo īpaši par filmām, kas tiek uzņemtas un izlaistas Latvijas simtgades ietvaros. Režisors ļoti augsti vērtē mūsdienu kino, un kā izsakās pats – “Kino noteikti attīstās laikiem un laikmetam raksturīgi. Katra filma ir īpaša, jo tā atšķiras ar kaut ko savu. Mūsdienu režisoriem ir lielākas priekšrocības, nekā bija mums, bet jāsaprot, ka katram laikam ir savas grūtības, bez tām neiztikt.”. Režisors Rolands Kalniņš vēl šodien ir aktīvs kino entuziasts un, iespēju robežās, apmeklē dažādus pasākumus, to skaitā ne tikai filmu pirmizrādes, bet arī teātra izrādes, mākslas izstādes, utt.

Intervija ar režisoru palīdzēja saprast labāk darbā pētāmās filmas, paraudzīties uz tām no cita skatu punkta, ņemot vērā dažādus tam laikmetam raksturīgos apstākļus un cēloņsakarības. Jāsaka gan, ka tagad, noskaidrojot visus filmu tapšanas procesos izteiktos labojumus un aizliegumus, filmas šķiet vēl interesantākas. Arī režisors min to, ka brīžiem filmu tapšanā nebija skaidrs, kāpēc kaut kas kādam šķita tik nepieņemams un bija jālabo.

Darba autorei intervija ar režisoru Rolandu Kalniņu bija ļoti interesanta, tā kārtējo reizi tikai apliecināja, ka Kalniņam piemīt savs unikālais redzējums uz pasauli un tajā notiekošajā, kā arī piemīt savs īpašais kino rokraksts. Nosaukto īpašību kopums tikai apliecina to, kāpēc režisora filmas ir tik iemīlētas un skatītas.

12.2. Intervija ar kino operatoru Miku Zvirbuli

Interviju mērķis bija uzrunāt arī kino operatoru Miku Zvirbuli, lai ieskatītos filmu tapšanā nedaudz no cita skatu punkta un, iespējams, uzzinātu arī kaut ko vairāk par filmu tapšanas aizkulisēm.

Kā izrādījās, operators Miks Zvirbulis ir labos draugos ar režisoru Rolandu Kalniņu, kas stāstījumu papildināja vēl vairāk. Pēc operatora vārdiem, tā nu sanācis, ka pirmajos operatora gados, viņam bija iespēja strādāt kopā ar vairākiem režisoriem, Rolandu Kalniņu to skaitā, un salīdzināt tos visus profesionālajā darbībā. Kā min Miks Zvirbulis, viņš ilgi nedomājot, izvēlējās arī turpmāk priekšroku dot režisoram Rolandam Kalniņam. Tā rezultātā, sanāca lieliski kopdarbi, tādi kā filmas “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” un citi.

Sarunas ievadā, Miks Zvirbulis sniedza nelielu ieskatu savā operatora profesijas apguves un profesionālās darbības biogrāfijā. Ļoti interesants šķita fakts, ka savu nākotnes profesiju Zvirbulis izvēlējās, vadoties pēc sapņa, kurā bija nosapņojis epizodi no Ēriha Marijas Remarka darba “Trīs draugi”.

Runājot par grūtībām filmās “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”, operators izteicās šādiem vārdiem: “Jāteic, ka šīs abas Rolanda Kalniņa filmas ir vislabākās un, protams, arī vissarežģītākās dažādu iemeslu pēc”. Taču, kā sarunā stāstīja operators, visas

raizes un pārdzīvojumi pazūd, jo vietā nāk liels gandarījums par paveikto, jo: "... labs kino ir tas, kas tev dod ne tikai materiālo pusi, bet arī gandarījumu par paveikto. Nevar darīt darbu bez mīlestības un patikas, ar Kalniņu kopā strādājot, jāteic, gandarījums bija vienmēr.”.

Sarunā ar operatoru bija svarīgi minēt arī filmas nolikšanu plauktā, lai uzzinātu, kādas sajūtas tas raisīja. Miks Zvirbulis uz jautājumu atbildēja minot to, ka pirmkārt, filma ir īpaša un tuva tādēļ, ka pats filmas radīšanas process ir svarīgs un nozīmīgs. Pēc šī radīšanas procesa rodas arī iepriekš minētais gandarījums un, ja filma pēc visām pūlēm un veltītā laika tiek nolikta plauktā, protams, ir nedaudz sāpīgi ap sirdi.

Intervija ar kino operatoru Miku Zvirbuli ļāva vairāk ieskatīties filmu tapšanas procesos un uzzināt vairāk par aizkadrā palikušajām emocijām un piedzīvojumiem.

Miks Zvirbulis, tāpat kā režisors Rolands Kalniņš, ir kaislīgs kino entuziasts un, iespēju robežās, apmeklē jauno kino pirmizrādes. Tāpat operators satiekas ar Rolandu Kalniņu, lai apspriestu pēdējos jaunumus gan kino, gan arī dažādos kultūras jautājumos.

12.3.Intervija ar aktrisi Līgu Liepiņu

Lai uzzinātu par filmām pēc iespējas vairāk, apskatot tās no dažādiem aspektiem un skatu punktiem, darba autore uzrunāja arī aktrisi Līgu Liepiņu. Aktrisi autore nointervēja Nacionālajā teātrī, jo aktrisei drīz pēc intervijas bija paredzēta vakara izrāde “Līdz kāzām sadzīs”.

Aktrisei tika uzdoti jautājumi par abām Rolanda Kalniņa filmām, kaut pati aktrise lomu spēlēja tikai filmā “Četri balti krekli”. Darba autorei bija svarīgi uzzināt aktrises viedokli par filmām, kā arī, kādas darba attiecības bija starp Līgu Liepiņu un režisoru Rolandu Kalniņu. Interesants šķita fakts, ka Bellas tēls filmā "Četri balti krekli" Līgai Liepiņai bija pirmā lielā loma un vairums aktieru bija aktrises kursabiedri.

Līga Liepiņa beigusi Rīgas Kinostudijas tautas kinoaktiera studiju un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas teātra fakultāti. Pēc studijām Liepiņa pieņemta Jaunatnes teātra trupā. Kopš 1977.gada Līga Liepiņa ir Latvijas Nacionālā teātra aktrise. Aktrise ir spēlējusi lomas vairākās pazīstamās latviešu filmās, kā, piemēram, režisora Rolanda Kalniņa filmā “Ceplis” (1972) un “Piejūras klimats” (1974), Leonīda Leimaņa filmā “Pie bagātās kundzes”(1969), Jāņa Streiča filmā “Limuzīns Jāņu nakts krāsā” (1981), kā arī daudzās citās filmās.

Interesanti bija salīdzināt visu intervējamo uzskatus un domas par Rolanda Kalniņa filmu aizliegumu. Gan operators Miks Zvirbulis, gan aktrise Līga Liepiņa, kā arī pats režisors gan toreiz, gan vēl šodien ir neizpratnē, kas bija tāds, ka filmas tika aizliegtas.

SECINĀJUMI

Bakalaura darba mērķis bija izpētīt, kā arī noskaidrot, kā izvēlētajās kino režisora Rolanda Kalniņa filmās “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” tiek reprezentēts padomju laiks, savukārt, ar semiotiskās analīzes un kinematogrāfisko izteiksmes līdzekļu palīdzību, nolasīt filmās slēptos vēstījumus un zemtekstus.

Darbā izmantotās teorijas, 20.gs Latvijas vēstures liecības, kā arī filmu “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” tapšanas aizkulises, ieskats kino režisora Rolanda Kalniņa un scenārista Viktora Lorenca profesionālajās biogrāfijās, deva lielāku izpratni par tā laika periodu Latvijā, kas palīdzēja filmu semiotikas un padomju laika reprezentācijas analīzē.

