Inga Pērkone

KINO LATVIJĀ 1920–1940

Inga Pērkone

KINO LATVIJĀ 1920/1940

ZINĀTNE

Inga Pērkone

KINO LATVIJĀ 1920 1940

ZINĀTNE

UDK 791.4(474.3)(091):316(474.3)(091)
Pe 574

Zinātniskā redaktore LILIJA DZENE

Mākslinieks ALDIS ALEKS

Grāmatas noformējumā izmantotas fotogrāfijas no Rīgas Kinomuzeja
un autores personiskā arhīva

4. vāks – Valda Eglīša foto

VALSTS KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Grāmata izdota ar
VALSTS KULTŪRKAPITĀLA FONDA
atbalstu

ISBN 978-9984-808-25-3

Veltīts Pēterim Laķim

SATURS

IEVADS

Ja man prasītu, kādas ir fantastiskākās būtnes pasaulē, es neminētu Amacones izteku mūžu mežu zvērus un putnus, bet filmu zvaigznes. No nezināmu dzīvju tumsas iznirušas, viņas apspīd pasauli vieglas un skaistas, kā dejojošas sudraba pārslas. Viņas palīdz raksturot mūsu laika spožumu un postu, daiļumu un nabadzību. Viņu kājas un Briseles mežģīnes kultūrvēsturniekam būs tikpat svarīgas kā tanki un aeroplāni, debesskrāpji, fabrikas un laboratorijas.

(Jānis Sudrabkalns)[1]

Grāmata **Kino Latvijā. 1920–1940** ir kultūrvēsturisks pētījums, kura mērķis ir raksturot kino Latvijas Republikas veidošanās un nostiprināšanās laikā visos tā svarīgākajos aspektos: filmu uzņemšana, izplatīšana, rādīšana un recepcija.

Grāmata ir autores oriģināls pētījums, vairums no šeit izmantotajiem avotiem tiek publicēts pirmo reizi. Grāmatas pamatā ir promocijas darbs mākslas doktora grāda iegūšanai, aizstāvēts Latvijas Kultūras akadēmijā 2007. gadā.

Līdz šim par Latvijas kinomākslu publicēts tikai viens plašāks darbs, kuru varētu dēvēt arī par Latvijas kino vēsturi: autoru kolektīva veidotā monogrāfija "Padomju Latvijas kinomāksla: Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas"[2]. Monogrāfija satur bagātīgu un vērtīgu faktu materiālu par filmām, kas tapušas Latvijā padomju varas laikā, un to veidotājiem, taču filmu māksliniecisks vērtējums ārpus sociālistiskā reālisma *kanona*, kā arī filmu nopietna analīze sociālā un kultūras kontekstā padomju ideoloģiskās cenzūras apstākļos nebija

iespējama. Grāmatas ievadā tika sniegts pārskats par kino attīstību Latvijā līdz 1940. gadam, minot svarīgākās līdz padomju okupācijai uzņemtās filmas un norādot, ka "latviešu kinematogrāfija atstājusi mantojumu, no kura nav iemesla atteikties"[3].

Kino Latvijā. 1920–1940 raksturo ne tikai kino procesa filmveides daļu, bet arī tā ietekmi sabiedrībā, mijiedarbību ar citām mākslām utt.

Kā sākums šai grāmatai jāmin uzziņu krājums "Latvijas kino 1920–1940. Iepazīšanās"[4]. Tā kā šis izdevums jau kļuvis par bibliogrāfisku retumu, esam pielikumā ievietojuši daļu uzziņu krājumā apkopotās biogrāfiskās un filmogrāfiskās informācijas, to rediģējot un papildinot.

Grāmatā **Kino Latvijā. 1920–1940** norādītie hronoloģiskie ietvari ir nosacīti, tie aptver 1918. gadā dibinātās Latvijas Republikas divdesmit mierīgas dzīves gadus līdz padomju okupācijai 1940. gada jūnijā. Minētie gadi saistās arī ar neatkarīgajā Latvijas valstī uzņemtajām aktierfilmām, kuras pieņemts uzskatīt par nacionālās kinomākslas pastāvēšanas apliecinājumu. Pirmā Latvijas aktierfilma *Es karā aizziedams* uzņemta 1920. gadā, pēdējās – *Zvejnieka dēls* un *Aizsprosts* – 1940. gadā.

Apskatāmā perioda kino un jo īpaši tā recepcija neradās tukšā vietā, tā visai cieši saistīta ar procesiem, kas kino jomā Latvijas teritorijā sākās jau pirms valsts dibināšanas, Krievijas impērijas laikā. Tāpēc īsumā raksturoti arī agrīnie kinoseansi un to recepcija, kā arī filmu izrādīšanas sistēmas veidošanās.

Grāmatas tapšanai bijis nepieciešams daudzu gadu pētniecisks darbs Latvijas Valsts vēstures arhīvā, Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvā, Nacionālajā bibliotēkā, Rīgas Kinomuzejā, Literatūras, teātra un mūzikas muzejā.

Latvijas Valsts vēstures arhīvā izpētīti Iekšlietu, Izglītības, Sabiedrisko lietu ministrijas dokumenti, kā arī ar kino saistītu sabiedrisku un privātu institūciju dokumenti. Lielākais un vērtīgākais Latvijas Valsts vēstures arhīvā ir ar Kino cenzūru saistītais dokumentu kopums, kas saglabājies Iekšlietu ministrijas fondā. Tajā atrodami arī Latvijas filmu nosaukumi, uzraksti, filmu izplatītāji, dažreiz pat filmu veidotāju vārdi. Diemžēl nav saglabājušies dokumenti par visu apskatāmo periodu. Ir liecības par laika posmu no 1921. līdz 1926. gadam, bet nav gandrīz nekā par posmu, kad Kino cenzūra atradās Izglītības

ministrijas un vēlāk Sabiedrisko lietu ministrijas pārziņā. Par periodu no 1937. līdz 1940. gadam saglabājušies vien atsevišķi dokumenti. Pārējo dokumentu atrašanās vieta un liktenis nav zināms.

Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvā izskatītas visas Latvijas filmas, kas saglabājušās no apskatāmā perioda. Diemžēl to ir ne vairāk kā trešā daļa no uzņemtajām, galvenokārt tās ir hronikas un kultūrfilmas. Nav saglabājušās ne 20. gadsimta divdesmito gadu sākuma aktierfilmas, ne trīsdesmito gadu lielfilmas *Tautas dēls* un *Aizsprosts*, ne daudzas citas, domājams, interesantas lentes. Tas patiešām ir milzīgs zaudējums Latvijas kultūras mantojumā; tomēr saglabājušās filmas, kā arī ar kinomākslu saistītie papildu izziņas avoti sniedz priekšstatu par filmu raksturīgākajām satura un estētiskajām tendencēm, kā arī sava laika kinomākslas profesionālo līmeni.

Nacionālajā bibliotēkā izskatīta liela daļa Latvijas Republikas 1920.–1940. gada periodisko izdevumu, kā arī statistikas datu krājumi, Saeimas sēžu stenogrammas u. c. Būtisks avots kino pētniecībā ir arī laikabiedru memuāri.

Rīgas Kinomuzejā un Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā uzkrātas daudzas interesantas ar Latvijas kino vēsturi saistītas liecības: atmiņu pieraksti, dokumenti, fotogrāfijas, filmu scenāriji, reklāmas materiāli utt. Tās darbam bija īpaši noderīgas tad, ja aprakstāmās filmas nebija saglabājušās vai trūka ziņu par filmu veidotājiem.

Publicējot faktus, autore centusies tiem apstiprinājumu rast vairākos avotos, jo jāatzīst, ka gan preses izdevumi, gan arī atmiņu autori visai bieži kļūdās gan datumu, gan personvārdu un nosaukumu rakstībā. Zināmas pretrunas ir arī LR publicētajos statistikas datos, taču tos ne vienmēr bijis iespējams pārbaudīt.

Savu pētījumu veltu profesoram *Dr. hab.* Pēterim Laķim, kurš bija mana promocijas darba zinātniskais vadītājs, vienmēr urdot meklēt faktu kopsakarības un skatīt tās plašākā kultūras kontekstā.

Noteikti vēlos pieminēt Olgu Purgalvi, iespējams, pirmo cilvēku, kas vēlējās, lai tiktu uzrakstīta Latvijas kino vēsture, un kas jau piecdesmitajos gados apkopoja liecības par to, ka latviešu kino nav radies tikai padomju varas laikā. Daudzus viņas iegūtos un toreizējam Jāņa Raiņa Literatūras un mākslas muzejam nodotos materiālus esmu izmantojusi savam pētījumam.

Pateicos visiem, kas sekmējuši manu pētniecisko darbu daudzu gadu garumā: savai ģimenei, idejiskajiem iedvesmotājiem – *Dr.* Valentīnai Freimanei un Jurim Civjanam, grāmatas zinātniskajai redaktorei *Dr.* Lilijai Dzenei, promocijas darba recenzentiem *Dr.* Raimondam Briedim, *Dr. hab.* Viktoram Hausmanim, *Dr.* Gunai Zeltiņai, kā arī draugiem un kolēģiem – īpaši Rīgas Kinomuzejā un Latvijas Kultūras akadēmijā.

Atsauces

[1] Sudrabkalns, Jānis. Skaistās filmu sejas. *Kino.* Nr. 2, 1927.

[2] *Padomju Latvijas kinomāksla: Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas.* Rīga: Liesma, 1989, 463 lpp.

[3] Turpat, 16. lpp.

[4] *Latvijas kino 1920.–1940. Iepazīšanās.* Rīga: Rīgas Kinomuzejs, 1990, 48 lpp.

I
KINO RECEPCIJA

Pētot pagātni, mēs nevaram tai piekļūt tieši. Kā reiz rakstīja semiotiķis Jurijs Lotmans, starp notikumu, "kāds tas ir", un vēsturnieku stāv *teksts.*[1] Teksts vienmēr ir kāda subjekta radīts un reprezentē notikušā tulkojumu, kura dešifrēšanai, notikuma izvilkšanai no stāsta, jāpārzina un jāsaprot laikmeta kodu sistēma.

Kultūras vēstures paradokss ir tas, ka tās fakti jeb notikumi vienlaikus ir arī teksti. Artefakti (gleznas, arhitektūra, muzikālu darbu pieraksti u. c.) var saglabāties nemainīgā veidā, un to uztverei nav obligāti nepieciešams starpteksts, bet ir arī mākslas darbi, kas saglabājas tikai pastarpināti (teātra, dejas izrādes, muzikāli priekšnesumi u. c.).

Kinomākslas pamatteksti ir filmas. Tās ir artefakti, kas var saglabāties neskarti, savā pirmatnējā formā. Pasaules kino vēsture jeb tās pamatstāsts[2] tradicionāli veidojies, pētot un aprakstot filmas kā suverēnus artefaktus, slēgtus, pabeigtus tekstus. Tomēr šī tradīcija mainījusies kopš 20. gadsimta septiņdesmitajiem gadiem, kad kino vēsturē notika vērtību pārvērtēšana.[3]

Tika pārskatīti agrāk plaši izplatītie pieņēmumi par kinomākslas lineāro virzību un *progresīvo* attīstību, norādot, ka dažādos laika periodos dominējuši atšķirīgi kino formveides un reprezentācijas modeļi, kas liecina ne tik daudz par kino kā par to ietekmējošajiem sociālajiem procesiem, patērētāju sabiedrības attīstību, pieprasījumu pēc konkrētām priekšnesuma formām u. c. Filmu analīzē arvien vairāk tiek izmantota intertekstuāla pieeja, atklājot ekrāna darbus kā sarežģītu, daudzkārtainu tekstu kultūrslāni.[4]

Kino vēstures pārskatīšanu ļoti būtiski ietekmēja atziņa par skatītāja nozīmi mākslas darba laiktelpiskajā eksistencē. Filmas tiek skatītas kā

teksti, kas lielā mērā veidojas auditorijas uztverē.[5] Kino procesa vēsture analīzē līdzās filmu producēšanas (ražošanas/radīšanas), izplatīšanas un izrādīšanas pētījumiem ienākuši recepcijas pētījumi.

Viens no nozīmīgākajiem pētījumiem kino recepcijas vēsturē ir Jura Civjana grāmata "Istoričeskaja recepcija kino"[6], kurā paustās atziņas lielā mērā ietekmējušas arī šī darba teorētiskā pamata izveidi.

Savus novērojumus balstot galvenokārt Krievijas impērijas – tātad arī saistībā ar vēlāko Latvijas valsts teritoriju – kino procesā, Juris Civjans agrīnajā kino saskatījis trīs recepcijas veidus:

1) **kino uztveres ārpusteksta struktūra**, kad recepients uztvēra nevis atsevišķu filmu, bet seansu un tā norisi kopumā, šis līmenis attiecas uz kino visagrīnāko periodu;
2) **kino uztveres starptekstu struktūra**, laika posms no 1910. līdz 1920. gadam, kad filmas recepcijas darbs vērsās kino analoģiju meklējumos tradicionālajā kultūrā;
3) **teksta uztveres stratēģija, kas radās divdesmitajos gados**, kad filmas autors attiecīgu recepcijas tipu modelē jau iepriekš un ievada to darbā kā programmu.[7]

Pētot Latvijas kino procesu starp diviem pasaules kariem, galvenokārt nācās balstīties uz pamattekstu interpretāciju attiecīgajā periodā, jo saglabājusies tikai neliela daļa no šajā laikā tapušajām Latvijas filmām. Arī dokumentālās liecības par kino procesu ir visai fragmentāras. Spriedumi par Latvijas filmu vēsturi un arī kino vēsturi Latvijā lielā mērā atkarīgi no iespējām izzināt kino uztveres vēsturiskās īpatnības.

1. Recepcijas veidi Latvijā

Recepcija nav nemainīga, tā saistīta ar kino kā kompleksa procesa vēsturisko attīstību konkrētā sociālā, politiskā, ekonomiskā un kultūras situācijā.

Kino sākumperiodā (aptuveni no 1896. līdz 1910. gadam) arī Latvijas teritorijā raksturīga kino recepcijas ārpusteksta struktūra. Šāds modelis, kad kino priekšnesumu veidoja gan filmā redzamais, gan viss, kas tam apkārt, – telpa, gaismas nomaiņa ar tumsu, projekcijas aparāta trokšņi, muzikālais pavadījums vai komentārs, blakussēdētāji utt.,

raksturīgs ne tikai Krievijai, bet visai Rietumu pasaulei, kurā kino kā jauna tehnoloģija parādījās apmēram vienā laikā.

Šajā periodā vēl nebija pretrunas starp pierastajām kultūras izpausmēm un kino, jo šķita, ka tās ir paralēli eksistējošas parādības – filmas vēl nepretendēja uz iekļaušanos mākslinieciskās kultūras kontekstā, tās neviens nedēvēja par mākslu.

Latvijas lielāko pilsētu, sevišķi Rīgas publika bija visai atvērta dažādiem tehnikas brīnumiem un labvēlīgi uzņēma arī *sinematogrāfu* kā vēl vienu progresa liecinieku. Laikrakstos sastopama attieksme "mēs, publika": rakstītāji sevi vienādoja ar pārējiem jaunās atrakcijas – kino skatītājiem.

Recepcijas starptekstu struktūra, kino analoģiju meklējumi tradicionālajā kultūrā Latvijas teritorijā, tāpat kā Krievijā (un lielākajā daļā Rietumu pasaules), sākās ap 1910. gadu, taču tai nevar novilkt tādu robežu kā Krievijā (divdesmito gadu sākums). Latvijā tā turpinājās no 1920. līdz 1930. gadam un nereti arī vēlāk (būtībā visu 20. gadsimtu). Latvijai raksturīga iezīme bija tā, ka kino sasaiste ar kultūru lielākoties notika negatīvā zīmē, kino tika **pretstatīts** tradicionālajai kultūrai (šajā jēdzienā ietveru gadsimtu gaitā kanonizējušās mākslas un to uztveres sistēmas).[8]

Lai saprastu, kāpēc kino kā māksla nosacītā vērtību hierarhijā ieņēma un ilgstoši saglabāja zemāku pozīciju attiecībā pret pārējām mākslām, jāņem vērā specifiskā kultūras situācija Latvijā. Nacionālās kultūras vērtību sistēma brīdī, kad parādījās kino, tikko bija sākusi stabilizēties. Tās pamatā bija latviešu valoda kā galvenais nacionālās identitātes apliecinājums.[9]

Tādējādi latviskās kultūras hierarhijā augstākās pozīcijas ieņēma mākslas veidi, kas izmantoja *vārdu*, – literatūra, teātris. Teātris kā priekšnesums stilistiski bija aizgūts no vācu, vēlāk arī krievu teātra. Mūzikā nacionālo garu visspilgtāk pauda dziesma – īpaši kora izpildījumā.

Vizuālo kultūru *nacionāli identificēt* bija sarežģītāk, tā, piemēram, glezniecībā *latviskais* iezīmējās galvenokārt saturiski, kā vēstījums. Nacionālo identitāti varēja vienkāršot, atsaucoties uz darba autora etnisko piederību.

Sarežģītāk bija ar fotomākslu (un vēlāk arī kino), kur cilvēku un viņa radīto darbu pastarpināja *aparāts* – bezkaislīgs priekšmets bez

konkrētas kultūras vai nacionālās identitātes (un tomēr – parasti citzemju ražojums!).

Cilvēka rokas pieskāriena vērtība Latvijas teritorijā ilgstoši dominējusi pār tā izstādīšanas vērtību.[10] Tas īpaši raksturīgs 20. gadsimta sākumam – no divdesmitajiem līdz trīsdesmitajiem gadiem, taču arī vēl 21. gadsimta sākumā, piemēram, salīdzinot trīsdimensiju datoranimāciju ar tradicionālo leļļu animāciju, par *īstu* vērtību tiek uzskatīta pēdējā, jo tai pieskārusies cilvēka – mākslinieka roka.

Vizualitātes otršķirīgums salīdzinājumā ar vārdisko kultūru, centieni norobežoties no *svešām*, ārējām ietekmēm, nacionālo iezīmju trūkums, aparāts kā obligāts vidutājs starp cilvēku un viņa darbu – tie ir uzkrītošākie iemesli, kas 20. gadsimta sākumā Latvijas teritorijā kino piešķīra vienu no zemākajām vietām kultūras hierarhijā. Un arī vēlāk, pat tad, kad kino centās izmantot nacionāli nozīmīgas tēmas, šai mākslai bija grūti pārvarēt liktenīgo sava stāvokļa nolemtību.

Pagājušā gadsimta desmitajos gados un arī vēlāk avotos sastopama attieksme "mēs – viņi", vairums kino vērtētāju sevi šķir no "vienkāršā" skatītāja, operējot ar sen aprobētām kultūras vērtībām un terminiem. Tas, ka šādi termini attiecībā uz kino vispār tika lietoti, liecina par paša fenomena evolūciju, tā iekļaušanos kultūras kontekstā. Noliegums būtībā ir apliecinājums.

Šķiet, ka viens no galvenajiem iemesliem, kāpēc daļa izglītotās sabiedrības negribēja kino atzīt par mākslu, bija tā auditorijas masveidīgums – elitārisms tika uzskatīts par mākslinieciskajai kultūrai imanentu. Līdz Latvijas valsts dibināšanai un pirmajām Latvijas filmām svarīga bija arī valodas problēma – kā jau teikts, filmām nebija nekā tāda, kas apliecinātu to nacionālo piederību, nebija latviskās valodas – gan tiešā, gan pārnestā nozīmē.

Pagājušā gadsimta divdesmito gadu otrajā pusē, kad jau ir parādījušies arī latviešu kinomākslas darbi, un arī trīsdesmitajos gados plašsaziņas līdzekļos un citos avotos atkal redzam rakstītāju lielāku vienotību ar pārējo publiku, no tā varam secināt, ka kino jau bija kļuvis par stabilu dzīves daļu, kaut arī ne viss tajā bijis pieņemams.

Kā tālāk redzēsim, divdesmitajos gados Latvijas presē tika izteiktas daudzas interesantas teorētiskas atziņas par kino, tās liecina arī par iekļaušanos Eiropas kino domas kontekstā. Tomēr iezīmējas tendence,

kas raksturīga visai Latvijas kinomākslai gan 20. gadsimtā, gan arī 21. gadsimta sākumā: teorētiskā doma ir izteikti šķirta no prakses, filmu veidotāji publiski gandrīz nemaz nav definējuši savus estētiskos principus, kinomākslas izpratni, zināšanas par sava laika kino un par tā vēsturi. Arī pieejamajos personiskajos arhīvos, tāpat intervijās un memuāros šāda veida informācijas praktiski nav. Tāpēc ir saprotams, ka Jura Civjana aprakstītā recepcijas programmatiskā modelēšana darba tapšanas gaitā, kurai pateicoties tapa kinomākslas vēsturē svarīgais padomju montāžas kino virziens, Latvijas filmu veidotājiem apskatāmajā periodā nav raksturīga. Tam nepieciešama skaidri formulēta, varbūt pat manifestēta estētiska un ideoloģiska programma. To apliecināja gan klasiskā Holivudas kino institucionalizētā ražošanas sistēma, gan Dzigas Vertova kino manifesti, Sergeja Eizenšteina, Vsevoloda Pudovkina u. c. viņu laikabiedru teorētiskie raksti, gan arī pēdējais, mazliet parodējošais 20. gadsimta kino manifests – *Dogma 95*.

Interesanti, ka citās mākslas nozarēs Latvijā, jo īpaši teātrī, daudz aktīvāk tika izmantoti sava laika pasaules kino sasniegumi un eksperimenti, cenšoties izrādes vai literāra darba veidošanas gaitā modelēt skatītāju reakciju.

2. Agrīnā kino uztvere. 1896–1910

Kino sākumposmam Latvijas teritorijā raksturīgi, ka skatītāju vērību vienādā mērā piesaistīja gan filma, gan viss pasākums kopumā.

1896. gada maijā laikrakstā *Baltijas Vēstnesis* tika pieteikta pirmā brāļu Limjēru *sinematogrāfa* izrāde Rīgā. 31. maijā lasāma atsauksme par notikumu: "**Dzīvas fotogrāfijas.** Kaļķu ielā 11 tiek rādītas tā saucamās dzīvās fotogrāfijas. Pa pašu izrādes laiku telpas, kur sēž publika, ir tumšas. Pretim – balts audekls. Uz auduma parādās priekšmeti dabiskā lielumā. Tad tie sāk kustēties. Tas izskaidrojams vienkārši. Aiz skatītājiem atrodas aparāts, kas atgādina burvju laternu (*laterna magica*), kuru lieto pie miglas bilžu izrādīšanas. Ar šā aparāta palīdzību nu uz audekla top atspoguļotas vairākas momentānfotogrāfijas, kuras ik pēc acumirkļa mainās. Ir tam savi trūkumi: cilvēku un priekšmetu kustēšanās uz audekla nav pietiekami dabīga. Tas izskaidrojams ar to,


Kalķu eelà Nr. 11.
Leelakee panahkumi! Apbrihnojami!
Cinematographe
Lumiére
Dſihwas
fotografijas.
Nonemſchana
no otrdeenas, 28. maija ikdeenas no plkſt. 10 no rihta.
Ee=eja 40 kap.
Leeliſki panahkumi Peterburgâ, Maſkawâ, Pariſê, Wihnê, Berlinê, Londonâ u. t. t.
Kalķu eelâ Nr. 11.
!Brihniſchki!
!Brihniſchki!

Kino rādīšanas sākums Rīgā. Sludinājums

ka momentānfotogrāfijas vēl nav pilnīgi attīstītas, arī aparāts vēl nepilnīgs. Visvairāk piekrišanas atrod scēnas "Londonas ielas" un "Dzelzceļa brauciena pienākšana" [Vilciena pienākšana Sjotas stacijā. – *I. P.*]."[11]

Šis visumā skopais un atturīgais apraksts, kas veltīts pirmajam kino seansam Latvijā, tomēr sniedz visai daudz liecību. Pirmkārt te iegūstam informāciju par potenciālo filmu skatītāju – rīdzinieku vizuālo pieredzi.

Vārda "dzīvs" lietojums rakstiņa nosaukumā ir dziļi simbolisks. Kino un dzīve, kino un realitāte – 20. gadsimtā šīs attiecības kļūs par kinomākslas, kino teorijas un arī filmu recepcijas pamatproblēmu.

Filmu *dzīvīgums* jau pašā kino sākumposmā kļuva par tā galveno raksturlielumu. Kā vēlāk rakstīja Maršals Makluens: "Anglijā [Ne tikai

tur. – *I. P.*] kinoteātrus sākotnēji sauca par "bioskopiem", tā ka tas vizuāli atainoja dzīvu būtņu īstas kustības (grieķu *bios* – dzīve). Kino, ar kura palīdzību mēs uztinam realitāti uz spoles, lai pēc tam izritinātu to kā burvju paklāju – lidmašīnu –, tā ir iepriekšējās mehānistiskās tehnikas kombinācija ar jauno elektrisko pasauli."[12]

Otrais vārds, kas minēts *Baltijas Vēstneša* rakstā, ir "fotogrāfijas", tālāk paskaidrots kā "momentānfotogrāfijas", respektīvi, mirklī eksponēti attēli.

Kino parādīšanās laikā fotogrāfija bija ne tikai profesionāļu nodarbošanās un daudzu sadzīves rituālu neatņemama sastāvdaļa, bet arī izplatīts vaļasprieks – kas gan prasīja noteiktu ienākumu līmeni. Dzīves, realitātes uztvere fotogrāfijas iespaidā bija mainījusies. 1901. gadā deklarēja rakstnieks un fotoamatieris Emīls Zolā: "Tu nevari apgalvot, ka esi kaut ko patiešām redzējis, kamēr tu neesi to nofotografējis."[13]

Vēlāk līdzīgi izteicās franču sociologs Edgars Morēns: "Vienīgā realitāte, par kuru mēs esam droši, ir reprezentācija, tātad attēls, tātad nerealitāte."[14] Protams, šie attēli ir artikulēti, organizēti ne tikai atbilstoši ārējiem stimuliem, bet arī atbilstoši mūsu loģikai, ideoloģijai, tātad arī mūsu kultūrai. Viss, kas tiek uztverts kā reāls, vispirms parādās attēla formā.[15]

Būtisks ir *burvju laternas* pieminējums ("aiz skatītājiem atrodas aparāts, kas atgādina burvju laternu (*laterna magica*), kuru lieto pie miglas bilžu izrādīšanas"). *Burvju laterna* bija pirmais Eiropā vismaz kopš 17. gadsimta pazīstamais projekcijas aparāts, ar kuru tika rīkoti ļoti populāri seansi, kuriem pamatā bija zīmētu attēlu sērijas – lielākoties vienkārši stāstiņi.[16] Rīgas publikai šāda tipa izrādes bijušas labi pazīstamas un Latvijas kino vēstures aprakstos jauktas ar *īstā* kino seansiem. 19. gadsimta beigās *burvju laternu* tehniskais līmenis bija ļoti augsts un spēja sniegt visai pilnīgu gan kustības, gan telpiskuma ilūziju.

Raksta atturīgais tonis rāda, ka Rīgas publikas vizuālā pieredze bijusi pietiekami liela, lai Limjēru filmu seansi nekļūtu par sensāciju. Žēl, protams, ka mēs nezinām, kā īsti izpaudusies "piekrišana", ko visvairāk saņēmušas filmas "Londonas ielas" un "Vilciena pienākšana Sjotas stacijā", taču skaidrs, ka cilvēki no zāles nav bēguši, nav domājuši, ka vilciens uzbrauks viņiem virsū. Jaunākajā pasaules kino

vēstures literatūrā šie plaši izplatītie nostāsti par cilvēku bēgšanu no zāles, vērojot uz ekrāna vilciena pienākšanu, vispār tiek uzskatīti par leģendu. Tomēr leģendai ir zināms pamats: kustība virzienā uz skatītāju pirmskino mehāniskajos priekšnesumos nebija iespējama. Šāda vizuālu signālu kombinācija līdz Limjēru filmai cilvēkiem saistījās tikai ar **reāla** vilciena pienākšanu **reālā** stacijā.[17] Zīmīgi tomēr, ka pirmā Rīgas kino seansa aprakstā šī kustības īpatnība nav izcelta.

Visplašākās iespējas iepazīties ar jauniem tehnikas sasniegumiem bija Rīgas 700 gadu jubilejas izstādē 1901. gada vasarā. Piemēram, rīdziniekiem (kā reklāma vēsta, "Pirmo reizi Krievijā") tika piedāvāts *fonohromoskopogrāfs*, kurā rādītas *bildes*, kas ne tikai kustas, bet arī sinhroni runā.[18]

Agrīnie kino demonstrētāji izdomāja dažādus papildu *kairinātājus*, lai piesaistītu skatītājus, piemēram, kino piemītošā realitātes ilūzija tika kāpināta, rādot skatītājiem viņus pašus, – publika tika filmēta un nākamajā dienā rādīta uz ekrāna.

Arhitekts Vladimirs Šervinskis savās atmiņās par Rīgas 700 gadu jubilejas izstādi rakstīja: "Taču kas pilnīgi jauns ne tikai mums – bērniem, bet arī pieaugušajiem – tas bija pirmais kinematogrāfs [šeit vārds lietots "kinoteātra" nozīmē, kā bija pieņemts arī divdesmitajos trīsdesmitajos gados. – *I. P.*] Rīgā. Koka balagāns ar vienkāršiem beņķiem un milzums ļaužu. Ar nepacietību mēs gaidījām sākumu. Bet ko gan mēs gaidījām? Mēs taču pilnīgi nespējām to iedomāties. Pēkšņi gaisma nodzisa – un uz nelielā ekrāna parādījās ne pārāk spilgta aina. Pirmais numurs bija izstādes atklāšana: lentītes pārgriešana, pēc tam bezgalīga publikas plūsma, kas devās uz izstādi. Pēkšņi es sajūsmā iesaucos: "Paps, paps iet!" Tiešām, paps nogāja ekrānā un palūkojās uz mani. [..] Jāsaka, ainas bija diezgan blāvas un tās šķērsoja kādas svītras, it kā visu laiku lītu lietus. Bet tomēr – cilvēki šajās ainās kustējās, un iespaids bija tik spēcīgs, ka šis šodienas skatījumā pilnīgi niecīgais seanss palicis atmiņā uz visu mūžu."[19]

Atmiņu citāts uzskatāmi raksturo agrīnā kino recepciju. Uz visu mūžu atmiņā palikušā pirmā kino seansa valdzinājumu veido gan brīnuma gaidas ("vienkārši beņķi, milzums ļaužu"), gan pēkšņā pāreja no gaismas tumsā, kas it kā gremdēja kino skatītāju citā, mistiskā pasaulē, gan pats kustīgais attēls, kura tehniskās nepilnības paradoksāli

nevis bojāja, bet pat pastiprināja iespaidu. Bet par filmas teksta galveno vērtību kļuva **pazīstamība** ("Paps, paps iet!") un konkrēta notikuma izklāsts.

Šodien, kad kino eksistē jau vairāk nekā simt gadu, agrīnajās kino procesa liecībās (rakstos, atmiņās) itin skaidri parādās kino attīstības pamatlīnija – filmā kā tekstā skatītāju visvairāk interesē klasiski organizēts (sākums, kulminācija, nobeigums) stāsts, ar kura norisēm un darbības personām iespējams identificēties.

3. Kultūra pret kino. 1910–1920

Šajā periodā kinematogrāfijai kā nozarei un kinoteātriem vēl tiek lietoti dažādi apzīmējumi, kas lielā mērā saistīti ar attiecīgajā vietā lietotās kino tehnikas izcelsmi un nosaukumu. Ap 1913. gadu vārda *kinematogrāfs* u. c. terminu vietā parādās saīsinājumi *kinemo* un *kino*. Tie latviešu presē ienākuši kā aizguvumi no krievu preses, kura savukārt saīsinājusi vācu terminu. 1913. gada janvārī rakstnieks Leonīds Andrejevs uzrakstījis rakstu "Lielais Kinemo" (*Veļikij Kinemo)*, šis apzīmējums kļuvis ļoti populārs un ar laiku pārvērties par "lielo mēmo" (*veļikij ņemoj)*. Izteiciens *lielais mēmais* attiecībā uz kino bez sinhronas skaņas caur krievu kultūru ienāca arī Latvijā un bija ļoti populārs divdesmitajos gados, bet termins *mēmais kino* tiek lietots joprojām.[20]

Te vietā atgādināt, ka filmas bez skaņas gan nekad nav skatītas – pašā agrākajā periodā uz ekrāna notiekošo komentēja mehāniķis vai kāds cits no priekšnesuma sniedzējiem, bet jau 20. gadsimta sākumā veidojās prakse, ka kino pavadīja mūzika – mazajos kinoteātros spēlēja klavieres vai vijoli, vietām arī fonogrāfu, bet lielajos kinoteātros pavadījumu atskaņoja orķestris. Arī tas varētu būt viens no iemesliem, kāpēc starp šīm divām mākslām – kino un mūziku – parasti nebija pretrunu un mēmā kino teorētiķi mēdza uzsvērt abu mākslu tuvību.

Pagājušā gadsmita sākuma gados latviešu periodikā atspoguļojas jauns kino recepcijas modelis. Cita pēc citas parādījās publikācijas, kas atmaskoja kinematogrāfa ienākšanu kultūras laukā, noliedza vai apsmēja tā māksliniecisk ās pretenzijas. Ir skaidrs, ka te vairs nav runa par vienkāršu tehnisku ierīci, bet, autoriem parasti to pat neapzinoties,

par jaunu mākslu un mediju. Arī citur pasaulē gadsimta sākums bija laiks, kad attiecībā uz kino sāk parādīties vārds "māksla". Lai kino definētu, parasti tika izmantoti no tradicionālajām mākslām – galvenokārt teātra un literatūras aizgūti termini. Vizuālās mākslas (īpaši gleznieciības) pieredze kino aprakstīšanā tika izmantota maz. Tas liecina gan par laikmeta logocentrisko ievirzi, gan par kopējām iezīmēm tiražētā vārda un tiražētā attēla uztverē.

M. Makluens rakstījis, ka saistība starp kino un drukāto vārdu ir ļoti liela, abos gadījumos tiek stimulēta fantāzija gan skatītājā, gan lasītājā. Smadzenes gan uzņem informāciju, gan reaģē uz to pēc "ābeces": smadzenes ir "alfabētiski vadāmas". Gan rakstnieka, gan filmu veidotāju uzdevums ir lasītāja un skatītāja transpozīcija no vienas pasaules, viņa paša pasaules citā – drukātā vārda vai filmas radītā pasaulē. Jau Servantesam bijis skaidrs, ka grāmatiespiešana uzurpējusi reālo pasauli, 20. gadsimtā to pašu izdarīja kino.[21]

Kino kā skatāms priekšnesums, kur auditorijai ir šķietami pasīva loma, gadsimta sākumā daudzus vedināja uztvert filmu kā mehānisku teātri. To īpaši apstiprina vēsturiski izveidojies, vēl šodien lietotais nosaukums *kinoteātris*. Līdzīgs parādības apzīmējums sastopams ne tikai latviešu, bet arī citās, piemēram, krievu valodā.

Šim vārdam sākotnēji bija dažādas variācijas, piemēram, tālāk ievietotajā 1908. gadā rakstītā teksta citātā apzīmējums *elektriskais teātris*. Interesanti, ka citētā teksta autors, vadoties no saviem priekšstatiem, sākotnēji apraksta kino kā *dīvainu teātri*, līdz, nebūdams savā mākslas veida definēšanā visai konsekvents, nonāk pie, viņaprāt, ķengājoša apzīmējuma *modernizēta lubu literatūra*: "Elektriskie teātri – tā ir īsti moderna parādība. Viņi uzklīda pie mums izgājušā gada rudenī ar pazīstamo *"The Royal Bio"* priekšgalā. Patlaban Rīgā strādā kāds ducis šādu elektrisko teātru jeb kinematogrāfu. [..] Bet vai tad apmeklē arī kāds šos dīvainos teātrus, un ko viņi sniedz saviem apmeklētājiem? Uz šiem jautājumiem es dabūju izgājušo svētdien pārsteidzošu atbildi. Mēģināju iet kādā no šīm iestādēm uz Marijas ielas. Bet, tikko biju iespēris kāju priekšnamā, – tas bija pilns kā piebāzts. [..] Sēž strādnieki, komiji, skolnieki, jaunavas, meitenes un – mielojas pie tādiem jociņiem, kurus var saukt par muļķīgiem un pat par prastiem: bučošanās, kaušanās, skriešana, drapslēšanās ik uz soļa! Un par to maksā

naudu! [..] Pastaigādamies iegriezos kādā citā no šādām iestādēm – "Sinhrofonā". Mans pārsteigums bija atkal liels. Te gaidīja aiz durvīm ap pāri simts cilvēku. Reizi taču atvērsies durvis un uzņems arī šos izsalkušos un izslāpušos pēc lubu literatūras bildēm un skatiem. Te publika bij mazliet "glaunāka": inteliģenti, tirgoņi, ierēdņi utt. [..] Beidzot visi uzelpo – durvis atveras, un nu var baudīt "mākslu". [..] Jautājums – kādēļ kinematogrāfi tik lielā mērā pievelk publiku ar savām lubu literatūras scēnām elektriskā apgaismojumā un klavieru pavadījumā. Viena daļa publikas nezin, ka te darīšana ar lubu teātriem, un otra daļa – iet tādēļ, ka te iztop viņas neattīstītajai garšai un zemajiem instinktiem.

