

Mg.art. **Daira Āboliņa**

Latvijas Universitāte

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1640-5160>

PADOMJU MĪLESTĪBA XX GS. 70. GADU RĪGAS KINOSTUDIJAS CENTRĀLĀS TELEVĪZIJAS PASŪTĪJUMA FILMĀS

SOVIET LOVE IN 1970s RIGA FILM STUDIO FILMS COMMISSIONED BY CENTRAL TELEVISION

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2024.2.507>

Abstract

In the 1970s, Riga Film Studio (RFS) produced 18 television films, commissioned by the Central Television of the USSR (CT). These commissions and additional financing provided by the CT contributed to the increased quantity of films produced in the RFS, which doubled in the 1970s, and supplied more work for various film professionals working at the studio. However, the allocated budget was halved in comparison with the typical feature, and the production period was much shorter.

The process of making these films was inconsistent in the artistic as well as the professional aspects.

A popular subject matter included ideologically framed, lyrical relationship stories between men and women, set in Soviet social reality: *Šūpoles* (*The Swing*, 1970), *Oļegs un Aina* (*Oleg and Aina*, 1973), *Meistars* (*The Master*, 1973), *Cāļus skaita rudenī* (*We'll Count the Chickens When They Hatch*, 1973), *Pirmā vasara* (*The First Summer*, 1974) *Lielā jaungada nakts* (*The Great New Year's Eve*, 1978).

Many aspects point to the colonial character of Soviet culture, the filmmakers' collaboration with the commissioner and accommodation to the imposed but, at the same time, accepted film production practices of the RFS.

The staged narratives, based on psychological and domestic realities of the 1970s, reveal details about the behavioural habits, moral values and daily life of the era, valuable from the aesthetic, cultural and historical point of view.

Keywords: *the 20th century films, narrative, Riga Film Studio, Central Television of the USSR (CT), Soviet love.*

Sākot no 20. gadsimta 70. gadiem, Rīgas kinostudijā (RKS) līdztekus PSRS Kinematogrāfijas komitejas pārraudzītajai un finansētajai filmu ražošanai tika uzsākta regulāra filmu uzņemšana, izpildot PSRS Centrālās televīzijas (CT) mākslas filmu pasūtījumus. Pasūtījuma aktierfilmas 70. gados veido trešo daļu no Rīgas Kinostudijas filmām, kas primāri radītas TV ekrānam. Latvijas kinovēsturē CT filmas ir maz pētītas, bet tās reflektēja gan laikmeta ideoloģiskās, gan sava laika TV skatītāju prasības pret mazā ekrāna filmām.

70. gados, izpildot CT pasūtījumus, tika uzņemtas 18 aktierfilmas. Mīlas stāstus kā centrālo dramaturģisko konfliktu naratīvā ietver 6 no šīm filmām, uz kurām tiks vērsti pētījums.

Šā pētījuma ietvaros, analizējot CT 70. gadu pasūtījuma filmas, tiek pielietota **sociālo zinātņu koloniālo teoriju prizma**. Kinovēsture tiek pētīta starpdisciplinārā rakursā. Sešu filmu kolekcija, kam veltīts šis raksts, ietver liriskus sievietes un vīrieša attiecību naratīvus, atsedzot laikmetam raksturīgas realitātes sociālās konstrukcijas.

Par padomju mīlestību šajā rakstā tiek saukts padomju dzīvesveida noteikts attiecību formāts – konstrukcija. Tās ietver morālo normu idealizāciju, kā arī šo attiecību ideoloģiski nosacītu deformāciju, kur meklējamas koloniālisma pazīmes Latvijas PSR laikposmā veidotajās filmās.

Pētījums tiek balstīts ar Latvijas Valsts arhīvā (LVA) saglabāto dokumentu un filmu analīzi. Dokumentu kopums, ļauj izsekot dažādiem filmas veidošanas posmiem: scenārija saskaņošanai RKS nomenklatūrā, filmas ražošanas gaitai, filmas māksliniecisko risinājumu meklējumiem, aktieru sastāva apstiprināšanai RKS un CT, gatavas filmas saskaņošanas un nodošanas gaitai pasūtītājam. 70. gadu televīzijas filmu veidošanas process izsekojams RKS Mākslas padomes sēžu protokolos un sarakstē ar CT pasūtītāju. Mākslinieciskais rezultāts ir redzams filmās.

Pētnieciskie jautājumi:

Vai 70. gadu CT pasūtījuma filmās ir iespējams identificēt un analizēt koloniālisma pazīmes konkrētā laikposma kinokultūrā?

Kādus ideoloģiskos un mākslinieciski stilistiskos paņēmienus RKS filmu veidotāji izmantoja, lai panāktu filmu nonākšanu līdz CT ekrāniem?

Raksta mērķis ir centrēties uz kinovēsturē maz pētītām CT pasūtījuma filmām un atsegt PSRS ideoloģisko ietekmi uz Rīgas kinostudijas filmu naratīviem un realitātes reprezentācijas mākslinieciskajiem paņēmieniem.