Darba pētījums – semiotiskā analīze un padomju laika reprezentācijas analīze sniedza atbildi uz pētniecisko jautājumu. Filma “Akmens un šķembas” ir nozīmīga ar to, ka filmā tiek runāts par vēstures notikumiem, sarežģīto latviešu leģiona tēmu Padomju Latvijā, par kuriem vēl šodien publiskajā telpā maz tiek runāts. Savukārt, filma “Četri balti krekli” ir par tēmu, kas ir nozīmīga visos laikos, filma ir par jauna, talantīga cilvēka attiecībām ar pastāvošo varu un līdzcilvēkiem. Analizējot abas Rolanda Kalniņa filmas “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”, darba autore īpašu uzmanību pievērš Rīgas pilsētas skatiem, kas ir vēsturiski nozīmīgi, jo abās Rolanda Kalniņa filmās ir attēlota sešdesmito gadu Rīga. Filma “Četri balti krekli” ir vēsturiski īpaša ar to, ka filmā ir attēloti tādi vēsturiski objekti, kā Pēterbaznīca bez torņa un Rīgas pontontilts. Abām filmām, “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”, ir liela nozīme sociālās atmiņas veidošanā.

Filmu un interviju analīzes ietvaros, darba autore nonāca pie sekojošiem secinājumiem: izvēlētajās Rolanda Kalniņa filmās “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli” ir spilgti nolasāmi un pamanāmi kino režisora un kino operatora rokraksti. Rolandam Kalniņam piemīt savs vienreizējais skatījums uz dzīvi un sabiedrībā notiekošo, par pasaulē aktuālo. Savukārt, abu filmu kino operatoram Mikam Zvirbulim raksturīgi ir garie plāni un dinamiska montāža. Vēl viena spilgta operatora rokraksta iezīme ir izteikta telpas un laukuma modelēšana, izmantojot gaismu un ēnu palīdzību, kas rezultātā rada vizuālu ekspresiju.

Izvēlēta bakalaura darba tēma ir aktuāla arī šodien, jo strādājot pie darba nācās saskarties ar dažādiem ar filmām saistītiem rakstiem, raidījumiem, kā arī ļoti patīkamu ziņu, ka kino režisora Rolanda Kalniņa filmas “Četri balti krekli” restaurētā versija ir iekļauta elitārās klasikas programmā Kannu kinofestivālā (Cannes Classics), kas veltīts pasaules kino vēstures mantojuma novērtēšanai un cildināšanai. Rolands Kalniņš iekļauts festivāla klasikas

programmā līdzās tādiem pasauleslaveniem kinorežisoriem kā Alfrēds Hičkoks, Ingmars Bregmans, Stenlijs Kubriks. Šis notikums kārtējo reizi tikai apliecina un pierāda, ka Rolanda Kalniņa filma “Četri balti krekli” un visa filmas radošā komanda ir cildināšanas vērta arī ārpus Latvijas robežām, jo filma ir atzīta par iederīgu kinopasaules visaugstākajā sabiedrībā, nostājoties līdzās pasaules kinomākslas šedevriem.

Darba autore uzskata, ka šis pētījums būs noderīgs arī citiem, jo sniegts ieskats filmu tapšanas vēsturē, kā arī padziļināti ļauj izprast filmās atspoguļoto padomju laika dzīves realitāti.

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Agejevs, V. (2002). *Semiotika*. Rīga: Jumava.
2. Autoru kolektīvs. (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma.
3. Bleiere, D., Butulis, I., Feldmanis, I., Stranga, A., & Zunda, A. (2005). *Latvijas vēsture 20.gadsimts*. Rīga: Jumava.
4. Kleckins, Ā. (2012). *Kino un mūsdienu kultūras likteņi*. Rīga: Latvijas Universitāte.
5. Kristapsons S. (2008). *Zinātniskā pētniecība studiju procesā*. Rīga: Biznesa augstskola Turība.
6. Kroplis, A., & Raščevska. M. (2010). *Kvalitatīvās pētniecības metodes sociālajās zinātnēs*. 2. Izdevums. Rīga: RaKa.
7. Līce, S. (1977). *Latviešu literatūras klasika kinomākslā*. Rīga: Zinātne.
8. Līce, S. (2002). *Prasīgs skarbums un liela bērna maigums – Viktors Lorencs, neaizmirstamais talantīgais džentlmenis*. Kino Raksti Nr.8.
9. Matīsa, K. (2005). *Vecās labās...Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna.
10. Mārtinsons, K., & Pipere A. (2011). *Ievads pētniecībā: stratēģijas, dizaini, metodes*. Rīga: RaKa.
11. Niedra, M. (2002). *Teātris un kino bibliogrāfijās*. Rīga: Pils.
12. Pārkinson, D. (2014). *Kino 100 būtiskas idejas*. Rīga: Jānis Roze.
13. Pērkone, I., Balčus, Z., Surkova, A., & Vītola, B. (2011). *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards.
14. Rozenšteine, A. (2010). *Pēdējais karš: Atmiņa un traumas komunikācija*. Rīga: LU SZF SPPI.
15. Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940-1990*. 1.daļa. Rīga: Jumava.
16. Arnheim, R. (2006). *Film as Art. California*: University of California Press: 50th Anniversaru Printing edition.
17. Bailey, K. D. (1982). *Methods of Social Research*. 2nd edition. New York: The Free Press.
18. Berger, A.A., (2000). *Media and communication research methods: an introduction to qualitative and quantitative approaches*. London, New Dehli, Sage publications.
19. Bernard, F., D. (2010). *Anatomy of Film*. Sixth edition. Boston: Bedford/ St. Martin's.
20. Bryman, A. (2004). *Social Research Methods*. 2nd edition. New York, Oxford: Oxford University Press.
21. Chandler, D. (2005). *Semiotics for beginners*. London: Routledge.

22. Chandler, D. (2000). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
23. Corrigan, J. T. (2007). *A Short Guide To Writing About Film*. United States: The University of Pennsylvania.
24. Corrigan, J. T., & White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford.
25. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film Theory. An Introduction through the senses*. New York: Routledge.
26. Giannetti, L., & Leach, J. (2001). *Understanding Movies*. Toronto: Practice Hall.
27. Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*. London etc. Sage Publications.
28. Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: New York: Routledge.
29. Hunt, E., Marland, J., & Rawle, S. (2009). *Basics Fil – making 04: The Language of Film*. Lausanne: AVA Academia.
30. Kulvicki, V., John. (2006). *On Images. Their Structure and Content*. New York: Oxford University Press.
31. Littlejohn, W., S., & Foss, A., K. (2011). *Theories of human communication*. Tenth Edition. USA: Waveland Press.
32. Lothe, J. (2003/2000). *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. New York: Oxford University Press.
33. Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press.
34. Mitry, J. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Great Britain: The Athlone Press.
35. Monaco, J. (1981). *How to read a film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
36. Moscovici, S. (2000). *Social representation: Explorations in Social Psychology*. Cambridge: Polity Press.
37. Turner, G. (2001). *Film s social practise*. London, New York: Routledge.
38. Webb, J. (2009). *Understanding representation*. London: Sage Publication.
39. Делёз, Ж. (2004). *Кино. Образ-двиение, образ-время*. Москва: Ад Маргинем.
40. Лотман, Ю.М. (2005). *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб.
41. Лотман, Ю. М. (1998). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Санкт-Петербург.
42. Пелль В. (1999). *Техника и технология киносъемочного освещения*. Москва: Искусство.