Mākslas teātri pūlas izdaiļot publikas gaumi, bet elektroteātri izmanto publikas neizdaiļoto gaumi. Ir vēl daudz tādu cilvēku, kuriem patīk visādi neizglītoti, sekli jociņi, – un tie labprāt maksā naudu. Sevišķi sāpīgi redzēt, ka arī nabaga ļaudis pabalsta šos veikalniekus, kas ar skaņām reklāmām un mirdzošām ugunīm apklāj savus netīros nolūkus. Šie elektroteātra jeb kinematogrāfu priekšnesumi nav nekas cits kā modernizēta lubu literatūra. Nepietiek, ka to pārdod uz katra ielas stūra. Ir veikalnieki, kas to sniedz elektriskā apgaismojumā, klavieru un gramofona pavadījumā.

Jādomā taču, ka ilgi šie "elektriskie" veikalnieki vairs publiku nemaldinās un neelektrizēs.

Tā stunda reiz sitīs, un ļaudis ieraudzīs, ka te zem mirdzoša plīvura tiek pasniegts mākslas gaumi maitājošs tārps..."[22]

Interesants šodien šķiet autora piedāvātais kino un lubu literatūras salīdzinājums. Tas sasaucas ar krietni vēlāk Jurija Lotmana rakstīto, ka *lubi* dzīvo īpašā, žanriski nesadalītā spēles māksliniecīskumā, kas ir principiāli svešs kultūras rakstiskajām formām. Rakstiskās kultūras ietvaros auditorija "patērē" tekstu (klausās, lasa, skatās), bet folklorismā spēlējas ar tekstu.[23]

Kino (īpaši agrīnajā periodā) turpināja iepriekšējo gadsimtu vizuālās tradīcijas, te varam saskatīt gan no 19. gadsimta reālistiskās glezniecības aizgūtus kompozīcijas principus, gan folklorā sakņoto lubu bildīšu primitīvo narāciju.

Iepriekš citētajā avīzes tekstā sniegtas vērtīgas liecības par kino apmeklētāju vecuma grupām un sociālo sastāvu – strādnieki, komiji,

skolēni, inteliģenti, tirgoņi, ierēdņi, kā arī viņu daudzskaitlīgumu, tā apliecinot kino popularitāti. Redzam, ka kino auditoriju veidoja faktiski visi sociālie slāņi, taču dominēja strādnieki un vidussķira, savukārt vecuma grupās – jaunatne.

Arī citur pasaulē pētījumi liecina, ka kino jau no paša sākuma vienoja gan sociālos slāņus, gan dažādas paaudzes, tā piesakot masu mākslas dzimšanu. Kādreiz kino vēsturē izplatītais pieņēmums, ka filmas bijušas neizglītoto, nabadzīgo slāņu – proletariāta un lumpenproletariāta izklaide, vairs netiek uzskatīts par patiesu.[24]

Pētāmā laika periodikā visai uzskatāmi redzams, ka arī paši filmām veltīto nosodošo tekstu rakstītāji ir piederīgi kino auditorijai un kompetenti kino *jautājumos*, kaut arī, kā minētā raksta autors, ar tā laika presē visai bieži sastopamo aizbildniecisko attieksmi nožēlo citus – "nabaga ļaudis pabalsta šos veikalniekus" –, kas šķiež naudu vējā.

Reti, bet tomēr sastopami bija arī pozitīvi kino vērtējumi. Tie parasti sludināja kino izglītojošo un kultūras vērtību.

Toms Ganings, pētot ASV kino vēsturi, secinājis, ka termins *izglītojošs* tika lietots, lai attaisnotu filmu mediju un lai piesaistītu tam vidussķiras uzmanību, tā palielinot arī filmu industrijas ienākumus.[25] Kino potenciāls sabiedrības izglītošanā noderēja kā attaisnojums arī Latvijas vidusslāņa interesei par kino.

Pozitīvie kino vērtējumi balstījās 19. gadsimta tehniskajā optimismā, pārliecībā, ka zinātnes atklājumi vienmēr kalpo sabiedrībai. Kino nozīmība tika saskatīta galvenokārt tā mimētiskajās, dabas atdarināšanas iespējās. Piemēram, žurnāla *Jaunības Tekas* autors 1910. gadā rakstīja: "Kinematogrāfa izrādes mūsu laikos ir stipri izplatītas ne vien pilsētās, bet arī uz laukiem. Kur vien ir kāds lielāks tirgus vai arī citādi nodibinās kāds ļaužu kustības centrs, tur ierodas arī kinematogrāfs jeb tā saucamās dzīvās bildes. Dzīvās bildes nevajag samainīt "ar miglas bildēm", kādas tiek izrādītas skolās ar tā saucamās burvju laternas palīdzību: miglas bildes ir tikai dažādu skatu un priekšmetu palielināti spilgti attēlojumi, kamēr kinematogrāfs tiešām spēj radīt dažādus skatus līdz ar visām kustībām, kādas tur patiesībā notiek. Kinematogrāfiska bilde ir patiess, dzīvs attēlojums. Noskatoties kinematogrāfa izrādē, mēs ar izbrīnīšanos jautājam, kas gan tas tāds varētu būt par brīnišķīgu izgudrojumu, ar kura palīdzību var uz audekla

attēlot patieso dzīvi visā viņas dažādībā un ar tik apbrīnojamu pareizību. [..] Jautājums par kinematogrāfa izlietošanu skolu vajadzībām jau kopš laba laika likts uz dienas kārtības. Šis tas ir darīts šai ziņā arī pie mums Rīgā, par to var tikai priecāties. Sen jau bija laiks izmantot šo ievērojamo izgudrojumu cēlākiem nolūkiem un ne tikai izpriecai."[26]

Agrīnie recenzenti nereti norādīja, ka tieši filmu *dabiskums*, ticamība ir ne tikai pozitīva iezīme, bet īstais cēlonis kino kaitīgumam: "Elektrobiogrāfu spīdošie panākumi ļoti viegli izskaidrojami ar to nepārspējamo īstenības ilūziju, kuru viņi sniedz saviem skatītājiem. Tikai, par nožēlošanu, šīs "dzīves fotogrāfijas", kuras mums rāda elektrobiogrāfi, pašu dzīvi aizķer tikai retos gadījumos, jo lielum lielajam izrādāmo bilžu daudzumam ne tik vien izdomāts, bet arī fiziski un loģiski pilnīgi neiespējams raksturs. Bet tādēļ elektrobiogrāfiem nav nekādas kulturēlas nozīmes. Viņi pat atstāj antikulturēlu un kaitīgu iespaidu uz zemākām masām, jo pieradina tās pie nejēdzīgiem un nedabiskiem skatiem. [..] Gandrīz katras izrādes programmā atrodas vismaz pa vienai "drāmai". Bet kāds gan šo "drāmu" saturs? Tur laupīšanas, dedzināšanas, slepenpolicistu piedzīvojumi, slepkavības visdažādākās formās utt. Kādā "drāmā", kurā noraudzījos kādā no Jelgavas izslavētajiem elektrobiogrāfiem, nāca priekšā pat četras slepkavības – nošaušana, noduršana, pakāršana un nožņaugšana."[27]

Kaut arī skeptiķi pareģoja kino drīzu galu, filmu popularitāte turpināja augt, un žurnālā "Skatuve un Dzīve" Jānis Vainovskis rakstā "Visvarenais kino" izsaucās: "Ir tikai viens dievs. Un tas ir: Kino. Visvarenais Kino!"[28]

Pagājušā gadsimta sākumā kultūras žurnālisti kino popularitāti mēdza saistīt ar urbanizācijas procesu, kas šajā laikā bija ļoti aktīvs. Latviešu mākslinieciskajā kultūrā, tāpat kā periodikā, urbanizācija parasti tika uztverta negatīvi – kā cilvēku atteikšanās no savām saknēm, demoralizācija, destrukcija. Pieskāriena vietā – pastarpinājums, kulta vietā – priekšnesums.

Pilsētu un kinematogrāfu uztvēra kā līdzvērtīgus pretmetus tradicionālajam tautas – galvenokārt zemniecības dzīves ritējumam: ""Kino" uzvaras gājiena cēloņi ir dziļāki; viņi slēpjas tagadējās modernās dzīves straujumā un modernajās sajūtu uzņemšanas formās. Modernās

pilsētas mutulī, kurā iespaidu un sajūtu maiņa notiek bezprātīgā ātrumā, arī pate dzīve ir līdzīga kinematogrāfa lentai. Cilvēkam trūkst tās koncentrācijas, kuru no skatītāja prasa teātris. [..] Nav bez pamata arī tās balsis, kuras aizrāda, ka teātrim jāmācās no "kino", jāuztver jaunais temps – ar vienu vārdu, jācīnās pret to viņa paša līdzekļiem."[29]

Kā savā pētījumā par bohēmu norāda Oļegs Āronsons, pilsēta veido pavisam citādas cilvēku piesaistes sistēmas nekā lauki un piedāvā tiem jaunas vērtības – naudu, preces un, pats galvenais, patēriņu.[30]

Pilsētnieka darbs nav pašpietiekams, kā tas ir laukos. Āronsons raksta, ka nav iespējams iztēloties zemnieku bohēmu, jo lauku dzīve asociējas ar "īstu" darbu. Tā ir pilnīgi cita pasaule, kuras pamatā ir saikne ar zemi, kas rada dabisku pasaules stabilitāti, kura pilsētā izzūd.[31]

Tieksme pēc zaudētās stabilitātes, tāds kā kauns par *patērējošo* dzīves stilu lielā mērā noteica gan pilsētas, gan kino zemo vietu kultūras vērtību sistēmā ne tikai Latvijā, bet arī citur – tajās Eiropas zemēs, kur pilsētu dzīve tā īsti sāka attīstīties tikai 19. gadsimtā.[32] ASV, kur 20. gadsimta sabiedrība lielā mērā veidojās no cilvēkiem *bez piesaistes* – imigrantiem, kultūras vērtību hierarhija pārkārtojās ātrāk.

Kaut arī pirms Pirmā pasaules kara amerikāņu kino aizpildīja tikai nelielu daļu starptautiskā filmu tirgus un cīņa pret filmu ienākšanu kultūras laukā notika arī ASV, kino vietējā presē tika saistīts arī ar kultūras *amerikanizāciju*, ar ko saprata Eiropas senās, elitārās kultūras degradāciju, banalizāciju: "Starp daudzajiem modernās civilizācijas ieguvumiem vienu no visredzamākajām vietām pašā pēdējā laikā ir ieņēmis kinematogrāfs. Bet, kā liekas, neviens nebija sagaidījis to, ka šis no ārienes tik pieklājīgs, jauns viesis, tikko ienācis civilizācijas salonā, tūliņ liks kājas uz galda, ar to neapšaubāmi pierādīdams, ka viņa dzimtene ir Amerika un ka viņš ir īsts amerikānietis."[33] Autors nosauc "Kinemo kungu" par uzurpatoru, kurš cenšas piesavināt sev viņam nepiederīgas tiesības un ieņemt teātra vietu. Tomēr kino to nespēšot, jo esot tikai mēma, sliktas kvalitātes reprodukcija.[34]

Latvijas teritorijā gan šajā posmā, gan arī pēc valsts dibināšanas neiecietību pret filmām vairoja arī izpratnes trūkums par kultūras izklaidējošajām formām.

Vācu filozofs Valters Benjamins savā klasiskajā darbā *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā* (1936) minējis daudzkārtējās

žēlabas par to, ka masas meklē izklaidi, bet īstā māksla prasa skatītāja koncentrēšanos. Pēc Benjamina domām, šie pārmetumi saistīti ar neizpratni par mākslas kā fenomena fundamentālajām izmaiņām 20. gadsimtā – reproducējamības laikmetā, ko vispilnīgāk reprezentēja kino.[35]

Benjamins rakstīja: "Izklaide un koncentrācija veido pretstatu pāri, kas pieļauj šādu formulējumu: tas, kurš mākslasdarba priekšā koncentrējas, iedziļinās un iegrimst tajā. [..] Turpretī izklaidētā masa iegremdē mākslasdarbu sevī."[36]

Fotogrāfijas un kino rašanās, pēc Benjamina uzskatiem, bija vēsturiski nosacīta un cieši saistīta ar receptīvo struktūru maiņu. Viņš norādīja, ka "līdz ar cilvēku kolektīvu kopīgo eksistences veidu mainās arī to jutekliskās uztveres veids un īpatnības"[37].

Tāpat kā iepriekš citētais Zolā un Morēns, arī Benjamins konstatēja, ka 20. gadsimta cilvēks izjūt vajadzību tuvās apkārtnes priekšmetus notvert tēlā vai, precīzāk, attēlā jeb reprodukcijā.[38]

Cīņa pret kino būtībā bija izmisīga un bezcerīga cīņa pret izmaiņām sabiedrībā, pret tehnikas progresu, kas nesa sev līdzi mākslas vienreizīguma un elitārisma zudumu. Kinomākslas popularitāte bija pirmais vēstnesis masu kultūras laikmetam, kas pilnībā uzplauka pēc Pirmā pasaules kara. Šajā laikā mainījās ne tikai kino recepcijas modeļi, mainījās pati recepientu struktūra. Un, kaut arī *masu viedoklis* parasti periodikā netika publicēts, to pauda pārdoto kinoteātru biļešu skaits, kas turpināja augt no gada gadā.

Kā redzams no izmantotajiem citātiem, 20. gadsimta sākums bija periods, kad šķita svarīgi cīnīties pret kino centieniem iekļauties kopējā kultūras kontekstā.

Mākslinieciskajai kultūrai, kas Latvijā radās kā viens no nācijas eksistences apliecinājumiem, pēc daudzu laikabiedru uzskata, bija nepieciešamas īpašas ētiskas un estētiskas kvalitātes, tās uzdevums bija cilvēku pilnveidot, nevis izklaidēt.

Lielvalstis (tostarp Krievija un Vācija[39]) jau gadsimta sākumā apzinājās kino medija nozīmi nacionālajā ideoloģijā un valsts oficiālajā politikā. Domājams, ka arī tāpēc latviešu sabiedrība kino uzskatīja par svešu un lielākoties naidīgu ārpuses spēku.

Un tomēr 20. gadsimta pirmajā desmitgadē arī Latvijas teritorijā bija izaugusi paaudze, kas pasauli ieraudzīja pirmkārt kā kino attēlu.

Filmu apmeklējums bija kļuvis par pilsētnieku ikdienas neatņemamu sastāvdaļu. Kino lietošanas praksei bija nepieciešams teorētisks pamatojums un skaidrojums.

4. Kino kā kultūras daļa. 20.–30. gadi

20. gadsimta divdesmitie gadi pasaules kinomākslā bija ļoti auglīgs laiks – tika uzņemti izcili kinodarbi, konstituējās formāli un saturiski atšķirīgi kino virzieni – klasiskais kino, vācu ekspresionisms, franču impresionisms, padomju montāžas kino, eksperimentālais kino jeb avangards.

Šajā periodā Francijā, māksliniekiem cenšoties definēt kino īpašo tēlainību, tapa arī pirmā starptautiski atzītā kino teorija – fotogēnijas teorija.[40]

Režisors Luijs Deliks par *fotogēniju* nosauca būtņu un priekšmetu spēju uz ekrāna izskatīties citādi nekā dzīvē, atklāt negaidītas, realitātē it kā apslēptas īpašības. Citi Delika laikabiedri, īpaši režisors Žans Epšteins, fotogēnijas noslēpumu centās izskaidrot, tuvojoties kino būtības apjausmai. Kā nozīmīgākos fotogēnijas elementus Epšteins izcēla **tuvplānu**, **kustību**, arī tās deformētās formas, piemēram, *rapida* filmējumus, un attēla iekšējo dinamiku.

Faktiski viņš rakstīja par kinomākslas specifiskajiem izteiksmes līdzekļiem, tātad fotogēnija viņam bija filmu **māksla**. Savukārt teorētiķis Leons Mussinaks uzskatīja, ka fotogēnija ir kino spēja pacelties pāri vienkāršam, reālistiskam attēlojumam, tā vietā uz ekrāna poētiski paužot dvēseles stāvokli. Režisors Dmitrijs Kirsanovs fotogēniju skatīja kā kinomākslas metafizisku spēju atklāt dimensijas, kādas cilvēkam nav pazīstamas, paverot nebijušas – citas dzīves iespējas gan dzīvām būtnēm, gan lietām.

Lielu starptautisku ievērību guva arī ungāra Belas Balāža grāmatas *Redzamais cilvēks jeb kino kultūra* un *Redzamais cilvēks. Filmas dramaturģija*, kas iznāca Vīnē un Leipcigā 1924. gadā, kā arī nedaudz atšķirīgos variantos Maskavā un Ļeņingradā kā apvienots izdevums 1925. gadā.[41]

Bela Balāžs savā grāmatā norādīja uz kino kā masu mākslas folkloristisko izcelsmi. Filma modernajai pilsētas sabiedrībai aizvieto mītus,

leģendas un pasakas. Balāžs uzskatīja, ka ir svarīgi novērtēt kinomākslas principiālās iespējas, pat ja neviens no esošajiem mākslas darbiem tās nebūtu izmantojis. Pēc Balāža domām, grāmatu iespiešanas izgudrošana pirmatnējo skatīšanās kultūru pārveidojusi abstraktu jēdzienu kultūrā. Kinematogrāfs pagriezis kultūru pretī *redzamajam*. Cilvēcei, rakstīja Balāžs, pateicoties kino, iespējams atgriezties pie universālās mātes valodas – žestu valodas. Pēc Balāža domām, kultūra būtu bijusi iespējama arī bez vārda, tā būtu mazāk atsvešināta no cilvēku un lietu nepastarpinātās esamības. Filmās izmantotos vārdiskos skaidrojumus Balāžs uzskatīja par atmirstošiem rudimentiem.

Gan kino teorija, gan prakse pasaulē divdesmitajos gados liecināja, ka kino tika atzīts un respektēts kā māksla, galvenie strīdi notika nevis par to, vai šī parādība būtu pieļaujama vai iznīdējama, bet par to, kādas ir kinomākslas specifiskās, esenciālās īpašības un kādai tai jābūt.

Latvijā situācija bija atšķirīga, kaut arī presē dažkārt vērojami pasaules (īpaši franču) teorētiskās domas atspulgi, un arī piedāvāto filmu klāsts bija visai plašs. Šajā periodā Latvijas presē notika aktīvas diskusijas par kino fenomenu, tā vietu sabiedrībā, mākslinieciskajām vērtībām utt. Par galveno problēmu kļuva kinomākslas iekļaušanās **Latvijas** kultūras kontekstā. Tai bija savi atbalstītāji un savi noliedzēji. Tomēr gan vieni, gan otri par kino rakstīja, joprojām izmantojot tradicionālo mākslas nozaru – īpaši teātra un literatūras pieredzi. Reti sastopami mēģinājumi paust atziņas par kinomākslu kā suverēnu parādību. Arī uzbrūkošās aizstāvības taktika, kādu parasti izvēlējās kino entuziasti, liecina par kino teorētisko vājumu Latvijā, nestabilitāti un pašapziņas trūkumu. Kā rakstīja Roberts Kroders: "Par kino runājot, vienmēr jāsāk ar viņa apoloģiju. Ar viņa taisnošanu. It kā tā būtu modernā cilvēka vājība, no kuras jākaunas."[42]

Salīdzinot var teikt, ka arī šajā periodā Latvijā kino joprojām tika skatīts vairāk kā sociāli ideoloģisks teksts, arī kā medijs, bet valstīs ar attīstītu kino kultūru – kā mākslinieciskis teksts.

Gan pasaulē, gan Latvijā raksturīgi, ka interesantākās teorētiskās diskusijas saistītas ar divdesmitajiem gadiem, bet trīsdesmitie gadi bija salīdzinoši tukšāks laiks. To noteica gan klasiskā kino nostiprināšanās, gan arī politiskā situācija. Autoritārajās valstīs nopietna mākslas

teorija un kritika parasti netika veicināta vai pat tika aizliegta – kā nacistiskajā Vācijā,[43] tā reducējās vairāk uz reklāmu vai uz komplimentāriem rakstiem.

Latvijā tiešu aizliegumu nebija, tomēr, kā redzams tālāk, vairums teorētisko domu autoru bija kreisi noskaņots – un pēc Kārļa Ulmaņa apvērsuma viņu izpausmes iespējas bija ierobežotas. Trīsdesmito gadu vidū un beigās nebija arī vairs speciālu izdevumu par kino, bet pārējie, ja vispār par to rakstīja, galvenokārt pievērsās Latvijas filmām.

Periodiskie izdevumi par kino

Pagājušā gadsimta divdesmitajos gados Latvijā sāka iznākt speciālā literatūra – kinožurnāli, grāmatas. 1924. gadā parādījās žurnāls *Ekrāns*, pēc tam – 1925. gadā – *Kino-Rampa* krievu valodā (redaktors izdevējs V. Romanovskis), gan tikai daži numuri.

No 1926. gada decembra līdz 1927. gada februārim iznāca žurnāls *Kino* latviešu un krievu valodā, Edgara Jansona redakcijā, izdevējs – Latvijas kinoteātru, kino izīrēšanas kantoru un kinolenšu fabriku īpašnieku biedrība.[44]

Kino bija viens no nopietnākajiem kinomākslai veltītajiem izdevumiem. "Objektīvi novērtēt kino gaitas un panākumus, izcelt un veicināt labo, daiļo, nopelt negatīvo kinomākslā būs mūsu jaunā žurnāla uzdevums," teikts ievadrakstā.[45]

Žurnāls kino nosauca par kultūras jauno, bet spēcīgāko bērnu, kura ietekme aptvērusi visu zemeslodi.

Žurnāls novērtēja kino ietekmi arī pašu mājās: "Arī Latvijā kino ir pieņemts, atzīts un kļuvis par spēcīgu faktoru, ar kuru nopietni jārēķinās visiem, valdībai, pašvaldībām, sabiedrībai."[46]

Par kino ietekmes galveno liecību redakcija uzskatīja tā masveidību: pirmo reizi kāda kultūras sfēra spējusi aptvert tik plašus un dažādus sabiedrības slāņus. Caur kino tie varētu pievērsties arī citām, zemtekstā tomēr jūtams – *īstās* mākslas jomām.

Interesanti, ka redakcijas teksti žurnāla lappusēs latviešu un krievu valodā bija atšķirīgi. Latviskais teksts centās pārliecināt skeptiķus par kino nozīmi, tā apliecinot, ka kino vieta latviešu kultūrā joprojām nebija skaidra un arī ka latviešu kino vēl tikai veidojas.

Savukārt krievu teksts veltīts kino kā fenomena analīzei, liecinot, ka žurnāls orientējas uz izglītoto krievu publiku, kuras lielu daļu Rīgā pārstāvēja emigranti, kas ne tikai bija labi pazīstami ar Krievijas pirmsrevolūcijas visnotaļ nobriedušo ekrāna mākslu, bet arī bija informēti par Padomju Krievijas kino centieniem. Krievu variantā stingri nošķirti jēdzieni *kinematogrāfija* un *kinomāksla* (*iskusstvo kino*): "Kinematogrāfija fiksē gaismēnu, bet kino pārvērš mākslinieka domu plastiskos tēlos. Tātad kinematogrāfija – īstenības kopija, bet kino – mākslinieka radošās domas produkts."[47]

Turpat runāts arī par to, ka visām mākslām ir savi izglītoti kritiķi, bet kinomākslas kritikā valda pilnīgs diletantisms. Par kritikas uzdevumu redakcija uzskatīja vispār saprotamas valodas veidošanu, kas palīdzētu saprasties skatītāju masām un ekrāna māksliniekiem.

Kino būtības formulējumi

Jau kopš 20. gadsimta divdesmitajiem gadiem Latvijas presē vērojama tendence šķirt kino teoriju no prakses. Atšķirībā no francūžiem – fotogēnijas teorijas veidotājiem, kuri savas idejas izmēģināja uz ekrāna, Latvijā **par** kino sprieda vieni, bet to **veidoja** citi. Par režisoru un operatoru formālajām ambīcijām, filmiskajām prioritātēm u.tml. šodien varam spriest, tikai vērojot saglabājušās lentes vai lasot rakstiskās liecības.

Savukārt teorētiskās pārdomas izteica tie, kam ar kino tieša sakara nebija vai tas bija īslaicīgs, kā Rainis, kurš izstrādājis divus, ar Latvijas vēsturi saistītus, diemžēl nerealizētus scenārijus – *Iz nāves bedrēm* un *Mūža naidnieki* vai *Mūža pretinieki*.[48]

Divdesmitajos gados iezīmējas arī tendence ārzemju filmām lietot citu vērtēšanas mērauklu nekā Latvijas filmām. Kinomākslas vērojumos Latvijas presē varam sastapt visumā modernu, sava laika Rietumu kultūrai atbilstošu domāšanas līmeni, izpratni par kino specifisko valodu, filmu mākslas formālo savdabību un iespējām. Taču, tiklīdz bija runa par pašu darbiem, uztvere mainījās – un par galveno kļuva filmu saturiskie komponenti un to saistība ar nacionālo ideju un politisko situāciju. Tas liecina, ka gan valstiskās, gan māksliniecīskās sistēmas joprojām bija ļoti nestabilas un jebkura pieskaršanās tām

tika uztverta nevis analītiski, bet drīzāk emocionāli. Atšķirīgās vērtējuma mērauklas Latvijas un ārzemju mākslas darbiem visai dramatiski ietekmēja Latvijas kino praksi, ilgstoši to atturot no jebkādiem mākslinieciski savdabīgiem meklējumiem.

Kā jau minēju, par nopietnāko *tribīni* ar kino saistītām teorētiskām atziņām Latvijā kļuva gada žurnāls *Kino* (1926–1927), kura redakcija aicināja izteikties pazīstamus kultūras darbiniekus. Latvijā tā bija privāta iniciatīva, tāpat kā vairumā citu valstu, kur teorētisko domu vēl nebalstīja valstiskas institūcijas. Interesants izņēmums šai ziņā bija Polija, kur 1924. gadā Mākslas un kultūras ministrija, lai saprastu kinomākslas estētiskās un mediatīvās iespējas, piešķīra grantu poļu rakstniekam un kritiķim Karolam Iržikovskim grāmatas "Desmitā mūza: kino estētiskās problēmas" rakstīšanai.[49]

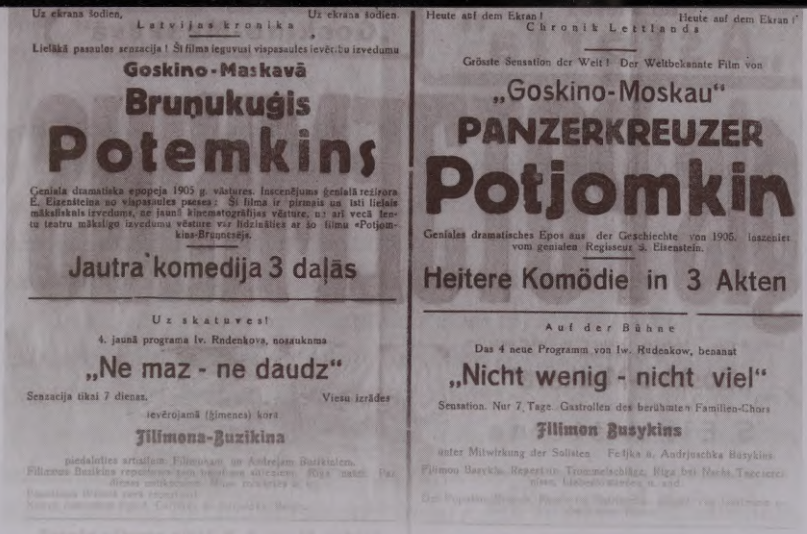
Pirmais žurnāla *Kino* viesis bija dzejnieks Jānis Rainis, kurš tobrīd bija arī izglītības ministrs. Svarīgs bija viņa kā amatvīra paustais viedoklis par to, ka valstīm jāiesaistās kino veidošanā. Tā kā "kino ir liels spēks", arī Latvijai vajadzētu savu kinorūpniecību.[50]

Intervija ar Raini liecina, ka dzejnieks bija nopietni iedziļinājies ar kino saistītajās problēmās, viņam arī bija konkrēti priekšstati gan par filmu estētiku, gan sociālo nozīmību. Savā dienasgrāmatā 1921. gadā Rainis bija atzīmējis, ka ir "sekojis kiniem" un ka "tiem ir nākotne".[51] Viņš nosaucis kino par jaunu mākslas formu.[52]

Raiņa izteikumi liecina, ka tieši vai pastarpināti, visticamāk, no vācu valodā publicētajiem *avotiem*, arī viņš zinājis par franču fotogēnijas teorijā izstrādātajām atziņām. Apliecinājums tam, ka Latvijas kultūras darbinieki bija pazīstami ar *fotogēniju*, ir Visvalža Peņģerota rakstā "Vai kino ir māksla?" minētā atsauce uz franču režisoru Ābelu Gansu, kurš teicis, ka kino ir gaismas mūzika.[53]

Arī intervijā žurnālam *Kino* Rainis apstiprināja, ka kino "ir patstāvīga māksla, ne citas mākslas piedēklis un palīgs"[54].

Raiņa kinomākslas raksturojums bija tuvs tam, ko bija devis Žans Epšteins. Rainis kā galvenās kino pazīmes minēja *kustību*, dekoratīvismu, skatpunkta maiņu. Viņaprāt, filmām jābūt ar viegli uztveramu saturu – arī šī doma Raini tuvināja franču kino, kurā lielākoties bija vienkāršs, shematisks naratīvs, kas filmu veidotājiem ļāva galveno vērību veltīt vizuālajai izteiksmībai.


Uz ekrana šodien, Uz ekrana šodien.
Latvijas kronika
Lielākā pasaules sensacija! Šī filma ieguvusi vispasaules ievērību izvedumu
Goskino-Maskavā
Bruņukuģis
Potemkins
Ģeniāla dramatiska epopeja 1905 g. vēstures. Inscenējums ģeniālā režiseja S. Eizenšteina no vispasaules pusēm: Šī filma ir pirmais un īsti lielais mākslīgais izveidums, ar jaunā kinematogrāfijas vēsturi, ar ari vecā teātru teatru mākslīgo izveidumu vēsture var līdzināties ar šo filmu «Potjomkins-Bruņucēja».
Jautra komedija 3 daļās
Uz skatuvesi
4. jaunā programa Iv. Rudenkova, nosauktama
„Ne maz - ne daudz"
Sensacija tikai 7 dienas. Viesu izrādes
ievērojamā (ģimenes) kora
Zilimona-Buzikina
Heute auf dem Ekran! Heute auf dem Ekran!
Chronik Lettlands
Grösste Sensation der Welt! Der Weltbekannte Film von
„Goskino-Moskau"
PANZERKREUZER
Potjomkin
Geniales dramatisches Epos aus der Geschichte von 1905. Inszeniert vom genialen Regisseur S. Eisenstein.
Heitere Komödie in 3 Akten
Auf der Bühne
Das 4 neue Programm von Iw. Rudenkow, benannt
„Nicht wenig - nicht viel"
Sensation. Nur 7 Tage. Gastrollen des berühmten Familien-Chors
Zilimon Busykins
unter Mitwirkung der Solisten Fetjka u. Andrjuschka Busykins.

Afiša "*Bruņukuģis "Potjomkins"*"

Pretēji tolaik izplatītajam uzskatam, ka kino ir iekonservēts teātris un tāpēc skatuves mākslas bīstamākais konkurents, Rainis saskatīja kino tuvību romānam, jo abiem piemītot episki elementi. Taču savā demokrātismā kinomāksla esot līdzīga plakātu mākslai, "kura arī aprēķināta lielām masām un grib no šīs masas tikt aši, bez pūlēm aptverta: tie paši lielie, rupjie vilcieni un tas pats skaļais saturs, kas var aši saviļņot"[55].

Holivudas produkciju, kas arī Latvijā, tāpat kā vairumā valstu, veidoja kino tirgus pamatu, Rainis uzskatīja par vecmodīgi sentimentālu un seklu, pilnu nejēdzīgiem trikiem un kaitīga tēlojuma. Tomēr "nav liedzams kā pozitīvs faktors – skaistuma radīšana un līdz ar to skaistuma sajūtas attīstīšana"[56].

Līdzīgi kā vairākās citās Rietumu valstīs,[57] par tādu kā karogu **modernai** un *progresīvai* domāšanai saistībā ar kino Latvijā kļuva Sergeja Eizenšteina filma *Bruņukuģis "Potjomkins"* (1925). Rainis, kuram pateicoties filma Latvijā vispār tika atļauta, arī apliecināja savu interesi par Eizenšteina meklējumiem, kuros gan viņš izceļ ne tik daudz formālas kā saturiskas vērtības: "Jaunus ceļus uz patstāvīgu filmu mākslu redzam citur: piemēram, filmā "Kuģis Potjemkins", kur nav triku, bet plašs un dziļš vēstures īstenības attēlojums, masu darbība, dziļa psicholoģija. Vēsturisku laikmetu, modernu un seno, attēlošana lielās līnijās taisni der kinam, kas dod tiešamības kolorītu

vairāk kā kura katra cita māksla. Varbūt reiz nebūs tikai rakstīta vēsture, bet blakus tai tieši filma redzama un dzirdama."[58]

Rainis kinomākslas nākotni redzēja tās savdabības un neatkarības pilnveidē: "Kinomāksla uz patstāvību spers tāļāku soli, kad būs dzejnieki, kas rakstīs filmas ne kā blakus darbus, bet atradīs tur galveno izteiksmi savam garam un savām jūtām."[59]

Tāpat kā Rainis, arī citi literāti un kultūras darbinieki, žurnāla *Kino* mudināti, centās formulēt savus priekšstatus par kinomākslu, raksturot tās būtību.

Rakstā *Visjaunākā māksla* savas domas poētiski un aizrautīgi izteica dzejnieks Jānis Sudrabkalns. Viņam kino vienlaikus bija zinātne, masu māksla un medijs: "Kinojaunekļa smaidā atspoguļojas mūsu laika zinātnes visuveicošais spēks: nekas vairs neliekas par grūtu, nav nekā neiespējama, pasakains vairs nešķietas pat ceļojums uz Marsu. [..] Kinojauneklis viegli soļo pāri nāciju robežām. Viņa ticība ir pavisam moderna, pašu krasāko brīvdomātāju un sapņotāju ticība, viņa tēvzeme ir visa pasaule."[60]

Sudrabkalns, kā redzams, bija piekritējs uzskatam, ka kino ir determinēts būt par universālu komunikācijas līdzekli un universālu mākslu, kurai nav nacionālu vai valstisku robežu. Šis bija viens no izplatītākajiem priekšstatiem mēmā kino laikā. Viens no šīs domas aktīvākajiem sludinātājiem kopš 20. gadsimta sākuma bija amerikāņu kino režisors Deivids Vorks Grifits, kurš uzskatīja, ka, pateicoties universālajai kino valodai, uz zemes tiks atjaunota jēdziena *brālība* patiesā nozīme.[61] Šāda izpratne mudināja arī saistīt kino ar mūziku, kura līdz kinematogrāfam šķita universālākā no mākslas valodām.