Televīzija un auditorija

Televizora parādīšanās mājāsaimniecībās būtiski mainīja padomju dzīvesveidu. **“Skatītāji TV attēlojumu pieņēma par parasto dzīvi”** (autores izcēlums). Par televīzijas skatīšanās paradumiem septiņdesmitajos gados raksta vēsturniece un padomju

posma pētniece Kirstena Bonkere [Bonker 2018: 67]. Pētījumi liecina, ka 20. gadsimta 60. un 70. gadu patērētāju kultūra kļuva par saliedējošu faktoru, kas drīzāk saturēja kopā režīmu un sabiedrību nekā destabilizēja pastāvošo nepilnību dēļ [Emeliantseva 2011: 238–244]. **Īpaši televīzija uzturēja aktuālas padomju zīmes, vērtības un emocijas** (autores izcēlums) [Prokhorova 2004: 421–437].

Rolāns Barts (*Roland Barthes*), franču filozofs un semiotikas pētnieks, grāmatas *Mitoloģijas* [Mythologies 1957] priekšvārdā raksta: “ideoloģija ir apslēpta *tā-kas ir-pats-par sevi-saprotams* dekoratīvajā izklāstā” [Barthes 1957/1972: 5], kodētas struktūras saskatot ikdienas izpausmēs, cilvēku apziņā un tajā, kā tās tiek reprezentētas mākslā.

Sociālo zinātņu pētniece Kristīne Rota-Eja (*Kristin Roth-Ey*) atzīmē, ka padomju kultūra vienmēr uzsvērusi vairākas savstarpēji saistītas funkcijas – izglītošanu, apmācību, motivēšanu, mobilizēšanu. Mērķis bija pierādīt, ka padomju kultūra ir pārāka, un tā bija būtiska padomju zīmolam [Kristin Roth-Ey 2011:11]. Filmas, kuru naratīvos ietverts mīlas stāsts, šķietami nav tik ideoloģiski saspringtas, tomēr tās vairumā gadījumu ir balstītas 70. gadu psiholoģiskajās un sadzīviskajās reālījās. Kinozinātniece Inga Pērkone grāmatā *Inscenējumu realitāte*. Latvijas aktierkino vēsture akcentē: **“Sociums eksistē kā stabils dotums, kas nosaka robežas cilvēku rīcībai un jūtām”** (autores izcēlums) [Pērkone 2011: 234].

Šā raksta ietvaros tiks izsekots sešu RKS filmu ražošanas un saskaņošanas procesam. Visas minētās filmas veidotas pēc CT pasūtījuma.

RKS filmas *Pirmā vasara* (1974), *Šūpoles* (1970), *Oļegs un Aina* (1973), *Lielā jaungada nakts* (1978), *Cāļus skaita rudenī* (1973), *Meistars* (1973) ir uzņemtas krievu valodā, izmantojot PSRS robežās internacionālu aktieru sastāvu.

RKS režisori filmas veido pēc vadošās ideoloģijas akceptētiem scenārijiem, un filmu varoņus atveido sava laika aktieri. Starp filmu varoņiem valda cilvēcisko attiecību modeļi – gan tādi, kādus autori vēlējas atklāt, gan tādi, kurus tie ir atklājuši tāpēc, ka paši ir sava laika realitātes konstrukcionisma daļa.

“Dzimtes lomu un to attiecību ideoloģija izpaužas ne tikai filmu sižetiskajā risinājumā un tēlu sistēmā, bet arī kā forma” [Pērkone 2008: 10], grāmatā *Es varu tikai mīlēt...* raksta kinozinātniece Inga Pērkone, analizējot sievietes un vīrieša tēlus Latvijas kinovēsturē un pētot šo jautājumu 20. gadsimta dažādās desmitgadēs. Laikmetu un cilvēciskās attiecības raksturojoša informācija ir nolasāma ne tikai filmās, kas gadu gaitā atzītas par Latvijas padomju perioda kinoklasiku (starp tām ir arī CT pasūtījuma filmas), bet arī kinodarbos, kuri ne uzņemšanas laikā, ne arī vēlāk netika uzskatīti par mākslinieciskiem sasniegumiem un faktiski palikuši ārpus kinoteorijas pētnieku redzesloka – šo filmu māksliniecisko kompromisu un *krieviskuma* dēļ.

Analīzei izraudzītās 70. gadu CT pasūtījuma filmas izmanto Latvijas ģeogrāfiskajā vidē filmētus stāstus un nelielu aktieru ansambli, kas atbilst TV saturiskajām un vizuālajām prasībām. “Mums ir vajadzīgi labi kamerscenāriji,”¹ Latvijas Kinematogrāfijas komitejas sēdē 1972. gadā akcentējis Rīgas kinostudijas direktora vietnieks Harijs Kinstlers. Šādas ievirzes scenārijus RKS saņēma gan no iesācējiem, gan pieredzējušiem krievu autoriem, kuri jau iepriekš sadarbojušies ar PSRS kinostudijām; arī no Latvijas rakstniekiem, tostarp no literātiem, kas strādāja Rīgas kinostudijas scenāriju redakcijas kolēģijā.

Septiņdesmitajos gados vēl nebija izplatīta parādība, ka filmas literārā scenārija autors ir pats režisors; Rīgas kinostudijā pastāvošā kārtība paredzēja, ka režisors filmas veidošanai tiek piesaistīts tikai režisora scenārija veidošanas stadijā, kad literārais materiāls iegūst daudz konkrētākas kinematogrāfiskas aprises. Nereti tas bija literārā pirmavota autoram sāpīgs process, jo autora sākotnējais darbs bieži ieguva gan jaunas sižetiskas līnijas, gan izmainītu tēlu sistēmu un saīsinājumus atbilstoši plānotajai filmas hronometrāžai, kas TV filmām bija vidēji 60–70 minūtes vienas sērijas formātam. Tomēr veiksmīga režisora piesaiste, kā to liecina ieraksti scenārijuredkolēģijas protokolos, nodrošināja, ka filma tiks ražota un nonāks līdz ekrānam.