IZMANTOTĀS INFORMĀCIJAS AVOTU SARAKSTS

1. Bazin, A. (2003). *Film Style Theory in its Historical Context*.
<http://offscreen.com/view/bazin4>
2. DVD "Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas" prezentācija.
<http://nkc.gov.lv/aktualitates/dvd-rolanda-kalnina-aizliegtas-filmas-prezentacija/>
3. Freibergs, V. (2004). *Reālā ēnu pasaule*. <http://apollo.tvnet.lv/zinas/reala-enu-pasaule/287789>
4. Rietuma, D. (2007). "Rolands Kalniņš. Aizliegtais laiks".
<https://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/rolands-kalnins.-aizliegtais-laiks-13118722>
5. *Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas*. <http://www.bestbaltic.eu/rolanda-kalnina-aizliegtas-filmas.html>
6. *Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas*. 1.disks. Intervija ar laikabiedriem.
7. *Rolanda Kalniņa aizliegtās filmas*. 1.disks. Intervija ar Rolandu Kalniņu.
8. *Trīs aizliegtas filmas. Iznācis Rolanda Kalniņa disks*.<http://www.satori.lv/article/tris-aizliegtas-filmas-iznacis-rolanda-kalnina-disks>
9. Žilde, E. (2010). *Par aizliegtajām latviešu filmām*.http://www.tvnet.lv/izklaide/kulturas_un_izklaides_notikumi/299762-par-aizliegtajam-latviesu-filmam
10. *Terminu un svešvārdu vārdnīca*.<https://www.vardnica.lv/svesvardu-vardnica/k/kantoris>
11. *PSRS simbolu skaidrojumi*.<http://www.greatflags.ru/simvolji-sssr/index.php>
12. *LPSR karoga vēsture*. <http://www.greatflags.ru/flag-sssr/istoriya-flaga-latviyskoy-ssr.html>
13. Bleiere, D. *Vispārējās izglītības sovetizācija Latvijā: padomju cilvēka veidošana mācību procesā (1944-1964)*.https://www.lvi.lu.lv/lv/LVIZ_2013_files/1numurs/D_Bleiere_Visparejas_izglitiba_s_sovetizacija_LVIZ_2013_1.pdf
14. *PSRS politika Latvijā*. <http://www.uzdevumi.lv/p/latvijas-vesture/9-klase/otra-padomju-okupacija-7241/re-7dc3229c-ceab-4bb1-921e-93ccb33f11a8>
15. *Ligera vadītā Rīgas pantomīma*.<https://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/50>
16. *Ceļojums laikā: kā pirms 60 gadiem atklāja Akmens tiltu*.<http://www.delfi.lv/turismagids/latvija/ceļojums-laika-ka-pirms-60-gadiem-atklaja-akmens-tiltu.d?id=49038075>

17. *Rīgas stāsti. Pētera baznīca.* <http://www.delfi.lv/turismagids/latvija/ceļojums-laika-ka-pirms-60-gadiem-atklāja-akmens-tiltu.d?id=49038075>
18. *Latvijas PSR perioda fondi.* <http://www.archiv.org.lv/index3.php?id=8101>
19. *Rīgas Kinostudijas vēsture.* <http://www.studio.lv/about/history>

PIELIKUMI

1.pielikums

Izstāde “Rolanda Kalniņa aizliegtais laiks”

Izaičinājums

Hronoloģiski ceturtais Rolanda Kalniņa režijas darbs *Akmens un šķembas* (1966), gluži tāpat kā *Četri balti krekli* (1967), latviešu kinovēsturē ilgus gadus (līdz pat 1986. gadam) vairāk eksistēja kā fantoms, ne reāls kultūrfakts. Filmu liktenis bija dramatisks – tās tika noliktas plauktā, un kinodzīves ideoloģijai pat ne vienmēr spēja vai pacentās formulēt konkrētu iemeslu. (Šo filmu eksistēšana ar vairākiem paralēliem nosaukumiem – *Akmens un šķembu* pirmāis nosaukums bija *Dzimtene, piedod!*, arī *Es visu atceros, Ričard!*, *Četri baltu krekli* nosaukuma variants *Epohiet, dziļi!* – arīžan nevilšus norāda uz šo filmu “nenovērtību”.)

Katrai filmai ir sava aizliegšanas hronika, kas notika gan “uz vietām” – Latvijā, kinostudijā, cenzūras institūcijās –, gan Maskavā, bez kuras akcepta netika sāktas neviens spēlfilmas ražošana. Galu galā abas šīs filmas tā arī nenonāca līdz skatītājam vai arī to reālā komunikācija ar skatītāju bija maksimāli īsa un formāla.

Kaut Rolands Kalniņš ir vienīgais režisors Latvijas kinovēsturē, kura kontā ir trīs aizliegtās filmas, pamatīgu cenzūras skatīšanas uz pirkstiem tolaik nākas just ne tikai viņam, bet arī literātiem, piemēram, dramaturgam Gundram Priedem, kurš ir R. Kalniņa filmu *Pazemē* un *Četri baltu krekli* scenārija autors, un arī dzejniecei Vizmai Beļsevicai (viena kopā ar R. Kalniņu kā otro režisoru ir piedalījies filmas *Pieviltie tapšāņi*; režisori Ada Neretniece un Maris Rudzītis).

Atkušna noskaņas, kas palēnām aizsākās PSRS pēc Stalīna nāves (1953), 50.–60. gados skāra arī Latvijā, taču saglabāja kino kā ideoloģiski dzeļzaini kontrolētu, jo padomju varas par ļoti būtisku uzskatītu, kultūras nozari. Kaut bija beidzies ideoloģiski pareizi piegrieztu personību biopiku laiks, kas taisnā ceļā eksportēts no PSRS, piemēram, filma *Rainis*, tomēr jaunelmas, socialisma ideālu un gaišās nākotnes idejas, tāpat kā skrupulozā ideoloģiskā uzmanība, ārkārtīgi iegrožoja filmu veidotāju izteiksmes brīvību. Rolanda Kalniņa filmu neērtums un netrivialitāte, tematiskais izaičinājums un formas svaigums latviešu kino kontekstā izskaidrojams gan ar filmas autoru personisko drosmi, gan arī ar zināmām liberalizācijas tendencēm, kas 60. gadus atšķīra no iepriekšējās PSRS laika dekādes.

Akmens un šķembas (Es visu atceros, Ričard!, Dzimtene, piedod), (1966)

Scenārija autors Viktors Lorencis
Operators Miks Zvirbulis
Maksimāls Guntars Balodis
Komponists Ludgards Gedravičs

(Ekspozīcijas telpa A)

Filmas tēma vien – latviešu leģionāru dramatisks liktenis – tā laika ideoloģisko dogmu un tematiskās ierobežotības kontekstā var izsaukt apbrīnu. Filmas ideja pieder scenāristam Viktoram Lorencam. Paša Rolanda Kalniņa attieksme pret leģiona tēmu arīžan ir personiska un dramatiska – savulaik viņš bēguloja no latviešu leģiona.

Akmens un šķembu darbība risinās vairākos laika slāņos – pēc-kara gados, kad ar slepenu kaitniecisku misiju no rietumiem ierodas bijušais leģionārs, par mīnisku uzskatītais Ričards Zanders (Eduards Pāvuls), lai satiktu savu kdreizēju draugu Jāni Kalniņu (Harijs Liepiņš) un bijušo meliteni Antru (Antra Liedskalniņa). Kaut filmas intriga atbilstoši tā laika spēles nosacījumiem būvēta, lai nosodītu “dzimtenes nodevēju” – leģionāru, tagadējo spiegu Ričardu, filmas jēgu manifestē vizuāli un tēlaini izteiksmīgā filmas daļa, kas risinās leģionāru vidū Volhovas purvos. Grafiskais melnbaltais kontrasts, raujās, skarbas faktūras (operatori Miks Zvirbulis), šķiet, ļauj arī fizioloģisku tiešumu pieskarties konkrēto latviešu pušū drāmā, kuru atrašanās leģionā ir padarījis viņus par divu totalitāru, agresīvu ielvaru – PSRS un Vācijas – upuriem. Tā ir arī vienīgā filma latviešu kinovēsturē, kas padomju laikā ir uzdrīkstējies runāt par traģiskiem tautas vēstures mirkļiem. Pat ja scenārija ideoloģiskās nodevas ir atbilstīgas padomju sistēmas diktātam (Ričards/E. Pāvuls ieguvīs dēmoniska dzimtenes nodevēja vaiļstus), filmas tēlainība, dramatiskā vizualitāte, pat kostīmi (leģionāru formas tēpi bija viens no iemesliem, kādēļ filma tika aizliegta. Arguments: “Es negribu šo leģionāru formu redzēt uz ekrāna.” (LPSR kara komisars Ivans Čaša)) piedāvā iekodētu dramatismu – latviešu tautas liktendramu starp divu ielvaru dzim-akmeņiem.