Vienkāršība un saprotamība, pēc Jāņa Sudrabkalna domām, bija kinomākslas galvenais trumpis: "Vislielākais demokrātijas gadsimteņa pretrunīgums ir taisni tas, ka kultūras smaržīgākie un daiļākie augļi ir visgrūtāk iegūstami. Lai pilnīgi saprastu un izjustu moderno mūziku, dzeju un gleznieciību, jābūt apbruņotam ar simtām zināšanām. Modernā māksla vienkāršam mirstīgam ir tikpat grūti atšifrējama kā diferenciālrēķināšana nematemātiķim. Kino runā atklāti un visiem saprotami."[62]

Precīzi formulēts bija Sudrabkalna uzskats par kino sociālo iedarbīgumu: "Filma, kas parādās uz pasaules ekrāniem, var tāpat veidot

plašākās sabiedrības gaumi un mākslas prasības kā laikraksts ar miljonu eksemplāru tirāžu."[63]

Tāpat kā Rainis, arī Sudrabkalns, atgādinādams par kino ārkārtīgi straujo attīstību pāris desmitgažu laikā, paredzēja kinomākslas uzplaukumu tad, kad līdzās tās formai pilnveidosies arī gars.

Žurnālists un teātra kritiķis Roberts Kroders savā skatījumā uz kinomākslu bija tuvs divdesmito gadu priekšstatiem par fotogēniju – kino spēju parādīt reālo lietu apslēpto dabu.

Kroders rakstīja par kino kā paralēlas, no fiziskas determinētības brīvas pasaules radītāju: "Kino ir māksla! Tā tikai gaida savu Šekspīru. Kinomākslā ir dinamisko struktūru, absolūtās kustības daiļums. Tas spēlē ar cilvēku, dzīvnieku, koku, namu kustībām. Viss reālais absolūti svešs. Visu pārspēt, arī dabisko kustību, sniegties netveramās perspektīvēs, kino maskās radīt abstrakto dzīvību. Tas kino ceļš un imanentais uzdevums. [..] Mūsu laika sauciens ir: brīvība. Un cilvēks grib neatkarīgs būt arī no materielās apkārtnes. Viņš pārspēj to ar garīgo enerģiju. Un šī pārspēšanas dziņa rada dzīves intensīvu pieaugumu, kas visu ārējo dara spilgtāku, asāku. Bez šaubām: mūsu laika materielā kultūra ir augsta. Bet gars nav nogrimis matērijā, tas viņu piestrāvo ar savu enerģiju. Un uzvar. Tik tiešām: mūsu laiks ir garīgā spēka pašielīgsmes laiks. [..] Kinomākslā ir šī spēka, šis pašielīgsmes daiļums."[64]

Arī R. Kroders par atskaites punktu īstai kinomākslai bija izvēlējies *Bruņukuģis "Potjomkins"*. Rakstot par Sergeja Eizenšteina filmu, viņš izmantoja ideju par kino un mūzikas *tuvību*, salīdzināja filmu ar mūzikas dižgaru darbiem, varbūt pārsteidzoši, ka tieši ar Mocartu: "..Eizenšteins nav Bethovena tipa: titāniski prometejiskā tipa mākslinieks, kam pati cīņa ir māksliniecisks veidojuma objekts. Viņu vada cilvēciskas brīvības līgsme, neredzama, netieša, himniska. Gandrīz mocartiska. Jo arī Mocarts bija brīvas cilvēcības ilgotājs, gan ne bēthoveniski dinamisks un tiešs. Tādā nozīmē revolucionāra arī Eizenšteina filma, jo viņā ir cīņa par brīvu cilvēcību."[65]

Roberts Kroders uzskatīja, ka Eizenšteina nonākšana pie kino režijas bijusi konsekventa un organiska, jo, darbodamies teātra mākslā, viņš meklējis jaunas formas – un viņa inscenējumi bijuši matemātiski asi, koncentrēti. Tā arī filmā – "..masa izveidota garīgo un dvēselisko momentu koncentrētos simbolos: viena seja, viens žests izteic kopējo

likteni. No dabas, īstenības režisors izveidojis vienotu mākslas darbu koncentrēdams un kāpinādams."[66]

Iepriekš citētie raksti bija nopietnākais pieteikums filmu teorētiskai analīzei Latvijā, tomēr tie neizvērsās sistēmiskās apcerēs un, cik iespējams spriest, neatstāja nekādu iespaidu uz filmu veidošanas praksi. Interesanti, ka arī ne Raiņa scenāriju metos, ne Krodera scenārijā filmai *Tautas dēls* viņu pašu konstatētās kino mākslinieciskās iespējas netika izmantotas.

Apskatāmajā laika periodā gandrīz nebija manāmi centieni kino fenomenu analizēt kā Latvijas kultūras kopainas daļu. Šķiet, ka arī kino atzinēji joprojām to uzskatīja par mākslu no *ārpuses*, kura pastāv it kā uz atsevišķas planētas, ar *nacionālajām vērtībām* nemaz nesaskaroties.

Vairāk kā konstatējums, nevis analīze bija arī biežāk sastopamais viedoklis, ka kino ir nevis māksla, bet tāda kā rotaļlieta, tīra izklaide, kas ļauj cilvēkiem aizmirsties, aizbēgt no realitātes. Šo uzskatu pirmkārt ietekmēja kino repertuārs, kura pamatā bija klasiskais Holivudas kino, kur tika darīts viss, lai skatītāju *ievilktu* ekrāna iluzorajā pasaulē. Atšķirībā no agrīnajiem kino seansiem, kur cilvēkus valdzināja **pazīstamās** pasaules atveids uz ekrāna, gan divdesmitajos gados, gan arī vēlāk visvairāk piesaistīja izdomājums, fikcija fotogrāfiskā reālisma ietvarā. Ludvigs Šanteklērs[67] aprakstīja svētdienas vakaru Rīgas kinoteātrī: "Seanss seko seansam. Nemitīgi mainās publika – vieni nāk, otri iet. Pelēkā vakarā cilvēki kino valstī meklē to mirdzumu, kas īstenībā grūti sasniedzams, kas dzīvi padara bagātāku un daudz ciešamāku. Viņi ir izceļojušies pa okeāniem, braukuši caur tuneļiem, apmeklējuši tālas zemes. Redzot kino valsts varoņu ciešanas, viņi aizmirsa uz brīdi savas rūpes."[68]

Cilvēks no ielas – tā *lielā mēmā* uzticamāko draugu raksturoja Mārtiņš Sams. Viņam kino likās kā "īpatnēja psihoze", masu suģestija, kuras pamatā tieksme pēc nepieejamā, maldiem un mirāžas ainām, ko kino tik bagātīgi sniedzot.[69]

Pārtraucot žurnāla *Kino* darbību, diemžēl nebija vairs cita izdevuma, kurā tiktu paustas tik nopietnas atziņas par kino, turpmākie periodiskie izdevumi bija veidoti vairāk kā informatīvi un izklaidējoši.

Kino atspulgs *tradicionālajās* mākslās

Savā pētījumā par kino un moderno literatūru[70] Alens Spīgels atzīmējis, ka laikā, kad Džeimss Džoiss rakstīja "Ullisu" (grāmata iznāca 1922. gadā), romānistam nebija jāiet uz kino, lai to saprastu. Filmu "ideja" jau tik lielā mērā bija kļuvusi par vispārējā kultūras stila daļu, ka kino laikmeta toni un ritmu varēja pamanīt pat parastos ikdienas notikumos.[71]

Kultūra bija piesūkusies ar kino, to pamanīja arī Latvijā. "Dzīve kinematografizējas, arī māksla," 1932. gadā avīzē *Kurzemes Vārds* rakstīja J. Vidiņš.[72]

Raksts *Kino visapkārt* ir viens no retajiem, kurā runāts gan par mākslas, gan tās recepcijas, gan dzīves kopumā izmaiņām kino ietekmē: "Kino skatītāja skats uz pasauli kļūst kinematogrāfisks, viņš pasauli redz kino spogulī."[73]

Spogulis, tātad attēls, bija kļuvis svarīgāks par sajūtamo realitāti. Vēl vairāk, attēls ietekmēja un noteica tēlu. Kā atzīmēja J. Vidiņš, skatītāji neapzināti veido savu dzīvi kā filmu.[74]

Latvijas kultūras darbiniekiem bija dažādas versijas par to, kādā veidā kino ietekme jūtama citās mākslās. Populārākie bija uzskati par attiecīgās jomas dinamikas, kustības pieaugumu, fragmentāciju un vizualizāciju. Jau minētais J. Vidiņš par J. Sārta darbu *Fabrikas mantiniece* rakstīja: "Katrā lapā manāms kino gars. Nekas nav stāstīts, bet viss rādīts īsos, saraustītos skatos."[75]

Tika pamanīts un arī praksē izmantots montāžas princips, tomēr kā jēdziens *montāža* apskatāmajā periodā neiezīmējās. Jau iepriekš citētajos Sergeja Eizenšteina filmas vērtējumos vairāk sastopamies ar no Rietumeiropas aizgūtu terminoloģiju, kas faktiski veido filmas recepciju visai atšķirīgu no tās, kādu bija iecerējis pats režisors. Varam secināt, ka *montāžas kino* teorija, ko PSRS divdesmitajos gados radīja režisori Ļevs Kuļešovs, Vsevolods Pudovkins, Dziga Vertovs un Sergejs Eizenšteins, Latvijā bija vēl mazāk pazīstama nekā padomju kino prakse.

Te svarīgi atzīmēt, ka Sergejam Eizenšteinam montāža nebija tikai kino specifiskā pazīme, viņa teorētiskajos pētījumos montāžas princips atklājas kā universāls mākslas un cilvēka radošās darbības, tāpat arī kā domāšanas princips.[76]

Klasiskā kino estētika, kuras uzplaukums saistīts ar amerikāņu režisoru Deividu Vorku Grifitu, pēc Eizenšteina domām, sakņojās Viktorijas laikmeta romānos un pirmām kārtām Dikensa darbos.[77]

Dikensa romāni sava laika lasītājam lika pārdzīvot tādas pašas kaislības, tāpat aicināja uz labo, sentimentālo, lika nosodīt slikto kā vēlāk filmas. Dikensa romāni, gluži tāpat kā kino, ļāva lasītājam aizbēgt no ikdienas izdomātā pasaulē, kurai tomēr tiek piešķirts ikdienišķs izskats.[78]

Eizenšteins rakstīja, ka Dikensu ar kino pirmkārt saista viņa romānu pārsteidzošā plastika, skatāmība, optiskums, un atsaucās uz Stefanu Cveigu, kurš nosaucis Dikensu par redzējuma ģēniju.[79]

1909. gadā, laikā, kad klasiskā kino pamatlicējs amerikāņu režisors Deivids Vorks Grifits attīstīja paralēlās montāžas principus filmu mākslā, Rainis savā dienasgrāmatā rakstīja: "Atkārtošanās un paralēlisms drāmā estētiski patīkami tādēļ, ka bioloģiski attaisnojami, jo paralēlisms ir tikai dzīves ritma un atkārtošanās attēlojums estētikā."[80]

Vēlāk, 1913. gadā, Rainis atzīmēja, ka "drāmas ideāls ir kinematogrāfs, kur runātam vārdam vairs nau vietas, bet paliek tikai darbība. Tā gan izskatās pēc teatrāliskas un ārējas darbības, bet taču ir arī iekšēja, jo notiek acu priekšā apņemšanās, un no viena notikuma izrisinājas citi. [..] No Kinemas var vismaz mācīties."[81]

Darbības paralēlisms un kauzalitāte, ko Rainis citētajos tekstos izcēlis saistībā ar dramaturģiju, jau 20. gadsimta sākumā kļuva par naratīvā kino formveides pamatprincipiem, un tas, protams, kino saistīja ar citām vēstījuma mākslām. Tomēr kino šos principus piedāvāja atklātāk, koncentrētāk, liekot arī citur vairāk domāt par vienkāršu un skaidru formu, gatavu mākslinieciskū struktūru izmantojumu.

Jau citētajā intervijā 1926. gadā J. Rainis konstatēja kino un citu mākslu mijiedarbību, sakot, ka "kino spēks jau tagad darījis lielu iespaidu uz citām mākslām, sevišķi šo iespaidu jūt kinam vistuvākie: romāns un drama. Ir savs labums šim iespaidam: abi tiek virzīti uz vieglumu, lielāku kustību un skatu raibumu. Ļauns tiek iespaids, kur tam par daudz padodas: drama tiek mehanizēta, zaudē dvēselību, iegūst šablonu; zaudē darbību, iegūst kustību, zaudē savu būtību un iegūst uz laiku paviršas publikas labvēlību. Romāns atkal tiek par dēku romānu un zaudē garīgu vērtību. Tarzans ir kino dēls."[82]

Rainis nerunāja par tiešu kino ietekmi latviešu literatūrā, tomēr viņa 1923. gada dienasgrāmatā atrodama piezīme: "Publikas garša: kino un Blaumanis."[83]

Kaut arī Raiņa izteikums ir ar zināmu rūgtumu rakstīts, iespējams, ka viņš bija pamanījis ne tikai relatīvi līdzīgu pieprasījumu filmām un Rūdolfa Blaumaņa darbiem, bet arī fiksējis ko vienojošu Blaumaņa un populārā kino piedāvātajā pasaules modelī un komunikācijā ar lasītāju/skatītāju. Te vērts pieminēt, ka 1931. gadā žurnāls *Filma un Skatuve* veica aptauju par to, ko latviešu publika no savas literatūras vēlētos redzēt uz ekrāna, un Blaumanis tiešām tika minēts visvairāk.[84] Arī *padomju* laikā, kad Rūdolfa Blaumaņa darbi parādījās filmās *Salna pavasarī*, *Purva bridējs*, *Nāves ēnā* u. c., tie izrādījās ļoti pateicīgi ekranizācijai.

Iespējams, ka Blaumaņa un kino saderības noslēpums atrodams Kārļa Kārkliņa definīcijā: "Rūdolfs Blaumanis ir lielākais reālists latviešu literatūrā. [..] Blaumanis ir objektīvs rakstnieks. Viņš netēlo savus subjektīvos pārdzīvojumus, bet sniedz objektīvu dzīves ainu."[85]

Kino zinātnieks Andrē Bazēns savulaik formulējis kino un reālisma saistību, viņš arī bija dziļi pārliecināts, ka kino misija ir atklāt īstenību un ka tieši uz ekrāna to iespējams izdarīt vispilnīgāk. Bazēns norādīja, ka patiess reālisms nozīmē nepieciešamību izteikt konkrēto un vienlaikus atklāt pasaules būtību, tās nozīmi, savukārt viltus reālisms vien tiecas apmānīt acis un prātu ar iluzoru formu līdzīgumu.[86] Bazēns domāja, ka tieši kinomākslā pirmo reizi lietu attēls vienlaikus attēlo arī to esamību laikā.[87]

Tomēr arī literatūra spējīga sniegt vienlaikus gan laika, gan telpas tēlu. Domāju, ka latviešu prozā tieši Rūdolfs Blaumanis ir viens no dižākajiem laiktelpas raksturojuma meistariem, telpiskums piemīt gan viņa varoņiem, gan valodai, bet fabulai vienmēr piemīt ilgstamība. Blaumaņa darbos saskatāmas labu kino scenāriju iezīmes, tāpēc arī viņa darbu ekranizācijas līdz šim bijušas veiksmīgas.

Sūzena Zontāga atzīmējusi, ka, viņasprāt, analoģijas starp filmu un romānu ir daudz izteiktākas nekā starp kino un teātri. Tāpat kā romāna darbību vada rakstnieks, filma piedāvā darbību, kura katrā mirklī ir pilnīgā režisora kontrolē. Cilvēka skatiens nevar klīst pa ekrānu kā pa teātra skatuvi, kino uzņemšanas kamera ir absolūta diktatore.[88]

Literatūrzinātnieks Raimonds Briedis, rakstot par 20. gadsimta divdesmito trīsdesmito gadu prozu, norāda, ka "pirmais plašākais darbs latviešu literatūrā, kura radīšanā nepārprotams impulss bijis Lielais Mēmais, ir J. V. Gregri romāns *Latvijas Karalis jeb Cilvēks, kam visi parādā* (1928). Tā autori – Valdis Grēviņš un Jānis Grīns – izmantojuši kino bieži lietotu principu: scenāriju raksta vairāki cilvēki. Vārdā nenosaucot iedvesmas avotu, autori izmanto montāžas principus, bieži mainot vēstījuma telpu un skatu punktu. [..] Šķiet, ka *Latvijas karali* droši varētu saukt par pirmo latviešu kinoromānu un divdesmito gadu beigas iezīmēt kā jaunu posmu kino un latviešu literatūras attiecībās, kad rakstnieku kinoskatītāju pieredze ietekmē ne tikai prozas ārējo slāni, bet arī iekšējās struktūras."[89]

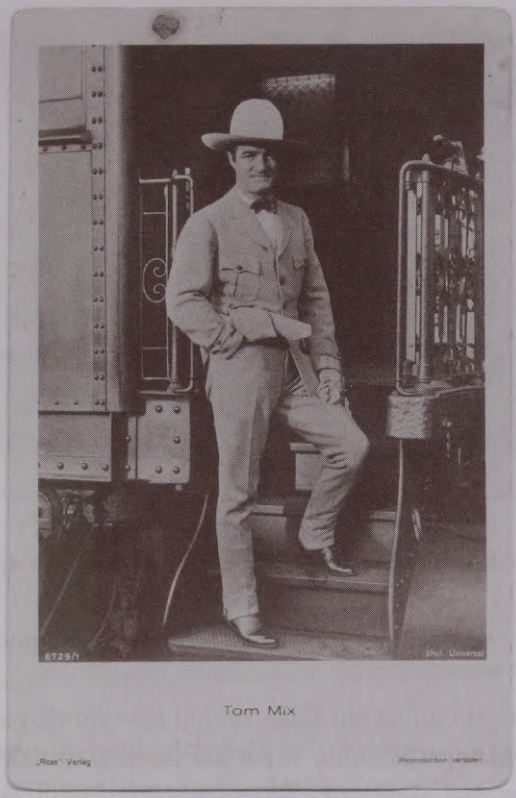
R. Briedis latviešu literatūrā saskata arī kinematogrāfa tematisku ietekmi: "Šķiet, ka divdesmito gadu kino nopelns ir tas, ka romantiķu sapņus par tālumu aizstāj avīžu reportāžās un kultūrfilmās redzētā eksotika – Eiropas vecās pilsētas, Austrumi, Ķīna, abas Amerikas."[90]

1925. gadā izveidota rakstnieku un mākslinieku biedrību *Zaļā vārna*, kuras dibinātājs un vadītājs bija gleznotājs Kārlis Baltgailis, bet dalībnieki – galvenokārt jaunās paaudzes rakstnieki. 1928. gadā iznāca žurnāls *Jauno Lira*, ko vadīja A. Čaks. No 1929. gada *Zaļā vārna* izdeva dažus sava žurnāla numurus, kā arī jauno dzejnieku grāmatas. *Zaļā vārna* savā pirmajā burtnīcā pasludināja, ka dzejai jābūt laikmetīgai un jāizsaka sava laika gars. Jaunie dzejnieki ienesa latviešu dzejā modernos laikmeta strāvojumus un jaunas formas.[91] **Kustība**, iespējams, arī kino iespaidā, tika pasludināta par jaunās, modernās dzejas pamatprincipu.

Atgādināšu, ka pēc daudzu teorētiķu pārliecības tieši kustība ir galvenais kino raksturlielums. Piemēram, Žans Epšteins 1921. gadā rakstīja, ka kino ir pilnībā kustīgs, bez jebkāda stabilitātes solījuma. Fotogēnija ir kustības logaritms.[92]

Varam meklēt kino ietekmi divdesmito gadu jaunās paaudzes latviešu dzejā arī tā iemesla pēc, ka vairāki no šiem literātiem bija aktīvi kino apmeklētāji un aprakstītāji dažādās literatūras formās un recenzijās.

Pirmkārt jāmin Aleksandrs Čaks, kura trīsdesmito gadu sākumā publicētās filmu recenzijas ir interesanta viņa daiļrades daļa un nozīmīgs ieguldījums latviešu kino teorētiskās domas attīstībā.[93]



Kino kā viena no sava laika galvenajām kultūras zīmēm nereti pieminēts arī A. Čaka dzejā. Piemēram, dzejolī *Patētiskās kvartas*: "Nāves lapiņas vietā uz pieres / kino afišu māte man liks, / kur būs teikts – filmā "Skalpētā piere" / spēlē slavenais artists Toms Miks."[94]

Kino, ormaņi, ielas un kioski ("kad tiem vieta spuldžu stabiem blakus, / tie man šķiet kā Pats un Patašons"[95]) ir tās parādības, ko Čaks gribētu mirstot ņemt līdzi.

Kino Čakam ir arī dzīves pilnasinības apliecinājums, māksla, kas garāka par cilvēka mūžu: "Tik būs no dzīves man kā zārka sienas, / kas, apkārt trūdot, lēni kopā bruks. / Varbūt tai mirklī filmā "Laimes dienas" / Ar baudu skūpstīsies Luīze Bruks."[96]

Dzejolī *Pavasaris pilsētā*[97] lasām: "Sāk kino aizmirsties. Spīd saule caurām dienām." Kino te ir tumsas māksla ar hipnotisku iedarbi, kuru ārstēt var vien saule un pavasara vējš.

Pat & Patachon

Atrodamas liecības par kino publiku: "Šķūnī, / kur agrāk / stāvēja zirgi, / tagad rūc kino. Uz ekrāna krīta / smej Čaplins. / Un strādnieces / jaunas, / lakotiem pirkstiem / kā lieldienu olām, pūdera maskā, / dreb jūsmā."[98]

Šis, tāpat arī daudzi citi Čaka dzejoļi liek domāt par tīšu dzejas formas kinematogrāfiskumu. Te pat nav jāmeklē vārda vizuālais analogs, Čaks to dod gluži kā kinoscenārijā. Dzejrindu mijā varam saskatīt divdesmito gadu radikālā montāžas kino principu, kurš ne tikai veido filmas naráciju, bet izmanto paradoksāli salīdzināmus tēlus skatītāja (lasītāja) apziņas ietekmēšanai.

Piemēram, "blusas [..] lien pa stilbiem kā Eifeļa tornī uz augšu" vai "astes tām garas un sīkstas kā striķi, ar kuriem var pakārties".

Kā jau minēts nodaļas sākumā, divdesmitie gadi bija laiks, kad citviet pasaulē – īpaši krievu padomju kino autori veidoja filmas recepcijas modeli jau tās tapšanas gaitā.

Čaks savā dzejā bieži izmantoja šo principu, aizsteidzoties priekšā Latvijas kino veidotājiem pat par vairākām desmitgadēm.

Iespaidu pastiprina plānu maiņa, piemēram, teksts "un strādnieces / jaunas, / lakotiem pirkstiem / kā lieldienu olām" veidots kā pāreja no kopējā plāna uz vidējo un tad uz tuvplānu.

Dzejnieks izmantoja arī paralēlās darbības montāžu, principu, kas mēmā kino beigu posmā bija izstrādāts līdz pilnībai un ko skatītāji

uztvēra gluži automātiski. Vārdiski to var raksturot kā *kamēr/tikmēr* izmantojumu. Piemēram, atkal vizuāliem tēliem bagāts dzejolis (bez nosaukuma): "Vakarā, / vējainā oktobra vakarā, / kad kāds piedzēries vīrs / stāvēja tumsā zem liepām / un nolaida renstelē /izdzerto alu. [..] Operā / pabeidza "Bohēmas" / ceturto cēlienu. / Mērija Džonson un Dita Parlo / skūpstījās cēli uz ekrāniem" – utt.[99]

Dzejoļa pēdējais pants atkārto pirmo, tādējādi noslēdzot gredzenveida kompozīciju un uzsverot notikumu vienlaicīgumu. Arī šo dzejoli varētu filmēt, neko nepārveidojot un nepapildinot.

Varbūt neapzināti Aleksandrs Čaks attiecās pret kino kā paralēlu realitāti, ar kuru iespējama saskare vai pat abu pasauļu saplūsme kādā mistiskā dzīves/mākslas vienībā. Viņš vēršas pie sava laika populārā vācu kinoaktiera: "Pil, / Harij Pil, / muļķi, noņem žokeni, / es tevi sveicinu. / Harij Pil, / nokāp no plakāta, iesim kopā pa ielām."[100]

Līdzīga tēlu spēle 20. gadsimta mākslas darbos bija visai populāra. Jau agrīnajā kino periodā tika izmantots sižets ar no ekrāna nokāpušiem varoņiem vai ekrāna pasaulē aizbēgušiem ļaudīm.

Jāņa Sudrabkalna 1925. gadā rakstītajā stāstā *Meitene no filmas*[101] pie aizrautīga kinoskatītāja jaunekļa Klaudija Vārpas no ekrāna nokāpj austrumnieciska skaistule. Liktenīgais kinoteātris, ko apraksta Sudrabkalns, nosaukts par *Pasaules Aci*, varam to uztvert arī kā dzejnieka dotu kinomākslas apzīmējumu. Pēc apraksta spriežot, attēlots greznākais Baltijas kinoteātris – *Splendid Palace*, kuru atvēra Rīgā 1923. gada beigās.

Līdzās visai banālajam stāstam par divu pasauļu jauniešu mīlestību, kas nolemta neveiksmei jau sākumā, interesanti šķiet galvenā varoņa mutē ieliktie prātojumi par kino būtību: "Kamēr mana mīla nebij sakoncentrējusies vienā veidolā (skaidroja Vārpa), Spīd-Un-San eksistēja tikai iluzori. Viņas patiesā dzīve iesākās no tā brīža, kad manas dvēseles uzliesmojums viņu atmodināja un viņa atdevās man. Vai jūs atceraties, ko jūs darījāt pirms dzimšanas, kad jūsu pašu vēl nebij, kad izplatījumā lidinājās tikai jūsu iespējamību priekšstati?"[102] Tālāk varonis atsaucas uz Akvīnas Tomu, kurš teicis, ka gars aptver sevi nevis tieši, bet darbībā. "Kad Spīd-Un-Sanei vajadzēja nokāpt no ekrāna, viņa pirmo reizi šai darbībā aptvēra savu būtību, saprata, kas viņa ir. Viņas dzīve iesākās ar manu mīlu un viņas atbildi šai mīlai..."[103]

Kad reālais jauneklis tomēr nespēj sadzīvot ar ideālo meiteni no filmas, viņa metas ugunī. Filmas tolaik, kā zināms, bija no degoša materiāla. "Viņas celuloziskā būtība, kā sacītu Linards Laicens, pagaisa vienā mirklī, jo bij tikai iluzora, kad cilvēks no viņas atsacījās."[104]

Attiecinot šo stāstu uz kino recepciju, redzam, ka mākslas darbs, šeit – filma, nepastāv pats par sevi, tas top mijiedarbē ar recipientu, viņa apziņas darbību.

Kino ietekme saskatāma arī Viļa Lāča[105] daiļradē, savukārt rakstnieka romāns *Zvejnieka dēls* veiksmīgi ekranizēts pat divas reizes (1940. un 1957. gadā).[106]

Skopās liecības, kuras par sevi atstājis Vilis Lācis, neļauj izvērsti spriest par viņa aizraušanos ar kino. Tomēr Lāča jaunākās māsas Mildas agrīnās atmiņas par brāli skar tieši kino: "Pati senākā atmiņa par Vecmīlgrāvi saistās ar "miglas bildēm". [..] Sēdējām pirmajā rindā starp dažāda vecuma bērniem. Kad pēkšņi visa ekrāna lielumā parādījās nikna seja, mazākie bērni sāka raudāt. Paskatījos uz Vili: nē, viņš netaisījās brēkt, tikai ļoti nopietns, mirdzošām acīm skatījās ekrānā."[107]

Mirdzošās acis jeb kinomākslas iespaids Lāča populārākajos darbos ir nepārprotams un apzināts. Literatūras recepcija 20. gadsimtā mainījās – un cilvēki daudz labprātāk skatījās 19. gadsimta biezo romānu pārlikumus uz ekrāna nekā lasīja oriģinālus. Lai pastāvētu, arī literatūrai bija jāmainās.

Vilis Lācis kādā vēstulē 1932. gada 30. jūlijā pieminēja topošo romānu *Zvejnieka dēls*: "Palēnām esmu sācis rakstīt savu pirmo romānu [Te jāatgādina, ka periodikā jau bija publicēti ne tikai V. Lāča īsprozas darbi, bet arī romānu triloģija "Putni bez spārniem", taču to rezonanse rakstnieku acīmredzot neapmierināja. – *I. P.*], jo līdzšinējos par tādiem grūti nosaukt. Romānu, kurā nebūs vārdu "domāja, sajuta, ilgojās utt." – nekā iekšķīga, neredzama, abstrakta –, bet būs "darīja, sacīja utt.". Kāds iznāks, grūti tagad pasacīt. **Gribu visu dibināt uz redzamo, ārējiem iespaidiem, darbību** [Izcēlums mans. – *I. P.*]. Psiholoģijai, dvēseles kustībām un jūtu emocijām jāatklājas caur redzamu un "no sāna" nepaskaidrotu darbību, bet ne caur gariem domu gājieniem, jo tie darbam atņem dabiskumu un dzīvību – dzīva radījuma vietā iznāk marionete."[108]

Viļa Lāča metode sasaucas ar jau pieminēto teorētiķa Belas Balāža darbu *Redzamais cilvēks*, kur *redzamība* piesaukta kā kultūras senākā izpausme. Lāča konceptuālā pievēršanās *ārējai*, redzamai darbībai liecina par viņa prozas kinematogrāfiskošanos. Šķiet, rakstnieks bija pārliecināts, ka tas ir ceļš uz popularitāti.

Par kino ietekmi Lāča daiļradē liecina viņa izvēlētā tēlu un vēstījuma struktūra. Trīsdesmitie gadi bija Holivudas klasiskā kino – *amerikāņu sapņa* filmu ziedu laiks. Lācis prata priekšstatus par ikvienam *mazajam cilvēkam* sasniedzamo laimi, slavu un bagātību piemērot Latvijas mērogiem, radot *sapņa* latvisko versiju. Lāča varoņi, sekojot klasiskā kino tradīcijām, bija skaidri definēti, *balti* vai *melni*, un viņu sadursmes parasti beidzās ar *labā* uzvaru. Lāča dotie raksturi ir tipiski amerikāniski, un romānu sižetu uz priekšu virza pārvaramie šķēršļi un sasniedzamie mērķi.

Šķiet, Viļa Lāča darbiem īpašu valdzinājumu piešķīra tas, ka to autors pats apstiprināja *amerikāņu sapņa* iespējamību. Māsa Milda atcerējās: "Tā kā brālis vienmēr ir apbrīnojis cilvēka spēju augstākos sasniegumus visdažādākajās lomās, viņš nevarēja palikt vienaldzīgs

arī pret sportu. [..] Fiziskajā darbā norūdīts, viņa augums bija izveidojies ļoti harmonisks – slaids, sausnējs, bez uzkrītošiem muskuļu kamoliem, taču zem gludās ādas slēpās dzelžaina muskulatūra: ja uz sasprindzināta bicepsa ļāva krist smailam kabatas nazim, tas neiedūries atlēca atpakaļ."[109]

Viļa Lāča ārējais tēls atbilda trīsdesmito gadu kino radītajam vīrieša – romantiskā un darbīgā varoņa – ideālam. Gan māsa, gan citi laikabiedri atceras Viļa vēlmi vienmēr labi ģērbties, to apliecina viņa proza, kurā varoņu apģērbam vienmēr pievērsta uzmanība, un, protams, arī rakstnieka fotogrāfijas. Lācis ar dabisku eleganci nēsāja gan zvejas vīra rupjo džemperi, gan smalku uzvalku un kaklasaiti, demonstrēdams lielisku stila un vides izjūtu.

Iespējams, ka mīklas, kādas mums uzdod Viļa Lāča darbošanās Latvijas vēstures telpā, arī minamas, izmantojot klasiskā kino *atslēgu*. Vilis Lācis savā dzīvē sasniedza trīs mērķus – slavu, naudu un varu, gandrīz pat vairāk, kā tas iespējams filmās. Lācis atbilstoši amerikāniskajai kino tradīcijai dilemmas nerisināja, domāju, viņam tās vienkārši neeksistēja. Šķēršļi, kas traucēja ceļā uz mērķi, tika likvidēti. Atbilstoši klasiskajam kino skarbo mērķtieces skrējienu cilvēciskoja heteroseksuālo attiecību līnija: Vilis Lācis bija divreiz precējies, un viņam bija dēli.

Kino un teātris

Neraugoties uz iepriekš minēto kino un mūzikas, kino un literatūras sasaisti, par tradicionālo atskaites punktu vairums pētnieku tomēr uzskatīja teātri. Droši vien tā domāt lika aktieru izmantojums filmās, arī kinoteātra tradicionālais iekārtojums – ekrāns ar priekškaru u. c.

Latviešu teātrim attiecīgajā periodā bija tikai nedaudz vairāk kā piecdesmit gadu gara vēsture, un tomēr tas tika uzskatīts par tautas kultūras imanentu sastāvdaļu.

Zīmīgs ir aktiera un rakstnieka Arveda Mihelsona spriedums: "Teātris ir cilvēka dabas nepieciešamība. Kino – kultūras sasniegums. [..] Teātris ir cilvēka sestais prāts. Un, lūk, nekādi kultūras sasniegumi, nekāds tehnikas progress, pat kino nevar iznīcināt cilvēka redzi, dzirdi,

ožu, garšu, tausti un – teatralitāti. [..] Teātris ar kino ir sastapušies krustceļos. Teatrālā inscenējuma ziņā filma jau sasniegusi gandrīz visu. Tāļāk kino vairs nav kur iet, viņš atstāj savus ieguvumus kā dāvanu teātrim un pats piegriežas pavisam citiem, nopietnākiem problēmiem."[110]

Kino un teātri bieži salīdzināja, ne tikai nemeklējot un neizprotot kino kā patstāvīgu un atšķirīgu mākslu, bet reducējot arī teātra mākslu līdz vārdam, aizmirstot par to kā vizuālu priekšnesumu.

Piemēram, teātra pedagogs Zeltmatis rakstīja: "Nav noliedzams, ka filma, tāpat kā teātris, var būt savā ziņā liels kultūru virzītājs faktors, jo filma, tāpat kā teātris, runā uz lielām ļaužu masām ne ar dzīvo vārdu saturu kā teātris, ko uztver skatītāju **dzirde**, bet ar mīmiskās izteiksmes saturu, ko uztver skatītāju **redze**. Ierosinājumu skatītājs uztver tādu pašu, vai nu tas uztverts ar vienu, vai otru jūtekli. Gandrīz varētu teikt, ka mazāk attīstīts skatītājs vairāk uztver ar redzi nekā ar dzirdi. Var būt, ka tādējādi arī izskaidrojams, ka mazāk attīstītie ļaudis vairāk ciena un mīl kino-teātrus nekā **īstos** teātrus [Izcēlums mans. – *I. P.*], viņus vairāk pievelk notikumu saturs, ko var skatīt, nekā vārdu saturs, kas ir jāklausās. Tātad – mēs varam runāt uz ļaudīm tikpat labi ar skatu-teātri kā ar runu-teātri. No svara nu ir, **ko** un **kā** runājam."[111]

Rakstnieks Jūlijs Roze teātri definēja kā vārda mākslu, kino – kā *tikai* kustību mākslu. Viņš arī pārstāvēja tolaik populāro uzskatu, ka kinematogrāfija ir reproducējoša tehnika, bet ne radoša māksla un ka pat vislabākā reprodukcija vienmēr ir sliktāka par oriģinālu, respektīvi, teātri. "Tomēr kinomāksla izdarījusi teātrim lielus pakalpojumus. Kino parāda skatuves aktierim žesta izteiksmes iespējamības vispār un atsevišķos tehniskos elementus, kas šo izteiksmi rada. Kinoteātra "konkurences" dēļ runājošais teātris kļuvis uzmanīgāks pret žestu. Ievērojamie kinoartisti, pārnesdami uz ekrāna savu teātrī izkopto prasmi, dara to pazīstamu saviem kolēģiem uz vistālāko provinces teātru skatuvēm."[112]

Tā Jūlijs Roze netieši apliecināja kino ietekmi teātra mākslā, aktieru tēlojuma maiņu – visticamāk, ka viņš to novērojis Latvijas teātros.