Liriskie naratīvi 70. gadu sociālās vides ietvarā

CT pasūtījuma filmas *Šūpoles* (1970) režisors Rostislavs Gorjajevs Rīgas kinostudijā sāka strādāt pēc Ļeņingradas teātra institūta pabeigšanas, 1966. gadā debitējot kā režisors inscenētājs ar filmu *Noktirne* (1966). Filma *Šūpoles* veidota pēc Svetlanas Mihaļčenko scenārija par ģimeni – māti un divām gandrīz pieaugušām meitām, kas ieradušās Rīgas jūrmalā vasaras brīvdienās. Māte un vecākā meita sastopas ar jūtām, kuras nevar tikt piepildītas. Kompaktos dialogos tiek iezīmēts, ka ģimene cimojusies Latvijā arī iepriekšējos gados, galvenā varone ir zaudējusi vīru, bet turpina uzturēt sirsnīgas attiecības ar vīramāsu Mirdzu un ģimenes latvisko atzaru. Sieviete neuzdrošinās atbildēt Latvijā sastaptā Imanta draudzībai; viņus izšķir meitas greizsirdība pret mātes pielūdžēju, jo meitene pati nesaņem atbildes jūtas savai pirmajai mīlestībai pret Latvijā sastaptu kaimiņu puisi.

Liriskais kontrapunkts, kas veidojas starp šīm jūtu līnijām, ir TV filmas struktūrai atbilstošs. Padomju cilvēki *drīkstēja mīlēt* tikai mēreni, bez ārišķībām; CT pasūtījuma filmās fiziskas jūtu izpausmes neparādās, turpretī filmas režisors aizstāv aktīvāku darbības modeli: “*Bet mīlestības dēļ arī cieš! Mēs gribējām uztaisīt filmu par lielu mīlestību, un no tās nav jākautrējas.*”²

¹ LVA 1405 f., 1. apr., 317. l., 2 lp.

² LVA 416. f., 4. apr., 58. l., par filmu *Šūpoles*, 165. lp.

Filmas vizuālajam risinājumam jūtu kaismīgumu piešķir jaunā operatora Riharda Pika dinamiskais kameras darbs, izmantojot filmas nosaukumā jau minēto tēlu – šūpoles.

1970. gada 20. augusta protokolā redaktors J. Osmanis izsaka aizrādījumu: “...pievērsiet uzmanību – kad Pīks¹ filmē tuvplānus, rādot acis, viņš uzfilmē arī daļu deguna, tas izskatās neestētiski.” Filmas režisors R. Gorjajevs komentē: “Tā televīzija īpaši lūdza, lai pēc tam varētu apgriezt.”² Protokolā fiksētā piezīme akcentē, ka operators jau darba procesā apzinājās, ka, uzņemot filmu televīzijas vajadzībām, vēl jāreķinās, ka attēls tiks pakļauts TV ekrāna formāta specifikai, un kadrs tiks mehāniski samazināts. LVA saglabātajos dokumentos šis ir vienīgais attēla tehniskas vardarbības pieminējums CT filmu saskaņošanas procesā.

Gandrīz visu CT filmu ražošanas apspriedēs gan pasūtītājs, gan kinostudijas pārstāvji pieprasa nacionālā kolorīta izcelšanu filmā, neprecizējot, kas konkrēti ar to būtu jāsaprot. J. Osmanis: “Iepriekšējā apspriešanās tika runāts par to, ka precīzāk jāatklāj nacionālais kolorīts. Ļoti uzmanīgi jāpieiet atbraucēju tēmai, ņemot vērā vietējo situāciju.”³

Filma Šūpoles uzņemta krievu valodā, un atbraucējus spēlē krievu aktieri, bet latviešus (Dzidru, Imantu un Aļas pirmo mīlestību) tēlo Lūcija Baumanē, Valdemārs Zandbergs un Rolands Zagorskis; viņi labi runā krieviski paši savās balsīs ar latviešu akcentu. *Nacionālais kolorīts* nav pārsātināts ar klišejiem Latvijas jūrmalas skatiem, toties skaidri nolasāms atbraucēju un vietējo iedzīvotāju attiecību elements, tam piemīt slēpts dramatisms, kas gan tiek pamatots tikai ar jūtu drāmu – kaut arī nošķīrums ir skaidrs (krievi ir atbraucēji, latvieši – vietējie), dziļākas attiecības starp viņiem konkrētās filmas kontekstā nav iespējamas personisku iemeslu dēļ. Tomēr šīs tēmas uzstādījums filmas naratīvā eksistē un ir gan šaurāk, gan plašāk ideoloģiski interpretējams.

Režisore Ada Neretniece septiņdesmitajos gados pēc CT pasūtījuma veidojusi divas filmas, kas atbilst liriskas drāmas konceptam, – *Pirmā vasara (1974)* un *Lielā jaungada nakts (1978)*. Abas filmas ir dublētas krieviski, kaut gan galvenajiem varoņiem ir latviešu vārdi. Par to protokolā minēts: “Lietderīgi būtu padomāt par uzvārdiem, kurus krievu valodā grūti izrunāt, lai aktieriem nebūtu jānocējas.”⁴

Pirmā vasara ir veidota pēc Egona Līva⁵ stāsta *Prelūdijs*, viņš ir arī kinoscenārija autors. Arī šīs filmas naratīvā iekšējais konflikts norisinās starp diviem savstarpēji

¹ Autores piezīme: operators Rihards Pīks, garumzīmi savam uzvārdam atguva tikai 90. gados. Līdz tam visos dokumentos viņa uzvārds tika rakstīts ar īso patskani.