Akmens un šķembas. Harijs Liepiņš un Eduards Pāvuls



Akmens un šķembas. No kreišā: Eduards Pāvuls



Akmens un šķembas. Ullārs Pucītis



Izstāde “Rolanda Kalniņa aizliegtais laiks”

Rolanda Kalniņa filmu sejas

Režisora intūcija atklājusi kino Līgu Liepiņu (pirma kinoloma – Beļa filmā Četri balti krekli), Reģinai Razumai (pirma kinoloma gan bija Oļģerta Dunkera filma Tautiņoļģi, bet Austrā Čepī ir viņas pirmais tēls) lielais darbs kino. Rolanda Kalniņa atklāja arī Paūlu Butkeviču (pirma kinoloma – Zigis Pūrmalis, Akmeni un šķembā) un Amaldū Lintu. Vini pratis samēķēt kolozālas neprofesionālas un iemūžinājis savu filmu epizodes savā laikā radotās personības: Oļģertu Krotu (pirma kinoloma – TV režisors filmā Četri balti krekli), pēc tam filmējis arī Čepī, Juri Streņģu, brāļus Imantu un Viktoru Kalniņus, Jāzepu Pajorni u.c. Rolanda Kalniņa savas filmas filmē arī ārpus kinostudijas kolēģus. Tā gramatvedis Eduards Plašokāles viņa filmā Pāt tārņijs karēru: Akmeni un šķembā viņš atveido viesviesdānu, Četros baltos kreklios ir kolozāls mākslinieciskās padomes stāds dalībnieks. Režisors Rostisjavs Gorjajevs R. Kalniņa filmās ir iemūžināts vairākkārt: Čepī viņš ir viens no deputātiem parades epizodē, Četros baltos kreklios – viens no priekšniekiem mākslinieciskās padomes epizodē, kurš latviski runāja ar krievu akcentu, un šis fakts bija viens no tiem, ko pārņēma filmā vīdotājiem.

Režisors
Rolanda Kalniņa
Pijūras kilmats
prvuju laikā



PASAULES KONTEKSTS

Iespējams, ir riskanti izraut Rolanda Kalniņa filmas no konkrētās vēsturiskās realitātes (Padomju Latvija) un ideoloģiskā diskursa, ar ko bija jārēķinās ikvienam, dzīvojot un radot padomju sistēmā, taču izstādes veidotāji uzdrošinās akcentēt režisora filmās tās stilistiskās iezīmes, kas viņa darbus ļauj salīdzināt ar 50.–60. gadu pasaules kino tendencēm gan padomju bloka valstīs, gan rietumos. Tieši R. Kalniņa filmās vairāk nekā jebkura cita viņa laikabiedra latviešu kinorežisora darbos atrodama formālas, stilistiskas, jēdziensiskas sasauces ar tā laika pasaules kino virzieniem.

Visi filmas Akmens un šķembas veidotāji darbā ielika savas sajūtas, kuras bija radušās II pasaules kara pārdzīvojumos: scenārists Viktors Lorencs bija mobilizēts latviešu Leģionā, pēc tam nometināts filtrācijas nometnē. Rolands Kalniņš ar viltotu drāmas ansambļa apliecinību bēgļuļa no iesaušanas Leģionā. Filmas operators Miks Zvirbulis, kurš kā bērns pieredzēja Kurzemes katlu, kino ielika savas izjātas par šo laiku pirms pasaules gala, kad aiz režijas par nākotni ļaudis ļaujas neprātam. “Mēs katrs veidojamies konkrētos apstākļos, nav jau tā, ka esam ārpus laika un telpas,” saka Rolands Kalniņš.

Viens no A. Vajdas filmas paaudzes aktieriem Romāns Polāns 50.–60. gadu mija un 60. gadi, kad sākas patstāvīga Rolanda Kalniņa darbība un top viņa aizliegtās filmas, kurās režisora stilistiskā daudzveidība izpaužas visspilgtāk, ir kinovesturē enerģētiski, estētiski un idejiski piesātināts laiks. II pasaules kara izskaņā Itālijā dzimušais neorealisms (filmas Velosipēdu zagli u.c.) ir kino atklājis dzīves dramatisma un skarbuma tēmu, radījis uzticību dokumentālām faktūrām, neprofesionāliem tēlotājiem un dramatiskiem stāstiem. Taču 50.–60. gadu mijā šis itāļu kino spēks jau ir izauklējis laiculus režisorus – Federiko Fellini, Pjēru Paolo Pazolīni u.c. – kuri bez dramatisko faktūru skarbumu ļauj triumfēt spilgtai fantāzijai un izcīlai dramaturģijai (Čeļi, 8 10, Accotone u.c.).

Itāļi, franči, čehi, poļi

No itāļu kino neorealisma ir ietekmējis neviens vien režisors – arī poļu ģēnijs Andžejs Vajda, kura kara trioloģija (Paaudze, Kanāls un Pelni un dimanti) jēdzienski un vizuāli ir ļoti tuva Rolanda Kalniņa filmas Akmens un šķembas stilistikai. Ar citu padomju ietekmes zonas tautu 50.–60. gadu jaunās paaudzes kino Akmeni un šķembas vieno arī tēmas – II pasaules karš – interpretācija. Pretēji Staļina valdīšanas gados paustajam patosa pilnajam kara varoņu cildinājumam jaunā paaudze kino par Otro pasaules karu, ar kuru katrs no filmas veidotājiem ir saskāries vairāk vai mazāk tieši, ienes individuālu skanējumu. Stāstījums tiek uzvērtā individuālā cilvēka traģēdijā – katra izšķināšanās, kuru filmas varoņi izdara, piemēram, kuras armijas pusē nostāties, izraisa neatgriezenisku līkteniju notikumu virkni. Tā Ričards Volhovas purvā glāb draugu, viņa vietā uzņemoties Sarkanās armijas spiega nošaušanu, bet sekas, kuras izraisa šī darbība, – Ričarda nosūtīšana uz Augstākajiem virsnieku kursiem Berlīnē –, aizvien neiespējamā padara gan viņa atgriešanās dzimtenē, gan vecās draudzības atjaunošanu.

Līdz tankiem

Taču 60. gadu vidū čehu režijas skola fascinēja ar vitālu enerģiju. Te “pīlosjās” Vera Hiltlova, kuras izaicināšana, ekscentriskās Margrietīpas ir filma, ko var salīdzināt ar tiem fragmentiem, kas saglabājušies no Rolanda Kalniņa filmas Pijūras kilmats. Līdz ar ekstravaganču formas spēli R. Kalniņa filmas (Četri balti krekli) sasaucas ar spilgtā čehu režisora – smalko traģikomēdiju meistara Miloša Formana – darbiem (Uģus-dzēseju balles, Blondīnes mīlestības), kurās realisms un sadzīviski precīzi vērojumi balansē uz absurda un traģikomisma šķautnes (salīdziniet Rolanda Kalniņa filmas Četri balti krekli mākslinieciskās padomes sēdi un balles epizodi filmā Blondīnes mīlestības – monitorā AĻ. Pēc Prāgas pavasara apspiešanas mainījās arī šo čehu režisuru liktenis: Formans emigrēja uz Ameriku, kur vēlāk tapa filmas Kāds pārloidsis pār dzeguzes ligzdu, Amodejs…


Rolandam Kalniņam pamest valsti, kas ierobežoja viņa izteiksmes brīvību, nebija iespējams. Režisors turpināja strādāt Latvijā, pēc filmas Pijūras kilmats iznīcināšanas 1974. gadā turpmāk izvaīrotas no asiem izcīnājumiem. Tā laika kino aprites un izrādīšanas iespējas vienotā sistēmā sasiēdza PSRS režisora filmas, ārkārtīgi uzmanīgi ielaižot

KALNIŅŠ + LORENCIS = ФИЛМА / ФИЛЬМ / FILM


KOPĪGI UZNEMĒTAS FILMAS:
Ja mēs visu to pārceļam (1987)
Saruna ar karalieni (1989, dokumentālais filma)
Četri puzesai (1975, koncertfilma)
Capitā (1972)
Es visu atceros, Ričards! (Atmēns un Ķembas) (1962)