Mākslas vēsturnieks un kino cenzors Visvaldis Peņģerots, polemizējot ar Jūliju Rozi, rakstīja, ka ir kļūdaini definēt vienu mākslu ar otras palīdzību, saucot kino par *lielo mēmo*. Vienīgais, kas vienojot

kino un teātri, ir aktieris. Kā jau minēts iepriekš, Peņģerots savā rakstā atsaucās uz Ābela Gansa doto kino definīciju, arī citi atzinumi tuvi franču kino teorijai. "Kino," rakstīja Peņģerots, "var pārveidot laiku un telpu. Pats galvenais ir montāža, kas nosaka filmas ritmu. [..] Filmas stils rodas kadru loģiskā saistībā." Tomēr Peņģerots nespēja skatīt kino tā attīstībā, viņš domāja, ka *runājošais* kino nevarēs pastāvēt, jo sinhronizēt skaņu ar lūpu kustībām iespējams tikai vienā valodā, un arī skatītāji pieraduši pie muzikālā pavadījuma kinoteātros. "Nevarēs pastāvēt arī krāsaina filma, jo tas runā pretī ritmiskai gaismojuma spēlei. Kino zaudētu savu galveno īpašību – grafiskumu."[113]

Paradoksāls priekšstats par kino, kas parasti tika dēvēts par kustību mākslu, bija publicistam Mārtiņam Samam. Viņš uzsvēra to, ka šķietami kustīgā filma sastāv no **nekustīgām** ainām, tā ir "**sastindzis** dzīvās darbības moments"[114]. Līdzīgi kā krievu režisors un teorētiķis Dziga Vertovs, arī Sams lielu nozīmi piešķīra tehnikas lomai kinomākslā – gan vairāk ar negatīvu, ierobežojošu tendenci. Tas, viņaprāt, atšķir kino no teātra. Kino ir "dzīvā pasaule – pirmuzvedums caur nekustošās optikas aci. [..] Te – divas nesavienojamas pasaules, teātrī – tieši skatāmā un uztveramā, kino – vienas optikas atdevumā: bilde, aina, kuru veido starpnieks – technika. [..] Efekta ziņā: liela dinamika, aktivitāte, impresija, bet nenovēršami – ierobežotās optikas techniskā, ne personāla atdevumā. No šī viedokļa – sadalījums, mehanizācija. Sekas – vairīšanās no psiholoģiskā dziļuma, asi griezumi (techniski – seja ekrāna lielumā!), masu akcija, elementāru un strauju pārdzīvojumu kontrastējumi."[115]

20. gadsimta divdesmito trīsdesmito gadu Latvijas teātru izrāžu recenzijas apliecina izmaiņas šajā mākslas veidā, ko lielā mērā izsauca tieši kino ietekme, par kuru runāts jau iepriekš. Šī laika teātrim raksturīgs daudz straujāks temps, teātris ieguvis jaunu dinamiku.

"Mūsu laiks ir kustības, enerģijas un aktīvisma laiks, un tamdēļ velti ir mest skatus atpakaļ uz Hellādas mierīgajām un zilajām saules debesīm," 1927. gadā rakstīja Jānis Grots, recenzēdams Kristapa Lindes iestudēto Sofokla *Antigoni*. Šī izrāde bija savdabīgs apliecinājums kino un teātra tuvināšanai arī tāpēc, ka iestudēta kinoteātra *Palladium* telpās.[116]

20. gadsimta divdesmitajos trīsdesmitajos gados kinematogrāfiskās dinamikas gars visvairāk bija jūtams Dailes teātrī.

Rigas Modernais Teatris

Vienigais seansu teatris Rigā

Elizabetes un Brīvības ielu stūri
(bij. „Danzig-Palace" telpās)

Ikdienas

liela saistoša

dubultprogramma

Pēdējo nedēļu:

I.

„HAMLETS" Pēc V. Sekspira traģēdijas, 42 dekorāciju

Inscenējis J. Jansons Režisors V. Gulbis

Mūzika komponista V. Dārziņa — Dekorāni pēc Leonida Banges žīmējumiem

Piedalās: J. Priede, E. Valters, J. Vēsmiņa, R. Zemmers u. c.

II.

„Meitene no Āžu purva" Dziesmu un deju spēle 45 dekorāciju pēc E. Kaļmaņa operetes „Silva"

Inscenējis J. Jansons Režisors V. Segliņš

Plastikas konsultante Beatrise Vigners

Dekorāni un kostīmi pēc R. Pīlādža zīmējumiem

Piedalās: M. Sīlis, L. Valdmane, A. Kortans, T. Matīss, P. Kalniņš, Beatrises Vigners baletstudijas audzēknes u. c.

Diriģents Oļģerts Kreišmanis

Seansu sākums plkst. 6, 8 u. 0

Ieejas maksa: Ls 1,50, 1,20, —,90, —,60

Publiku ielaiž zālē katrā laikā uz nenumuretām vietām nenogērbjot virsdrēbes

Katru nedēļu jauna programma

B-ba Modernai Teātris

Iespiesta „Drauga" spiestuvē Rigā, Stabu ielā 41.

Modernā teātra afiša

Viens no Dailes teātra dibinātājiem režisors un dekorators Jānis Muncis bija mācījies pie Vsevoloda Meierholda, kura modernais teātris ļoti ietekmēja krievu montāžas kino teorētisko un praktisko veidošanos, bet vēlāk, divdesmito gadu 2. pusē, Muncis bija dzīvojis Holivudā un strādājis tur teātrī.[117] Tieši Jāņa Munča īstenotie darbi divdesmitajos gados visspilgtāk raksturo modernismu latviešu teātrī. Vēlāk, Jānim Muncim no teātra aizejot, viņa uzsāktais nepazuda bez pēdām, Oto Skulme turpināja modernās skatuves telpas tradīciju.

Otrs Dailes teātra veidotājs, Eduards Smiļģis, ar kino tieši saskārās 1922. gadā, filmēdamies lentē *Psihe*. Viņa paša iekšējā dinamika gan bijusi ar kino nesavienojama, nekādi nav ietilpusi kadra robežās.

Spriežot pēc liecībām, kino iespaids Dailes teātra sākumposmā visvairāk bijis jūtams izrādē *Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi* (pirmizrāde 1922. gada 9. februārī). Inscenējums ar savu neparasto formu pārsteidzis un sajūsminājis skatītājus. Izrādē bijušas 40 ainas, un tās aizritējušas tik straujā maiņā, kāda agrāk latviešu teātros nebija redzēta. Iekārtoti vairāki spēles laukumi dažādā augstumā skatuves vidū un malās. Rēgainas ainas, kur no tumsas iznirst kāda seja vai cilvēka figūra, mijas ar gaiši krāsainiem skatiem.[118]

Kapelmeistara apraksts ļauj to viegli iztēloties kā filmu – visi elementi ir izteikti kinematogrāfiski. Ar vairākiem pamīšus izgaismotiem spēles laukumiem izrādes veidotāji varēja panākt filmiskās montāžas efektu, kas ļāva kontrolēt un vadīt publikas skatienu, piedāvāja arī skatītājam zināmā mērā *ieiet* teatrālās spēles telpā. 20. gadsimta beigās/21. gadsimta sākumā šim mērķim teātrī izmanto videokameras un ekrānus.

Rakstot par Dailes teātra 1930. gada iestudējumu *Amors uz drednauta*, recenzents Jānis Grots tieši norādīja uz izrādes līdzību ar filmu: "Šis inscenējums ar vareno drednautu, veikli izkārtotiem spēles laukumiem, trepēm, tauvām, enkuriem, kostīmu bagātību, pret publiku pavērsto lielgabalu, kas atgādina filmā redzēto Potjomkina draudu vecajai ģenerāļu flotei, ar izteiksmīgām krāsu, gaismas un siluetu kombinācijām ir viens no brīnišķīgākajiem un iespaidīgākajiem, kādus vispār var uzrādīt mūsu teātri. Smiļģis kā neatlaidīgs formas meklētājs atkal spēris jūtamu un redzamu soli uz priekšu."[119]

Paradoksālā kārtā Dailes teātris daudz tiešāk izmantoja modernā kino atradumus, nekā to darīja tā paša perioda Latvijas kino. Caur Dailes teātri jūtama Latvijas un Krievijas avangarda kustību sasauce, montāžas kā mākslas pamatprincipa parādīšanās Latvijas kultūrā.

Tomēr ne vienmēr kino ietekme teātrī tika vērtēta pozitīvi. 1932. gadā Aleksandrs Čaks rakstīja: "Nacionālā opera neglābjami grimst. Pēc "Havajas puķes" un "Pavasara mīlas" dienas gaismu ieraudzījis pats lielākais šedevrs – "Pie balto āzi". Ir tikai švirkstoša izrāde, viena aina seko otrai. Visa skatuve pilna elektriskām lampiņām, zilām, zaļām, sarkanām. Gluži kā pie kino. Pie pults kaut kāds Marks Lavrijs, kas tikai to dara kā atkārto slavenu diriģentu žestus. Uzveduma vienīgā

pozitīvā īpatnība tā, ka tas jo skaidri parāda, līdz kādai ākstībai jau nonākusi pilsoniskā māksla."[120]

Par vēlmi pielīdzināt teātri kino, padarīt to tikpat populāru spilgti liecina 1932. gadā izveidotais Rīgas Modernais teātris, kura konceptuālais mērķis bija piemēroties kino cienītāju vēlmēm, rādot īsas un notikumiem bagātas izrādes. Atklāšanas vakara pirmajā daļā rādīja saīsinātu Šekspīra *Hamletu* vienas stundas garumā, otrajā – saīsinātu Kalmana opereti *Silva*. Šis īpatnējais pasākums tomēr neesot guvis cerētos panākumus.[121]

Skaņu kino recepcija

1929. gadā laikraksti ziņoja: "Vakar Rīgas kinoteātrī *Splendid Palace* sāka demonstrēt pirmo skaņu filmu Latvijā *Dziedošais nerrs* (*Singing Fool*, ASV, 1928, režisors Loids Beikons *Bacon*). Filma ir Amerikas ražojums, kurš dod pareizu jēdzienu par skaņas filmas raksturu un būtību."[122]

Filma bija ar dziedātāju Alu Džolsonu galvenajā lomā. Ar šo pašu aktieri galvenajā lomā skaņu kino ēru pasaulē bija uzsākusi filma *Džeza dziedonis* (*The Jazz Singer*, 1927, režisors Alens Kroslends (*Crosland*)). (Latvijā *Džeza dziedonis* tika rādīta kā otrā skaņu filma.)

Kaut arī sinhronas skaņas ienākšana filmā daudziem šķita kā ekrāna – vizuālās mākslas gals ("Naudas maks izvaro tehnikas mūzu," rakstīja prese, atgādinot, ka filmu *Saulainais puisis* (*Sonny Boy*, 1929, režisors Ārčijs Meijo (*Mayo*)) kinoteātris *Splendid Palace* rādījis gandrīz divus mēnešus bez pārtraukuma.[123]), visai ātri pierādījās, ka ar skaņu iespējams piešķirt papildus mākslinieciskо kvalitāti.

Reizē ar mākslinieciskām problēmām un runām, ka līdz ar skaņu kino strauji kritusies repertuāra kvalitāte, skanošā *filmas lente* radīja arī juridiskas problēmas, jo 1926. gada *Likumā par kinematogrāfiem* bija pieļauts filmas demonstrēt tikai ar uzrakstiem valsts valodā, bet nekas, protams, nebija teikts par skaņu. Pāris gadu laikā šī problēma tika atrisināta, demonstrējot filmu apakšmalā diapozitīvus ar tulkojumu, vēlāk tulkojuma uzraksti tika arī kopēti uz filmlentes.

Lielās kino ražotājas valstis, īpaši ASV un Vācija, aktīvi veicināja skaņu tehnoloģiju attīstību, investējot līdzekļus vai kā citādi atbalstot

mazo valstu kinoteātrus un vietējo skaņu filmu uzņemšanu. Līdzīgas aktivitātes notika arī Latvijā, piemēram, 1931. gadā prese ziņoja: "FOX skaņu auto filmē Latviju. Jau uzņemtas 18. novembra svinības un prezidents Alberts Kviesis. 22. novembrī Arkādijā filmēs Reitera kori un Nacionālās operas baletu. 23. novembrī auto brauks uz Nīcu, kur nodomāts skaņu filmā uzņemt kāzu parašas, kā arī tautas dziesmas un dejas dūdu, kokļu un āžragu mūzikas pavadībā. Attiecīgās iestādes neizrāda nekādu interesi par FOX. Pat pieminekļu valde atsakoties organizēt kāzu parašas Nīcā."[124]

Vēlāk, 1934. gadā, ar vācu kino kompānijas UFA atbalstu tika ieskaņota viena no pirmajām Latvijas skaņu filmām *Gauja*.

Kaut arī skaņu filmu ieviešanai bija gan objektīvi, gan subjektīvi šķēršļi, to uzvaras gājiens nebija apturams. "Skaņu filmu drudzis pārņēmis Rīgu," rakstīja žurnāls *Kino* 1930. gada. 8. martā. "Pirmais *Splendid Palace*, tagad vēl *Forums* un *A. T.* Ja tādā tempā turpināsies, pēc dažiem mēnešiem mēmo filmu varēs sastapt vienīgi Piltenē. "Pilsoņi, ja gribat saprast savu iemīļoto izpriecu, steidzami mācieties angļu un vācu valodas.""[125]

Te vērts pieminēt, ka ASV filmu ražotājiem mēmā kino laikā populārās idejas par kino kā universālu valodu vietā *dzima* ideja par to, ka skaņu kino padarīs angļu valodu par pasaules valodu.[126]

Lielā mērā Eiropas politiskās situācijas dēļ trīsdesmitajos gados šis pareģojums nepiepildījās, tomēr 21. gadsimta sākumā, vērojot angļu valodas kā starptautiskā saziņas līdzekļa nozīmību, nevaram nenovērtēt kino iespaidu šajā procesā.

Līdzīgi kā kino sākumposmā, arī agrīnās skaņu filmas vairāk tika vērtētas kā tehniska atrakcija, kur publika varēja kļūt par piedāvātā teksta līdzveidotāju. Tā, piemēram, žurnāla *Kino* recenzents ironiski rakstīja par kinoteātri *Forums*, kur skaņu filmu ēra sākusies ar filmu *12 laupītāji* (*Donas kazaku dziesma*). Tā sastāvējusi no trīs daļām – dziedošās, mēmās un runājošās. "Dziedošā daļa dzied krieviski, mēmajā plāta mutes vāciski, un runājošā daļā runā latviski. Es pats dzirdēju, kā filmas beigu daļā kāda balss skaidrā latviešu valodā pasludināja "Beigas"."[127]

Droši vien tehnisku kļūmju dēļ daļa publikas jutās vīlusies skaņu filmās, un kinoteātri domājuši par visai savdabīgām iespējām, kā skaņas

problēmu atrisināt: "Mūsu publika ar skaņu filmām nav apmierināta. Tādēļ kinoteātri skaņu filmu dialogus no skaļruņa izslēgs, būs dzirdama tikai mūzika, nesaprotamu valodu klausīties nevajadzēs. Slikti tikai, ka filmu vērtība samazināsies, jo dialogi izriet no darbības."[128]

Kino *Kapitols* Marijas ielā 2 veicis aptauju, kurā noskaidrojis, ka vairums skatītāju gribot redzēt mēmās filmas.[129]

Līdzīgi domājusi arī daļa kinoteātru īpašnieku, piemēram, Jelgavas kinoteātra *The Imperial Bio* īpašnieks domāja, ka skaņu filmu rādīšana draud ar bankrotu. Skatītājs uz kino nākot atpūsties, bet skaņu filmu trokšņi to neļaujot.[130]

Mēmā kino laikā filmu nacionālā savdabība bija tikai intuitīvi sajūtama, bet, sākoties skaņu kino, kinematogrāfa nacionālā piesaiste kļuva nepārprotama un sevišķi mazu tautu kultūras cilvēku vidū radīja protestus.

Tā uztraukti rakstījis arī A. Čaks: "Visos kinoteātros bez izņēmuma no ekrāniem skan vienīgi vācu valoda, un no vāciskiem skaņu farsiem un operetēm latviešu masu skatītājs uzsūc sevī vācu mietpilsonisko joku seklumu, stulbumu un sentimentalitāti. Franču filma uz mūsu ekrāniem iemaldās viena pa gadu, no PSRS idejiskām filmām kino cenzūra bēg kā no mēra, katastrofāli kritis arī amerikāņu filmu daudzums. Kino ziņā mēs esam pārvērtušies par īstu Vācijas austrumu provinci. [..] Pie visa šī ārkārtīgi bēdīgā stāvokļa vainojama kinocenzūra. Tur sasēdināti dažādi ierēdņi krīta laikmeta vecumā, kas no kinomākslas absolūti nekā nejēdz un domā, ka viņi izdarījuši milzīgu kulturālu darbu, ja noraidījuši filmu ar progresīvu raksturu vai izgriezuši no filmas kādu slaidu sieviešu gurnu, ko pajemt sev līdzi uz māju piemiņai."[131]

Skaņu kino savos pirmajos gados it kā atkāpās no mēmā kino mākslinieciskajiem sasniegumiem. Pievēršot galveno uzmanību skaņai, tika aizmirsts par filmas vizuālo estētiku. Diskusijas par to, vai kino vispār ir māksla, nomainīja satraukums par to, ka skaņa degradē kino kā mākslu.

1931. gadā Aleksandrs Čaks rakstā *Vai skaņu filmas noriets?* norādīja uz to, ka skaņu filma sekojot pavadā teātrim un nevarot atrast savu īpatnējo seju. Tālāk Čaks citēja vācu mākslas kritiķa F. Rozenfelda atzinumus, ka mēmais ekrāns bijis pārāks par skaņu ekrānu,

tam bijis pa spēkam rādīt to, ko teātris nekad nespētu. Taču skaņu kino verdziski sekojot teātrim. Arī Rīgā, rakstīja Čaks, visur rāda tikai skaņu operetes ar vecu, nodrāztu saturu un sekliem jokiem. Drīz tas publikai apniks.

Tomēr A. Čaks redzēja arī skaņu filmu māksliniecisko perspektīvu, iespēju atjaunot tempu, notikumu spraigumu un dramatismu jaunu, izcilu režisoru filmās: "[..]ar lielām sekmēm tagadējo skaņu filmu pārveido apdāvinātais franču režisors Renē Klērs. Viņa slaveno filmu *Zem Parīzes jumtiem* pagājušā sezonā ar lieliem panākumiem uzveda arī pie mums Rīgā. Arī pašlaik demonstrētā Klēra filma *Miljons* laužpierastās skaņu operetes tradīcijas."[132]

Gan pasaules, gan arī Latvijas presē bija lasāmi raksti, kā arī kino veidotāju izteikumi, kas pareģoja kino galu. Kā atbilde uz to 1933. gadā Prāgā tika publicēts viens no pirmajiem kino semiotikas darbiem – lingvista Romāna Jakobsona raksts *Kino gals?*,[133] kur viņš līdzās pārdomām par kino kā zīmju sistēmu runāja arī par skaņas nozīmi kino. Viņaprāt, skaņas kino pretinieki pārsteidzīgi iekļāvuši skaņas neesamību kinomākslai specifiskajā struktūrā, skaņas trūkums kino bijis tikai īslaicīgu vēsturisku apstākļu noteikts. Jakobsons norādīja, ka nevar arī salīdzināt agrīno skaņas un vēlīno mēmo kino – aizraušanās ar tehniskiem eksperimentiem skaņas jomā ir pārejoša.

Jakobsons piekrita daudzu izteiktajām domām (parasti tās tika izteiktas kā pārmetums), ka skaņu kino atkal tuvinājis kinomākslu teātrim, taču tas nenozīmē māksliniecisku *atkritienu*, bet gan lielāku kinomākslas brīvību. Skatuves runa principiāli atšķiras no runas filmā. Runa uz skatuves ir viens no cilvēciskās uzvedības elementiem, bet kino runa ir akustiska realitāte. Arī klusums uz ekrāna ir viena no skaņas realitātes izpausmēm, tāpat kā sarunas, klepus vai ielas trokšņi. Mēmā filma akustiskā ziņā ir pilnīgi "atgriezta no realitātes", tāpēc tai bija nepieciešams muzikālais pavadījums. Mūzikas uzdevums ir atslēgt kino no realitātes, jo mūzika ir māksla, kuras zīmes nav saistītas ne ar kādu realitāti.[134]

Te vietā iestarpināt sešdesmit gadu vēlāk izteikto kino zinātnieka Mihaila Jampoļska domu, ka kino 20. gadsimta sākumā pārņēma to lomu kultūrā, kāda līdz tam bija mūzikai, un izveidojās par universālu valodu, spējīgu samierināt cilvēka pretrunas un tās harmonizēt.

Mūzikai saglabājās ļoti svarīgais starpsemiotisko kodu maiņas stimulācijas motīvs, tas ir – mūzika palīdzēja pāriet no vārdiskās uz nevārdisko teksta uztveri.[135]

Romāns Jakobsons uzsvēra, ka mūzikai kino ir neitralizējoša funkcija. Tāpēc pamatots viņam šķita bieži dzirdētais apgalvojums, ka vislabākā kino mūzika ir tā, kuru nepamana. Skaņu kino akustiskā un optiskā realitāte, rakstīja Jakobsons, var saplūst vienā veselā vai, gluži otrādi, tikt pretstatītas viena otrai. Tādējādi kino izteiksmes iespējas palielinās. Pretēji daudzu laikabiedru bažām Jakobsons uzskatīja, ka tieši skaņa ļaus izvairīties ne tikai no teatralitātes, bet arī kino līdzināšanās literatūrai, jo mēmā kino starptitri literaturizēja kino plūdumu, nu pienācis laiks tīri kinematogrāfiskai plānu savienošanai.[136]

Neraugoties uz vēl pavisam nesenajiem apgalvojumiem, ka skaņu kino nemaz nav iespējams, publika pie skaņas pierada ļoti ātri. Arī diskusijas par skaņas organiku kinomākslā turpinājās tikai dažus gadus (salīdzinājumam – strīdi par to, vai kino ir māksla un kas tai raksturīgs, aktualizējās laiku pa laikam un bija dzirdami pat 20./21. gadsimta mijā). Samākslotību un statiskumu pasaules kino pārvarēja ātri, galvenokārt pateicoties straujai uzņemšanas tehnikas attīstībai, kā arī radošam akustisko iespēju izmantojumam.

Viena problēma gan palikusi nepārvarēta vēl līdz šodienai – tā ir valodas problēma, kas Latvijā kā mazā valstī vienmēr bijusi aktuāla. Lai skatītos un saprastu ārzemju filmas, nepieciešams tulkojums. Trīsdesmitajos gados tulkojumu nodrošināja ekrāna apakšējā daļā projicēti diapozitīvi ar tulkojuma tekstu. Ne vienmēr mehāniķiem izdevās tos demonstrēt sinhroni filmai, tāpēc radās uztveres grūtības pat filmas sižeta līmenī.

Jāatzīst arī, ka, vienlaikus skatoties un lasot tulkojumu, skatītājs izmanto citus recepcijas paņēmienus, nekā tikai skatoties. Attēls tiek it kā pārkodēts vārdā. Šāda filmas skatīšanās ir logocentriski virzīta, filmas recepcija kļūst pretrunīga un pat nedabiska. Tas arī varētu būt viens no iemesliem, kāpēc atšķiras vērtējuma kritēriji pašu valodā uzņemtajām filmām un ārzemju filmām. To uztverei tiek izmantoti atšķirīgi recepcijas modeļi.

Grāmata par kino

Latvijā interesenti sekoja sava laika kino domas attīstībai un kino vēstures faktiem. To apliecina ne tikai iepriekš minētie piemēri, bet arī politiķa un žurnālista Miķeļa Valtera nelielais raksts *Filmu māksla*,[137] kurā viņš apskatīja izcilā vācu teorētiķa Rūdolfa Arnheima tobrīd tikko publicēto grāmatu *Film als Kunst* (Kino kā māksla).

Valters galvenokārt uzsvēra Arnheima veikto kino māksliniecisko analīzi, taču pats lietoja jau populāro frāzi, ka kino vēl gaida savus Šekspīrus, respektīvi, kinomākslas īstās vērtības vēl atklājamas. To varam attiecināt arī uz pētāmā perioda Latvijas kino teoriju un kritiku.

Kaut arī Latvijas 20. gadsima divdesmito trīsdesmito gadu presē sastopamas būtiskas un interesantas pārdomas par kino, diemžēl tās neizvērtās ne oriģinālās teorijās, ne monogrāfiskos pētījumos. Grāmatas, kas bija saistītas ar kino, bija tiešā un pārnestā nozīmē lēti izdevumi – no žurnāliem aizgūti kinozvaigžņu dzīves apraksti, ar kino saistītas anekdotes u. tml.

Apskatāmajā periodā iznāca tikai viena nopietna grāmata – Rūdolfa Driļļa darbs *Kino un filma*. Tā bija iekļauta sērijā *Jaunais zinātnieks*, tātad rakstīta kā populārzinātniska literatūra.

Rūdolfs Drillis tolaik Latvijā bija pazīstams ergonomikas un biomehānikas speciālists, moderno tehnikas sasniegumu pētnieks.

R. Drillis nepiedāvāja jaunas teorētiskas atziņas, bet izmantoja sava laika populārākos pieņēmumus. Kino viņš uzskatīja par mākslas un zinātnes sintēzi: "Modernā kinematogrāfija dziļi iesakņojusies zinātnē, tehnikā un mākslā. Katrs jauns sasniegums kādā no šīm kulturālās dzīves nozarēm nozīmē arī soli uz priekšu kinematogrāfijas attīstībā."[138]

Uzsverot kinematogrāfijas nozīmi zinātnē, Drillis to izcēla arī kā mākslu: "Neviens cits mākslas veids nespēj tik krāšņi un pilnīgi atveidot īsto dzīves daudzpusību kā kino. Un, jo bagātāka un pilnīgāka šī tiešamības vai arī māksliniecisko izdomas veidotā dzīve, jo plašāk un dziļāk tā tver skatītāju jūtu pasaulē."[139]

Drillim kino pamats bija kustība, un kustība nozīmēja dzīvību: "Kustība ir dzīvības raksturīgākā pazīme; tādēļ, sākot ar pirmiem alu iemītnieku zīmējumiem, visi mākslinieki cenšas saviem tēliem iedvest dzīvību, attēlojot spēcīgas un izteiksmīgas kustības."[140]

Grāmatā sīki aprakstīts vēsturiskais izgudrojumu ceļš līdz Limjēru kinoaparātam, ieskicēta arī Latvijas kino attīstība, atspoguļots filmas tapšanas tehniskais process.

Kino vēsturi Drillis iedalīja divos posmos: ""Lielais mēmais", kā kinematogrāfu senāk bieži dēvēja, atradis īpatnēju stilu – gaismas ēnas spēli, kustības ritmu dinamiku, kas saviļņo, aizrauj un dod visdziļākos pārdzīvojumus ne mazāk spilgti, kā to spēj citas mākslas. Te nāk lūzums – skaņu filma, pret kuru sākumā nostājas gandrīz visi mēmās filmas, operas un teātra mākslinieki. Viņi pareģo, ka skaņu filma banalizēšot īsto mākslu līdzīgi gramofonam, dodot tās vietā nožēlojamu surogātu. Par laimi, šis, kā daudzi citi tehnikas nelabvēļu pravietojumi nepiepildījās, un skaņu filmas lielo māksliniecisko vērtību ir spiesti atzīt pat tās agrākie noliedzēji."[141]

Nodaļā *Kā top filmas drāmas un komēdijas* Drillis raksturoja galvenokārt Holivudas studiju sistēmu, kura kontrolējot arī Eiropas filmu uzņemšanu. Tomēr atbilstoši eiropiešu priekšstatiem Drillis kā svarīgāko personu filmas uzņemšanas procesā minēja režisoru: "Ideālam galvenam režisoram jābūt visu aptverošam brīnumam, kas vienlīdz labi pārzin mākslu ar vaibstu un kustību palīdzību izteikt cilvēka vissmalkākos pārdzīvojumus, tā arī prot vērot un veidot krāsu, formu un gaismas – ēnu rotaļu valodu. Viņam jāpārzin arī filmas tehniskie jautājumi."[142]

Grāmatas beigās Rūdolfs Drillis izteica pareģojumu, kas lielā mērā ir piepildījies, tajā kino vērtēts kā cilvēka prāta triumfa apliecinājums: "Cilvēka meklējošam garam, šķiet, nekad nebūs miera, nebūs robežu. Sevišķi spilgti teiktais parādās kinotehnikā. Daudzu zinātnieku un izgudrotāju darbs deva labu "dzīvo attēlu", deva šim attēlam arī skaņu. Tagad mēs vēlamies, lai šie attēli kļūtu arī plastiski un krāsaini, ilgojamies iespējas noskatīties slavenu filmu pirmizrādēs, ko demonstrē Ņujorkā, Tokijā, Parīzē vai citur uz zemes lodes. Un, kad tas būs sasniegts, mēs, jādomā, liksim kinoaparātiem izdarīt stratosfēras lidojumus vai arī izšausim tos ar raķeti starpplanētu telpā, lai no turienes palūkotos uz savu veco zemes māmuļu. Tāds ir cilvēks!"[143]

R. Driļļa grāmata, kaut nebija īpaši dziļa vai oriģināla, tomēr aicināja skatīt kino kā nopietnu, daudzpusīgu un ietekmīgu parādību. Tas bija arī pirmais nopietnais mēģinājums iekļaut Latvijas kino attīstību pasaules kino vēstures kontekstā.

Atsauces

[1] Лотман, Юрий. Изявление Господне или азартная игра? *Искусство кино.* № 1, 1994, 126. lpp.

[2] Par kino mākslas pamatstāsta veidošanos jeb, citiem vārdiem, kino vēstures standarta versiju sk.: Bordwell, David. *On the History of Film Style.* Cambridge, Massachussets, and London, England: Harward University Press, 1997, 12–45 p.

[3] Sk., piemēram: *Early Cinema: Space – Frame – Narrative.* Ed. Elsaesser, Thomas, Barker, A. British Film Institute, 1990, 424 p.

[4] Sk., piemēram: Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия.* Москва: Культура, 1993, 464 с.

[5] Šo atzinumu visvairāk ietekmējusi grāmata: Цивьян, Юрий. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в Росии* 1896–1930. Рига: Зинатне,1991, 484 с.; par to arī: Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film.* London: Methuen, 1985, 370 p.

[6] Sk. 10. atsauci.

[7] Цивьян, Юрий. *Историческая рецепция кино,* 9. lpp.

[8] Par tradīciju kultūrā un mākslā sk.: Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства.* С.-Петербург, 2002, 314.–321. lpp. J. Lotmans arī norāda, ka XIX gs. mākslas patērētājs bija pirmām kārtām klausītājs – noskaņots, lai no teksta iegūtu informāciju. Kanoniskā mākslā teksts pielīdzināms dabiskai valodai, savukārt nekanonizēta mākslas vēsts prasa, lai darba izmantotājs būtu ne vien klausītājs, bet arī līdzradītājs. Pirmskino kultūrā šādu modeli piedāvāja mūzika, varbūt tāpēc mēmā kino periodā kino tik bieži pielīdzināts mūzikai.

[9] Par šo atziņu esmu ļoti pateicīga *Dr.* Valentīnai Freimanei.

[10] Te, protams, izmantotas Valtera Benjamina hrestomātiskās atziņas. Sk.: Benjamins, Valters. Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā. Grām.: *Iluminācijas.* Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005, 152.–187. lpp.

[11] *Baltijas Vēstnesis.* Nr. 118, 1896, 31. maijs.

[12] Маклюэн, Маршал. Кино. Мир киноленты. *Киноведческие записки.* № 31, 1996, с. 64.

[13] Citēts pēc: Sontag, Susan. *On Photography.* New York: Picador, 1977, p. 87.

[14] Morin, Edgar. *The Cinema, or The Imaginary Man.* Minesota: University of Minesota Press; Minneapolis; London, 2005, 223. p.

[15] Turpat.

[16] Par pirmskino laika aparātiem un kino rašanos var lasīt vai ikvienā filmu vēstures grāmatā. Varu ieteikt, piemēram, koncentrētu kino ģenealoģijas izklāstu grām.: *Movies of the Silent Years.* Ed. Lloyd, Ann, cons. ed. Robinson, D. London: Orbis, 1985, 219 p.

[17] Vaughan, Dai. Let There Be Lumiere. Grām.: *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, p. 63.

[18] *Baltijas Vēstnesis.* Nr. 138, 1901, 21. jūn.

[19] Šervinskis, Vladimirs. Rīgas 1901. gada jubilejas izstāde. *Latvijas Arhīvi.* Nr. 1/2, 1996, 120. lpp.

[20] Душенко, Константин. Великий Немой: происхождение термина. *Киноведческие записки.* № 35, 1997, с. 94–98; arī Цивьян, Юрий. *Историческая рецепция кино*, с. 24– 26.

[21] Маклюэн, Маршал. *Кино. Мир киноленты*, с. 64.

[22] B. Rīgas elektriskie teātri un viņu apmeklētāji. *Dzimtenes Vēstneša Literārais pielikums.* 1908, 12. nov.

[23] Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства*, с. 322.

[24] Sk., piemēram: Hansen, Miriam. Early Cinema – Whose Public Sphere? Grām.: *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, p. 228–246.

[25] Gunning, Tom. Weaving a Narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. Grām.: *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, 339 p.

[26] Ezernieks, A. Kinematografs. *Jaunības Tekas.* Nr. 2, 1910.

[27] *Mūsu Domas.* 1912, 20. jūn. Šeit un turpmāk saglabāta oriģinālu rakstība.

[28] *Skatuve un Dzīve.* Nr. 5, 1913.

[29] *Druva.* Nr. 3, 1913, 364. lpp.

[30] Аронсон, Олег. *Богема: опит сообщества.* Москва: Прагматика культури, 2002, с. 30.

[31] Turpat, 29. lpp.

[32] Dziļi sakņoto priekšstatu par "lauku dzīves" nozīmīgumu varam vērot vēl 21. gadsimtā – Eiropas Savienības subsīdijās lauksaimniecībai.

[33] Starts, E. Ar kājām uz galda. *Skatuve un Dzīve.* Nr. 9/10, 1913.

[34] Turpat.

[35] Benjamins, Valters. *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*, 183. lpp.

[36] Turpat.

[37] Turpat, 158. lpp.

[38] Turpat, 159. lpp.

[39] Par nacionālās idejas mērķtiecīgu ieviešanu kino sk., piemēram: Kenkel, Karen J. The Nationalisation of the Mass Spectator in Early German Film. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema.* Ed. John Fullerton. London; Paris; Rome; Sydney: John Libbey, 1998, 155–162 p.

[40] Fotogēnijai un citām teorētiskām problēm veltītos darbus sk. grāmatā: *Из истории французской киномысли: Немое кино,* 1911–1933. Москва: Искусство, 1988, 317 с.

[41] Sk.: Балаж, Бела. Видимий человек: Очерки драматургии фильма. *Киноведческие записки.* № 25, 1995, с. 61–121.

[42] *Kino.* Nr. 1, 1926.

[43] Ascheid, Antje. *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema.* Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 13.

[44] Tāda paša nosaukuma žurnāls iznāca arī no 1929. gada janvāra līdz 1930. gada novembrim Voldemāra Galiņa, Andreja Bērziņa un H. M. Ozoliņa redakcijā, izdevniecība *Bangas.*
1930.–1932. gadā iznāca iknedēļas žurnāls *Filma un Skatuve* Ādolfa Krauļa

redakcijā, izdevēja – *Kultūras līga*, bet 1932.–1933. gadā to turpināja *Filma un Teātris*, arī Ā. Krauļa redakcijā.

Īpašu vērību filmām pievērsa fotomākslas žurnāli *Fotogrāfijas Mēnešraksts* (1923–1924), *Attēls* (1927–1928), abiem redaktors bija kinooperators Jānis Sīlis. Paretam apceres par kino drukāja arī citi literatūras un mākslas periodiskie izdevumi.

45 *Kino*. Nr. 1, 1926.

46 Turpat.

47 Turpat.

48 Sk.: Rainis, Jānis. *Kopoti raksti 30 sējumos*. Rīga: Zinātne, 1982, 15. sēj., 423., 424. lpp. (komentāri); arī LTMM, Raiņa fonds, inv. nr. 23127; 22825.

49 Ostrowska, E. Early Film Theory in Poland: The work of Karol Irzykowski. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, 37–42 p.

50 *Kino*. Nr. 1, 1926.

51 Rainis, Jānis. Dienasgrāmata. *Kopoti raksti 30 sējumos*. Rīga: Zinātne, 1986, 25. sēj., 38. lpp.

52 Turpat.

53 *Daugava*. Nr. 3, 1928.

54 *Kino*. Nr. 1, 1926.

55 Turpat.

56 Turpat.

57 Burton, Alan. The Emergence of an Alternative Film Culture: Film and the British Consumer Co-operative Movement before 1920. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, 71 p.

58 *Kino*. Nr. 1, 1926.

59 Turpat.

60 Turpat.

61 Cit. pēc: Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия*, 98 с.

62 *Kino*. Nr. 1, 1926.