² LVA 416. f., 4. apr., 58. l., par filmu *Šūpoles*, 165. lp.

³ Turpat.

⁴ LVA 416. f., 4. apr., 82. l., par filmu *Pirmā vasara*, 44. lp.

⁵ Autores piezīme: tas ir autora literārais pseidonīms, dokumentos tiek lietots viņa īstais vārds Egons Gūtmanis.

saistītiem mīlas stāstiem un veidots kā retrospekcija par jauna puīša Gaita pirmo darba vasaru attālā Latvijas nostūrī – puisis, kurš tikko pabeidzis skolu, pirms došanās obligātajā karadienestā strādā nekvalificētu darbu celtniecības uzņēmumā.

Slēdzienā par literāro scenāriju, ko RKS raksta CT radošajai apvienībai *Ekrāns*, formulēts: “Filma ir iecerēta *kā stāsts* par mūsdienu jaunatni, tās godīgumu, bezkompromisu dabu, spēju uz lielām un tīrām jūtām, spēju ziedot sevi līdzcilvēku labā.”

“Poētiskās filmas ir grūts materiāls”¹, savu vēlmi strādāt ar šo scenāriju motivē režisore Ada Neretniece.

Katru vakaru uz staciju sagaidīt vilcienu zirga mugurā atjāj jauna sieviete. Pamazām puisis un sieviete nodibina acu kontaktu, un arī filmas skatītāji uzzina, ka viņa gaida kādu, kurš pirms daudziem gadiem solījis atbraukt un nekad nav atgriezies. Sieviete stacijā ieinteresē arī kādu no puīša darbabiedriem – bravūrīgu trīsdesmitgadnieku Maksi –, tādējādi izveidojot mīlas jūtu trīsstūri. Mākslinieciskās padomes (atsevišķos protokolos saukta – Mākslas padome. (Autores piezīme)) protokolā fiksēti specifiski televīzijas filmai raksturīgi jautājumi: “Vai nevajadzētu vairāk dot tuvplānu, lai redzētu Gaita un Makša iekšējos pārdzīvojumus? Pašlaik lielāko tiesu vidējie plāni un panorāmas, bet panorāmas televīzijai ir neizdevīgas.”²

Mākslinieciskās padomes sēdes protokolā 1974. gada 28. maijā fiksēta piezīme – scenārijam pietrūkst oriģinalitātes, jo naratīva paņēmieni jau izmantoti citās filmās. RKS direktors H. Lepeško secina, ka stāsts ir par naivu.

Smagnēja un ideoloģiski uzbāzīga ir filmas ievadepizode. Aktieris Eduards Pāvuls tēlo vecu frontinieku, kurš brauc mājās no tikšanās ar saviem karabiedriem. Vilcienā viņš satiek jauno Gaiti, kurš atgriežas no dienesta starojošs, cerībā satikt savu pirmo mīlestību. Līdzīgu retrospektīvas atmiņas paņēmieni CT pasūtījuma filmā *Vālodzīte* (1972) izmanto režisors Jānis Streičs; klišejas izmantošana un atkārtošana ir apzināta nodeva, kas jau iestrādāta scenārijā.

Filmā *Lielā jaungada nakts* (1978) melodramatiskais naratīvs balstīts jauna vīrieša iniciācijas stāstā. Galvenais varonis ir apjucis savās vēlmēs un jūtās, viņš pieņem lēmumu kopā ar draugiem doties uz Ziemeļiem, lai apliecinātu savu vīrišķību. Mainās darbības vide, kas eksotiski kontrastē ar Latvijas rudens krāsainību un bohēmu, galvenajam varonim nokļūstot tundrā. Vētras laikā vīrieti izglābj jauna briezķope un iaved savās mājās; epizodes ar butaforisku sniegu un tumsu TV skatītājiem kompensē krāšņi etnogrāfiskie jaunās sievietes tērpi.³ Šajā naratīvā kinematogrāfiski neatrisināts ir galvenais vīrieša tēls, kuru atveido aktieris Aivars Siliņš. Tundrā pārsalušais varonis ir drudzī, un viņa neveiksmīgi pozicionētais tuvplāns aizņem pārāk daudz vietas filmas vēstījumā. Grima pielietojums, kas imitē apsalušu seju un karsoņa sviedrus, uz

¹ LVA 416. f., 4. apr., 82. l., par filmu *Pirmā vasara*, 178. lp.

² LVA 416. f., 4. apr., 82. l., par filmu *Pirmā vasara*, 51. lp.

³ LVA 416. f., 4. apr., 113. l., par filmu *Lielā jaungada nakts*, 312.–315. lp.

TV ekrāna ir pieņemams, īpaši ņemot vērā tā laika televizoru ekrāna nelielos izmērus. Stāstam par jauno padomju rūpnīcas darbinieku, kam ir jāizdara pareizā cilvēciskā izvēle, pietrūkst argumentācijas. Egoistiski sāpinātas tiek abas sievietes – Linda, kas gaida Latvijā, un Laila, kas paliek tundrā, atstājot aiz sevis atmiņas kā pēdējo pilienu šampanieša glāzē. Filmas fināls nav bijis realizējams bez banalitātes padomju kino kontekstā.