ФИЛЬМЫ СЪЕДИНЕННЫЕ:
Если вы всё это помните (1987)
Разговор с королевой (1989, документальный фильм)
Четыре пазла (1975, концертный фильм)
Афера Чарльза (1972)
Камень и осколки (Я всё помню, Ричард!) (1962)


FILMS MADE IN COLLABORATION:
If We Survive It All (1987)
A Talk with a Queen (1989, documentary)
Four Springtimes (1975, concert film)
The Kilo Affair (1972)
Stone and Finders (I Remember Everything, Richard!) (1962)




Es visu atceros, Ričards! (Atmēns un Ķembas) / Я всё помню, Ричард! (Камень и осколки) / I Remember Everything, Richard! (Stone and Finders)



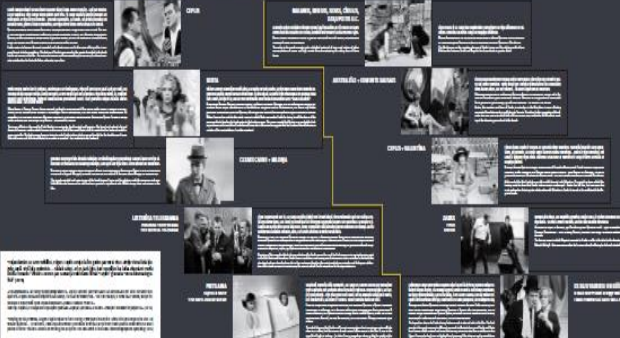
Saruna ar karalieni / Разговор с королевой / Conversation with A Queen



Es visu atceros, Ričards! (Atmēns un Ķembas) / Я всё помню, Ричард! (Камень и осколки) / I Remember Everything, Richard! (Stone and Finders)



Capitā / Афера Чарльза / The Kilo Affair



1. Vai režisora darbs ir sarežģīts? Kādas ir būtiskākās grūtības ar kurām režisors var saskarties?

Vispār, man dzīve ir gadījums, dažādu cēloņu sakritība, tā kā es kādreiz strādāju mākslas lietu pārvaldē par teātra daļas inspektoru, tad man bija saskarsme ar visiem teātriem. Tā es iepazinās ar Leonīdu Leimani. Tad, kad Leonīds beidza direktora gaitas Dailes teātrī, viņš sāka darbu Rīgas kinostudijā, jo filma viņu sen interesēja, kā arī viņš pats bija kaut ko agrāk jau filmējis un piedalījies kā dabas ainavu filmētājs. 1947.gadā mēs satikāmies un tā viņš mani uzreiz uzaicināja nākt strādāt uz Rīgas kinostudiju. Es arī aizgāju. Kad es uzsāku strādāt Rīgas kinostudijā, es biju režisoru asistents, līdz man uzticēja pašam taisīt filmu. Es, dažādu gadījumu un sakritību dēļ, esmu kļuvis par kino režisoru. Sacīt, ka tā bija mērķtiecīgi izraudzīta profesija – nē, tā es apgalvot nevaru, es apzināti neizvēlējos profesiju, jo man nav režisora izglītības. Es esmu autodidakts. Vienkārši darba procesā esmu ieguvis darba iemaņas šajā profesijā. Un, pēc manām domām, tā nav viegla profesija gan morāli, psiholoģiski, gan arī tīri fiziski, jo tev tajā laikā ir jāatdod visa sava enerģija konkrētajam darbam. Arī tajā gadījumā, ja darbs ir neveiksmīgs. Un darba mērķis nav, kā saka, izvēlēties tikai aktierus, ar tiem parunāties un tad viss notiks – nē, tas ir tāds ļoti garš process, kur jāizvēlas tēma, scenāriju autors, pats scenārijs, dažādi sagatavošanas procesi, uzņemšanas periods, montēšanas periods, utt.

2. Kura no filmām Jums ir tuvāka – “Akmens un šķembas” vai “Četri balti krekli”? Kāpēc, kas tieši šo filmu padara tuvāku?

Nu redz, es savas filmas šķiroju, piemēram, filma “Ceplis” ir visvairāk noslīpētākā, “Akmens un šķembas” ir kaut kur nozīmīgāka, jo tā tas šķita konkrēti tajā laikā, bet vistuvāk, protams, ir filma “Četri balti krekli” jeb “Elpojiet dziļi...” – tur runa ir par to laika posmu, kurā es dzīvoju, tāpēc filma ir vairāk personiskāka. Bet nozīmīgs ir arī filmēšanas process, mūzika, kā šajā gadījumā, jo dziesmas veido daļu no filmas dramaturģijas, jo izrādē tā nebija, tā neveidoja, kā filmā noteiktu dramaturģijas līniju, izrādē dziesmas bija tikai papildinošais elements. Dziesmās ir pārdomas par mūsu dzīvi konkrētajos apstākļos. To pat ir grūti pateikt, kas ir tas, kas padara filmu tik ļoti tuvu un mīļu, laikam visi šie elementi kopā, tās sajūtas. Varbūt tieši tāpēc, man ar Gunāru Priedi radās neliels konflikts un domstarpības, jo katrs mēs stāstu sapratām citādāk, viņam interesēja viena līnija, bet mani, atkal, interesēja cita – viedoklis un ko šis viedoklis izdara ar cilvēku, viņa dzīvi un attiecībām ar citiem cilvēkiem.

Tāpēc arī filmas fināls ir nedaudz citāds nekā scenārijā. Gunāra scenārija beigās tikšanās bija pie Bellas, līdz ar to nevarēja būt šī konflikta satikšanās Bellai ar Cēzaru, jo manā skatījumā, arī Dinas Kuples tēlam bija jāizjūt vainas apziņa par izdarīto un to nevarēja parādīt pēc Gunāra scenārija fināla.

3. Kā nonācāt līdz filmas nosaukumam – “Elpojiet dziļi...”?

Pret nosaukumu “Četri balti krekli” pēkšņi radās iebildumi, es pat nezinu īsti, kas un kāpēc. Un ne jau studijā, bet kaut kam no ārpuses. Redziet, bija tādas baumas, ka Augustam Vosam, LKP CK pirmajam sekretāram, nozagti balti krekli, kas bija Jūrmalā izkārti žāvēties. Droši vien tā bija kā anekdote, bet uztvēra to ļoti nopietni un nosaukumu nācās pārdomāt. Nosaukumu “Elpojiet dziļi...” ieteica Jāzeps Osmanis, studijas redkolēģijas galvenais redaktors un rakstnieks. Var jau būt, ka vajadzēja toreiz pašiem izdomāt, jo mēs nekādi nevarējām saprast, kas vainas tiem krekliem, kāpēc tie kaitina.

4. Kuram nosaukumam Jūs dodat priekšroku – “Četri balti krekli” vai “Elpojiet dziļi...”? Kāpēc?

Protams, ka “Četri balti krekli”, jo šis nosaukums jau bija scenārijā ierakstīts no paša sākuma. Un tā mēs arī dzīvojām ar šo nosaukumu.

5. Vai sasaistāt sevi nedaudz ar galveno varoni Cēzaru Kalniņu? Cēzars līdzīgi Jums cīnījās par saviem darbiem un negribēja tos labot.

Nē. Protams, ja tagad uz to tā skatās, tad līdzība, protams, ir saskatāma. Tā, kā filma ir par laiku, kurā dzīvoju, arī man ir pazīstams šis viedoklis, ar kuru tu nevari cīnīties. Tas bija tam laikmetam raksturīgs. Šodien, varbūt ir citādāk, bet katrs laiks ir ar kaut ko atšķirīgāks.