63 Turpat.

64 Turpat.

65 Turpat. Nr. 3, 1927.

66 Turpat.

67 Rakstnieks Mārtiņš Gailis.

68 *Kino*. Nr. 3, 1927.

69 Turpat.

70 Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976, 203 p.

71 Turpat, p. xiii.

72 *Kurzemes Vārds*. Nr. 140, 1932, 26. jūn.

73 Turpat.

74 Turpat.

75 Turpat.

[76] Par to sīkāk sk., piemēram: Caroll, Noel. Eisenstein's Philosophy of Film. Grām.: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, 127– 146. p.

[77] Эйзенштейн, Сергей. Диккенс, Гриффыт и мы. Кн.: *Избранные произведения в шести томах.* Москва: Искусство, 1963, т. 5, с. 129.

[78] Turpat, 137. lpp.

[79] Turpat, 138., 139. lpp.

[80] Rainis, Jānis. Dienasgrāmata. *Kopoti raksti 30 sējumos*, 24. sēj., 357. lpp.

[81] Turpat, 601. lpp.

[82] *Kino.* Nr. 1, 1926.

[83] Rainis, Jānis. Dienasgrāmata. *Kopoti raksti 30 sējumos*, 25. sēj., 352. lpp.

[84] *Filma un Skatuve.* Nr. 41, 42, 1931.

[85] Kārkliņš, Kārlis. Rūdolfs Blaumanis. Grām.: *Latviešu literatūras vēsture.* Rīga: Literatūra, 1935, 3. sēj., 310. lpp.

[86] Базен, Андре. Онмология фотографического образа. Кн.: *Что такок кино?* Москва: Искусство, 1972, с. 42.

[87] Turpat, 45. lpp.

[88] Sontag, Susan. A note on novels and films. Grām.: *Against Interpretations and Other Essays.* New York: Picador, 2001, p. 243. Līdzīgs uzstādījums ir arī jau minētajā grāmatā: Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye.*

[89] Briedis, Raimonds. Lielais mēmais jeb kino latviešu literatūrā 20. gs. sākumā. *Kino Raksti.* Nr. 3, 2000/2001, 151. lpp.

[90] Turpat, 146. lpp.

[91] *Latviešu literatūras vēsture 6 sējumos.* Rīga: Literatūra, 1937, 6. sēj., 463., 464. lpp.

[92] *Из истории французской киномисли: Немое кино,* 1911–1933, с. 98.

[93] Sk.: Čaks, Aleksandrs. *Kopoti raksti 6 sējumos.* Rīga: Zinātne, 1994, 3. sēj., 436.–490. lpp.

[94] Turpat, 1. sēj., 73. lpp.

[95] Turpat, 78. lpp.

[96] Turpat, 172. lpp.

[97] Turpat, 85. lpp.

[98] Turpat, 560. lpp.

[99] Turpat, 566., 567. lpp.

[100] Turpat, 553. lpp.

[101] Sudrabkalns, Jānis. Meitene no filmas. *Kopoti raksti.* Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958, 2. sēj., 474.–486. lpp.

[102] Turpat, 481. lpp.

[103] Turpat.

[104] Turpat, 486. lpp.

[105] Plašāk par Vili Lāci un kino sk.: Pērkone, Inga. Redzamība. *Forums.* 2004, 7.–14. maijs; nr. 18, 6. lpp.

[106] Viļa Lāča darbu filmogrāfiju veido: oriģinālscenārijs filmai "Dzimtene sauc" (1935), kā arī viņa darbu ekranizējumi – "Mājup ar uzvaru" (1947), "Uz jauno

krastu" (1955), "Vētra" (1960), "Vanadziņš" (TV filma – 1972, leļļu filma – 1978), "Akmeņainais ceļš" (1983).

[107] *Atmiņas par Vili Lāci.* Rīga, 1975, 11. lpp.

[108] Lācis, Vilis. *Vēstules.* Rīga, 1987, 43. lpp.

[109] *Atmiņas..*, 19., 20. lpp.

[110] *Kino.* Nr. 2, 1927.

[111] *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts.* Nr. 9, 1921.

[112] *Daugava.* Nr. 1, 1928.

[113] Turpat. Nr. 3, 1928.

[114] *Kino.* Nr. 3, 1927.

[115] Turpat.

[116] Grots, Jānis. *Kopoti raksti.* Rīga: LPSR Valsts grāmatu palāta, 1971, 6. sēj., 136., 137. lpp.

[117] Eglītis, Anšlavs, Munce, Z. *Jānis Muncis.* Upeskalna apgāds, 1961, 23 lpp.

[118] Kundziņš, Kārlis. *Latviešu teātra vēsture.* Rīga: Liesma,1972, 2. sēj., 318., 319. lpp.

[119] Grots, Jānis. *Kopoti raksti*, 6. sēj., 273. lpp.

[120] Čaks, Aleksandrs. *Kopoti raksti*, 3. sēj., 395., 396. lpp.

[121] Kundziņš, Kārlis. *Latviešu teātra vēsture*, 2. sēj., 370. lpp.

[122] *Latvis.* 1929, 20. okt.

[123] *Domas.* Nr. 2, 1931.

[124] *Filma un Skatuve.* Nr. 64, 1931, 21. nov.

[125] *Kino.* Nr. 60, 1930.

[126] Sk., piemēram: Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema Transition to Sound, 1926–1931.* History of the American Cinema, 4, p. 639.

[127] *Kino.* Nr. 60, 1930.

[128] *Filma un Skatuve.* Nr. 6, 1930.

[129] Turpat. Nr. 12, 1930.

[130] *Kino.* Nr. 55, 1930.

[131] *Domas.* Nr. 4, 1932.

[132] Turpat. Nr. 9, 1931.

[133] Якобсон, Роман. Конец кино? Кн.: *Строение фильма.* Москва: Радуга, 1984, с. 25–32.

[134] Turpat, 27., 28. lpp.

[135] Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия,* с. 112–116.

[136] Якобсон, Роман. Конец кино?, 29. lpp.

[137] *Jaunākās Ziņas.* 1932, 15. apr.

[138] Drillis, Rūdolfs. *Kino un filma.* Rīga: Valters un Rapa, 1935, 3. lpp.

[139] Turpat, 4. lpp.

[140] Turpat, 6. lpp.

[141] Turpat, 14. lpp.

[142] Turpat, 55. lpp.

[143] Turpat, 110. lpp.

II
SABIEDRĪBA UN KINO
Filmu izplatīšana, rādīšana un skatītāji

Šajā nodaļā, analizējot filmu izplatīšanu, rādīšanu, repertuāru un auditoriju Latvijā no 1920. līdz 1940. gadam, redzēsim, kā kino procesi savstarpēji mijiedarbojās ar procesiem sabiedrībā. To izpēte šodien sniedz informāciju un varbūt arī izpratni par laiku, kas atkāpjas no mums arvien tālāk, turpinot *dzīvot* vien filmās.

1. *Modernais laikmets* un Latvija

Kino fenomens Rietumu kultūrā cieši saistīts ar modernitāti, strauju un dziļu izmaiņu laiku, arī Latvija šajā ziņā nav izņēmums.

Modernitātes jēdziens tiek traktēts visai plaši, un plašas ir arī modernitātes hronoloģiskās robežas. Latvijas teritorijā modernitātes iezīmes spilgtāk parādījās 19. gadsimta beigās, un integrācija *modernajā* pasaulē turpinājās arī apskatāmajos divdesmit gados pēc valsts dibināšanas, pie tam tā nebija vienkārša, lineāra attīstība, bet process ar kāpumiem, kritumiem (īpaši Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma laikā, tātad pirmo neatkarības desmitgažu noslēgumā).

Modernitāti civilizācijas attīstībā raksturo modernizācija, sabiedrības mobilitāte un cirkulācija, racionalitāte, kultūras diskontinuitāte, individuālisms, sajūtu komplicētība un intensitāte.[1]

Modernizācija un mobilitāte

Ar modernizāciju saistīta strauja urbanizācija un iedzīvotāju skaita pieaugums, izvērsta iedzīvotāju migrācija, jaunu tehnoloģiju un

satiksmes līdzekļu attīstība, nacionālisms un nacionālo valstu veidošanās, stabila likumu sistēma, masu komunikācijas un masu izklaides līdzekļu attīstība, sievietes ienākšana publiskajā sfērā, darbavietas un mājsaimniecības nodalījums, tradicionālās ģimenes vājināšanās, radniecības saišu atslābums.[2]

Pētāmajā periodā Latvijā lielākā vai mazākā mērā novērojami visi minētie procesi, un tomēr tā bija un palika galvenokārt agrāra valsts (piemēram, 1930. gadā 66,2 % Latvijas iedzīvotāju bija zemnieki[3]). Attīstības procesus kavēja gan Pirmā pasaules kara smagās sekas ekonomikā un sociumā, gan nespēja īsti *tikt galā* ar demokrātijas piešķirtajām brīvībām, kas noveda pie autoritārās iekārtas agrārā nacionālisma.

"Jo lielāks kādā valstī ir pilsētnieku procents, jo augstāku kulturālo attīstību šī valsts ir sasniegusi," rakstīja Marģers Skujenieks 1929. gadā.[4]

Urbanizācijas un iedzīvotāju migrācijas procesu Latvijas teritorijā raksturo šādi cipari – 1800. gadā no visiem iedzīvotājiem pilsētnieku procents bija 3,9, 1850. gadā – 9,4, 1890. gadā – 29,2, 1914. gadā (1. janvārī) – 40,3 procenti. Kara gados pilsētu iedzīvotāju skaita īpatsvars Latvijā saruka gandrīz uz pusi (1920. gadā – 23,5%), bet 1925. gadā bija atkal jau 32,8 procenti. No Eiropas ziemeļu valstīm vienīgi Dānijai bija lielāks pilsētas iedzīvotāju skaits.[5]

Urbanizācijas procesam Latvijā bija raksturīga īpaša centrtiece, jau pēc Pirmā pasaules kara ļoti spilgti iezīmējās Rīgas dominante, kas pat 21. gadsimtā negatīvi ietekmē sociālekonomiskos procesus un padara Rīgu par valsti valstī ar atšķirīgu attīstības līmeni.

1930. gadā Rīgā dzīvoja 20% Latvijas iedzīvotāju, bet mācījās vairāk nekā puse visu vidusskolēnu. Te bija visas augstākās mācību iestādes. Rīgā dzīvoja 93% valsts visu laikrakstu abonentu, darbojās vairāk nekā ¾ mākslinieku un 87% poligrāfijā strādājošo.[6]

Neraugoties uz iepriekš citēto Marģera Skujenieka izteikumu, Eiropai raksturīgi, ka modernizācijas procesi, jo sevišķi urbanizācija, **teorētiski** tika uztverti lielākoties negatīvi.[7]

Pilsēta tika reprezentēta kā dekadences, nedrošības, noziegumu, atsvešinājuma simbols. Latvijā, tāpat kā tai radniecīgās zemēs Igaunijā, Lietuvā, Somijā, Norvēģijā, modernizācijas procesi aktīvi sākās vienlaikus ar kino rašanos un attīstību, tāpēc starp modernizācijas un

kino procesiem bieži tika likta vienlīdzības zīme, abi iezīmēja moderno laikmetu, un abi tika uzskatīti par *īsto*, tradicionālo vērtību ienaidniekiem.

Lielā mērā ar urbanizācijas procesiem saistīta arī tehnoloģiju attīstība. Elektrifikācija, industrializācija, ceļu būvniecība, dzīvojamo ēku celtniecība, astoņu stundu, valsts ierēdņiem – vēl īsāka darbadiena, izglītības līmeņa kāpums, ienākumu pieaugums, pirmās nepieciešamības preču cenu salīdzinoša stabilitāte, sociālā apdrošināšana utt. veicināja Latvijas Republikas cilvēku dzīves kvalitāti un labklājību, kļuva par pamatu patērētāju kultūras attīstībai ražotāju kultūras vietā.

Latvijas kā modernas patērētāju sabiedrības spilgts liecinieks bija periodisko izdevumu un grāmatu lielais skaits. To patēriņa palielināšanās apliecināja brīvā laika un maksātspējas pieaugumu Latvijas sabiedrībā.

Jau 1925. gadā izdoto laikrakstu un žurnālu skaits 19,2 uz 100 000 iedzīvotājiem Latviju ierindoja ceturtajā vietā Eiropā aiz Dānijas, Norvēģijas un Zviedrijas. 1920. gadā Latvijā iznāca 22 avīzes un 45 žurnāli, bet 1933. gadā – 164 avīzes un 249 žurnāli.[8]

Īpašs fenomens bija *lētā* avīze *Jaunākās Ziņas* (1911–1940), kurai 1920. gadā bija 20 000 eksemplāru metiens, bet 1931. gadā jau tuvu 200 000.[9]

Strauji attīstījās arī Latvijas grāmatniecība. No 1920. līdz 1928. gadam Latvijā iznākušas aptuveni 10 000 nosaukumu grāmatas latviešu valodā.[10]

Grāmatu lielais vairums bija daiļliteratūra, sevišķi populāri bija izdevniecības *Grāmatu draugs* t.s. *lata* romāni. Ļoti populāri bija arī seriālromāni, ko izdeva turpinājumos atsevišķās brošūrās, kā arī publicēja žurnālos un laikrakstos.

Par strauju modernizāciju liecināja arī citi fakti. Piemēram, viens no būtiskākajiem plašsaziņas līdzekļiem, arī laika kavēklis apskatāmajā periodā bija radiofons. Tam pateicoties, cilvēks, neizejot no mājas, varēja kļūt par mūzikas koncertu, radio teātra iestudējumu, dažādu svarīgu politisku un sabiedrisku notikumu *dalībnieku*. Radiofons, tāpat kā kino, veicināja Rietumu pasaules dzīves stila un kultūras vērtību unifikāciju.

Rīgas Radiofons tika atklāts 1925. gada 1. novembrī, kad tam bija 331 abonents, bet pēc gada – jau 9053 abonenti.[11] 1937. gadā radiofona

abonentu skaita ziņā (58,6 uz 1000 iedzīvotājiem) Latvija bija 15. vietā Eiropā.[12]

Sadaloties lielajām ģimenēm, pārceļoties no laukiem uz pilsētām, strādājot algotā darbā pie darba devējiem, nevis mājās, pieauga modernās komunikācijas tehnikas nozīme. Arī šeit Latvijai bija visai labi rādītāji. Ar 1,6 tūkstošiem iedzīvotāju uz vienu telegrāfa iestādi 1934. gadā Latvija ieņēma astoto vietu Eiropā un tajā pašā gadā ar 29,9 iedzīvotājiem uz vienu telefona aparātu – 13. vietu Eiropā.[13]

Skaita ziņā samērā neliels, taču procentuāli milzīgs bija privāto moderno pārvietošanās līdzekļu pieaugums. 1919. gadā Latvijā bija reģistrētas sešas automašīnas, par motocikliem nav ziņu, 1928. gadā – 1970 automašīnu un 537 motocikli, bet 1938. gadā – 5829 mašīnas un 2620 motociklu.[14]

Dzīves stila izmaiņas Rietumu sabiedrībā parasti saistījās ar pieaugošu brīvo laiku un patērēšanas prasmju attīstību.[15]

Racionalitāte un kultūras diskontinuitāte

Filozofs Jirgens Hābermāss, rakstīdams par Apgaismību kā modernitātes *projektu*, norādīja, ka tā uzdevums bija attīstīt objektivizējošās zinātnes, morāles un tiesību universālus pamatus un autonomu mākslu, vienlaikus atbrīvojot kognitīvo potenciālu no ezoteriskās formas un izmantojot to prakses vajadzībām, tas ir, dzīves attiecību saprātīgai formēšanai.[16]

Modernais racionālisms dzīvi un tās atsevišķus aspektus skatīja kā loģiski saistītu cēloņu – seku ķēdi, kas ved pie konkrēta, paredzama un likumsakarīga iznākuma. Modernitātei raksturīga politiskās, ekonomiskās un sociālās sfēras racionalizācija, kas jo īpaši izpaužas visu šo sfēru specializācijā (t. sk. darba dalīšana) un birokrātiskā sistematizācijā.[17]

Tiešākās racionālisma un racionalitātes sekas bija dzīves sekularizācija. Šis process Latvijā bija visai izteikts, taču tā cēlonis bija drīzāk mitoloģisks, nevis racionāls – kristietība visai cieši asociējās ar vācisko, tātad apspiedēju kultūru, kas tika noraidīta jaunlatviešu radītajā nacionālismā un arī Latvijas valstī. Sekularizācija vēl nenozīmēja racionālā saprāta uzvaru. Tā vietā Latvijā nāca dievturība, interese

par ezoteriku un misticismu u. tml. Līdzīgas izpausmes vērojamas arī pēc Latvijas Republikas neatkarības atjaunošanas 20./21. gadsimta mijā.

Jirgens Hābermāss norādījis, ka modernitātei raksturīgs substanciālā saprāta dalījums: veidojas kultūras vērtību specifiskas sfēras – zinātne, morāle un māksla. Kā specializētas darbības sistēmas nodalās zinātniskais diskurss, morāli tiesiskā joma, mākslinieciskā jaunrade un kritika. Katrai jomai ir savs instrumentārijs. Saprāta vienības sairums kļūst par nopietnu sociokulturālu problēmu, kas rada jautājumus par zinātnes sociālo atbildību, morāles vietu mākslā u. c.[18]

Latvijā, tāpat kā citur, par modernizācijas paradoksu kļuva domāšanas līmeņa atpalicība no tehnoloģiju attīstības. Hābermāsa minētā kultūras sadalīšanās, tās elementu diskrēcija Latvijā gan parādījās, tomēr drīzāk tika uztverta kā negatīva un tāda, no kuras jāatsakās. Trīsdesmitajos gados notika visai izteikta virzīšanās (atpakaļ) uz sinkrētismu – kultūras, sabiedrības un indivīda vienību. Saskaņā ar J. Hābermāsu tas liecina par mitoloģiskās domāšanas dominanti konkrētajā sabiedrībā.[19]

Latvijas kultūras orientācija uz mitoloģisko domāšanu kulminēja Kārļa Ulmaņa laikā. Saeimas atlaišanu un sabiedrības relatīvo vienaldzību pret to varam skatīt arī kā likumsakarīgu mitoloģiskās domāšanas rezultātu. Autoritārās varas mērķis bija pakļaut valsts uzraudzībai jebkuru – arī privātās dzīves jomu. "15. maija lielā nozīme Latvijas valsts un latviešu tautas kultūras dzīvē pastāv galvenā kārtā valsts iespējā pasargāt valsti un tautu no mazvērtīgām, kaitīgām, valsts vienību un materiālos un garīgos spēkus grāvējām idejām," bija rakstīts krājumā *Piektais gads.*[20]

Vienība bija viens no autoritārās Latvijas zīmola vārdiem, indivīds (individuālisma vērtību nesējs) tika integrēts tautā, tauta – valstī. Pretruna starp individuālo un nacionālo modernitātē bija jau sākotnēji determinēta. Ulmanis parādījās kā Latvijas (lasi: pasaules) Radītājs, tika izdarīta simboliska *vārdu* nomaiņa, pasludināta jauna laika skaitīšana. *Pirmais* gads bija pirmais Kārļa Ulmaņa vienvaldības gads utt.[21]

No diskrētas, paralēlas daudzorganizāciju sistēmas valsts pārgāja uz vienotu – piramīdas tipa valsti ar Vadoni augšgalā. Vienības idejai tika izmantota gan izglītības sistēmas redukcija, gan reliģija. Vadonis bija klātesošs visos procesos, cenšoties ietekmēt pat vissīkākās norises.

Pēc Jurija Lotmana un Borisa Uspenska domām, racionālā un mitoloģiskā domāšana nav savstarpēji pilnīgi izslēdzošas, tās var koeksistēt, vienai vai otrai konkrētā sabiedrībā dominējot.[22] Latvijā izteikti dominēja mitoloģiskā domāšana, racionālo atstājot otrajā plānā.

Domājot par Latvijas radošās – mākslinieciskās kultūras attīstību, kas pētāmajā periodā diemžēl bija visai lokāla rakstura, ļoti būtisks šķiet citēto autoru atzinums, ka poēzija mitoloģiskajā stadijā ir neiespējama.[23]

Reducējot šo problēmu uz kino, kur, protams, bija interesanti darbi, taču nebija pasaules līmeņa veikuma, redzēsim, ka mitoloģiskās apziņas vēlmes lielākoties spēja nodrošināt no ārzemēm piegādātās filmas, nebija izteiktas nepieciešamības pēc oriģinālās mītrades.

Mitoloģiskais pasaules apraksts ir principiāli monolingvistisks, "šīs pasaules priekšmeti tiek aprakstīti caur **tādu pašu pasauli**, kas uzbūvēta **tādā pašā veidā**"[24].

Mitoloģiskajā apziņā zīme ir analoģiska pašas vārdam.[25]

Šī tāpatība cieši saista mitoloģisko domāšanu ar kinomākslu, kurā priekšmeti kļūst paši sev par zīmi.[26]

Modernitātē masu kultūras produkti, īpaši filmas, kļuva par laikmeta mītiem.

Modernie mīti būtībā palika nemainīgi – tie joprojām bija, kā to lakoniski formulējis filozofs Aleksejs Losevs, "vārdos izteikts brīnumains personisks stāsts"[27]. Kinomākslā *vārdi* ir arī vizuālie tēli, kas veido 20. gadsimta mītu ikonoloģiju.

Rolāns Barts gandrīz burtiski izmantojis Loseva definīciju – tā balstīta arī vārda *mīts* etimoloģijā: sengrieķu valodā – vārds, nostāsts, teika, uzsverot, ka mīts ir komunikatīva sistēma, ziņojums. Mīts nav ne lieta, ne jēdziens, ne ideja, mīts ir forma, apzīmēšanas veids. Tā kā mīts ir vārds, tad par mītu var kļūt viss, ko nosedz diskurss. Mītam ir formālas robežas, bet nav substanciālu robežu. Viss var būt mīts, uzskatīja Barts, jo pasaule ir bezgalīgi suģestīva.[28]

20. gadsimtā mīts ieguva modernitātes nosacītu, reproducējamā tehnoloģijā balstītu formu. Tai pateicoties, mīts vairāk nekā jebkad agrāk kļuva **redzams**, bezapziņā snaudošās struktūras parādījās kā vizualizēti tēli. Izmantojot Valtera Benjamina terminoloģiju,[29] var teikt, ka, tāpat kā mākslas darbi, arī mīti modernajā laikmetā ieguva

izstādījuma vērtību. Tomēr redzamība nelaupīja mītiem to brīnumainību (pretēji Benjamina pārliecībai, ka reprodukcija un izstādījums atņem mākslas darbam *auru*), drīzāk palielināja *brīnuma* iedarbību.

Ar racionalitāti lielā mērā saistīta arī individuālisma nozīme konkrētajā sabiedrībā. Sociologs Georgs Zimmels 20. gadsimta sākumā individualitāti raksturoja kā tādu miesiski garīgu veidojumu, kurš vispilnīgāk pārvar ķermeņa un gara principiālo pretstatu duālismu. Dvēsele konkrēti piederīga šim pavisam īpašajam ķermenim, bet miesa – tikpat noteikti no visām citām atšķirīgajai dvēselei, tie ir ne tikai saistīti viens ar otru, bet it kā ietiecas viens otrā; individualitāte paceļas tiem pāri kā trešā un augstākā vienība, pašnoslēgtas personības vienība.[30]

Tāpat kā racionālisms, arī individuālisms apskatāmajā laika posmā Latvijā nebija dominējošais princips. Demokrātijas laikā sabiedrība gan virzījās uz to, tomēr vienmēr ar bailēm, birokrātiskiem līdzekļiem cenšoties regulēt arī individuālās dzīves sfēras, ideoloģiskiem līdzekļiem – domāšanu. (Tas atspoguļojās arī ar kino saistītajos procesos, īpaši likumdošanā, nodokļu politikā un cenzūrā.) Autoritārismā – mitoloģiskās domāšanas uzplaukuma laikā indivīds vispār zaudēja savu *es* vērtību, tā vietā nāca *mēs*, galvenokārt uz etnisko piederību balstīts kopības princips.

Kultūras diskontinuitāte un diskrētums izpaudās arī kā masu kultūras un elitārās kultūras visai krasa nodalīšanās. Kino 20. gadsimta sākumā pārstāvēja galvenokārt masu kultūru. Elitārismu, kurš modernitātē lielā mērā balstījās uz principu *māksla mākslai*, reprezentēja modernisms, kura izpausmes bija vērojamas arī Latvijā – galvenokārt glezniecībā un literatūrā, daļēji arī teātrī.[31]

Sajūtu komplicētība un intensitāte

Ar modernizācijas procesiem, īpaši pilsētu un transporta attīstību, tiek saistīts priekšstats par izmaiņām cilvēku sajūtās vai pat par jaunu percepcijas modeli. Tā ir pieredze, kurā šoka pārdzīvojums kļuvis par normu.[32] Varbūt simboliski, ka adrenalīna hormons tika atklāts 1898. gadā.[33]

Georgs Zimmels 1903. gadā esejā *Metropole un mentālā dzīve* rakstīja, ka modernizācija un urbanizācija saistīta ar nervu stimulu

intensifikāciju. Šie procesi transformējuši subjektīvās pieredzes fizioloģisko un psiholoģisko pamatu. Strauja mainīgu tēlu drūzma, iespaidu pēkšņums un negaidītība – tā psiholoģiskos apstākļus pilsētā raksturoja Zimmels.[34]

Arī Valters Benjamins, atsaucoties uz Zimmelu, rakstīja, ka lielpilsētas cilvēka acis ir pārslogotas ar drošības funkcijām, un tālāk citēja: "Cilvēku savstarpējās attiecības lielpilsētās raksturo ievērojams redzes aktivitātes pārsvars pār dzirdes aktivitāti. Tā galvenais cēlonis ir sabiedriskie transporta līdzekļi."[35]

Benjamins izvērsa šo domu zemsvītras piezīmē rakstā *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*: "Kino ir visatbilstošākā forma kāpinātajām dzīvības briesmām. Kino atbilst dziļajām pārmaiņām uztveres mehānismā – tām pārmaiņām, kuras savas privātās eksistences mērogā pārdzīvo jebkurš kājāmgājējs lielpilsētas transporta sistēmā un kuras vēsturiskā mērogā piedzīvo ikviens mūsdienu valsts pilsonis."[36]

Vizuālo tēlu jeb redzamā dominante, nerimstoša kustība,[37] uztveres fragmentācija: šīs perceptīvās iemaņas vienoja kino un moderno dzīvi. Izrādījās, ka šoks un stress nav tikai negatīvs faktors, adrenalīna radītais uzbudinājums padarīja cilvēkus atkarīgus, prasīja arvien jaunus kairinājumus. Līdztekus kinoteātriem tika celti izklaides parki, darbojās panoptiki u. c. atrakcijas, arvien lielāku nozīmi cilvēku dzīvē ieņēma sports kā priekšnesumu kultūras sastāvdaļa.

Modernās dzīves radītie kairinājumi sniedza baudu, bet bieži dzīve pati stāvēja baudai ceļā. Notika Zīgmunda Freida konstatētā baudas un realitātes principa sadursme. Realitātes princips atliek apmierinājuma iespējas, un cilvēks uz laiku cieš neapmierinātību garajā apvedu ceļā uz baudu, kas tomēr ir galīgais mērķis.[38] Kino un citi modernitātes radītie fenomeni palīdzēja īsināt ceļu līdz baudai, kā arī darbojās līdzīgi vakcīnām, ar nelieliem šoka momentiem palīdzot cilvēkiem pārdzīvot realitātes radītās traumas un neirozes.

Kino pētniecībā bijuši dažādi viedokļi par to, vai notikumu koncentrāts uz ekrāna, kas bieži izpaudies kā agresija, vardarbība, ir realitātes mimēze, vai tam ir kompensējoša nozīme. Piemēram, sociologs un kulturologs Edgars Morēns uzskatīja, ka "pļaukas, uzbrukumi, kautiņi, kaujas, kari, sprādzieni, ugunsgrēki, vulkānu izvirdumi, plūdi

bez pārtraukuma [no ekrāna] gāžas pār mūsu pilsētu mierīgajiem iedzīvotājiem un šī vardarbība, ko apziņa patērē neaptveramā apjomā, kompensē agresiju, kuras nav dzīvē. Atrodoties pilnīgā drošībā, mēs varam izjust tās trūkumu, jo, kā teicis Ērihs Fromms, "brīvam cilvēkam nepieciešams drošības trūkums"."[39]

Pievienojos Morēna uzskatam, jo, vērojot kino tendences pasaulē dažādos laika posmos, nav grūti pamanīt, ka dramatiskas, krimināla satura, ar karu u. c. katastrofām saistītas filmas parādās relatīvi mierīgos un labklājīgos apstākļos, taču ekonomiskas depresijas, politisku krīžu (īpaši – karu) u. c. sarežģījumu laikā pieaug tīri izklaidējošu, romantisku filmu īpatsvars: te labs piemērs Holivudas kino Lielās depresijas laikā, nacistiskā Vācija, arī PSRS Otrā pasaules kara gados u. c.

Pētot kino apmeklējuma dinamiku, redzams, ka tai raksturīga pieauguma tendence gandrīz visā pētāmajā posmā. Kino bija izraisījis atkarību – gluži kā alkohols un narkotikas, cilvēki nevis bēga no tā radītās ilūzijas, bet ļāvās tai arvien vairāk. Indivīdiem, kas bija nonākuši lielāku vai mazāku pilsētu, iespējams, atsvešinātajā, taču bieži daudz drošākajā, ērtākajā, pārtikušākajā vidē, nekā tas bija lauku viensētās, kino bija vairāk draugs nekā ienaidnieks, tas piedāvāja jaunas vērtības, dzīves un rīcības modeļus gan ekstrēmās, gan sadzīviskās situācijās, filmu varoņi cilvēkam it bieži aizvietoja tuviniekus utt.

Filma bija starp patērētāju kultūras vispieprasītākajām precēm. Miljoniem cilvēku filmas kļuva reālākas par pašu dzīvi, bieži vien arī degradējot reālās esības vērtību. Filmu dzīve bija dramaturģiski strukturēta, pilna interesantu notikumu un neordināru varoņu, kuri parasti bija atbrīvoti gan no likuma kundzības, gan nepieciešamības domāt par eksistences nodrošināšanu, darbu un sava fiziskā ķermeņa utilitārajām vajadzībām. Salīdzinājumā ar kino vairumam cilvēku viņu dzīve varēja šķist vienmuļa, nožēlojama un nabadzīga.

Edgars Morēns rakstīja, ka galvu reibinoši ekrāna notikumi – tā ir atbilde reālās eksistences vienmuļībai, skatītāji – tās ir žilbinošu varoņu pelēkās ēnas. Presē un uz ekrāna cilvēks tiekas ar dzīves pilnību, kas kompensē īstenības nabadzību.[40]

2. Kino sistēma Latvijā

Kino sistēma Latvijā 20. gadsimta divdesmitajos trīsdesmitajos gados bija organizēta atbilstoši Eiropas tradīcijai – filmu producēšana, izplatīšana un izrādīšana parasti bija šķirta pretstatā ASV klasiskajai studiju sistēmai, kurai raksturīga visu trīs procesu integrācija un sekojoši kompāniju grupas monopolstāvoklis industrijā.

Apskatāmajā periodā vienīgi akciju sabiedrība *ARS* nodarbojās vienlaikus ar filmu izplatīšanu un izrādīšanu, tai piederēja vairāki kinoteātri Baltijas valstu pilsētās. *ARS* producēja arī dažas filmas ne tikai Latvijā, bet arī Francijā.[41]

Pārējie filmu izplatīšanas kantori[42] un kinoteātri bija neliela apjoma privātuzņēmumi, kuri rūpējās tikai par savu peļņu un nevarēja jūtami ietekmēt vai veidot kino izrādīšanas politiku Latvijā, nerunājot nemaz par filmu uzņemšanas politiku vai mākslinieciskajām izpausmēm. Šī nošķirtība bija viens no Eiropas kino finansiālā vājuma iemesliem. Izņēmums šai ziņā bija Vācija.

Kino repertuāru nodrošināja filmu imports, galvenokārt tās tika iegādātas no ASV un Vācijas. Filmu izvēli, šķiet, noteica visā Rietumu pasaulē valdošie pieņēmumi par t. s. vidējo skatītāju un tā gaumi.

Latvijā gan netika veikti socioloģiski publikas struktūras pētījumi, taču filmu piedāvājums liecina, ka, tāpat kā apskatāmajā periodā ASV un Eiropā, arī šeit par auditorijas pamatu tika uzskatīta sieviete – mājsaimniece vidējos gados. Šai auditorijas daļai tika piedāvātas t. s. nopietnās drāmas, kas vairumā gadījumu nozīmēja melodrāmas. Taču netrūka piedāvājumu arī pusaudžiem un jaunatnei – viņiem bija paredzētas piedzīvojumu filmas un komēdijas.

Jāatzīmē, ka Latvijas kinoteātru repertuāra analīzi apgrūtina izplatīšanas firmu paviršā attieksme pret filmu nosaukumiem, kā arī to veidotāju un aktieru vārdiem. To oriģinālrakstība parasti nekur netika norādīta, un personvārdu, kā arī nosaukumu latviskojums bieži bijis tik brīvs, ka dažkārt ir grūti identificēt oriģinālu.

Filmu izplatīšana

1920. gadā cits pēc cita Rīgā uzsāka vai atjaunoja darbību filmu izīrēšanas kantori un ārzemju filmu pārstāvniecības. Vairums no tām

Akciju sabiedrības *ARS* 10 gadu jubilejas svinības

apkalpoja arī Lietuvu un Igauniju. Pašos pirmajos gados vairāk tika rādītas vēl pirms kara vai kara laikā Krievijā, Vācijā, Francijā, ASV ražotas filmas. Piemēram, filmu iznomāšanā ietekmīgākās Latvijas akciju sabiedrības *ARS*, 1920. gadā vēl ar nosaukumu *Royal Film*, priekšsēdis Vasilijs Jemeļjanovs ar 100 dolāriem kabatā devies uz Berlīni, kur inflācijas apstākļos iegādājies daudz agrākos gados uzņemtu filmu. To izrādīšana atnesa tādu peļņu, ka jau 1922. gadā varēja sākt domāt par Eiropas līmeņa kinoteātra *Splendid Palace* būvi Rīgā.[43]

Dažus gadus vēlāk *ARS* Latvijā jau oficiāli pārstāvēja Vācijas lielāko kino kompāniju *UFA*, kā arī amerikāņu kompānijas *Warner Brothers*, *MGM* u. c. Savas pārstāvniecības Rīgā bija arī amerikāņu filmu sabiedrībām *FOX* un *Paramount*. PSRS kinostudiju filmas Rīgā piegādāja *J. G. Uzdiņa filmu aģentūra*, bet trīsdesmitajos gados – a/s *Baltfilma*.

1932. gadā žurnālā *Ekonomists*, kurā veikts viens no nopietnākajiem pētījumiem par Latvijas filmu izplatīšanas un izrādīšanas sistēmu, filmu iznomas kantoru darbība raksturota šādi: "Filmu kantori ne tikai iepērk ārzemēs filmas un tās izīrē tālāk, bet arī sagatavo tās izrādēm, t. i., izdara uz filmām vajadzīgos tulkojumus un uzrakstus valsts valodā un sagatavo reklāmas materiālu. Filmu kantori filmas parasti nopērk. Filmas pirkšanas summā ietelp samaksa par licenci, maksa par filmas kopiju un reklāmas materiāliem. Kā izņēmums jāmin amerikāņu filmu rūpniecības pārstāvji: *Fox-Corporation for the Baltic States*, a/s *Paramount* un a/s *Metro-Goldwyn-Mayers*, kas izīrē vienīgi pašu ražotas

filmas. Amerikas filmu izīrēšanas kantori paši filmas nepērk, bet no saviem producentiem tie saņem filmas izīrēšanai. Pēc filmu ekspluatācijas filmu kantoris nolēšas ar producentu, atvelkot sev par labu zināmu procentu (apm. 35–45%) savu izdevumu segšanai un peļņai."[44]

1931. gadā ar filmu tirdzniecību nodarbojās 25 filmu izīrēšanas kantori, no tiem četri bija akciju sabiedrības. Kantori parasti iegādājās filmas ar demonstrēšanas licenci visās Baltijas valstīs, dažkārt arī Somijā, Polijā un PSRS. Minētā raksta autors uzskatīja, ka kantoru skaits Latvijai ir daudz par lielu, jo iznāk, ka uz katriem četriem Latvijas kinoteātriem (kopumā 98 kinoteātri) darbojas viens izplatīšanas uzņēmums. Arī ievesto filmu skaits mazai valstij bija par lielu, filmas nespēja atpelnīt izdevumus. Piemēram, viens no bagātīgākajiem filmu importa ziņā bija 1931. gads, kad no ārzemēm tika ievestas un cenzētas 742 filmas. Paši filmu kantoru un kinoteātru īpašnieki uzskatīja, ka pilnīgi pietiktu ar 300 filmām gadā.[45]

Bieži tika uzskatīts, ka filmu izplatīšana nes milzīgu peļņu, taču, kā norādīja *Ekonomists*, tā nebija tiesa, jo kino joma Latvijas Republikā bija aplikta ar smagiem nodokļiem – un daudzi filmu kantori atradās bankrota priekšā.[46]

Filmu iznomas kantori iegādājās filmas ārzemēs, maksājot par tām vidēji 600–800 ASV dolāru.[47]

Par filmas ievešanu bija jāmaksā muitas nodoklis Ls 5 kilogramā. 1927. gadā to plānoja paaugstināt vēl līdz desmit, piecpadsmit latiem. Salīdzinājumam: šajā laikā muitas maksa par kg filmas Zviedrijā bija 0,85 latu, Lietuvā – 0,5 latu, Igaunijā – 4 lati utt.