Jaunā cilvēka ideoloģiska aktualizēšana padomju kinonaratīvos

1972. gadā tika pieņemts PSKP CK lēmums *Par pasākumiem padomju kinematogrāfijas tālākai attīstīšanai*, kas kļuva par vienu no kinostratēģijas pamatdokumentiem tā laika kinoieredņiem, tostarp šīs vadlīnijas bija saistošas arī CT filmu tematikai. Slavīnot valsts sasniegumus un tā laika retorikai svarīgās atsauces uz *nemirstīgajām idejām*, dokumentos bija norāde par *jaunā cilvēka* aktualizēšanu – “Lielāka uzmanība jāveltī padomju cilvēka iekšējās pasaules atainošanai, idejisko un tikumisko vērtību, padomju dzīvesveida apliecinājumam.”¹ No PSRS galvenajām tribīnēm tika izvirzīta prasība iekļaut kinoprocesā jaunus debitantus, akcentējot laikmetam svarīgu tematiku; par filmu galvenajiem varoņiem tika izraudzīti strādnieki, inženieri, zinātnieki. Kino zinātniece Silvija Līce to definē kā cilvēka un sabiedrības attiecības, rakstura un ētikas izpēti ražošanas un personisko attieksmju sarežģītajā sistēmā, kas RKS filmu spektrā vispirms izpaudās kvantitatīvi [Līce 1989: 133–134].

RKS filmu veidotāji tika pakļauti prioritārās filmu tematikas uzstādījumiem. Padomju mīlas stāsti tika izspēlēti darba vidē, iekļaujot personiskās dzīves kolīzijas, rādot uz ekrāna labklājīgus padomju stila dzīvokļus, kuros dzīvo pēc septiņdesmito gadu modes ģērbti cilvēki, kuri rītā un vakarā ir nemainīgi labi frizēti un kopti. Krievu izcelsmes amerikāņu vēsturnieks Jevgeņijs Dobrenko (Евгений Добренко) [Dobrenko 2007: 48] pētījumā *Sociālistiskā reālisma politekonomija* (Политэкономия соцреализма) raksta: “Mums ir jāsaprot, ko nozīmē konstruēt (nevis atspoguļot!) realitāti, – *tā* ir sociālistiskā reālisma svarīgākā funkcija.”

Pēc publicista Andreja Dripes scenārija tika veidota režisora Oļģerta Dunkera filma *Cāļus skaita rudenī* (1973), atspoguļojot 70. gadu jaunatnes modeli. Traktoristu tehnikumā kā uz skaistumkonkursu ierodas labākie un glītākie, tomēr arī ar smagiem raksturiem apveltīti jaunieši, sākot ar ģitārspēles virtuoziem un beidzot ar puisī no nelabvēlīgas ģimenes. Ar meitenēm arodskolā ir pārspēlēts tikai *blondīnes kategorijā*, bet viņai filmas ietvaros nav lemta lielā padomju mīlestība. To izpelnās antagoniste Zenta, puiciska meitene, kura spēj iedarbināt traktoru labāk par kursa-

¹ PSKP par jaunā cilvēka veidošanu (1979). Dokumentu un materiālu krājums. (1965–1976) 157. lpp.

biedriem. Visi, kaut arī ļoti dažādi cilvēki, šo skolu izvēlējušies sava aicinājuma dēļ – strādāt zemkopībā.

Skolotāji – audzinātāji filmas materiālā ir cilvēki bez personiskās dzīves, jo viņi, kā liecina šī filma, audzina jaunos speciālistus dienu un nakti. Filmas aktieri bija jauni un enerģiski, pēc tipāžu principa atlasīti jauniešu lomām, lai katram TV skatītājam būtu iespējams atrast kādu personu, ar ko filmā identificēties. RKS redakcijas kolēģijas protokolā fiksēts operatora Mārtiņa Kleina viedoklis: “Likās mazliet, ka tēli konstruēti. Gribētos, lai šie pieci jaunieši nebūtu izolēti no pārējiem, jo grupā ir vēl citi.”¹

CT pasūtītājs pieprasa akcentēt sociālo fonu, kura ietvaros notiek darbība skolā, spilgtāk izcelt mūsdienu dzīves pazīmes un īsināt žargonvārdus jauniešu leksikā. Redaktore Irina Čerevičņika šos CT iebildumus nosauc par kategoriskiem, jo tie prasa daļēji mainīt tēlu sistēmu, *grūto pusaudzi* nomainīt pret pozitīvu varoni ar citu biogrāfiju.² Atteikties no labojumu izpildīšanas nav iespējams, jo “tā bija plāna filma”³, tās uzņemšana jau paredzēta kinostudijas ražošanas plānā. Mākslinieciskās padomes sēdes protokolā fiksētas diskusijas par attiecībām ar pasūtītāju un viņa prasībām. Režisors Leonīds Leimanis rezumē: “Ir tāda veca lieta – bezkonfliktu teorija. Galvenais pasūtītājs ir skatītājs, un ar to ir jāreķinās. Vai ir jāizpilda burtiski tas, ko pieprasa? Kur beidzas pasūtītāja robeža? Par to ir jādomā.”⁴

Agresīva pasūtītāja iejaukšanās filmas veidošanas radošajā procesā Mākslinieciskās padomes protokolos fiksēta vairākkārt. Šā pētījuma ietvaros, izskatot attiecīgos dokumentu sējumus par CT pasūtījuma filmām, konstatēts, ka autori tikai atsevišķos gadījumos izteikuši iebildumus pret pasūtītāja prasībām koriģēt tēlu sistēmu filmā. CT filmu redaktori rakstiski netika informēti par RKS iekšējām diskusijām un iebildumiem. RKS scenārija apstiprināšanas procedūras ietvaros tēlu sistēma tika koriģēta, un pasūtītāja prasības tika apmierinātas.