6. Un, kā ar filmas “Akmens un šķembas” nosaukumu, - kurš nosaukums, Jūsaprāt, vislabāk iederas? Kāpēc?

Pirmais nosaukums bija “Dzimtene, piedod!”. Pret to izraisījās diskusijas un lielas pretrunas, kam tad ir jāpiedod, vai leģionāriem? Bet patiesībā doma jau bija pavisam citādāka, jo šis nosaukums bija saistīts ar Vizmas Belševicas dzeju, kā mēs šo vēsturi vērtējam. Tad mums radās nosaukums “Akmens un šķembas”, kas bija līdzīgi kā vienam poļu režisoram Andžejam Vajdam ar filmu “Pelni un dīmanti”. Un, tad atkal nāca iebildumi, kas tad ir akmens un kas ir šķembas. Gala rezultātā, tad palikām pie nosaukuma “Es visu atceros, Ričard!”. Man, personiski, šķiet, ka filmas nosaukums – “Dzimtene, piedod!”, iederas vislabāk.

7. Vai ir kāds interesants fakts vai notikums no kādas vai abu filmu tapšanas?

Ziniet, es tā neatceros, man tāda atmiņa, ka nekad neatceros anekdotiskos notikumus, bet noteikti tādi ir bijuši, to drīzāk atceras un mācēs pastāstīt Miks Zvirbulis. Atceros tikai, ka pirotehniķis filmas “Akmens un šķembas” uzņemšanas dienā nokavēja.

8. Kur radāt spēku cīnīties par filmām un nenolaist rokas, kad tās vienu pēc otras cenzēja, laboja un, visbeidzot, nolika plauktā? Vai bija kāds, kas mēģināja atrunāt vai tieši otrādi, - mudināja nepadoties?

Nu, redziet, bija varbūt tā, ka kaut kur piekāpāmies filmā “Akmens un šķembas”, jo, lai filma iznāktu, mēs izņēmām Viktora Lorenca sarakstītās pārdomas par to, kas guļ Brāļu kapos, jo tas bija ideoloģiski nepieņemams. Šajā situācijā to drīzāk varēja nosaukt par kompromisu. Un, varbūt tieši tāpēc, nākošajā filmā – “Četri balti krekli” es vairs nepiekāpos. Bija viens kolēģis, kas ar mani runāja, jo tas droši vien bija direktora uzdevumā, lai atsakos no sēdes epizodes. Bet, redziet, no tās nevarēja atteikties. Kolēģis mēģināja iestāstīt, mierināt, ka bez šīm epizodēm nekas nebūs zaudēts. Bet nevarēja gan, jo, manuprāt, nevar šo sēdi atstāstīt, tai ir jābūt, tā ir jāredz savām acīm, jo bez šīm epizodēm zūd jēga. Jā, iespējams, mēs šo sēdi esam sakāpinājuši, vajadzēja nedaudz atturīgāk, jo uz asākiem komentāriem sēdē mēs uzlikām pa virsu lidmašīnas skaņas, kas pastiprina epizodi vēl vairāk.

9. Kādas attiecības Jums bija ar scenāristu Viktoru Lorencu? Kā Jūs raksturotu Lorencu kā cilvēku un viņa profesionālo pusi? Vai bija viegli ar Lorencu strādāt?

Es varu minēt, ka veiksmīgākās filmas – “Akmens un šķembas”, “Ceplis”, “Dokumentālā filma par Viju Artmani” ir tieši strādājot kopā ar Viktoru Lorencu. Kaut arī mums ir piecu gadu starpība ar Viktoru Lorencu, mēs esam vienas paaudzes cilvēki, mēs līdzīgi vai pat vienādi izjutām dzīvi un materiālu. Mēs bijām ļoti labi kolēģi, bet ne kādā gadījumā mūs nevarēja nosaukt par draugiem. Mums bija brīvas savstarpējās profesionālas attiecības. Mēs tikāmies tikai uzņemšanas laukumā. Man drīzāk interesanti bija kontaktēties ar viņa tēvu, sociāldemokrātu, klausīties viņa pārliecībā, kā viņš runā par politiku un dzīves piedzīvojumiem.

10. Kuri aktieri no abām filmām Jums palika visvairāk atmiņā? Vai ir kādas spilgtas atmiņas? Vai viegli bija strādāt ar šiem aktieriem? Vai Jums bija kāda īpaša pieeja, kā uzrunāt katru no viņiem?

Man ļoti tuvs bija aktieris Eduards Pāvuls, jo filmā “Ilze” es viņam devu slikto lomu, jo uzskatīju, ka viņam vairāk būs jāparakājas sevī, jo Pāvuls pēc dabas bija pārāk labsirdīgs. Tāpēc, likās, ka Pāvuls negatīvajam tēlam piedos arī to cilvēcisko līniju nedaudz. Ar aktrisi Līgu Liepiņu sanāca mums maza tuvība. Kaut kāda saprašanās un savstarpēja interese bija ar aktieri Arnoldu Liniņu. Man ļoti patīk aktieris, kas ir līdzradītājs tēlam. Tāds, kas nedarīs tā, kā viņam likts darīt, bet, kuram ir savs tēla skatījums, lūk, tad ir interesanti.

Pieminēšanas vērts ir arī filma “Ceplis”, kur sanāca nedaudz pacīnīties ar Eduardu Pāvulu, kurš ilgi netika pie Cepla tēla klāt. Tad es izdarīju tādu gājienu – sacīju, ka Cepla tēlu iedošu Cilinskim, bet Pāvulam būs jāspēlē Nagainis. Dienā, kad Pāvulam vajadzēja tēlot

Nagaini, viņš atteicās. Tad, lūk, lai Pāvulam sanāktu tēlot Cepli, lai viņš spētu atraisīties, vajadzēja viņu nedaudz aizvainot, aizskarot viņa pašcieņu. Vēlāk pats Eduards Pāvuls to novērtēja.

Kādreiz ir vajadzīgs ar aktieri izrunāties. Es neesmu no tiem režisoriem, kas kliegs, nē, es pieiešu, pastāstīšu mierīgā ceļā, kas mani uztrauc, kas nepatīk, kā būtu labāk. Man ļoti svarīgi aktieri neaizvainot.

11. Runājot par latviešu režisoriem un kino, kurš no latviešu režisoriem un viņa darbiem patīk vislabāk? Kāpēc?

Es pavisam droši varu teikt, ka mums ir daudz labu režisoru. Piemēram, Jānim Streičam, Gunāram Cilinskim ir vairākas filmas, kuras ir uzmanības vērtas arī šodien. Piemēram, Jāņa Streiča filmām raksturīgs ir labsirdīgums, humora izjūta. Arī Aloizs Brenčs, kurš, savukārt, pievērsās kriminālajām filmām, atšķīrās no citiem ar savu pieeju. Kolēģiem bija daudz interesantu darbu, jo katram bija savs skatījums uz dzīvi. Ne pa velti, pēc neatkarības atjaunošanas, Latvijas Televīzija ilgu laiku rādīja visas latviešu vecās filmas. Es domāju, mēs ar savu “kinīti” varam lepoties!

Piemēram, Streiča filma “Limuzīns Jāņu nakts krāsā” un Cilinska “Ezera sonāte”, tās ir filmas, kuras var skatīties atkārtoti un katru reizi būs interesanti.

12. Vai savas filmas arī mēdzat pārskatīt?

Ļoti reti. Tad, kad atjaunoja filmu kopijas, tad es tās skatījos. Jo, filmu skatoties, uzreiz redzu lietas, kas būtu jālabo, kam būtu jābūt savādāk. Pat tad, kad filma tika nodota, nākošajā dienā es jau saprotu, kas ir ne tā. Žēl, ka toreiz filmētie materiāli nesaglabājās, jo zinu, ka viens, otrs materiāls būtu noderējis arī šodien.

13. Vai ir kāds režisors, kuram savulaik gribējās līdzināties?

Nē, tā, lai līdzinātos – nē. Bet man ļoti patika Lukīno Viskonti estētiskums, Mikelandželo Antonioni noskaņa, Federiko Fellīni fantāzija, Ingmara Bergmana vīrieša un sievietes attiecības. Bet, tā, ka es censtos viņus kopēt – nē, tā nav bijis, ja nu vienīgi kaut kas bija nosēdies zemapziņā.