Kino darbinieki iesniegumā Saeimas finanšu komisijai lūdza nepalielināt muitu, jo tas var iznīcināt Rīgas kā filmu tirdzniecības centra izdevīgo stāvokli.[48]

Tomēr muitas maksa tika paaugstināta, atbrīvojot no tās vienīgi izglītības nolūkiem ievestas filmas.[49]

Vēl filmu iznomātājiem bija jāmaksā par filmu un to reklāmas materiālu cenzēšanu – pusi santīma par katru metru kinohronikām un kultūras filmām, piecus santīmus par reklāmas filmas metru un trīs santīmus par visām pārējām filmām. Par kino divertismentu teksta cenzēšanu 80 santīmu par katru loksni un piecus santīmus par katru filmas reklāmas eksemplāru.[50]

Vienas pilnmetrāžas aktierfilmas garums bija aptuveni 2000 m, tātad izmaksa par tās cenzēšanu bija ap sešdesmit latiem.

Sākoties skaņu kino laikam, pieauga filmu iepirkšanas un ekspluatācijas izdevumi, kā arī nodokļi, tāpēc asas konkurences apstākļos trīsdesmitajos gados vairāki kantori bankrotēja.

Trīsdesmito gadu sākumā notika mēģinājumi pārveidot vai pat monopolizēt filmu ievešanu. Vienu no radikālākajiem projektiem izstrādāja Finanšu ministrija: tas paredzēja atcelt obligāto Latvijas hroniku, bet ievest Latvijas ražojumu kvotu. Pirmajā gadā kvotai būtu jābūt 7,5% no kopējā filmu skaita, pieaugums tika plānots 2,5% katru gadu, līdz sasniegtu 30 procentu.[51]

Ievedamo filmu skaitu paredzēja samazināt līdz 300 un filmu izrādīšanas tiesības piešķirt tieši kinoteātriem. Ja kinoteātrim izdotos eksportēt uz ārzemēm vienu Latvijas filmu, tas iegūtu tiesības papildus ievest vēl piecas filmas.[52]

Pret šo projektu, protams, visvairāk protestēja filmu iznomas kantoru īpašnieki un ārzemju filmu sabiedrību pārstāvji. Projekts netika realizēts.

1932. gadā Rīgā ieradās latvietis Jānis Gūters, ievērojamais Vācijas kino koncerna *UFA* režisors, lai runātu par latviešu kinomākslas attīstību un Vācijas iespējamo palīdzību tai. Viņš ticies ar ministriem u. c. ietekmīgiem cilvēkiem. Laikraksts *Latvis* Gūtera vizīti saistīja ar valdības vēlmi ieviest filmu kontingentu. Līdzīgs projekts bijis arī Anglijā 1927. gadā, un tad arī tur ieradies Gūters un šo projektu izjaucis, panākot vislielāko labvēlības režīmu tieši *UFA* filmām. Gūtera nolūks, rakstīja *Latvis*, padarīt Latvijas kinorūpniecību atkarīgu no *UFA*.[53]

Minot šo odiozo Gūtera darbības aprakstu, jāatgādina, ka *Latvis* bija izteikti nacionālistisks, brīžiem arī antisemītisks laikraksts, tajā atrodamais informācijas pasnieguma veids liecina par Latvijas sabiedrības daļas tieksmi pēc slēgtas, *latviskas*, autoritāri vadītas valsts. Tas ļauj labāk saprast ne tikai valsts politisko virzību, bet arī tās ietekmi ar kino saistītajos procesos.

Latviešu filmu kontingenta projekts arī netika realizēts.

Ministru prezidenta Marģera Skujenieka valdība Satversmes 81. panta kārtībā 1933. gada janvārī izdeva *Noteikumus par kino filmu ievešanas un iznomāšanas kārtību*, kas paredzēja, ka tiesības ievest filmas no

ārzemēm turpmāk piešķiramas tikai vienam uzņēmumam, slēdzot ar to koncesijas līgumu. Pie tam koncesijas līgumā paredzēts noteikums, ka valdībai ir tiesības uzturēt arī savu filmu ievešanas un iznomāšanas uzņēmumu.[54]

Šo noteikumu darbība būtu kardināli mainījusi visu Latvijas kino sistēmu, taču tos nekavējoties noraidīja Saeimas priekšsēdētājs.[55]

Pēc Kārļa Ulmaņa veiktās Saeimas atlaišanas doma par kino sistēmas valstiskošanu atdzima ar jaunu sparu. Presē parādījās rasistiski saukļi – piemēram, *Vai filmu apgādāšanu Latvijai drīkstam atstāt žīdu rokās?*[56] – un piezīme, ka "22 kantori un aģentūras gādā par latvju tautas tikumības graušanu un valūtas aizpludināšanu"[57].

Valdība veica sistēmas izpēti. 1936. gada novembrī Iekšlietu ministrijas Administratīvais departaments bija iesniedzis ziņojumu iekšlietu ministram, kurā raksturoja attiecīgā brīža situāciju filmu izplatīšanā.[58]

Tika uzskaitīti deviņi filmu izplatīšanas uzņēmumi. Lielākais bija akciju sabiedrība *ARS*, kas pārstāvēja filmu producēšanas kompānijas *UFA* no Vācijas, *United Artists* – ASV, *Sojuz Fiļm* – PSRS un kurai piederēja vairāki kinoteātri – *Splendid Palace*, *Maska*, *Grand Kino*, *Kristal Palace* Rīgā un *Gloria Palace* Tallinā.

Vēl Rīgā darbojās firmu *Paramount*, *FOX* un *Metro Goldwyn Mayer* pārstāvniecības, paju sabiedrība *Atlantic-Film*, kas pārstāvēja ASV kompāniju *Universal Film Corporation Ltd.*, *Columbia* (pārstāvēja tāda paša nosaukuma ASV kompāniju), kā arī uzņēmumi *Interna Film* un *Balt-Film*. Par pēdējiem netiek norādīts, kādas filmas izplata, taču citos avotos minēts, ka *Interna Film* izplatījusi padomju filmas. Reģistrēta arī *Līgo filma*, par kuru teikts, ka tā ir latviešu, bez naudas līdzekļiem.[59]

Lai būtu vieglāk kontrolēt filmu izplatīšanu, Finanšu ministrija 1936. gada decembrī izteikusi priekšlikumu veidot Latvijas filmu kantoru apvienību, kas arī 1937. gadā ticis izdarīts.[60]

Viens no reāliem pasākumiem filmu izplatīšanā bija Latvijas 1935. gadā parakstītā *Konvencija audzinoša rakstura filmu starptautiskās apgrozības atvieglošanai*. Tajā bija teikts, ka audzinošu filmu izplatīšana atbilst Tautu Savienības dalībvalstu mērķiem, tās atbrīvojamas no muitas nodokļiem, konkrētās valstis var paredzēt arī citus atvieglojumus.[61]

1938. gadā dibinātās Sabiedrisko lietu ministrijas Filmu kontroles kolēģijas sekretārs kinooperators Jānis Sīlis preses pārstāvjiem stāstīja, ka tagad cenzūra lietojot sevišķi stingru vērtēšanas mērauklu. Tiks izvērtēta arī agrāk ievesto filmu māksliniecisk vērtība, un atkarībā no tās vēlāk spriedīs, kuram iznomas kantorim piešķirs monopolstāvokli filmu tirdzniecībā.[62]

1940. gada sākumā ar filmu importu Latvijā nodarbojās astoņas firmas. Tās ieveda joprojām ļoti lielu filmu skaitu – apmēram 600 filmu gadā. No firmām divas bija ASV filmu sabiedrību pārstāvniecības, kuras ieveda vienīgi tur ražotās filmas, pārējās – jauktas sabiedrības, kas veda filmas no citām valstīm. Lielākā daļa filmu kantoru atrodas sveštautiešu rokās, ziņoja prese, un daļa šo kantoru pilnīgi turot savās rokās kinoteātru īpašniekus.[63]

1940. gada martā tika izveidota **valsts** akciju sabiedrība *Filma*, kuras mērķis bija filmu ražošana, noma un tirdzniecība. Akciju sabiedrības pirmais un galvenais uzdevums – filmu importa koncentrācija vienās – savās rokās, ziņoja prese.[64]

Bija domāts, ka *Filma* pārņemtu arī daļu kinoteātru. Tika plānots, ka akciju sabiedrības kapitāls būs vairāk nekā 1 miljons latu, kura lielāko daļu dos valsts. Tāpat bija paredzēts *Filmai* nodot arī Sabiedrisko lietu ministrijai piederošo kinoaparatūru.[65]

Tomēr reālu darbību un organizatoriskus pārkārtojumus akciju sabiedrība *Filma* nepaguva uzsākt. Kinosistēmas nacionalizāciju Latvijā veica padomju vara.

Filmu rādīšana

Kā jau minēju, apskatāmajā periodā Latvijā bija raksturīga kino uztveres starptekstu struktūra. Publikai svarīgāka bija pati filma, nevis kinoteātra apmeklējums un kino seanss kā tāds, kā tas bija agrīnajā filmu skatīšanās posmā. Tomēr arī filmas rādīšanas vieta nebija mazsvarīga – konkrēta kinoteātra izvēle apskatāmajā periodā liecināja par skatītāja piederību kādai noteiktai sociālai, etniskai vai vecuma grupai. Pirmām kārtām šo sadalījumu noteica kinoteātra atrašanās vieta un biļešu cenas, vēlāk sava loma bija jau iedibinātai tradīcijai. Auditorijas ievirze lielā mērā noteica arī attiecīgā kinoteātra repertuāra izvēli.

Kinoteātru statuss

Jau kopš agrīnajiem filmu seansiem, kas notika *uz ātru roku* piemērotās telpās – māju bēniņos, tirgus būdās, kafejnīcās, biedrību telpās u.tml., filmu rādīšana veidojās kā privāts bizness. Tomēr, pieaugot kino popularitātei, valdošā elite apzinājās, ka kino ir ārkārtīgi spēcīgs masu apziņas veidošanas līdzeklis, tāpēc laiku pa laikam atskanēja runas, ka kinoteātri būtu jāpārņem valsts vai pašvaldības rokās vai jāveic šo uzņēmumu ļoti stingra kontrole.

Pirmais nacionalizācijas mēģinājums notika 1919. gadā, pirmajā *padomju varas* laikā, kad Rīgas kinoteātri atradās Izglītības komisijas kino apakšnodaļas pārziņā. Kā jau pagājušā gadsimta vēstures krīzes situācijās parasts, arī tobrīd kino bija īpaši populārs, cilvēki to izmantoja kā iespēju *atslēgties* no Pētera Stučkas lielinieciskā režīma skarbās ikdienas.

Padomju laikrakstā *Cīņa* lasāms: "Neskatoties uz nopietno laikmetu, Rīgā vēl aizvien pastāv daudz un dažādi tingeltangeļi – kinoteātri, cirki, kabarē utt. Un, kā par spīti visam, – liela daļa Rīgas iedzīvotāju appludina šīs iestādes. Stāv pēc biļetēm trīs četras stundas. Viņi šturmē balagānus, bet strādnieku teātri stāv pustukši. Vajadzētu nekavējoties nacionalizēt visus kinoteātrus, uzvest pamācošas bildes ar lekcijām. Ja tas nav iespējams, tad slēgt."[66]

Latvijas Republikā kinoteātri darbojās kā privāti uzņēmumi. Tomēr arī tad dažādu, bieži pat pilnīgi pretēji domājošu politisku spēku pārstāvji izteica līdzīgas idejas kā iepriekš minētajā *Cīņas* rakstā.

Piemēram, sociāldemokrāte Klāra Kalniņa 1921. gadā rakstīja, ka politiskās partijas nedrīkst ignorēt to milzīgo, maitājošo iespaidu, ko kino atstāj uz tautas masām. Kinoteātrus ik dienas apmeklē tūkstošiem cilvēku, kuri nelasa ne grāmatas, ne laikrakstus. Kino ir viņu vienīgā kultūras, mākslas un izglītības iestāde. Tāpēc būtu jādomā par kinoteātru nacionalizāciju vai vismaz valsts kontroli pār tiem. Bīstami būtu gan tas, ka kino kontrole nonāktu Ulmaņa labējās valdības ierēdņu pārziņā.[67]

Savukārt dažus gadus vēlāk, pirms *Likuma par kinematogrāfiem* apspriešanas Saeimā, Hermanis Asars labēji noskaņotajā laikrakstā *Latvis* rakstīja, ka kinoteātri uzskatāmi par mūsu īstajām tautas

augstskolām. 1925. gada pirmajā pusgadā katrs latvietis teātri un operu kopā esot apmeklējis 1,2, vācietis 1,1, ebrejs un krievs 1,8 reizes. Bet kinoteātrus katrs rīdzinieks esot apmeklējis 20 reižu. Tāpēc valstij vajadzētu kinoteātrus ņemt savās rokās kā iespaidīgu tautas audzināšanas līdzekli. Taču šobrīd tas neesot iespējams, jo kreisie, kas pie stūres, vestu filmas tieši no Maskavas. Tāpēc jārūpējas par pareizu kino cenzūru.[68]

1926. gadā tika izdots *Likums par kinematogrāfiem*,[69] kas noteica galvenokārt tieši kinoteātru darbību. Likums (ar laika gaitā izdarītiem grozījumiem) kino jomā bija noteicošais tiesiskais akts līdz pat padomju okupācijai.

Likums noteica, ka pastāvīga vai ceļojoša kinoteātra dibināšana piesakāma Iekšlietu ministrijai. Kinoteātra atbildīgajam vadītājam pastāvīgi jādzīvo Latvijā, jābūt vismaz divdesmit vienu gadu vecam, un viņš nedrīkst būt "ar tiesas spriedumu aprobežots savās tiesībās". Ja kinoteātra atbildīgais vadītājs mainās, ir vajadzīga jauna Iekšlietu ministrijas atļauja. Kaut arī visumā formāla, šī prasība rādīja, ka valsts centās kontrolēt kinoteātru privāto biznesu, nosakot īpašniekam, kādus cilvēkus pieņemt vai nepieņemt uzņēmuma vadībā.

Lai kinoteātra darbību atļautu, bija jābūt arī būvvaldes atļaujai par telpu "noderīgumu būvnieciskā ziņā". Sakarā ar to, ka apskatāmajā periodā filmu lentēm bija raksturīga paaugstināta uguns bīstamība, pašvaldības izdeva savus noteikumus par nepieciešamajiem filmu rādīšanas un glabāšanas apstākļiem. Piemēram, Rīgas pilsētas dome 1930. gada 18. decembrī izdeva *Saistošus noteikumus par celluloida filmu apstrādāšanu un uzglabāšanu*.[70]

Vistiešākā valsts iejaukšanās filmu rādīšanas procesā, protams, notika ar cenzūras palīdzību. Arī tās eksistenci noteica *Likums par kinematogrāfiem*. Kinoteātros bija atļauts izrādīt tikai iepriekš cenzētas filmas, kuras "cenzējamas Izglītības ministrijā saziņā ar Iekšlietu ministriju".

Personām no 6 līdz 16 gadu vecumam bija atļauts apmeklēt tikai tādas "kinematogrāfu izrādes, kuru filmas šī vecuma personu apmeklēšanai, raugoties no morāliskās attīstības viedokļa, Izglītības ministrija atzinusi par derīgām". Arī filmu reklāmas tika cenzētas, un uz katras izstādītas reklāmas vienības (piemēram, fotogrāfijas) bija jābūt

cenzūras zīmogam. Filmu cenzēšana bija par maksu. Lielāko daļu cenzūras izdevumu gan parasti sedza filmu izplatītāji.

Likums par kinematogrāfiem noteica, ka filmu uzrakstiem jābūt valsts valodā. Bija atļauti uzraksti arī citās valodās, bet latviešu valodai bija jābūt *pirmajā vietā*, un burti nedrīkstēja būt mazāki vai teksts īsāks kā citās valodās. Šī prakse mainījās pēc K. Ulmaņa apvērsuma. 1934. gadā prese ziņoja: "Rīgas ekrāniem paredzamas ievērojamas pārmaiņas. Piepildīsies senā vēlēšanās redzēt uz ekrāna uzrakstus tikai valsts valodā. Vācu un krievu tulkojumi tiks noliegti. Valstiska un apsveicama izredze."[71]

Likums par kinematogrāfiem noteica arī, ka "kinematogrāfu izrādēs jāuzņem arī vietējā chronika". 1928. gadā tika izdota *Instrukcija pie Likuma par kinematogrāfiem*, kas paredzēja, ka vietējās hronikas garumam "jābūt ne mazākam par 150 metriem, pie kam vismaz 50 metros jāattēlo Latvijas dienas notikumi"[72]. Tas bija viens no retajiem kultūrpolitiskajiem lēmumiem apskatāmajā periodā, kas veicināja nacionālās kinomākslas attīstību.

Kinoteātru īpašnieki nebūt nebija tik patriotiski un centās visādi izvairīties no papildu izdevumiem par kinohroniku īrēšanu, piemēram, rādot vienu un to pašu hroniku mēnešiem ilgi, tā veicinot arī publikas negatīvu attieksmi pret uzspiesto informāciju. Tāpēc minētā instrukcija noteica, ka "vietējās chronikas filmas ar uzņemtiem dienas notikumiem atļauts izrādīt Rīgas, Liepājas, Jelgavas un Daugavpils kinoteātros ne ilgāk par 6 nedēļām, bet pārējos Latvijas kinematogrāfos – ne ilgāk par 10 nedēļām no viņu cenzēšanas dienas"[73].

Jau pēc Kārļa Ulmaņa apvērsuma, 1935. gada februārī, notika kinoteātru darbinieku informācijas sapulce, kurā bija ieradies arī Alfrēds Bērziņš, tobrīd iekšlietu viceministrs. Viņš teica, ka valdība stāšoties pie kinoteātru un to repertuāra jautājumu sakārtošanas, jo kinoteātriem jākļūst par kultūras nesējiem, ne tikai laika kavēkli.[74]

Par pirmajiem kino izrādīšanas sistēmas nacionalizācijas vēstnešiem kļuva Sabiedrisko lietu ministrijas filmu nozares pārziņā esošie ceļojošie kinoteātri. 1938. gada 8. augustā tika izdoti *Noteikumi par Sabiedrisko lietu ministrijas ceļojošiem kinematogrāfiem.*[75]

Noteikumi paredzēja, ka ceļojošo kinematogrāfu uzdevums ir: "15. maija ideju propaganda un valdības darba atbalstīšana valsts un tautas politiskās, saimnieciskās un kulturālās dzīves izkopšanā."[76]

Ceļojošo kinoteātru uzdevums bija rīkot sistemātiskas filmu izrādes vietās, kur nav pastāvīgu kinoteātru. Filmu programmu veidoja ministrijas filmu nozare, ceļojošā kinoteātra personāls (pārzinis, mehāniķis, mehāniķa palīgs, šoferis) bija padots filmu nozarei. Viņi saņēma algu no izrāžu ieņēmumiem, bet, ja ieņēmumi nebija pietiekami, iztrūkums tika segts no ministrijas budžeta. Savukārt peļņa, ja tāda bija, tika iemaksāta valsts budžetā.[77]

Latvijas Valsts vēstures arhīvā saglabājies kāds interesants dokuments, kas liecina par valsts iejaukšanos arī stacionāro kinoteātru darbībā, vienlaikus iejaucoties pašvaldības kompetencē.

1939. gada 2. februārī Sabiedrisko lietu ministrijas filmu kontroles biroja pārzinis Ludvigs Matisons rakstīja slepenu ziņojumu SLM Preses un biedrību departamenta direktoram.[78]

L. Matisons bija veicis inspekciju Liepājas kinoteātros. Pretēji Liepājas pilsētas galvas vietnieka un finanšu nodaļas vadītāja uzskatiem Matisons rakstīja, ka divi no sešiem atvērtajiem pilsētas kinoteātriem būtu likvidējami, respektīvi, nebūtu atjaunojamas to uzturēšanas atļaujas.

Minētais dokuments būtībā raksturo nevis valsts ekonomisko politiku, bet nacionālo – dokumentā regulāri tiek piesaukta *žīdu grupa*, kura filmu rādīšanas biznesā neļaujot ienākt latviešu uzņēmējiem. Kinoteātrus slēdzot un pārveidojot, norāda Matisons, "būtu panākta pilnīga žīdu iespaida un kapitāla izslēgšana no Liepājas kinoteātru ekspluatācijas"[79].

Tāpat kā filmu iznomas jomā, arī to rādīšanas politikā Latvijas valsts virzījās uz centralizāciju un visa veida kontroli, kuru nedaudz vēlāk, nacionalizējot visus kinoteātrus, sekmīgi īstenoja padomju vara.

Kinoteātru nodokļi

Kā netiešs apliecinājums varas attieksmei pret kino bija kinoteātriem piemērotie nodokļi.

1922. gadā izdotais *Likums par pagastu pašvaldību* noteica, ka kino izrādes apliekamas ar izrīkojuma nodokli un to iekasē pašvaldības. 1931. gadā, lai ierobežotu pašvaldību *apetīti*, likumā noteica, ka nodoklis no kino izrādēm nedrīkst pārsniegt 35% no ieejas maksas. No izrīkojuma nodokļa bija atbrīvojamas "zinātniskas kino izrādes"[80].

Veidojot Kultūras fondu, viens no projektiem paredzēja, ka fonda ienākumus veidos arī papildu nodoklis kinoteātriem. Šo ideju aktīvi aizstāvēja Jānis Rainis, kurš savā runā Satversmes sapulcē 1921. gada 14. oktobrī teica: "Es gribu vispirms paskaidrot attiecībā uz iebildumu, ka kinematogrāfi esot tautas izpriecas vieta un tādēļ nevarot viņus aplikt ar nodokļiem. [..] Ja tur priecājas visa mūsu publika, tas nozīmē, ka mūsu garīgais līmenis ir ļoti zems."[81] Tomēr Saeimas laikā šo nodokli neieviesa.

Kinoteātri maksāja nodokļus pilsētu vai pagastu pašvaldībām, un valdes, sevišķi Rīgā, tos uzskatīja par īstu zelta bedri. 1925. gadā Rīgas budžetā kinoteātri iemaksājuši vairāk nekā miljonu latu jeb 79,3% visa izpriecas nodokļa. Te jāņem vērā, ka vairums teātru, kā arī vietējo mākslinieku koncerti u. c. bija atbrīvoti no izpriecas nodokļa.[82]

Tomēr šis procentuālais sadalījums nepārprotami apliecina, ka kinoteātru apmeklējums bija dominējošais cilvēku brīvā laika pavadīšanas veids.

Kinoteātru aplikšana ar nodokļiem Rīgā tika ieviesta 1917. gadā, un likmi noteica 33,3% apmērā. Vēlāk, izveidojoties Latvijas Republikai, tā pazemināta līdz 30% no katras biļetes. No 1923. gada vasaras sezonā ieviesa pazeminātu likmi – 25 procentus. Salīdzinājumam – Vīnē kinoteātriem bija jāmaksā 29% ienākuma nodoklis, Parīzē – 15–28%, Amsterdamā – 20%, Londonā – 12–20 procentu.[83]

Līdzās izpriecas nodoklim kinoteātriem Rīgā bija noteikts 200% elektrības tarifs.

Trīsdesmito gadu sākumā, kad arvien vairāk kinoteātru sāka rādīt skaņu filmas, Rīgas dome nolēma aplikt tās ar 35% izpriecas nodokli (sākotnējais projekts 1930. 20. 11. paredzēja pat 50% nodokļu likmi). Jaunā nodokļu likme stājās spēkā 1931. gada 1. aprīlī.[84]

Ar 35% izpriecas nodokli Latvija ieņēma pirmo vietu pasaulē! (Salīdzinājumam – Krievijā tobrīd bijis 30% izpriecas nodoklis, Vācijā – 12%, ASV – 6%, Francijā – 15%, Lietuvā 10 – 20%.[85])

Sakarā ar šo lēmumu Kinoteātru un filmu kantoru īpašnieku biedrība sasauca paplašinātu sēdi, kurā nolēma cīnīties par nodokļu samazināšanu, kā arī atzina, ka kinoteātriem uzliktais 200% elektrības tarifs ir nelikumīgs, un nosprieda domi sūdzēt tiesā.[86]

Neguvuši atsaucību, kinoteātru īpašnieki 1932. gada 12. februārī izsludināja Rīgas kinoteātru streiku, kas turpinājās līdz 17. martam.

"Svētdien plkst.12 sākās Rīgas kinoteātru streiks. Pārpildītas visas kafejnīcas, daudz apmeklētāju arī teātros. Vairums kino īpašnieku atradās savā rezidencē, kafejnīcā *Rokoko*. No pirmdienas slēgti visi 32 kinoteātri (29 000 sēdvietu). Bez darba ap 500 kino darbinieku. Rīgas pirmā ekrāna filmas tagad redz Lietuvā un Igaunijā."[87]

Katra diena, kad nestrādāja kinoteātri, Rīgas pilsētai nesusi gandrīz Ls 4000 lielus zaudējumus. Streika iespaidā Rīgas dome 1932. gada 17. marta sēdē pieņēma jaunu, progresīvu nodokļu likmi: biļetes, kas maksā līdz 1,20 latiem, apliekamas ar 25% nodokli, no 1,21 līdz 2 latiem – ar 30%, pāri 2 latiem – ar 35% nodokli. Bērnu, jaunatnes, kultūras un zinātnes filmas apliekamas ar 15% nodokli no biļešu cenas. Elektrības tarifu atstāja iepriekšējo.[88]

Pēc K. Ulmaņa apvērsuma, 1938. gada 15. maijā, tika izveidota Rakstu un mākslas kamera, kas bija pakļauta Sabiedrisko lietu ministrijai. 1939. gada 29. martā tika pieņemti noteikumi, kas paredzēja, ka daļu Rakstu un mākslas kameras ienākumu veido kinoteātru iemaksas – Rīgā pieci santīmi, ārpus Rīgas trīs santīmi par katru pārdoto biļeti.[89]

Kinoteātri Latvijā apskatāmajā periodā bija viens no nodokļu sistēmas balstiem. Cilvēku vēlme skatīties filmas ļāva eksistēt gan veselai rindai valsts ierēdņu, gan *baroja* pašvaldību budžetu. Tomēr ieņēmumi no šiem nodokļiem netika īpaši izdalīti un novirzīti nacionālās kinomākslas attīstībai.

Kinoteātru darbība

Jau pirms Pirmā pasaules kara Rīga bija izveidojusies par vienu no Krievijas impērijas filmu rādīšanas centriem. 1916. gadā (kara laikā!) Rīgā (558 000 iedzīvotāju) darbojušies 22 kinoteātri.[90]

No 20. gadu sākuma, vairojoties kino izplatīšanas firmām, palielinājās arī kinoteātru skaits. Piemēram, Rīgā šis skaits pieauga no 19 kinoteātriem 1921. gadā līdz 33 kinoteātriem 1925. gadā. 30. gadu pirmajā pusē tas bija diezgan stabils – Rīgā parasti darbojās 36 kinoteātri, Latvijā kopumā – 98 kinoteātri.[91] Visi kinoteātri atradās pilsētās. Lauku rajonus apkalpoja ceļojošie kinoteātri.

Tomēr vairums kinoteātru bija nelieli uzņēmumi ar 150–300 skatītāju vietām, un tie demonstrēja jau lielākajos kinoteātros rādītas un

bieži vien arī tehniski nolietotas filmas. To noteica maksa par filmu īri. Par t. s. pirmā ekrāna filmām jeb pirmizrādēm kinoteātri maksāja filmu izplatīšanas kantoriem Ls 2000–2500, par otro ekrānu – Ls 1000, trešo – Ls 400, ceturto – Ls 200, piekto – Ls 150, sesto – Ls 100.[92]

Protams, rādot filmas kopiju jau sestajā kinoteātrī, tā bija nolietota. Citētā pētījuma autors raksta, ka skaņu filma parasti *iztur* desmit ekrānus. Taču, izrādās, tad filmas kopija nebūt nebija jāmet ārā. Kā saka autors: "Pēc tam šī skaņu filma vēl it labi var noderēt kā mēmā filma un izturēt vēl apm. 20 ekrānus."[93] No šodienas viedokļa komiska – šī piezīme tomēr it labi apliecina sava laika kino recepciju – priekšstatu par filmu kā *līdz galam* izmantojamu laika kavēkli.

Ņemot vērā iepriekš minētās filmu cenas, nav brīnums, ka filmu pirmizrādes parasti rīkoja tikai septiņos astoņos kinoteātros un tie visi bija Rīgā. Regulāri filmu pirmizrādes notikušas piecos Rīgas kinoteātros – *Splendid Palace* (Elizabetes ielā 61), *Forums* (Skolas ielā 2), *Metropols* (Lielajā Vērmanes dārzā), *A. T.* (Kaļķu ielā 10) un *Palladium* (Marijas ielā 19).[94] Tiem kinoteātriem, kas darbojās vienā *ķēdē* ar iznomas kantoriem, filmu pirmizrādes bija izdevīgas, jo nebija jāmaksā īre.

Filmu īres maksa, kā arī speciālie nodokļi veidoja galvenos kinoteātru izdevumus. Kinoteātru darbinieku algas bijušas ļoti zemas, pie tam mazajos uzņēmumos parasti strādāja ģimenes locekļi, kuriem dažreiz algu pat nerēķināja.[95]

Trīsdesmito gadu sākumā viens kinoteātris Rīgā vidēji strādājis ar 36–38% bruto ienākuma, respektīvi, uz katriem trīs filmu seansiem bijusi viena izpārdota izrāde.[96]

Statistikas dati rāda, ka kinozāļu aizpildītība nebija liela. Tomēr 30% aizpildījums bija pietiekams, lai kinoteātra īpašnieks neciestu zaudējumus.

Neraugoties uz smagajiem nodokļiem un nepieciešamību uzstādīt visai dārgo skaņu aparatūru, kino izrādīšana jūtami nemazinājās arī trīsdesmitajos gados.

Piemēram, 1936. gadā Latvijā bija 93 pastāvīgie kinoteātri ar 32 086 sēdvietām un 25 ceļojošie kinoteātri. Visvairāk (27) bijuši nelieli kinoteātri ar 201–300 vietām, 12 kinoteātros bijis 500–1000 vietu. Mazākajā kinoteātrī – 69 skatītāju vietas.[97]

Seansu vidējais aizpildījums bijis Rīgā 34%, Zemgalē – 29%, Kurzemē – 25%, Latgalē – 20%, Vidzemē – 17 procentu. Vidēji – 31 procents.

Ieejas maksas amplitūda stacionārajos kinoteātros bijusi visai liela: no Ls 0,05 līdz 2, vidējā biļetes cena 0,6 lati. (Ceļojošie kinoteātri 1936. gadā noorganizējuši 1634 seansus 79 663 skatītājiem. Biļetes vidējā cena bijusi 0,42 lati.)[98]

Salīdzinot kinoteātra biļetes un maizes cenas, redzam, ka tās bijušas līdzīgas. Piemēram, 1937. gadā rudzu maizes kilograms maksājis vidēji Ls 0,20, bet baltmaizes kilograms – 0,50 latu.[99] *Maize un izpriecas* tiešām bija pieejamas Latvijas cilvēkiem. (1937. gadā astoņu stundu darbadienas izpeļņa Rīgas strādniekiem svārstījās no 2,55 līdz 4,95 latiem, tirdzniecībā vidējās mēnešalgas bija no 48 (izsūtāmie) līdz 232 (veikalveži) latiem.[100])

Filmu seansi, izņemot specializētos – bērnu u. c. seansus, parasti notika tikai pēcpusdienās un vairāk izrāžu – brīvdienās. Svētdienas parasti bija pirmizrāžu, jaunu filmu dienas. Kinoteātru aktīvā sezona sākās vēlā rudenī un turpinājās līdz aprīlim – maijam. Vasara bija kinoteātru tukšais laiks, daudzi vispār bija slēgti.

"Rīgas kino teātri, ziemas sezonai sākoties, ap plkst. 8 vakarā ir jau pārpildīti. Ierēdņi un strādnieki, pārdevējas un kalpones – ļaudis, kas raksturo Rīgas publiku, – pacietīgi gaida pāris stundas, lai tikai varētu noskatīties filmu. Stundu vēlāk priekšpilsētas kino jau ir piebāzti, cilvēki tramvajos dodas uz centru, bet arī tur aina tāda pati. *Splendid Palace* 3. vietas biļetes vairs nepārdod. *Astorijā* ventilatori vairs nespēj pievadīt svaigu gaisu publikas pārpildītajās telpās," – tā 1929. gadā rakstīja J. Aleksandrs.[101]

Anšlavs Eglītis saistībā ar kinoteātru sezonas sākumu atceras, kādu pacilājumu sagādājis tikko no laukiem iebraukušam pusaudzim pievakarē apstaigāt Esplanādi, Vērmanes parku un piestāties te pie viena, te otra raibā afišu staba, kur sludināja teātru un operas izrādes, ieskatīties kino vitrīnās – ko tās tagad sola?[102]

Anšlavam Eglītim un Volfgangam Dārziņam zēna gados mīļākais kinoteātris bijis *Maska* (Elizabetes ielā 61), kas bijis viens no lētākajiem Rīgā. Pusaudžiem *Maska* sniegusi daudz iespēju ielavīties bez biļetes.[103]

A. Eglītis piemin arī citus Rīgas kinoteātrus. Uz Tērbatas un Elizabetes ielas stūra atradās kino *Astorija* (vēlāk *Astra*), kas bijis "liels kā stadula un daudz nepiemīlīgāks".

Bagāta ar kinoteātriem bija Marijas iela: pie stacijas bija kino *Kolizejs*, bet uz Parka ielas stūra kino *Rekords*, kur palaikam esot rādītas *ļoti vecas* filmas. Divdesmito gadu sākumā vēlāk atvērtā kino *Palladium* vietā atradās *Olimpija* (arī *Vulkāns*), kur ziemā esot ļoti salušas kājas, tāpēc teātrī skanējusi nepārtraukta kāju dauzīšana.