Padomju mīlestība un ražošana

1973. gadā RKS līdztekus strādā pie vēl vienas CT filmas *Oļegs un Aina (1973)*, kuras režisors ir Aleksandrs Leimanis; darba saskaņošanas un veidošanas process prasa mākslinieciskus un ražošanas kompromisus. Šī filma kinovēsturē iegājusi ar vienu no apjomīgākajiem ražošanas dokumentu sējumiem, kas atsedz diskusiju raksturu un radošo cilvēku kompromisus starp nepieciešamību pabeigt filmu un iekšējo pretestību pret tās koloniālo raksturu dažādos līmeņos, sākot ar daudzkārt koriģēto naratīvu un beidzot ar saskaņošanas procesu.

¹ LVA 416. f., 4. apr., 75. l., par filmu *Cāļus skaita rudenī*, 254. lp.

² LVA 416. f., 4. apr., 75. l., par filmu *Cāļus skaita rudenī*, 59. lp.

³ Turpat, 177. lp.

⁴ Turpat, 57. lp.

Filmas pieteikumā rakstīts: “Gribētos izstāstīt par mīlestību starp krievu puisi un latviešu meiteni un kā tas viņiem palīdz.”¹ Scenāriju pieteikuši divi Ļeņingradas autori, A. Korins un N. Rozancevs. Redaktore Austras Zīles viedoklis fiksēts protokolā: “Piespiedu sevi scenāriju izlasīt līdz galam. Visi varoņi ir sakonstruēti, nav latviska kolorīta, tikai latviešu vārdi.” Redaktore Irina Čerevičņika: “Aizsūtīsim autoriem vēstuli ar piedāvājumu pārstrādāt.”² RKS saņem atbildi, kas pierāda, ka abi autori lieliski pārvalda padomju laika pseidokomunikācijas principus. Lēmums pārstrādāt scenārija pirmo variantu tiek demagoģiski apstrīdēts: “*Mēs aizrautīgi turpināsim darbu* pie scenārija konstrukcijas, raksturiem un dialogiem, ko ir mūsu pienākums darīt pie tālākajiem scenārija variantiem.”³ Uz literārā scenārija titullapas atzīmēts “1. variants – nepieņemts”.

Autori noteiktajā termiņā uzlabotu scenāriju neiesniedz, un notiek bezprecedenta gadījums – RKS paziņo, ka līgums tiek laužts un autoriem jāatmaksā atpakaļ avansā saņemtā summa 1,500 rubļu apmērā. Tam seko padomju filmas sižeta cienīgs pavērsiens – autori atbild, ka ziņu par termiņa pagarinājumu nav saņēmuši, tā pazudusi pastā, un līdz ar to nevar uzskatīt šo lēmumu par leģitīmu⁴. Kaut arī sadarbība ar krievu scenāristiem bija sasniegusi iepriekš nepieredzētu demagoģisku vērienu, RKS sarakstē joprojām apliecina, ka scenārija tēma par diviem rūpnīcā strādājošiem jauniem cilvēkiem studiju interesē.

Pēc institūta absolvēšanas, atgriežoties darba vietā metālapstrādes rūpnīcā, virpotājs Oļegs drīz vien saņem amata paaugstinājuma piedāvājumu – sākt strādāt konstruktoru birojā. Mātes pierunāts, viņš ir gatavs uzņemties jauno darbu. Blakustelpā, aiz matētas stikla sienas savu konstruktora ikdienu bez entuziasma vada Aina, kuras diploma projekts joprojām nav ticis ieviests rūpnīcā. Oļegs neslēpj savas simpātijas pret latvieti “Ainu Janovnu” – tā ir krievu uzvedības kultūras uzspiesta uzrunas forma un vienlaikus koloniālas kultūras izpaušme sadzīvē.

RKS protokolā fiksēta kinoscenārista Viktora Lorenca politiski sensitīva atsauce: “Atcerēsimies b. Vosa pēdējo rakstu, kur blakus prasībai runāt par tūrām jūtām autors norāda, ka tā nav jāsaprot kā bezkonflikta teorijas atdzimšana. Par to atbildību nes autori. Ja režisors uzņemas šo darbu taisīt, tad uzņemas līdzdalību visā, kas no tā izriet. (..) Iebildumus raisa fakts, ka scenārijā 90% ir krievu uzvārdi. Tēli pārāk bāli, lai saskatītu latviešu un krievu tautības iezīmes.”⁵

Diskusijas par iespējām padomju konjunktūras scenāriju pārvērst RKS filmā, ko akceptētu CT, turpinājās vairākus mēnešus ar dažāda spektra iebildumiem un

¹ LVA 416. f., 4. apr., 74. l., par filmu *Oļegs un Aina*, 327. lp.

² Turpat, 327. lp.

³ Turpat, 324. lp.

⁴ Turpat, 229. lp.