14. Kā Jūs vērtējat mūsdienu kino?

Varu teikt tikai to labo, tas noteikti attīstās, parādās jauni un interesanti talanti. Svarīgākais, ka jaunajiem režisoriem, filmēšanas grupai šodien ir liela priekšrocība – brīvība, nav tik daudz līdzautoru vai padomdevēju, kā tas bija mūsu laikos. Savukārt, viņu grūtības ir naudas jautājums. Mums padomju laikā, ja scenāriju pieņēma, tad bija arī piešķirti līdzekļi. Katram laikam savas grūtības. Ļoti augstu vērtēju Renāra Vimbas filmu “Es esmu šeit”, kur režisors dzīves problēmas nav burtiski parādījis, tās skatītājs var sajust pats. Labi raksturots arī laikmets un tēlu pārdzīvojumi un likteņi. Manuprāt, katra filma, ko šodien redzu, ir laba, jo

katra filma atšķiras no citām. Var teikt, ka kino turpina plaukt un attīstīties, savam laikmetam gan raksturīgi, bet tas kļūst tikai labāks. Jo režisors, galvenokārt, caur filmu parāda savu attieksmi pret dzīvi vai laiku, kurā viņš dzīvo.

1. Vai operatora darbs ir sarežģīts? Ar kādām būtiskākajām grūtībām operatoram nākas saskarties?

Vai operatora darbs ir sarežģīts, to, lai spriež citi. Kad skola jau gāja uz beigām, bija jādomā, ko mācīties tālāk. Es skaidri jau tad zināju, ko es nedarīšu. Cik neticami tas neliktos, bet patiesais iemesls, kāpēc izvēlējos mācīties par operatoru, bija vienu nakti nosapņotais sapnis, kurš bija tik neticami reālistisks un emocionāls – Ēriha Marijas Remarka romāna “Trīs draugi” epizode, kur viens no varoņiem iet bojā. Skolas gados interesējos arī par fotografēšanu, tēvs bija uzdāvinājis man fotoaparātu, tad nu ar šiem foto darbiem devos stāties institūtā, kur par lielu laimi un pārsteigumu arī tiku. Liels pārsteigums tāpēc, ka institūta iestājeksāmenos bija jāiztur liels konkurss un es tos izturēju. Ar sīvo konkurenci nācās saskarties arī studiju gados, ka viens otram centās kaut kādā mērā ieriebt vai sabojāt materiālus un darbus. Bet, kā reiz sacīja mūsu institūta dekāns – operators, tā nav tikai profesija, tas ir raksturs, ar grūtībām jātiek galā pašiem. Operatora amata praktisko pusi iemācās pats no savām kļūdām vai no labvēlīgās skaudības pret citiem, kam sanāk labāk. Operatora profesijā viens no svarīgākajiem punktiem ir prasme iepazīt cilvēkus, redzēt un vajadzības gadījumā, izmantot diplomātiju, jo mākslas kino tu neko nevari izdarīt, ja esi viens.

2. Vai bija kādas grūtības, ar kurām nācās saskarties, uzņemot kādu no filmām – “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”?

Jāteic, šīs abas Rolanda Kalniņa filmas ir vislabākās un, protams, vissarežģītākās tādā ziņā, ka filmām, maigi sakot, bija daudz dažādu līdzautoru, tad vēl tā cenzūra un neizpratne. No vienas puses, šī nepieņemšana sekmēja radošo sasprindzinājumu, kad domājām un pārdomājām, pielietojot dažādus līdzekļus un tehnikas, lai tikai nezaudētu sākotnējo galveno domu. Un, šajā ziņā, Rolands Kalniņš ir pasakains, viņš neparko nepadevās, palika pie sava un cīnījās tālāk, meklēja, kā apiet, kā panākt, sasniedzot arī mērķi un gaidāmo rezultātu. Jo labs kino ir tas, kas tev dod ne tikai materiālo pusi, bet arī gandarījumu par paveikto. Nevar darīt darbu bez mīlestības un patikas, ar Kalniņu kopā strādājot, jāteic, gandarījums bija vienmēr.

3. Kura no šīm abām filmām Jums ir tuvāka?

Grūti pateikt, jo katrai filmai bija savs piegājiens, sava tehnika un uzdevumi. Vienīgais, pēc kāda ilgāka laika pārskatot filmas, ir pārsteigums, ka tieši es esmu šīs filmas

filmējis. Neesmu gan skaitījis, cik filmu esmu uzfilmējis, varbūt kādas trīsdesmit būs. No visām filmām visspilgtāk, dažādu iemeslu dēļ, ir palikušas “Akmens un šķembas”, “Četri balti krekli”, “Mans draugs – nenopietns cilvēks”, “Klāvs – Mārtiņa dēls”, “Bailes” un varbūt vēl kāda viena, otra.

4. Raksturojiet, lūdzu, režisoru Rolandu Kalniņu kā personību un kā režisoru!

Kā viens padomju laika režisors reiz kādā intervijā sacīja, režisoram jāpārvalda tādas īpašības, kā dramaturģiskā domāšana, organizatoriskās spējas, spēja strādāt ar aktieriem, bet vissvarīgākais ir spēja izvēlēties uzņemšanas grupā no katras profesijas filmai piemērotāko un labāko pārstāvi un noskaņot visu grupu uz kopēju uzdevumu veikšanu un rezultātu, lai režisors savā profesijā būtu redzams un ievērojams. Un, Rolandam Kalniņam šīs īpašības piemita, darbs uzņemšanas laukumā vienmēr bija tik brīvs, ka viss, kas notika, notika pats no sevis, nebija nekādas izlikšanās, bet gan mierīgā gaisotnē. Par sevi jāsaka, ka es pēc dabas esmu nedaudz nesavaldīgs un bija tādas situācijas, kad Rolandam Kalniņam, ne tiem pieklājīgākiem vārdiem, izteicu savas pārdomas. Kalniņš uz to, it kā ignorēdams, neko neatbildēja, taču dienas beigās pienāca un pateica, ka man esot bijusi, vai arī dzīve – nebijusi taisnība un noargumentēja, kāpēc. Ko es vienmēr esmu apbrīnojis Kalniņā, tad tā ir neatlaidība, mūžīgā interese par kino, lielais dzīves spars darīt un redzēt. Pat tagad, aizejot uz Splendid, starp rindām noteikti varēs pamanīt sēžam arī Kalniņu, pat ja zālē būs tikai cilvēki seši. Viņš līdz šai, baltai dienai zina, kas ir labākais ne tikai “kinītī”, bet arī literatūrā un teātrī. Vienreiz Kalniņam vaicāju: “Nu, vai nav tāda sajūta, ka mūžs iet uz otru pusi?”, uz ko Kalniņš tikai atbildēja: “Nē, kamēr es varu par sevi parūpēties, kamēr man vēl ir interese par visu notiekošo un, tad, cik tad tur vēl palicis līdz Latvijas simtgadei, tur tad drīz arī mana simtgade klāt!”. Lūk, to es saprotu, es nepazīstu nevienu citu cilvēku, kas būtu šajā vecumā tik dzīvot gribošs, visu cieņu!

5. Kāds Rolands Kalniņš bija attiecībās ar kolēģiem, aktieriem?

Kas man Kalniņā sevišķi patika, tas bija viņa princips uz lomu aicināt aktierus, kuru personīgās īpašības nesaskanēja ar lomas tēlu, lai aktieris būtu spiests vairāk piedomāt un piestrādāt, sevišķi tas attiecās uz Eduardu Pāvulu un Līgu Liepiņu. Kā arī Kalniņa māka uzaicināt cilvēkus, kuri uzaicināti konkrētai lomai, kaut ir bez aktiera izglītības un iemaņām.

6. Kādas bija Jūsu savstarpējās attiecības ar Rolandu Kalniņu? Vai viegli bija sastrādāties kopā?

Pirmajos operatora darba gados nācās sastrādāties ar dažādiem režisoriem, bet kad tiku strādāt kopā ar Rolandu Kalniņu, man bija iespēja salīdzināt šos režisorus un priekšroku uzreiz devu Kalniņam. Bet, ja runā par kaut kādām grūtībām vai domstarpībām, nē, tīri cilvēciski es viņu apbrīnoju vēl līdz šai dienai, ka cilvēks ar nepabeigtu vidusskolas izglītību,

bez speciālās izglītības, pašmācības ceļā, var būt tik ļoti ārkārtīgi prasīgs, noturīgs savā izvēlē, viņam piemīt daudzas pasakainas īpašības – piemēram, viņš nav no tiem cilvēkiem, kas pārlietu daudz interesētos par citu cilvēku, darba biedru personīgajām dzīvēm, Kalniņš šajā lietā bijis vienmēr ļoti atturīgs, bez šaubām viņš visu redzēja un saprata, bet lieki nejautāja.