Savukārt *Grand Kino* (Lāčplēša ielā 52) esot bijis nepiemīlīgi kails un neizdaiļots, bet "kas gan toreiz, filmas skatoties, raizējās par teātra izskatu? Kaļķu ielā atradās kino *A. T.*, ko, saprotams, neviens nesauca citādi kā vien par Ateju." Šo kino A. Eglītis un viņa draugi apmeklējuši reti, jo ap to bijusi jaušama īpatnēja vāciski pilsoniska gaisotne, kas atbaidījusi.[104]

Vizma Belševica aprakstījusi savus bērnības kinoteātrus, kurus apmeklēja Grīziņkalna mazturīgā publika: ""Orients" [Avotu ielā 54. – *I. P.*] vis nebija nekāds "Splendid Palace". Garajā, netīrajā zālē koka krēsli, un jau filmas sākumā Billei zem brunčiem palīda divas blusas. Tās spriņģoja un koda. Kasīties nedrīkstēja, nepieklājās."[105]

To, ka blusas nav tikai literāra izdoma, apliecina kāda piezīme avīzē 1923. gadā: "Apmeklētāji sūdzas par dažiem vietējiem kinematogrāfiem, kuru grīdas, kā domājams, redzējušas ūdeni – varbūt tikai pie kinematogrāfa celšanas un vai nu reti, vai nemaz netiek mazgātas. Dažu kinematogrāfu grīdas izkaisītas vēl ar zāģu skaidām. Sakarā ar to dažos kinematogrāfos ieviesušās lielā vairumā blusas, kuras moca apmeklētājus."[106]

Otrs *Griščenes* bērnu kinoteātris bijis *Apollo* Marijas ielā 73/75: ""Apollo" nebija diez ko labāks par veļas mazgātājas Švipstes būcenīti viņu sētā, tikai bez logiem. Ekrāns bija drusciņ krunkains, un, kad pa ielu brauca garām kāda smagā mašīna, sienas drebēja. Toties filmas tur rādīja lielākoties tādas, ka visu varēja saprast, un, ja kovboji vai musketieri, kas auļoja pa prērijām vai meža ceļiem, kādu nošāva, tad tas bija slikts cilvēks un tā viņam vajadzēja. Ja mira labs cilvēks, tad kā varonis. Tā mirt arī Bille gribētu. Lai visi saprot, ko zaudējuši, un visiem žēl."[107]

Šķiet, katrai sociālai vai etniskai grupai Rīgā bija savs iecienīts kinoteātris. Par to dažas norādes atrodamas Latvijas presē: "Kino *Maska*

sensāciju filmu izrādes sevišķi iecienījusi mūsu inteliģence un augstākā sabiedrība. Jau ilgāku laiku katru nedēļu tur ierodas iecienītais ģenerālis Bangerskis. Bieži redzams populārais ministru prezidents Skujenieks, kas pēc grūtajiem valdības sastādīšanas darbiem uz brīdi izklaidējas un aizmirst nepiepildāmās partiju prasības."[108]

Kinoteātros bieži viesi esot arī Dailes teātra aktieri. Lilita Bērziņa iecienījusi *Forumu*. Veinalds un Filipsons kādas tumšmates sabiedrībā redzēts *Maskā*. Gustavs Žībalts jau vairākus gadus ir *štammgasts Astrā*. Novērojams, ka skatuvniekiem patīk tādas filmas, kur vairāk pārdzīvojumu, respektīvi, *žuliku* filmas.[109]

Par skaistāko un reprezentatīvāko Rīgas un visas Latvijas kinoteātri kļuva *Splendid Palace* (tagad *Rīga*) Elizabetes ielā 61. Kinoteātris

Kinoteātra *Splendid Palace* ieeja

Kinoteātra *Splendid Palace* griestu apgleznotāji

piederēja akciju sabiedrībai *ARS*. Akciju sabiedrības 15 gadu darbības jubilejā valdes priekšsēdis Vasilijs Jemeļjanovs sacīja, ka firmas mērķis ir pasaules labākās filmas uz Rīgas kino ekrāniem parādīt vienlaikus ar Rietumeiropas lielākajām pilsētām. Un dažkārt rīdzinieki šīs filmas redzot pat pirmie![110] Lielākoties tā tas patiešām bija, bet visai bieži bija arī gadījumi, kad filma Rīgā parādījās pat vairākus gadus vēlāk, piemēram, 1935. gada filma *Top Hat* (režisors Marks Sendričs (*Sandrich*)) ar Džindžeru Rodžersu un Fredu Astēru rādīta tikai 1938. gadā, tai bija dots nosaukums *Lielpilsētas virpulī*.

Kinoteātris *Splendid Palace* jau savā iecerē bija eskeipisma pils, ēka ārpus realitātes, māja – sapnis, kas rada (rāda) arvien jaunus sapņus. Šāda tipa kino demonstrēšanas celtnes Rietumu zemēs parādījās kopš 20. gadsimta sākuma un vienlaikus ar klasisko kino veicināja filmu skatītāju *pārcelšanos* gandrīz pilnīgas ilūzijas pasaulē. Tie bija kinoteātri, uz kuriem iet bija arī prestiži, un te kino telpas recepcijai bija īpaša nozīme.

Vienu tādu nomales meitenes gājienu uz šo pili aprakstījusi Vizma Belševica: "Pēdējo reizi viņi gāja uz pašu lepnāko Rīgas kino "Splendid Palace". Tas nu bija ko vērts bez kādas filmas! Spožajām, platajām stikla durvīm abās pusēs ap kājām apķertas plikas meitas pūta garas zelta taures. Viņas gan varētu nebūt plikas. Plikam rādīties cilvēkos

nepieklājās. Un vēl par visdārgākajām biļetēm! Nevienā citā ķinītī biļetes nebija tik dārgas. Tāpēc jau uz "Splendidu" parasti vis nenāca."[111]

Kinoteātra arhitekts bija Frīdrihs Skujiņš, sienu gleznojumus veica mākslinieku grupa Hermaņa Grīnberga vadībā, skulptūru autors bija tēlnieks Rihards Maurs. Pirms kinoteātra projektēšanas V. Jemeļjanovs kopā ar arhitektu apceļojis Eiropas kinoteātrus. Kā norāda Juris Civjans, par paraugu *Splendid Palace* tika ņemts Parīzes kinoteātris *Cinema Pathe.*[112]

Kinoteātra ēku sāka būvēt 1922. gada pavasarī, un 1923. gada 30. decembrī ar filmu *Zem diviem karogiem* (*Under Two Flags*, ASV, 1922, režisors Tods Braunings (*Browning*)) notika tā svinīga atklāšana.[113] Kā *viegls* papildinājums "Poēmai iz austrumu dzīves" ar tobrīd ļoti populāro aktrisi Priscillu Dīnu (*Dean*) tika rādīta īsfilma *Fatijs Lunaparkā* (*Fatty at Coney Island*, ASV, 1917) ar komiķi Rosko Ārbaklu (*Arbucle*) Fatija lomā, kā arī Latvijas hronika. Spēlēja "pirmklasīgs koncertorķestris"[114].

Kinoteātrī bija aptuveni 1000 skatītāju vietu.

Piecpadsmit gadu laikā (1924–1939) kinoteātri apmeklējuši 6 miljoni skatītāju, noskatoties 1000 filmu. *Splendid Palace* bija pirmais kinoteātris Latvijā, kas sāka demonstrēt skaņu filmas.[115]

Splendid Palace vienmēr bijis smalkākais un dārgākais Rīgas kinoteātris, tāpēc tā apmeklētāji galvenokārt bija labi nodrošinātie Rīgas uzņēmēji, kā arī inteliģence un ierēdniecība. Protams, arī repertuārs noteica skatītāju loku.

Tatjana Jemeļjanova, V. Jemeļjanova meita, atcerējās: "Rīgā bija ļoti daudz vāciešu, tāpēc *visejošākās* bija vācu filmas. Trīsdesmitajos gados paps noslēdza līgumu ar Krieviju. Kad pirmā filma *gāja*, tie bija *Jautrie zēni*, visa Maskavas priekšpilsēta bija šeit. Galu galā mēs sēdējām starp diviem *podiem*. Vācieši saka, mēs jums nedosim pārstāvību vairāk tāpēc, ka jūs taisāt komunistisku propagandu. Krievi draud nedot filmas, jo mēs piekrītot fašistiem. Paps saka – man vienalga, kas pie stūres, lai tik tā mašīna naudu dod."[116]

Mašīna deva gan naudu, gan prestižu. 1930. gadā kinoteātra *Splendid Palace* līdzīpašnieks un tobrīd viens no akciju sabiedrības *ARS* direktoriem S. Fainšteins svinēja divdesmit piecu gadu darbības jubileju: "Piedalījās kino īpašnieki, filmdarbinieki un preses pārstāvji kā

Marija Jemeļjanova

Akciju sabiedrības *ARS* valdes priekšsēdis Vasilijs Jemeļjanovs

no Latvijas, tā arī no ārzemēm. Akciju sab-bas ARS direktors V. Emeļjanovs nolasīja sab-bas vārdā apsveikuma adresi. [..] Jubilārs saņēma reti vērtīgas balvas – direktors V. Emeļjanovs pasniedza vairāk tūkstošu latu vērtībā platīna pulksteni, briljantiem izrotātu, no citiem cienītājiem zelta tabakas etviju ar briljantiem un ļoti daudz citu vērtīgu piemiņu."[117]

Pastiprināta interese bija arī par Jemeļjanova ģimenes locekļiem, īpaši sievu Mariju, kura tika uzskatīta par vienu no skaistākajām un labāk ģērbtajām sievietēm Rīgā, gandrīz tādu pašu atdarināšanas cienīgu paraugu kā filmu *zvaigznes.*

1926. gada 9. martā Marijas ielā 19 atklāja otru greznāko kinoteātri Rīgā *Palladium*: "Tas ir lielākais kinoteātris (ar 1300 vietām) Rīgā. Ierīkots glīti, ērti, moderni, pielietojot skulptūras mākslu, ievērojot higiēnas prasības. Zāles griesti izveidoti pēc zilas, zvaigžņotas debess, ap kuru 3 lampiņrindas telpu starpbrīžos tura pusgaismā. Sienas tumši tonētas."[118]

Palladium kļuva par latviešu filmu prezentācijas kinoteātri. Šeit pirmizrādes piedzīvojušas filmas *Lāčplēsis*, *Tā zeme ir mūsu*, *Tautas dēls*, *Dzimtene sauc*.

Tomēr *Palladium* solīduma un veiksmes ziņā atpalika no *Splendid Palace*, kinoteātrim daudzkārt mainījās īpašnieki, interjers utt. Bija arī skatītāju sūdzības: "Svētdien plkst. 7 iegāju vienā no solīdākajiem Marijas ielas kinoteātriem *Palladium*, lai noskatītos tur demonstrējamo Lilianas Harvejas filmu. [..] Izrādījās, ka *Palladiums* rīkojas daudz nesmukāk nekā mūsu mazie, trešās šķiras kino. Viņā filma tika demonstrēta tik ātri, ka Liliana Harveja dejoja uz ekrāna kā diegā uzvērts ampelmanis. Bet tas vēl nav nekas! Minētais kino izspēlē vēl lielāku trumpi. Izrādās, ka viņš demonstrē "runājošo filmu", protams, tikai ar publikas piedalīšanos, jo tā pa demonstrējuma laiku, neapmierināta ar augšminēto parādību, auroja līdz apnikumam. [..] Bez tam vēl jāpiezīmē ļoti nekorektā rīcība attiecībā uz biļetēm, kuras pārdod tādā vairumā, ka lielākai daļai no publikas visu seansu jāstāv kājās."[119]

Pēdējais kinoteātris, kuru pirms padomju okupācijas, 1940. gada februārī, atklāja Rīgā, bija *Gaisma* Tallinas ielā 54. Līdz ar to šajā laikā Rīgā darbojās 37 kinoteātri. *Gaismas* arhitekts bija T. Hermanovskis. Kinoteātrī bija 580 vietu un... atgādinājums par karu – "200 kv. m. plaša gāzu un bumbu droša patvertne"[120].

Kinoteātru apmeklējums

20. gadsimta divdesmitajos trīsdesmitajos gados dominējošais auditorijas piesaistes punkts kinoteātriem bija filma, tātad pats kino teksts, agrīnajam kino raksturīgā ārpusteksta recepcija bija kļuvusi sekundāra. Tomēr pētāmajā laikā (un tāpat tas ir arī mūsdienās!) telpa *ap filmu* joprojām bija svarīga – un tā veica arī citas funkcijas. Poētiski kinoteātri varētu dēvēt par *patvērumu*, un tas katrai sociālai vai vecuma grupai varēja sniegt konkrētas iespējas.

Uz kino atšķirībā no teātriem varēja iet, īpaši nepārgērbjoties, tātad tieši no darba, te varēja sasildīties nosalušie un atvēsināties sakarsušie, dāmas agrajos pēcpusdienas seansos atpūtināja iepirkšanās laikā

nogurušās kājas, smalkākie kinoteātri piedāvāja mūzikas koncertus, pārīšiem un klaidoņiem bija tumsa, kur skūpstīties vai gulēt, kinoteātrī varēja izklaidēties kopā ar ģimeni vai atpūsties no tās, pusaudži rīkoja veiklības sacensības, lai iekļūtu uz seansiem bez biļetes, jaunieši iepazinās utt.[121]

Kinoteātri bija vispopulārākās laika pavadīšanas iestādes Latvijā, tomēr salīdzinājumā ar citām valstīm to apmeklētība nebija ļoti augsta. To varētu skaidrot pirmkārt ar Latvijas sociālekonomisko struktūru: lauku iedzīvotāju īpatsvars Latvijā bija ļoti izteikts, un viņiem bija pieejamas tikai ceļojošo kinoteātru rīkotās izrādes.

Arī pilsētu iedzīvotāju dzīves stils vēl tikai veidojās. Rietumu valstīs cilvēku iziešana vakaros ārpus mājas, teātra, mūzikhola, vēlāk kino apmeklējums bija gadu desmitos iedibināta tradīcija. Latvijā "mājas sajūta", piesaiste tai vēl bija spēcīga, dzīves publiskums netika uzskatīts par vērtību, īpaši *vienkāršo* cilvēku vidū.

Tomēr kinoteātru skaita un apmeklējuma visai stabilā pieauguma tendence liecina par modernas urbānistiskas sabiedrības veidošanos Latvijā un Rīgu kā šī procesa koncentrātu.

1921. gadā katrs Rīgas iedzīvotājs apmeklējis kinoteātri 5,5 reizes, 1922. gadā – 6, 1923. gadā – 7,1, 1924. gadā – 8,3 reizes.[122]

1925. gadā Rīgā reģistrēti 10 apmeklējumi uz vienu iedzīvotāju. (Salīdzinājumam – ASV pilsētās uz vienu iedzīvotāju reģistrēti 67 kino apmeklējumi gadā.) Absolūtos skaitļos no 1922. līdz 1925. gadam kino apmeklējumu skaits bija vairāk nekā divkāršojies.[123]

Kinoteātru apmeklējums vairākkārt pārsniedza citu kultūras iestāžu apmeklējumu skaitu (sk. 1. tabulu).

1. tabula

Kinoteātru apmeklētāju skaits uz vienu teātra apmeklētāju Rīgā[124]

1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932
3,11	3,87	4,22	3,75	5,21	6,45	6,32	6,09	6,13	5,58

Jānis Jaunsudrabiņš savā romānā *Jaunsaimnieks un velns* rakstīja: "Ļaudis metās uz kino kā negudri. Bet teātri lāpīja dekorācijas un tikko vilka elpu. Katrs pusaudzis pazina visas kinozvaigznes jau no

reklāmām vien, bet ar Bertu Rūmnieci un Aleksi Mierlauku varēja dzīvot vienā sētā, tos nemaz neredzējis."[125]

2. tabula

Apmeklētāju skaits Rīgas teātros un kinoteātros no 1921. līdz 1938. gadam[126]

Teātri	1921–1923	1924–1928	1929–1933	1934–1938	1938	Kopā 1921–1938
Latviešu teātri	1 344 647	2 615 792	3 427 079	3 541 668	756 532	10 929 186
Vācu teātri	210 175	399 181	238 961	231 392	51 301	1 079 709
Krievu teātri	290 281	727 535	493 268	350 183	85 129	1 861 267
Ebreju teātri	101 943	98 384	290 105	355 905	73 420	846 337
Citi			13 501	10 704	3 145	27 350
Kopā	**1 947 046**	**3 840 892**	**4 462 914**	**4 489 852**	**969 527**	**14 740 704**
Kinoteātri	**5 276 939**	**18 126 091**	**25 965 807**	**24 506 325**	**4 946 527**	**73 875 162**

2. tabula rāda ne tikai kino popularitāti, te redzam arī teātra apmeklējumu stabilu pieaugumu divdesmito gadu otrajā pusē un līdz trīsdesmito gadu sākumam.

Apskatāmajā laika periodā Rīgas teātru apmeklētāju skaits svārstījās no 700 līdz 900 tūkstošiem gadā, savu augstāko punktu sasniedzot 1930. gadā (938 408), tam sekoja salīdzinošs apmeklējuma kritums (867 210 – 1932. gadā), pēc tam atkal kāpums.

Dinamikas ziņā interese par kino ir līdzīga, visveiksmīgākais bija 1929. gads (5 626 088) un 1930. gads (5 714 889), pēc tam seko visai izteikts apmeklējumu skaita kritums (4 596 499 – 1932. gadā), tad atkal pieaugums un stabilizācija.[127]

Kinoteātru un arī teātru skatītāju skaits nedaudz samazinājās trīsdesmito gadu sākumā, kad arī Latvijā ļoti jūtamas kļuva pasaules ekonomiskās krīzes sekas un, iespējams, cilvēkus mulsināja skaņu kino radītā valodas problēma: kaut arī pirmās skaņu filmas Rīgā bija ārkārtīgi populāras, taču tajās skaņai bija vairāk efekta, nevis naratīva nozīme. Tomēr kino industrija cieta salīdzinoši nelielus zaudējumus. Ekonomiskās krīzes laiks pierādīja, ka kino bija kļuvis par pirmās nepieciešamības preci.

Jānis Jaunsudrabiņš to raksturoja tā: "Cik izšķērdīgi ļaudis bija bijuši savā personīgā dzīvē, tik stingri atturīgi viņi pēkšņi kļuva. Sevišķi labi tagad ar krīzi ikviens varēja aizbildināt savu garīgo kūtrību. Kas tagad varēja vairs iet koncertā vai teātrī? Kas varēja apmeklēt gleznu izstādes? Kas spēja nopirkt gleznas un grāmatas? Labi, ja atlika kāds lieks lats kino biļetei, kādam nepieciešamam drēbes gabalam."[128]

Trīsdesmito gadu otrajā pusē kinoteātru apmeklējums atjaunojās iepriekšējā (divdesmito gadu) līmenī. 1936. gadā reģistrēti 6 569 247 apmeklējumi, t. i., vidēji katrs Latvijas iedzīvotājs apmeklējis kino vairāk nekā trīs reizes. Tā kā kino rādīja galvenokārt pilsētās, katrs pilsētnieks to bija apmeklējis deviņas reizes. 78,4% visu apmeklējumu reģistrēti Rīgā, tātad katrs rīdzinieks kino apmeklējis 13 reižu gadā.[129] Jāņem vērā, ka trīsdesmitajos gados pieauga redzēto filmu skaits vienā apmeklējuma reizē – Latvijā, tāpat kā visur Rietumu pasaulē, viens no ekonomiskās krīzes pārvarēšanas līdzekļiem kinoteātros bija dubultprogrammas, divu pilnmetrāžas filmu rādīšana par vienu biļeti, par "vienas filmas cenu".

Kaut arī pētāmā perioda statistikas dati ir visai skopi, nav pieejama sīkāka informācija par auditorijas struktūru, interesēm u.tml., tomēr tie dod pamatu hipotēzei par modernā dzīves stila iesakņošanos, un faktiski tie apliecina, ka vienlaikus ar interesi par kino pieaugusi interese arī par citām priekšnesuma formām, un domāju, ka te redzama arī bieži neapjaustā kino nozīme – veidojot cilvēku kā skatītāju, paplašinot viņa receptīvās iemaņas, kino veicināja, nevis bremzēja arī Latvijas teātru, muzeju u. c. kultūras iestāžu attīstību.

Te vietā pieminēt 1919. gadu, visai dramatisku pārmaiņu laiku Rīgā, kad kinoteātrī *Grand Kino* patvērumu bija atraduši izcilie latviešu teātra aktieri Aleksis Mierlauks, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Mirdza Šmithene un Berta Rūmniece, piedaloties kinoteātra varietē programmā – dažādos viencēlienos (nosaukumi itin labi raksturo saturisko ievirzi: *Kniebieni*, *Divi uz vienas plīts* u.tml.). Atsauksmes bija labas un skatītāju interese arī: "Mūsu premjeri bez *jandāliņa* taisīšanas ļoti pieklājīgi spēlēja: reizēm tapa pat jautri, kas ļoti reti gadās lielpilsētas farsos..."[130]

Izrādes *Grand Kino* turpinājās līdz pat 1919. gada septembra beigām, kad Aleksi Mierlauku apstiprināja par Nacionālā teātra direktoru un arī pārējie aktieri atgriezās uz lielās skatuves, pilnīgi ticams, paņemot

sev līdzi arī daļu skatītāju. Paši aktieri ar kino atkal ciešāk saskārās, tēlojot pirmajā Latvijas aktierfilmā *Es karā aiziedams* (1920).

Tomēr *tradicionālās* mākslas iestādes, īpaši divdesmitajos gados, jutās apdraudētas. Teātri uzskatīja, ka pie salīdzinoši mazā apmeklētāju skaita vainīgs kino, kas piedāvājot tikai izklaidi, tāpēc kavē interesi par *nopietnu* mākslu. Teātri centās rast aizstāvību valstiskā līmenī.

1927. gadā Nacionālais teātris, Nacionālā opera, Dailes teātris un Vācu drāma iesniedza Saeimai un valdībai kopīgu memorandu, kurā bija teikts: "Teātrim un operai kā mākslas iestādēm protestējoši jāsaceļas pret **kino tagadējā veidā** aiz sekošiem iemesliem: 1) retos gadījumos kino sniedz nopietnus mākslinieciskus inscenējumus vai zinātniskas filmas. Pa lielākai daļai filmas ar kriminālistiku un pikantēriju spekulē uz skatītāju zemākiem instinktiem un jūtām un tādā kārtā kalpo nevis tautas audzināšanai, bet **demoralizācijai** un estētisku jūtu banalizācijai. [..] 2) lai konkurētu ar teātriem un operām, kino bez filmu izrādēm sniedz vēl tā sauktos **divertismentus**, kas nav nekas cits kā mākslas profanācija. [..] 3) ..Kino īpašnieki savus līdzekļus var bagātīgi šķiest fantastisku telpu ierīcei, kā arī apžilbinošai gaismas reklāmai, milzu plakātiem un sludinājumiem. Mākslas iestādes ar to visu nav spējīgas sacensties, un tāpēc ar katru dienu vairāk kino atrauj publiku no teātriem un operas. [..]"[131]

Memoranda iesniedzēji lūdza Saeimu un valdību rūpēties, "1) lai kino pastāvētu kā **mākslinieciski un zinātniski vērtīga kultūras iestāde**, 2) lai netiktu turpmāk pielaista divertismenta veidā mākslas profanācija un lai kino pastāvētu kā **tīrs kino** bez dramatiskās, muzikālās vai vokālās mākslas piedevām, tā dodot šīm mākslām dabīgi attīstīties par sevi [..]." Memorandam pievienojušās arī daudzas sabiedriskās organizācijas.[132]

Divertismenti bija raksturīga Latvijas kino seansu sastāvdaļa. Tajos tika uzvestas viencēliena lugas, dziedāja kupletisti, uzstājās burvju mākslinieki, dejotāji utt. Lai arī protesti pret divertismentu nereti banālo saturu bija visai bieži, tomēr, kā norādīja Saeimā Bruno Kalniņš, nebija nekāda tiesiska iemesla tos aizliegt.[133] Divertismenti pamazām izzuda līdz ar skaņu filmu parādīšanos.

Latvijas Republikā valsts politika pret teātri un kino bija radikāli atšķirīga, teātris tika uzskatīts par atbalstāmu kultūras jomu, bet kino

par tādu kā nodokļu *slaucamo govi* un dažreiz pat tiešu teātru balstu. Tāda bija, piemēram, Nacionālā opera, kas bija viens no diviem valsts pilnībā uzturētajiem teātriem Latvijā. Otrs bija Nacionālais teātris. Taču arī citi teātri saņēma finansējumu no Kultūras fonda, kā arī nodokļu atlaides.

Nacionālā opera Latvijā atšķirībā no līdzīgiem teātriem citās valstīs bija cenu ziņā demokrātiska un plašiem sociāliem slāņiem pieejama. Taču tas radīja papildus finansiālās grūtības. Viens no risinājumiem bija kultūrfilmu seansi operā, sākot ar 1931./1932. gada sezonu, kad LNO inspektors bija Otto Krolls. 1932. gadā no februāra līdz maijam un no oktobra līdz decembrim LNO filmu seansus apmeklējis 51 914 skatītāju. Salīdzinājumam – šajā laikā Rīgas teātru izrādes kopsummā apmeklējis 867 210 skatītāju.[134]

Iespējams, cenšoties konkurēt ar kinoteātriem, kuri tika uzskatīti par izpriecu iestādēm, divdesmitajos trīsdesmitajos gados Latvijā teātru repertuāra lielāko daļu veidoja viegli, izklaidējoši iestudējumi, turklāt no gada gadā populārākas kļuva operetes Nacionālajā operā un muzikālās izrādes dramatiskajos teātros.[135] (Šādi dati gan vienmēr ir riskanti, jo piedāvā sistēmu, kurā pieprasījums it kā nosaka piedāvājumu, taču dažreiz tieši piedāvājums ir spēcīgāks un determinē pieprasījumu, bet visbiežāk masu kultūrā šīs attiecības veido apburto loku.) Piemēram, 1936./1937. gada teātra sezonā 11 Latvijas teātrus apmeklējuši 1 216 432 skatītāji. Vislabprātāk skatītas komēdijas (26,5%), operetes (21%), drāmas (20,1%), tautas lugas (17,2%), operas (8,8%), koncerti (2,2%), bērnu lugas (2,1%), balets (1,7%), pārējais (0,4%).[136]

Līdzās filmu rādīšanai kinoteātros bija arī citi to demonstrēšanas veidi, parasti ar specifisku, visbiežāk izglītojošu mērķi. Filmas regulāri izmantoja un ne tikai rādīja, bet arī uzņēma kultūras biedrības. 1928. gadā Latvijā bija 2905 kultūras biedrības, no tām Rīgā – 668.[137] Biedrību mērķi bija: vispārējās vai speciālās izglītības veicināšana, dzīves līmeņa celšana, bērnu aizsardzība, tuberkulozes un alkoholisma apkarošana utt. Piemēram, Otto Krolla vadītās *Latvijas kultūras veicināšanas biedrības* īpašumā 1927. gadā bijuši 27 322 m filmu un vairāki kinoaparāti, Latgalē noorganizētas 12 kino izrādes 6372 apmeklētājiem.[138] 1931. gadā tā piedāvāja iznomāšanai 15 dažādos gados pašu uzņemtas kinohronikas.[139]

Savukārt *Centrālā izglītības savienība* 1926.–1928. gadā sarīkojusi 128 kino izrādes.[140] *Latvijas Lauksaimniecības centrālbiedrībai* bija pat sava filmu nodaļa, kurā 1932. gadā bija vairāk nekā 300 lauksaimnieciska, izglītojoša un arī izklaidējoša rakstura filmu.[141] *Latgales Lauksaimniecību biedrību savienība* 1930. gadā producēja pilnmetrāžas skatu filmu par Latgali – *Tā zeme ir mūsu.*

3. Kinoteātru repertuārs

Filmu iznomas un izrādīšanas sistēma Latvijā veidojās tāpat kā citās Rietumu valstīs, un arī šīs sistēmas centrs – filmas Latvijā bija tās pašas, ko skatījās Eiropas un ASV kinoteātru apmeklētāji. Tāpēc, lai labāk saprastu ar Latvijas kino repertuāru saistītos procesus, nepieciešams raksturot *filmas* fenomenu attiecīgajā laika posmā.

Divdesmitajos gados, vēl *mēmā kino* laikā, definējās kino valoda, notika nozīmīgi stila un formas meklējumi. Šim laikam raksturīgi interesantākie kino virzieni: ekspresionisms Vācijā, impresionisms Francijā, montāžas kino padomju Krievijā, kā arī dažādu kino veidu – eksperimentālā, dokumentālā, animācijas kino attīstība.

Latvijā apskatāmajā periodā no Eiropas kino visvairāk bija pieejamas vācu filmas, tātad varam uzskatīt, ka Latvijas publika bija pazīstama ar kino ekspresionismu, kurā gan, domājams, baudīja ne tik daudz ekspresionisma moderno, dekonstruēto formu, bet drebēja līdzi bieži mistiskajiem, šausmu pilnajiem notikumiem.[142]

To apliecina, piemēram, Anšlava Eglīša košais apraksts par ekspresionisma klasiku – Frīdriha Vilhelma Mūrnava filmu *Nosferatu* (*Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, 1922): "Visus iespaidus pārmāc kāda sevišķi spilgta atmiņa: es redzu sevi kino *Maska*, zāles tumsā blakām Volim[143], skatāmies šausmu filmu *Nosferatu*, ko mēs aplami izrunājām – Nosferato. Tā saucās tievs, garš, ļaundabīgs vecis, ģērbies melnā frakā, ar kuplām baltām aprocēm uz žabo. Viņš bija vampīrs, kas cēlās augšā no miroņiem, lai pastrādātu savas negantības, jo pārtika no siltām cilvēku asinīm. [..] Laiku pa laikam Volis, saldās šausmās iesēkdamies, kā glābiņu meklēdams, ieķērās man elkonī, lieliski izbaudīdams briesmu un šaušalu brīžus."[144]

Filma *Metropole* (Frics Langs, 1927), grandiozākais vācu kinoekspresionisma darbs

Vācu kinomākslas *zelta laikmetu*, kas parasti tiek saistīts ar ekspresionisma stilistiku, reprezentē salīdzinoši nedaudzas filmas. Piemēram, kino vēsturniece Lote Eisnere savā hrestomātiskajā pētījumā *Rēgainais ekrāns* atgādina, ka divdesmito gadu otrajā pusē Vācijā uzņēma vairāk nekā 200 filmu gadā un tikai četras piecas no tām var uzskatīt par izcilām.[145]

Tomēr, lai arī mazskaitlīgs, ekspresionisma kino bagātināja arī Latvijas publikas skatīšanās pieredzi, paplašināja mākslas (un, iespējams, arī dzīves) recepcijas robežas. Ekspresionismam un naturālismam (kas lielā mērā veidoja klasiskā kino realitātes ilūziju un arī vienmēr bijis Latvijas publikas iecienītākais mākslas stils visos tās veidos) bija fundamentāli atšķirīgs pasaules reprezentācijas veids, naturālisma metode bija redzamās, *objektīvās* pasaules mimēze, ekspresionisms

balstījās uz iekšēju, subjektīvu sajūtu, šķietamību. "Ekspresionists *neredz*, viņam ir vīzijas," rakstīja Lote Eisnere, atsaucoties uz Kazimira Edšmida pētījumu.[146]

Urbanizācijas procesa radīto psiholoģisko šoku visai spilgti pārstāvēja vācu kino daļēji stilistisks (vairāk *jaunās lietišķības*[147], nevis ekspresionisma izpaudums), daļēji tematisks apakšvirziens, dēvēts par *ielas filmām*. Latvijas skatītāji bija redzējuši tādas šī virziena pērles kā Georga Vilhelma Pābsta *Skumjā ieliņa* (*Die Freudlose Gasse*, 1925), Džo Maja *Asfalts* (*Asphalt*, 1928) u. c. Vācu filmās iela nozīmēja Likteni, rakstīja Lote Eisnere.[148]

Likteņa aicinājumam visbiežāk padevās turīgi buržuā, kuriem bija apnikusi viņu mierīgā, garlaicīgā mājas dzīve – iela bija ceļš uz visām baudām, ko spēja sniegt pilsēta, beigās gan parasti baudītāju nežēlīgi iznīcinot. Šis negatīvais pilsētas arhetips pētāmajā laikā vieno daudzas Eiropas zemes, Latvijas kultūrai tas bija sevišķi raksturīgs, tāpēc arī vācu *ielas filmas* vietējai publikai varēja šķist īpaši tuvas.

Franču impresionisma kino, kurš nebūt nekopa aktieru – zvaigžņu kultu, bet centās attīstīt kino piemītošo fotogēniju, izkopjot filmēšanas plāna iekšējo dinamiku, kameras subjektivitāti un kustīgumu, montāžas izteiksmīgumu utt., pie Latvijas skatītāja, paradoksāli, nonāca, pateicoties šejienes publikas mīlestībai pret krievu aktieriem, kuri bija *savējie* vēl no cariskās Krievijas laikiem.

Par vienu no impresionisma *bāzes* vietām kļuva Francijas filmu studija *Albatross*, kuru bija dibinājuši galvenokārt krievu emigranti, un pazīstamākā studijas persona bija aktieris Ivans Mozžuhins. Pateicoties Mozžuhina līdzdalībai (viņa kā *drošas* preces vērtībai), Latvijas skatītāji redzēja impresionisma filmas *Liesmojošais ugunskurs* (*Brasier ardent*, 1922, režisors Ivans Mozžuhins), *Kīns* (*Kean ou desordre et genie*, 1923, režisors Aleksandrs Volkovs), *Nelaiķis Matiass Paskāls* (*Feu Matias Pascal*, 1924, režisors Marsels Lerbjē) u. c.

1924. gadā, būdams jau franču mēmā kino pilntiesīgs dalībnieks, Ivans Mozžuhins rakstīja: "Nepieciešams, lai rastos vairāki lieli režisori, un francūži ieņems kinematogrāfijā pienācīgu vietu. Kaut arī jau tagad starp viņiem ir izcili cilvēki. Ābels Ganss, protams, viens no pirmajiem un ne tikai Francijā. *Ritenī* viņš mums deva veselu rindu likumu, ar kuriem jārēķinās visiem. Protams, sižets bija neveiksmīgs.

Taču atbilstība starp ejoša vilciena ritmu un attēlu maiņu, varoņa krišana bezdibenī – atklājumi pilnīgi ārkārtēji."[149]

Ivans Mozžuhins pat bija plānots kā titullomas tēlotājs franču impresionisma slavenākajā filmā *Napoleons* (1927, režisors Ābels Ganss), kurā tomēr (iemesli joprojām neskaidri) nepiedalījās.[150]

Izteikti eksperimentāli darbi, piemēram, *Andalūzijas suns* (*Un Chien Andalou*, Francija, režisori Luiss Bunjuels, Salvadors Dalī, 1928), uz Latvijas ekrāniem nenonāca. Repertuārs uzkrītoši tika veidots t.s. vidējā skatītāja gaumei, izvairoties no tematiskas vai formālas sarežģītības. Filmu izplatītāji un demonstrētāji nevēlējās uzņemties nekādu komerciālu risku, pie tam viņiem bija padrūma pieredze saskarē ar kino cenzūru (sk. tālāk), kas arī neatzina formālus un saturiskus eksperimentus.

Tomēr jāatzīmē, ka arī citur Eiropā netradicionālas filmas uz parastu kinoteātru ekrāniem bija retums. Tur veidojās kino grupas vai klubi, kas domāja par kino valodas specifiku, eksperimentēja un skatījās citu veidotas netradicionālas filmas. Latvijā par šādu grupēšanos

ziņu nav. Kaut kas līdzīgs notika vienīgi ar Sergeja Eizenšteina filmu *Bruņukuģis "Potjomkins"*, kuru cenzūra 1927. gadā aizliedza rādīt plašai publikai, bet sarīkoja preses izrādi inteliģencei, kuras gaume nelikās tik viegli sabojājama.[151]

Padomju filmas Latvijas skatītājiem divdesmitajos gados piedāvāja I. Uzdiņa filmu aģentūra,[152] un, pateicoties tai, plašākai publikai bija iespējams gūt ieskatu arī eksperimentos ar montāžu. Tomēr Krievijā, tāpat kā Vācijā, radikālas formas darbi bija tikai neliela filmu produkcijas daļa, un publika par tiem parasti neinteresējās. Daudz labāki panākumi bija padomju komēdijām, zinātniskās fantastikas filmai *Aelita* (1924, režisors Jakovs Protazanovs) u. c., kas tika rādītas arī Latvijā.

Latvijā apskatāmajā periodā vismazāk bija redzamas Skandināvijas un kaimiņvalstu – Lietuvas un Igaunijas filmas. Gan nedrīkst aizmirst, ka arī pašu filmu tuvākajiem kaimiņiem nebija daudz. Dažas bija pieejamas alternatīvā iznomā, piemēram, Latvijas Lauksaimniecības centrālbiedrības mācību līdzekļu nodaļa piedāvāja dažas izcilā zviedru režisora Viktora Šestroma filmas – *Meitene no Stormirtorpa* (*Tosen Fran Stormyrtorpet*, 1917), *Ingmāra meita – Karina* (*Karin Ingmarsdotter*, 1920) u. c., rakstot, ka: "drāmās attēlota zviedru zemnieku, zvejnieku un inteliģences nemākslotā dzīve ar viņas priekiem un bēdām. Notikumu norise un cilvēki liekas mums tik tuvi, pazīstami, it kā viņi būtu nākuši no mūsu pašu vidus."[153]

Dažādos gados Rīgā tika rādīts arī Viktora Šēstroma šedevrs *Nāves ormanis* (ar nosaukumu *Nāves važonis* (*Korkarlen*), 1921), Morica Stillera *Sāga par Gesta Berlingu* (1924) u. c.