⁵ LVA 416. f., 4. apr., 74. l., par filmu *Oļegs un Aina*, 62. lp.

pielāgošanos situācijai. Latvijā nebija literāras tradīcijas rakstīt par ražošanas tēmu, uzdodot to par mīlas stāstu. Kinozinātniece Valentīna Freimane Mākslinieciskās padomes sēdē, kur turpinājās diskusijas par uzspiesto tēmu, secina: “Leimanis izvēlējies žanru – rūpnīcas pasaka. Varēja ko citu. Neatklājot dziļu realitāti, izveidot loģisku notikumu secību. (..) Vajadzētu filmu attīrīt no sīkumiem, kas daudzreiz redzēti, piem., darbinieks atgriežas cehā un glāsta darbgaldu.”¹

Diskusiju rezumē RKS direktors H. Lepeško, ķeroties pie ideoloģiskiem instrumentiem: “Dzīvē viss ir sarežģītāk nekā parādīts filmā. PSKP 24. kongresā b. Brežņevs teica, ka darba ražīgums vēl ir zems un trūkst darbaroku. (..) Šajā filmas redakcijā var atrast konfliktu, ja autori to grib, ja nē – var taisīt *laimīgas beigas*.”²

Filmas *Oļegs un Aina* vienīgā kopija saglabājusies LTV arhīvā krievu valodā.

Profesionāli rafinēti, ar skaidru septiņdesmito gadu mākslas sociālo uzdevumu izpratni tematiski līdzīgu projektu realizē režisors Jānis Streičs filmā *Meistars (1976)*. J. Streičs pārņēma projektu, kuram jau bija nomainīti divi režisori; sākotnēji no šīs filmas bija atteicies arī pats Streičs, tomēr, nosaucot topošo filmu par *eksperimentu*, piekrita šo CT pasūtījumu veidot.

J. Streičs būtiski pārstrādā neprofesionāla autora Vladimira Zimas iesniegto scenāriju. J. Streičam, atšķirībā no citiem RKS režisoriem, bija pieredze strādāt gan ar CT pasūtījuma projektiem, gan ar ražošanas tēmu. Režisors nesen bija pabeidzis lielā ekrāna filmu *Mans draugs – nenopietns cilvēks (1975)*, kas atklāja padomju laika pretrunīgo vērtību sistēmu, bet arī sociālo realitāti pasniedza ar ironiju, parādīja septiņdesmito gadu sabiedrības nevienlīdzību materiālajā aspektā un bez patētikas runāja par darba tikumu un *varonību*.

Sprīžot pēc ierakstiem protokolos, J. Streičs pret filmas *Meistars* scenāriju vēlas izturēties racionāli un ar humoru, to attiecinot ne tikai uz filmas naratīvu, bet arī uz scenārija saskaņošanas procesu. Filmas pieteikumā rakstīts: “Centrā ir ideja, *kā izaudzināt jaunu meistarū, morāli ētiskas problēmas un paaudžu konfrontācija*.”³

Neskatoties uz to, ka autors V. Zima vēl turpina darbu pie scenārija kopā ar J. Streiču, viņš raksta iesniegumu RKS scenāriju redakcijas kolēģijas galvenajam redaktoram U. Norietim: “Sakarā ar to, ka mani uzlabojumi scenārijā neapmierina pasūtītāju (CT), esmu spiests piekrist līdzautora J. Streiča piesaistīšanai režisora scenārija izstrādē un atzīstu viņu par pilnvērtīgu līdzautoru.”⁴ Scenārija līdzautora atzīšana nozīmē arī autora honorāra pārdalīšanu par labu J. Streičam – kā liecina dokuments, 1975. gada novembrī J. Streičam tiek izmaksāta atlīdzība 2000 rubļu apmērā; tā ir puse no tā laika honorāra par scenāriju. Turpmākajās scenāriju redakcijas

¹ LVA 416. f., 4. apr., 74. l., par filmu *Oļegs un Aina*, 54. lp.

² Turpat, 25.–26. lp.

³ LVA 416. f., 4. apr., 100. l., par filmu *Meistars*, 180.–181. lp.

⁴ Turpat, 45. lp.

kolēģijas sēdēs un mākslinieciskās padomes apspriedēs V. Zima nepiedalās, filmas titros tiek iekļauts Jānis Streičs, kurš vēlāk teicis: “Ko es izdarīju ar scenāriju? Paņēmu visbanālāko shēmu” [Āboliņa 2016: 159].

Saņemot J. Streiča režisora scenāriju, redakcijas kolēģija izsaka neapmierinātību par stāsta shematismu, par slikto krievu valodu. Tomēr, neskatoties uz skaidri definētiem trūkumiem piedāvātajā versijā, RKS redakcijas kolēģija režisora scenāriju pieņem. RKS direktors H. Lepeško norāda, ka režisoram pamatīgi jāapgūst ražošanas tēma, jo daudzi CT skatītāji to labi pārzina. Filmai nepieciešamais konsultants tiek atstāts paša režisora ziņā.