7. Kādas bija Jūsu izjūtas, kad uzzinājāt, ka filmas tiek noliktas plauktā?

Tas bija ļoti nesaprotami, it īpaši tas, ka filmu “Akmens un šķembas” Maskavā pieņēma, Viktors Lorencs saņēma prēmiju par labāko scenāriju, taču arī pēc visa, to negribēja pieņemt Latvijā, jo redziet, nepatika tie formas tērpi. Bet, kaut kādā mērā, tas bija jūtams, ka tā varētu notikt. Jau filmas “Akmens un šķembas” pirmajā filmēšanas dienā sākās dažādas problēmas. Taču pats radīšanas process ir tas, kas padara filmu par īpašu un tuvu, pēc kā arī veidojas tas gandarījums un, ja filma tiek nolikta, pēc visām pūlēm, plauktā, protams, ir nedaudz sāpīgi.

1. Kura no Rolanda Kalniņa filmām – “Akmens un šķembas” vai “Četri balti krekli”, Jums ir sirdij tuvāka?

Katrā ziņā, man ļoti spēcīgu iespaidu atstāja filma “Akmens un šķembas”, tad filma “Četri balti krekli” vēl nebija uzņemta. Tāda tipa problēmas, mūsu tautas likteni, kad brālis pret brāli, dēls pret tēvu cīnījās, nebija tādā veidā risinātas. Šajā aspektā filma man ļoti, ļoti patika. Un, vispār, abas filmas savstarpēji nav salīdzināmas, pēc manām domām, jo katra filma ir par savu tēmu, par savu problēmu. Filma “Četri balti krekli” man ir dārga ar to, ka tad man tika iedota pirmā loma, to nevar aizmirst, protams, jo man ar pirmo lomu sākās jauns dzīves posms.

2. Vai Jums patika strādāt ar filmas “Četri balti krekli” aktieru komandu? Varbūt ir kāds no aktieriem, kurš palicis atmiņā visspilgtāk?

Filma bija interesanta arī tādā ziņā, ka Rolands Kalniņš man bija pedagogs, kurš arī izvēlējās mani kā aktrisi šai filmai. Šī filma ir par tā laika jauniešiem, tad lielākoties, aktieru vidū pārsvarā bija mani kursabiedri, mēs bijām savā vidē, jo no svešajiem mums bija tikai Dina Kuple, Uldis Pūcītis un Arnolds Liniņš.

3. Filmā “Četri balti krekli” Jūs izpildījāt Imanta Kalniņa dziesmu “Viņi dejoja vienu vasaru”. Kura no filmas dziesmām Jums patika visvairāk?

Jāsaka tā, ka tiklīdz noskan kāda no dziesmām, jebkura, tiek uzburta tā laika atmosfēra, precīzāk – atmosfēra no filmēšanas laukuma, jo tas bija arī neparasti, filma un dziesmas Imantam Kalniņam bija kā debija. Kaut arī filma neiznāca uz ekrāniem, dziesmas aizgāja pasaulē, tās dziedāja un tāpēc tas bija liels notikums mums visiem.

4. Raksturojiet, lūdzu, režisoru Rolandu Kalniņu kā personību un kā režisoru! Vai bija viegli strādāt kopā? Kāds Rolands Kalniņš bija attiecībās ar aktieriem?

Tā kā viss man bija pirmo reizi, es biju alkstoša pēc visa, zināt gribu, tikai tvert un mācīties, klausīties. Rolandu Kalniņu es vērtēju kā savu pedagogu, es viņam ļoti, ļoti uzticējos, vēl jo vairāk tad, kad viņš mani izvēlējās un piešķīra lomu filmā “Četri balti krekli”. Un, atminoties visus gadus, varu novērtēt Rolanda Kalniņa spēju uzticēties izvēlētajiem aktieriem. Tajā pašā laikā, tas veids, kā Kalniņš strādāja – bija sarunas, viss notika sarunu veidā, viņš visu analizēja, stāstīja mums, kā labāk. Viņam bija neapzināts pedagoģiskais talants, kā rezultātā, Kalniņš uzticējās mums, bet visvairāk uzticējāties mēs viņam. Kalniņam svarīgi bija, lai aktieris būtu arī domātājs, lai spētu izsekot līdzīvi viņa domām un domātu līdzīvi

arī pats. Citiem režisoriem bija savas metodes, kā panākt labāku rezultātu, bet Kalniņš arī domstarpības risināja mierīgi, caur sarunām. Īsti pat nebija nekādu konfliktu, jo Kalniņš vienmēr mācēja pārliecināt arī citus un diezgan dzelžaini viņš turējās pie savas pārliecības. Ņemot vērā, ka katram režisoram ir sava domāšana un redzējums, kolosāli bija tas, ka Kalniņam bija skaidrs, kā jāizskatās attiecīgajam kadram un epizodei, viņam bija skaidrs savs redzējums, vismaz mums tā likās.

5. Kādas bija Jūsu izjūtas, kad uzzinājāt, ka filma “Četri balti krekli” tiek nolikta plauktā?

Grūti tagad to atminēties. Es vairāk brīnījos, kāpēc to aizliedza, jo manā uztverē, tad, kad biju vēl pusaudze, es nesapratu to iemeslu, es nesaskatīju filmā neko pretrunīgu. Tikai vēlāk, pieaugot, sāku saprast, ka, praktiski, tikai filmas vienas epizodes dēļ notika, tā kā notika. Bet tāda bija sistēma, kurā mēs dzīvojām un strādājām, ja kaut kas nebija pa prātam – svītvoja, laboja, aizliedza.

6. Varbūt Jums ir palicis atmiņā kāds interesants atgadījums, notikums no filmas tapšanas?

Es neatceros, jo toreiz likās viss neparasti, interesanti, bet katrā ziņā atceros to, ka man bija paradums galvu nedaudz ieslīpi turēt, jo man bija neliela iedobīte degunā, un es jau biju izfunkcionējusi, kā turēt galvu, kad filmē tuvplānus, lai ēnas pareizi kristu un iedobīti nepamanītu, līdz tas iegājās man par ieradumu.

7. Vai mēdzat arī pārskatīt filmas, kur reiz spēlējāt?

Jā, kad pagājis ilgāks laiks kopš filmas pēdējās noskatīšanās. No sākuma bija tāda kā nepatika noskatīties uz sevi no malas, nepatika pret to, kā es kustējos, kā runāju un šķobījos. Bet ar vecumu laikam viss mainās, tagad, kad paskatās, neliekas vairs tik traki. Interesanti, kā ar laiku, gadiem mainās uztvere. Tagad, skatoties filmu “Četri balti krekli”, var teikt, ka filma ārkārtīgi precīzi uzbur tā laika Rīgu, to atmosfēru padomju laikā. Filma ir ļoti laba laika liecība par to, kāda toreiz bija dzīve.

Bakalaura darbs „Padomju laika reprezentācija un semiotiskā analīze Rolanda Kalniņa filmās “Akmens un šķembas” un “Četri balti krekli”” izstrādāts LU Sociālo zinātņu fakultātē.

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

Darba apjoms (no ievada līdz secinājumiem ieskaitot) ir 105 343 rakstzīmes (ieskaitot intervālus, bet neieskaitot zemspvītras atsaucis).

Autors: Sandra Poļegoško

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai.

Vadītājs: Dr.phil. Viktors Freibergs

Recenzents: Dr.art. Zane Radzobe

Darbs iesniegts Komunikācijas zinātnes nodaļā

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe Dace Valtīņa

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

prot. Nr.

Komisijas sekretāre: Mg.sc.soc. Ilze Šulmane