Aktieru mēģinājumi CT pasūtītājam neliekas veiksmīgi. Galvenās lomas atveido Katrīna Pasternaka, Pēteris Gaudiņš, Ludmila Seļežņova, Vija Artmane, Ļubova Sokolova. Iebildumi ir pret jauniem aktieriem. P. Gaudiņš izskatās pārāk reklāmiski skaists, K. Pasternakai piemīt iekšējs dramatisms, bet L. Seļežņova: “Izskatās pēc nedomājošas lelles un jādōmā gan par grīmu, gan apģērbu, lai tas neizskatās negaumīgi.”¹

J. Streičs saglabā visus iecerētos aktierus, viņu teksts tiek pārskatīts krievu valodā. Vienīgi V. Artmane ceha priekšnieces tēlā runā savā balsī un saglabā latviešu akcentu, kas filmā iegūst komisku efektu. Tas ir viens no pirmajiem gadījumiem, kad CT pasūtījuma filmā parādās priekšnieces tēls, kas rāda personības devalvācijas pazīmes un dubulto morāli, kura septiņdesmito gadu vidū jau bija kļuvusi par padomju dzīves veida pazīmi. V. Artmane to demonstrē ar drosmīgiem aktierspēles elementiem vairākās epizodēs. Piemēram, viņa darba laikā pielaiko pa pazišanos iegūtas kurpes, vienlaikus pieredzējušai darbiniecei pensijas vecumā paziņojot, ka viņa tiek atbrīvota no darba. Saprotot, ka priekšnieces darba imitācija un viltus sasniegumi ir atmaskoti, viņa paslidina roku zem parūkas, tādējādi atzīstot morālo sakāvi.

Mīlas stāsts starp Vaļu un Artūru saglabā centrālo vietu naratīvā, taču tas būtiski zaudē sadzīves un ražošanas attiecību replikām. Par jauno meistarū ieceltais Artūrs uz ekrāna iegūst staltu stāju, pieņem bezkompromisa lēmumus un paliek kopā ar savu jauniegūto mīlestību – šāds pavērsiens filmu padara uztveramu kā melodramatisku komēdiju. Pārskatot šo kinodarbu ar laika distanci, par nozīmīgāko filmas daļu šī pētījuma autore uzskata pilsētvides filmējumus 70. gadu Rīgā un cilvēku raksturu izpausmes rūpnīcas vidē, kas gan ir filmēta RKS paviljonā, bet izceļas ar laikmeta zīmju un sociālās realitātes fiksējumu uz ekrāna.

Secinājumi

Latvijas Valsts Arhīvā (LVA) saglabātā filmu ražošanas dokumentācija un kino materiāli liecina, ka pasūtītājs bija ieinteresēts iegūt PSRS CT auditorijai adresētas filmas, kas nodrošinātu TV skatītāju vajadzības pēc cilvēciskiem stāstiem, vienlaikus

¹ LVA 416. f., 4. apr., 100. l., par filmu *Meistars*, 26. lp.

atklājot padomju dzīvesveida vērtības cilvēku attiecībās, komunikācijā un sociālajā labklājībā.

- Liriski attiecību stāsti tiek konstruēti, balstoties padomju realitātē, kas aicina TV skatītājus identificēties ar filmās piedāvātajiem naratīviem.
- Tiek veidoti padomju mīlas stāsti starp latviešiem un iebraucējiem no citām PSRS republikām, uzsvērtas pozitīvas jūtas un simpātiski tipāži.
- Septiņdesmito gadu sākumā režisori eksperimentē ar latviešu valodas akcenta saglabāšanu krievu valodā runātos dialogos, septiņdesmito gadu otrajā pusē vairums filmu tiek dublētas krievu valodā.
- CT pasūtītājs pieprasa nacionālā kolorīta izcelšanu, nepaskaidrojot, kas ar to jāsaprot.
- Vairāku filmu scenāriji ir PSRS autoru radīti, latviskie tēli veidoti, nepārzinot vietējo specifiku.
- Koloniālisma kultūrai raksturīgas izpausmes RKS filmās tiek iekļautas kā ikdienas realitātes sociālās konstrukcijas.
- Dramaturģiski paņēmieni kā klišejas tiek iestrādāti filmu naratīvos jau scenārija līmenī. No režisora meistarības atkarīgs, vai filmās izdodas iekļaut laikmetam raksturīgus cilvēciskus motīvus.
- Filmu autori sadarbojās ar pasūtītāju un pielāgojās uzspiestajai un vienlaikus akceptētajai situācijai Rīgas kinostudijas filmu ražošanas procesos.
- Ražošana rūpnīcā kā darbības vide ir Latvijas literatūrā un kinomākslā sveša tēma, kurā RKS autori tiecas ienest liriskus stāstus, pēc CT pasūtījuma to sociāli idealizējot.
- Septiņdesmito gadu vidū režisors J. Streičs padomju naratīvos iekļauj ironiju un humoru par sociālo realitāti un tās birokrātiskajām izpausmēm.

Izmantotie avoti

LVA 1405 f., 1. apr., 317. l., 2. lp.

LVA 416. f., 4. apr., 58. l., par filmu *Šūpoles*.

LVA 416. f., 4. apr., 82. l., par filmu *Pirmā vasara*.

LVA 416. f., 4. apr., 75. l., par filmu *Cāļus skaita rudenī*.

LVA 416. f., 4. apr., 74. l., par filmu *Oļegs un Aina*.

LVA 416. f., 4. apr., 100. l., par filmu *Meistars*.

LVA 416. f., 4. apr., 113. l., par filmu *Lielā jaungada nakts*.

Āboliņa, D. (2016). *Jāņa Streiča maģiskais reālisms*. 22 filmas. Rīga: Dienas grāmata.

[B. a.] (1979). *PSKP par jaunā cilvēka veidošanu*. Dokumentu un materiālu krājums (1965–1976). Rīga: Liesma.