Pasaules kino stilistiskie virzieni kā savu atskaites punktu (cenšoties strādāt atšķirīgi) parasti izvēlējās klasisko naratīva kino, ko vislabāk reprezentēja ASV studiju sistēmas ietvaros tapušās filmas. Arī šis virziens – klasiskais kino – divdesmitajos gados sasniedza savas mākslinieciskās virsotnes, tradicionālajam naratīvam izmantojot ne vien jau gadsimta sākumā atrastās izteiksmes, bet arī Eiropas kino pieredzi. Tas tika darīts, arī pārvilinot Eiropas režisorus, aktierus, tehnisko personālu uz Holivudu.

Trīsdesmitie gadi bija izteikts klasiskā kino ziedu laiks, arī amerikāņu kino *zelta laikmets*, kad līdztekus jau aprobētajām vizuālās izteiksmes formām kinomāksla veiksmīgi integrēja arī skaņu.

Skaņas ieviešana veicināja arī nacionālo kinematogrāfiju veidošanos. Eiropā galvenā filmu ražotāja valsts joprojām bija Vācija, kas gan neattīstīja tālāk divdesmitajiem gadiem raksturīgos formas meklējumus, bet Eiropas filmu tirgū centās konkurēt ar ASV, uzņemot galvenokārt klasiskā stilā veidotas muzikālas filmas un melodrāmas. Kino vēstures pamatstāstā trīsdesmito gadu periodu – īpaši nacisma laiku Vācijas filmu mākslā pieņemts dēvēt par *norietu*.[154]

Taču šī *norieta* pamatā ir tie paši elementi, kas Holivudas kino *zeltam*. To itin labi apliecina arī Latvijas skatītāju vienādā interese gan par amerikāņu, gan vācu kino. Kā raksta Tomass Elzasers, dominējošais komerckino Vācijā trīsdesmitajos gados arvien vairāk un vairāk tika modelēts līdzīgi kā ASV studiju sistēmā. Kaut arī vadošajām Vācijas filmu studijām *UFA*, *Terra* un *Tobis* bija labas attiecības ar valdošo režīmu, tās turpināja strādāt žanros, kuru formulas veidojās amerikāņu studijās *Warner Brothers* vai *MGM*, un galvenokārt tie bija mūzikli un biogrāfiskās filmas.[155]

Tas bija perfektas ilūzijas kino, kas skatītājam piedāvāja ideālu pasauli, iespēju pilnībā aizmirst savu ikdienišķo esamību. Tāpēc posms no 1930. gada sākuma līdz Otrajam pasaules karam, ar īsu mulsuma periodu 1933./1934. gadā, kad nebija skaidrs, vai nacisti nemēģinās visu kino atklāti piesātināt ar savu ideoloģiju, kā tas notika PSRS, bija laiks, kad Vācija Eiropas kino tirgū bija līdzvērtīga Holivudas konkurente.

3. tabulā visai skaidri atspoguļojas Rietumu kino raksturīgās tendences skaņu kino posmā. Latvijas filmu salīdzinoši lielo procentu nodrošināja kinohronikas, kas uz ekrāniem iznāca katru nedēļu. ASV un Vācija ir reāli konkurējošas filmu piegādātājas valstis, samazinoties importam no vienas valsts, attiecīgi pieaug otras piedāvājums. Redzam izteiktu Vācijas filmu samazinājumu pāris gadu pēc nacionālsociālistu nākšanas pie varas Vācijā (1933–1935), pēc tam filmu skaits atkal palielinās, jo, kā jau minēts, nacisma ideoloģija vairumā filmu (līdz Otrā pasaules kara sākumam) tiešā veidā neparādījās.

Francijas filmu skaita pieaugumu arī daļēji varam skaidrot ar Vācijas ietekmi, jo, lai veicinātu skaņu kino produkciju, Vācija ieguldīja naudu vairāku Eiropas valstu – jo īpaši Francijas un Austrijas skaņu filmu uzņemšanā.

3. tabula

Latvijā rādīto filmu iedalījums pēc valstīm no 1931. līdz 1936. gadam
(noapaļotos procentos)[156]

Ražotāja valsts	1931	1932	1933	1934	1935	1936
Latvija	2,3	2,1	2	2,3	4,3	4,5
ASV	49,1	43,5	49,3	51,4	37,9	32,7
Vācija	33,8	44,9	30,3	24,9	30	35,8
Anglija (Lielbritānija)	1,3	1,2	0,5	4,8	6,3	3,8
Austrija	1	0,7	1,9	3,4	7,7	8
Čehoslovākija	1,3	0,3	2,5	2	1,6	1,3
Dānija	0,7	0,3	0,7	0,3	–	0,8
Francija	6	2,1	5,5	4,7	1,8	4,5
Itālija	0,9	0,2	2	0,6	2,2	1,5
PSRS	1,6	2,4	1,8	2,8	4	4,1
Polija	–	0,8	1,5	0,3	1,2	–
Zviedrija	0,1	0,5	0,4	1,4	–	0,1
Jauktas	1,9	0,9	1,6	0,9	3	2,8
Cenzēto filmu skaits	844	645	612	813	696	682

Austrijas filmu skaita kāpumu var skaidrot ar to, ka šī valsts kļuva par pirmo pieturu daudziem filmu veidotājiem, kas pēc Hitlera nākšanas pie varas bēga no Vācijas, un Austrijā trīsdesmito gadu vidū izveidojās salīdzinoši aktīva kino ražošana.

Savukārt ASV trīsdesmitajos gados aktīvi investēja līdzekļus britu kino rūpniecībā. Kopš 1927. gada tur bija noteikta britu filmu kvota, tāpēc amerikāņi, lai nezaudētu tirgu savām filmām, atbalstīja britu filmu ražošanu. Tātad britu filmu pieaugumu Latvijā varam saistīt ar ASV aktivitātēm Baltijas tirgū.

Neliels, bet stabils ir PSRS filmu pieaugums, tas turpinājās arī tabulā neiekļautajos gados un visai jūtams bija 1939. gada kino repertuārā.

No 3. tabulā minētajām filmām bez skaņas (mēmās filmas) bija: 1931. gadā – 42%, 1932. gadā – 14,6%, 1933. gadā – 6,2%, 1934. gadā – 3,8%, 1935. gadā – 6,5%, 1936. gadā – 2,8 procenti.[157]

Tabulā arī redzams, kādas sekas bija skaņu kino ienākšanai Latvijā – filmu kopējā ieveduma kritums pēc 1931. gada. Filmu skaita samazināšanos veicināja arī pasaules ekonomiskā krīze, nodokļu nastas pieaugums, kā arī Rīgas pilsētas valdes izdotie noteikumi, kas paredzēja speciālu noliktavu obligātu būvēšanu filmu uzglabāšanai u. c. nosacījumus, kas prasīja no iznomātājiem lielus papildu līdzekļus.

Klasiskais kino, ko trīsdesmitajos gados Latvijā reprezentēja no ASV un Vācijas importētās filmas, kļuva par kinoteātru repertuāra pamatu. Te jāmin dažas būtiskas klasiskā kino iezīmes.

Termins *klasiskais kino* vistiešāk attiecināms uz ASV Holivudas kino produkciju no 1930. līdz 1950. gadam, bet plašākā nozīmē tas raksturo visu Rietumu kino **pamatstraumi**. Tas ir kino, kuram piemīt acīmredzamība un skaidrība, stils filmās organizēts tā, lai paskaidrotu, nevis slēptu naratīvu. Filmu mizanscēnas, to montāža, skaņu celiņš u. c. elementi nav pašvērtīgi, tie kalpo naratīvam un darbojas realitātes ilūzijas radīšanai.

Realitāte ir klasiskā kino pamats. Realitāte, protams, ir mākslīga, un tās pamatā ir konkrēta ideoloģija. To var raksturot kā triādi: kārtība/nekārtība (anarhija)/atjaunota kārtība. Klasiskais naratīvs ir slēgts, pabeigts naratīvs, kas gandrīz vienmēr piedāvā atrisinājumu ar dominējošās ideoloģijas morālo vēsti. Būtībā tas nozīmē iepriekš noteiktu un nemaināmu pasaules kārtību.

Klasiskā kino naratīvu virza cēloņu un seku ķēde. Klasiskajam naratīvam raksturīga kontinuitāte, linearitāte. Sižets ir centrēts ap raksturiem/varoņiem, tāpēc naratīvs ir psiholoģiski un individuāli motivēts. Naratīvs klasiskajā kino orientēts uz mērķi, izrietoši – arī raksturi ir *mērķtiecīgi*.

Naratīvam ir divi līmeņi: konkrētu notikumu ķēdi parasti pavada heteroseksuāla pāra attiecības. Pētot Holivudas klasiskās filmas (taču apskatāmajā periodā tas pilnā mērā attiecas arī uz vācu, franču, britu u. c. filmām), secināts, ka galvenā filmu vēsts (to satur 95 no katrām 100 klasiskā perioda filmām) saistīta ar heteroseksuālo attiecību atrisinājumu. Klasiskajās filmās šīs attiecības parasti *beidzas* ar laulībām, tā reprezentējot valdošās vērtības: ģimeni, cilvēku reprodukciju, īpašumu. Citas klasiskā kino tradicionālās vēstis bija: noziegums neatmaksājas, labais uzvar ļauno, noziegums, ļaunums vienmēr saņem

sodu; kā arī *amerikāņu sapņa* vēsts – ikviens neatkarīgi no sociālās piederības var gūt panākumus u.c. Ar šo ideoloģisko vēstījumu palīdzību, kā arī tiem pamatā esošajām regulāri atkārtotajām struktūrām kino kļuva par modernā laikmeta mītu veidotāju.

Klasiskais kino arī stilistiski ir normatīvs kino. Lai tiktu īstenots fundamentālais reālisma princips, montāžas funkcija ir loģiski un visbiežāk hronoloģiski virzīt uz priekšu naratīvu. Montāžai jābūt neredzamai, tātad kontinuitāte ir būtiska. Lai tā varētu montēt, izveidojās filmēšanas konkrētas normas: piemēram, epizode vispirms tika uzfilmēta kopplānā, pēc tam daļēji pārfilmēta, analizējot atsevišķas detaļas. Tam lietoja vidējos un tuvplānus. Montāžas pārejas bija pakāpeniskas, ievērojot darbības asi, veidojot skatienu krustpunktus, saskaņojot kustības virzienus u. c. Skatītājam tika piedāvāts konkrēts laiks un telpa, kurā risinās loģiski saistīti notikumi.

Kopplāni tika lietoti, lai orientētu skatītāju, vidējos un tuvos plānus bieži izmantoja arī intimitātes efektam. Tas kļuva par pamatu skatītāja identifikācijai ar ekrāna pasauli un tās varoņiem.[158]

Klasiskais kino parasti skatītājam tiek reprezentēts kā žanra kino. Žanrs norāda filmas piederību konkrētam *tipam*, tematiski un/vai stilistiski radniecīgam filmu kopumam. Vienlaikus žanrs pastāv kā konvencija starp auditoriju un filmu veidotājiem. Skatītājs var doties uz filmu ar konkrētiem priekšstatiem par to, kas tajā būs redzams, un var prognozēt baudu, kādu skatoties gūs. Filmu veidotājiem savukārt *žanrs* dod iespēju izmantot aprobētas formālu un stilistisku struktūru sagataves, tā padarot filmas tapšanu par rūpniecisku procesu, kura produkts nes prognozējamu peļņu.

Žanrs kinomākslā salīdzināms ar spēli, kurā ir divi spēlētāji – filmu veidotāji un filmu skatītāji. Lai gūtu spēles prieku, tās noteikumi ir jāzina abām pusēm. Tas, starp citu, bija viens no iemesliem nicinājumam un nepatikai pret kino kā subkultūras izpausmi. Cilvēki, kas uz kino gāja reti un uz mākslas darbu skatījās kā vienreizēju, oriģinālu darinājumu, nezināja kino spēles noteikumus, tāpēc filmas nespēja adekvāti uztvert, saprast un novērtēt. Pazīšanas prieks, kas bija viens no galvenajiem kino baudījuma elementiem, viņiem gāja secen.

Apskatāmajā periodā žanra kino teorija vēl nebija izstrādāta, un līdz ar to arī paši klasiskā kino žanri savu definīciju ieguva krietni

vēlāk – piecdesmitajos sešdesmitajos gados. Tomēr, kā rakstījis kino zinātnieks Tomass Šacs savā pētījumā *Holivudas žanri*: "Filmu žanri nav analītiķu organizēti vai atklāti, bet ir rezultāts komerciālās filmu veidošanas materiālajiem nosacījumiem, pie kuriem populāri stāsti tiek variēti un atkārtoti tik ilgi, cik tie apmierina skatītāju vēlmi un nes peļņu studijai."[159]

Tātad žanri filmās pastāvēja neatkarīgi no tā, vai bija definēti, un skatītāji savu žanru parasti izvēlējās nekļūdīgi. Visbiežāk to palīdzēja izdarīt ne tik daudz filmu sižeta apraksti kā aktieri – zvaigznes.

Zvaigzne parasti reprezentēja konkrētu tēlu, kurš lielos vilcienos bija vienāds visās filmās, un arī filmas, kurās zvaigzne piedalījās, visbiežāk bija vienas un tās pašas tēmas variācijas. Zvaigznes stabilais tēls bija žanra ikonoloģijas pamatā, to papildināja arī citi ikoniski motīvi, piemēram, revolveris (gangsterfilmās), zirgs, indiāņi (vesternos jeb, kā Latvijas publika teica, kovboju filmās), cilindrs, baleta vai stepa kurpes (mūziklos) utt. Ikoniskie motīvi parasti tika izmantoti filmu reklāmās un bija būtisks skatītāju orientieris filmas izvēlē.

4. tabulā fiksēts Latvijā rādīto filmu iedalījums pēc satura. Kā redzams, tolaik, izmantojot literatūras tradīciju, nodalīti tikai divi aktierfilmu žanri – drāmas un komēdijas, kā arī atsevišķi uzskaitīti citi filmu veidi – hronikas, zinātniskās filmas, kultūrfilmas un reklāmas.

4. tabula

Filmu iedalījums pēc satura[160]

Gads	Drāmas	Komēdijas	Hronikas	Zinātn. filmas	Kultūrfilmas	Reklāmas	Kopā
1930	431	93	129	nav uzsk.	102	29	784
1931	417	125	178	4	64	56	844
1932	278	66	170	5	59	41	619
1933	245	67	197	4	28	32	573
1934	304	94	198	–	63	42	701
1935	206	78	245	9	53	41	632
1936	211	76	260	6	35	54	642

Tomass Šacs, balstoties teorētiskajos priekšstatos par *klasisko* kino kā ideoloģisku *kārtības* (*order*) kino, izdala šajā *kārtībā* divus līmeņus – kārtību un integrāciju, abus reprezentē citi žanri.[161]

	Kārtība	Integrācija
Žanri	vesterns, gangsterfilma, detektīvs	mūzikls, komēdija, melodrāma
Varonis	indivīds (dominē vīrietis)	pāris/kolektīvs (dominē sieviete)
Vide	necivilizēta, ideoloģiski mainīga cīņas telpa	civilizēta telpa (ideoloģiski stabila)
Konflikts	eksternalizēts, vardarbīgs	internalizēts, emocionāls
Atrisinājums	iznīcināšana vai nāve	savienošanās, izlīgums (*embrace*)
Tēmas	mediācija – izpirkums mačo kods izolēta pašpaļāvība utopija kā solījums	integrācija– domestikācija maternāls – ģimenisks kods sociālā kooperācija utopija kā realitāte

Spriežot pēc tālāk minētajām liecībām, Latvijā filmu repertuārā dominēja un skatītāju vairāk iecienīti bija *integrācijas*, nevis *kārtības* žanri, kuriem raksturīgs konflikta un pretspēku izkāpināts saasinājums, kā arī *galīgs* atrisinājums.

Tam varētu būt vairāki iemesli. Pirmkārt, vismaz līdz Kārļa Ulmaņa apvērsumam Latvija visai lielā mērā pozicionēja sevi kā iecietīgu kompromisa un sadarbības sabiedrību, kurā valdīja līdztiesība starp etniskām, reliģiskām u. c. minoritātēm (vērts atcerēties, piemēram, filmu uzrakstus trijās valodās mēmā kino laikā), nebija asi izteiktu politisku vai sociālu konfliktu.

Otrkārt, būtiska nozīme filmu repertuāra veidošanā bija arī cenzūrai, kas Latvijā bija īpaši piesardzīga un vairījās no radikālām vizuālām vai tematiskām tendencēm uz ekrāna. Taču cenzūra, protams, nebija nekas sabiedrībai pāri stāvošs, tā parādījās kā dominējošo priekšstatu kondensāts.

Treškārt (bet, iespējams, tam kinorepertuārā bija izšķirošā nozīme), Latvijā pēc Pirmā pasaules kara bija izveidojies izteikts sieviešu pārsvars, vislielākais Eiropā (!): 1925. gadā – 114,5 sievietes uz 100 vīriešiem, tas bija īpaši jūtams jauniešu un vidējā vecuma grupā (kas bija aktīvākā kino auditorijas daļa).[162]

Latvijā divdesmitajos gados bija lielākais strādājošo sieviešu procents (56,3) no visām Eiropas zemēm un vispār lielākais saimnieciski aktīvo, strādājošo sieviešu procents (60,9) no visiem valsts iedzīvotājiem. Lielā mērā tās bija kara pilnīgi izpostītās saimniecības sekas.[163]

Tomēr, kaut arī sievietei Latvijā bija garantētas vēlēšanu u. c. tiesības, viņa netika uzskatīta par līdzvērtīgu vīrietim. Gluži pretēji, tieši attieksmē pret dzimumu lomu Latvijas sabiedrība bija ļoti konservatīva un patriarhāli orientēta. Sieviešu skaits politikā, biznesā un mākslā bija neproporcionāli mazs. Darba samaksa sievietēm par vienādu veikumu vēl trīsdesmito gadu beigās bija gandrīz uz pusi mazāka nekā vīriešiem.[164]

Vīrieša darba augstāks vērtējums gan rāda ne tikai attieksmi pret dzimumiem konkrētajā sabiedrībā, bet arī fiziskā darba īpatsvaru, respektīvi, tehnoloģiju salīdzinoši lēnāku attīstību.

Sieviešu skaita pārsvars Latvijā necēla viņu dzimuma vērtības apziņu, ar ideoloģiskiem līdzekļiem (kuri lielākoties bija vīriešu kontrolē, filmu studiju sistēmās ASV un Vācijā tas bija īpaši raksturīgi) tika panākts pretējais – vīrietis, *vīrišķais* ieguva pat lielāku nozīmi, nekā tas bija ar mačo kodu iezīmētajās sabiedrībās, ko pārstāv, piemēram, vesterni.

Integrācijas žanri, īpaši melodrāma un mūzikls, tradicionāli tika adresēti galvenokārt sieviešu auditorijai. Komēdijā (komiskajā žanrā), kas gadsmita sākumā un trīsdesmitajos gados bija cieši saistīta ar klaunādi un trikiem un vairāk tika orientēta uz vīriešu auditoriju, trīsdesmitajos gados ienāca melodramatisms, dominēja romantiskās un izsmalcinātās (manieru) komēdijas. Arī to adresāts bija sievietes.

"Mana sieva vienmēr stāv spoguļa priekšā un mēģina attēlot Marlēnu Dītrich kādā mīlas scēnā, arī to, kā Čarlijs Čaplins soļo slavenajos zābakos. Bet galvenā lieta ir tā, ka viņas nekad nav mājās. Nevaru saprast, kā sieva var katru vakaru sēdēt kino un atstāt vīru vienu mājās. Esmu to vairākkārt darījis uzmanīgu, ka sievai vēl ir citi pienākumi bez kino apmeklēšanas."[165]

Plašsaziņas līdzekļos, mākslā, un jo sevišķi kino, sieviete gandrīz simtprocentīgi tika reprezentēta kā piedeva vīrietim (lasi: cilvēkam) – viņa rotājums vai viņa bērnu māte. Aktīvās sievietes, tās, kuras atļāvās brīvi mīlēt, izrādīt savu seksualitāti vai strādāt, filmu beigās labākajā gadījumā tika *integrētas* laulībā, sliktākajā gadījumā – iznīcinātas.

Tā šie integrācijas žanri, kurus lielā mērā bija radījusi modernitāte, vienlaikus *darbojās* tai pretī, cenšoties saglabāt tradicionālās vērtības un patriarhālu sabiedrību modernas tehnoloģijas apstākļos. To plašākā mērogā apliecina Latvijas politiskā virzība no demokrātijas uz autoritārismu, ko varam skatīt kā patriarhālisma modeli, respektīvi, indivīds atgriezās ģimenē, kurā dominēja Tēvs jeb Vadonis. To redzam arī attiecībā uz kino, kur iecienītāki bija integrācijas žanru sadarbīgie varoņi, nevis vesternu vai gangsterfilmu lepnie vientuļnieki. Raksturīgi, ka individuālie cīnītāji bija *varoņi* galvenokārt jaunākajai paaudzei, bērniem un pusaudžiem, kuri bija dzimuši īsi pirms valsts dibināšanas vai jau neatkarīgās Latvijas laikā.

Ļoti ticams, ka vairīšanās no klaja dramatisma, vizuāla un saturiska skarbuma, neatgriezeniskas rīcības filmās, arī kultūrā kopumā, liecina par stabilitātes sajūtas trūkumu, nedrošību Latvijas sabiedrībā starp diviem pasaules kariem. Nāve – spilgtākais dramatisma simbols –

bija pārāk tuvu, lielākajai tautas daļai atmiņās par Pirmo pasaules karu un brīvības cīņām, dažiem – kā reāls nākotnes drauds, lai gribētos to redzēt arī uz ekrāna.

Melodrāma

Ar terminu *drāma* apskatāmajā laikā faktiski apzīmēja visas inscenētās filmas, kurām bija *nopietns*, dramatiski kāpinātos konfliktos balstīts saturs. Izmantojot kino žanru teoriju, varam secināt, ka vairums 4. tabulā minēto drāmu Latvijas kino repertuārā bija melodrāmas.

Melodrāma, kuru Jurijs Lotmans un Juris Civjans definējis kā "stāstu par liktenīgiem cēloņiem un satriecošām sekām" un kurā klasiskajam kino būtiskā cēloņu–seku ķēde ir galvenā darbības atspere, ir kino pamatžanrs.[166]

Bens Singers savukārt raksta, ka mūsdienu izpratnē melodrāma ir žanrs, kas saistīts ar *sirdslietām* un kam raksturīga paaugstināta emocionalitāte un sentimentalitāte.[167]

Gluži pretēji Lotmanam un Civjanam Singers uzskata, ka melodrāmai ir neklasiska naratīva struktūra, jo cēloņu–seku ķēde ir atslābināta, naratīvā ir vairāk vietas nejaušībām, saraustītam sižetam, *deus ex machina* atrisinājumiem u. tml.[168] Turklāt izpratne par kino melodrāmu un tās veidošanas paņēmieni dažādos kino posmos bijuši visai atšķirīgi.

Tomēr apskatāmajā periodā Latvijas kino repertuārā dominēja klasiskā kino melodrāma, kuru labi raksturo iepriekš citētā Tomasa Šaca tabula.

Melodrāmu kā žanru, iespējams, ir visgrūtāk izdalīt, jo var teikt, ka ikvienai filmai gandrīz no paša kino sākuma ir piemitis melodramatisks elements, it īpaši, ja mēs izmantojam termina burtisko nozīmi: melodrāma ir drāma ar muzikālu pavadījumu (franču valodā *melodrame* < gr. melos – dziesma + drama – darbība).

Kā zināms, jau no 20. gadsimta sākuma filmas parasti tika rādītas mūzikas pavadījumā, un tajā laikā tapierim vai arī orķestrim, kas filmu apskaņoja, varēja būt izšķiroša nozīme filmas intonatīvajā virzībā, pat ātrdarbības farsu iespējams pārvērst sentimentālā vai pat traģiskā stāstā, ja to apskaņo ar attiecīgu mūziku (lai tā nenotiktu, filmu ražotāji mēdza tām pievienot ieteicamās mūzikas sarakstu, lielbudžeta darbiem – arī speciāli komponētu mūziku).

Skaņu filmās mūzika bieži vien ir tikpat nozīmīga kā attēls – un nereti tai ir izšķiroša nozīme filmas atmosfēras veidošanā. To, ko nespēja vai cenzūras dēļ nedrīkstēja parādīt tēlotāji vai režisors, varēja kompensēt ar mūziku. Melodrāmās, kas visbiežāk ir stāsti par mīlestību, mūzikai bija īpaša, jutekliska nozīme. Trīsdesmitajos gados, kas no seksuālās atklātības viedokļa bija ļoti puritānisks laiks klasiskajā kino, mūzika lielā mērā kļuva par metonīmiju fiziskai tuvībai, dažreiz arī vardarbībai, piemēram, slepkavībai, vai arī nāvei.

Kā stāsts par likteņa vai apstākļu ietekmētu mīlestību – melodrāma caurauda arī citus žanrus, jo, kā jau minēts, klasiskais kino parasti piedāvāja divlīmeņu naratīvu, kurā līdzās pamatfabulai allaž bija arī heteroseksuāla pāra *dabūšanās* stāsts. Romantiskā līnija kā obligāta tika izmantota arī Latvijas filmās. Piemēram, V. Puķe, rakstot par latviešu filmu *Laiku viesulī* un tās romantiskajiem motīviem, atzīmēja, ka "kino drama vispārīgi prasās pēc melodramatiska elementa"[169].

Par *tīrām* melodrāmām varam uzskatīt filmas, kurās bija tikai viena līmeņa naratīvs – stāsts par pāra attiecībām. **Vienlīmeņa** naratīvs, iespējams, ir iemesls tradicionāli nicinošajai attieksmei pret melodrāmu kā žanru, tas nosaka, ka konvencijas, normas, kas lielā mērā veido žanra kino kā tādu, melodrāmā ir maksimāli reducētas. Tajā pašā laikā tieši melodrāmu vienkāršais, paredzamais stāsts ļāva filmu veidotājiem vairāk pievērsties vizuālajai valodai, melodrāmas labākajos paraugos attīstot to līdz perfekcijai. Melodrāmas salīdzinājumā ar citiem klasiskā kino žanriem mazāk izmantoja analītisko, mizanscēnu secējošo montāžu, tajās lielāka nozīme bija aktiertēlojuma meistarībai, jūtu *ķīmijai* starp aktieriem, kameras poētikai.

Melodrāmas mēdz dēvēt par traģēdiju buržuāzijai, respektīvi, tas ir traģēdijas atvieglināts variants. Traģēdijas uzdevums bija radīt katarsi (grieķu *katharsis* – attīrīšana, šķīstīšana), tātad mākslas darbs *ielauzās* cilvēkā un centās viņu mainīt. Būtībā tas nozīmēja, ka dominē mākslas darbs un izmantots jeb patērēts tiek skatītājs. Tas bija pretrunā ar modernitātes masu kultūru, kurā dominē skatītājs – patērētājs. Katarsi lielā mērā uzņēmās mūzika, pārdzīvojot skatītāja vietā, atstājot viņam vien asaras, kas bieži tika panāktas tīri fizioloģiski: raudot varonim uz ekrāna, raudāja arī skatītāji.

Likteņa vietā kino melodrāmā biežāk ir apstākļi (sociāli, ekonomiski, politiski u.c.). Šī iemesla dēļ melodrāma ir viens no tiem žanriem, kura filmas noveco visātrāk, jo *apstākļi* 20. gadsimtā mainījušies visai strauji, vēl pirms pāris desmit gadiem eksistējušas problēmas padarot nesaprotamas vai pat smieklīgas citas paaudzes skatītājiem. No otras puses, tieši tāpēc melodrāmas ir lielisks sociālās vēstures avots.[170]

Melodrāma bija dominējošais žanrs Latvijas kino repertuārā apskatāmajā periodā. Pieļaujams, ka latviešiem, kuriem, *vēstures rata maltiem*, visai maz bijis iespēju aktīvi rīkoties, melodrāmu varoņi, dažādu likteņa rotaļu un citu no sevis neatkarīgu apstākļu upuri, kas it kā ir atbrīvoti no atbildības par savu rīcību, likās tuvāki nekā, piemēram, amerikāņu klasisko vesternu cīnītāji – individuālisti vai komisko filmu īpatņi, kas spēja izkļūt sveikā no ikvienas situācijas. "Izrādās, ka "mežonīgo rietumu uzvarētāji" ar saviem nāves trikiem var mūsu skatītājos radīt tikai [..] žāvas," rakstīja žurnāls *Filma un Skatuve* pēc savu lasītāju aptaujas.[171]

Interesi par melodrāmu noteica arī vēsturiskā tradīcija: saiknes ar vācu sentimentālo literatūru un teātri, jaunlatviešu romantisko pasaules uztveri u. c. Tomēr izšķirošā nozīme melodrāmas dominantē Latvijas kino repertuārā, šķiet, ir tām kā *sieviešu filmām.*

Kā jau minēts, integrācijas žanros un jo īpaši melodrāmā galvenā varone biežāk bija sieviete vai vismaz viņai bija svarīga loma pāru attiecībās. Līdz ar to Latvijas daudzskaitlīgajai sieviešu auditorijai bija varones, ar kurām identificēties, paraugi, kurus atdarināt. Atkarībā no patērētājas vajadzībām sieviete varēja atrast melodrāmās tās jūtas, kādas viņai pietrūka dzīvē, vai arī rast skaidrojumu, varbūt pat pamatojumu savām ciešanām (kas bieži izrietēja no filmās ietvertās ģimeniskās, maternālās vēsts). Ciešanas kā imanentas sievišķībai bija raksturīga kino melodrāmu ideoloģijas daļa, to attēlošanai bija izveidojies visai izsmalcinātu paņēmienu kopums gan aktiertēlojumā, gan filmu vizuālajā un muzikālajā risinājumā.

Latvijas publikas interese un sapratne par ekrāna melodramatiskajiem stāstiem veidojās vēl pirms Pirmā pasaules kara un valsts dibināšanas, kad melodrāma kļuva par vienu no cariskās Krievijas kino specialitātēm, ar kurām tā veiksmīgi iekaroja starptautisko filmu tirgu.

Vera Holodnaja – Krievijas melodrāmu spožākā zvaigzne

Jevgeņijs Bauers, Jakovs Protazanovs, Pjotrs Čardiņins u. c. uzņēma filmas, kuru galvenās varones bija sievietes – vīriešu sabiedrības likumu un liktenīgas mīlestības upuri. Atšķirībā no Rietumos izplatītās *laimīgo beigu* tradīcijas krievu filmu atrisinājums parasti bija traģisks, letāls galvenajai varonei.

Arī Latvijas teritorijā pirms Pirmā pasaules kara tika uzņemtas vairākas melodrāmas, no kurām daļēji saglabājusies *Ebreju kursistes traģēdija* (arī *Kur patiesība?/Gde pravda?*, 1914), kuras sižetu balstīja cariskajā Krievijā eksistējošais aizliegums ebrejiem apmesties lielpilsētās. Vienīgā iespēja ebreju meitenei, kuras vecāki bija gājuši bojā ebreju grautiņā, iegūt legālu uzturēšanās atļauju, lai varētu studēt universitātē, bija kļūt par prostitūtu. Šie traģiskie apstākļi noved pie meitenes bojāejas.

Ventspils *Jaunā Avīze* 1914. gadā ziņoja, ka *Ebreju kursistes traģēdija* izrādīta vairākās Krievijas pilsētās, arī Rostovā pie Donas: "Iespaids uz publiku bija tik liels, ka dažas personas pat paģība. Otrā vakarā teātris bija galīgi pārpildīts, bet policija lika bildi noņemt."[172]

Filmu Latvijas kinoteātros atkārtoti rādīja 1923. gadā, iespējams, arī vēlāk.

Sieviete – prostitūta, jeb kā citādi *kritusi* (bērns bez vīra, *atdošanās* bez laulības u. tml.), bija viena no melodrāmu tematiskajām zīmēm

divdesmitajos trīsdesmitajos gados. Kā kopsavilkums šai tēmai it labi noder filmas *Madame X* (ASV, 1937, režisors Sems Vuds (*Wood*)) reklāma Latvijas presē: "Sievas un mātes ērkšķainais ceļš. Pašaizliedzīgās sievietes mīlestības un ciešanu augstā dziesma! Viņa bija mīloša sieva un gādīga māte – līdz kāds liktenīgs klupiens atņēma tai tiesības uz vīra cieņu un dēla mīlestību."[173]

Kaut arī sieviete bija apstākļu upuris un bieži tika rādīta kā sirdī joprojām *skaidra*, tomēr parasti viņas liktenis bija determinēts, varone filmas beigās mira. Par šāda sižeta prototipu var uzskatīt Aleksandra Dimā, dēla, *Kamēliju dāmu*, kurš ir vairākkārt ekranizēts, par slavenāko kļuva filma ar Grētu Garbo galvenajā lomā (*Camille*, ASV, 1937, režisors Džordžs Kjūkors (*Cukor*)), savulaik ļoti iecienīta arī Latvijā.

Nevainības zaudēšanai līdzvērtīgs darbības katalizators melodrāmās varēja būt arī nāvējoša slimība vai fiziskas nepilnības, piemēram, aklums.

Faktiski melodrāma bija vienīgais klasiskā kino žanrs, kur galveno varoņu (varones!) bojāeja tika pieņemta un zināmā mērā pat gaidīta. Tā bija šo filmu morālā vēsts, lielā mērā brīdinājums modernajām sievietēm, kuras sāka iedomāties, ka pašas varētu noteikt savu dzīvi (vai arī bija spiestas to darīt).

Melodrāmās īpaša nozīme bija aktiera harismai. Visbiežāk tieši aktieri – zvaigznes bija tie, kas novērsa uzmanību no melodrāmu vienkāršā naratīva.

Vēl cara laikā par Latvijas publikas mīluļiem kļuva krievu aktieri Vera Holodnaja, Vera Karalli, Olga Preobraženska, Ivans Mozžuhins, Vladimirs Gaidarovs u. c. Šī pielūgsme turpinājās arī divdesmitajos gados, kad, piemēram, Vera Holodnaja jau bija mirusi, gluži kā viņas varones, pavisam jauna (26 gadu vecumā) un arī grezno salonu laikmets, kurā lielākoties notika melodrāmu darbība, bija jau pagātnē.

Filmas *Mihails Strogovs* uzņemšana Daugavpilī

1925. gadā, kad Latvijā tika filmēta franču filma *Mihails Strogovs* (kurā galvenā pāra attiecību līnija bija izteikti melodramatiska) ar Ivanu Mozžuhinu un Natāliju Kovaņko galvenajās lomās, interese par viņiem bija ne tikai liela, bet, varētu teikt, ģimeniska – viņi tika uztverti gandrīz kā *pašu* aktieri.

Līdzīgi bija ar vācu aktieriem, kuri arī lielā mērā ietekmēja Latvijas sabiedrības ārējo izskatu un uzvedības modeļus. Henija Portena, Asta Nīlsena, Lila Dagovera, Brigita Helma, Olga Čehova – tās ir tikai dažas no vācu filmās iepazītajām un apbrīnotajām sievietēm, kuras tika redzētas galvenokārt melodrāmās.

Par savējām tika atzītas un īpaši mīlētas divas Rīgā dzimušas vācu aktrises – Lia Mara un Marija Leiko. Lia Mara (Līze Aleksandra Gudoviča) nebija starp lielākajām vācu ekrāna zvaigznēm, bet tieši Latvijā tika īpaši dievināta un apbrīnota. Starp viņas divdesmito gadu filmām bija visai daudz melodrāmu, tomēr aktrises presē piedāvātais tēls bija citāds – viņa nepārprotami piedāvāja dzīves veiksminieces tipu, bija dzīvs *amerikāņu sapņa* piemērs.

Savukārt Marija Leiko, kuru Rīgā labi pazina arī kā teātra aktrisi ar izteikti vērienīgu dramatisma amplitūdu, savās ekrāna lomās, piemēram, klasiskajā ekspresionisma filmā *Torgus* (*Torgus*, 1920, režisors Hanss Kobe), piedāvāja arhetipiskus sievietes – cietējas tēlus. Marijas Leiko nāve PSRS lielo represiju laikā 1938. gadā žanram atbilstoši noslēdza viņas traģisko tēlu dzīvi.

Latvijā tika rādītas arī klasiskā kino *pamatlicēja* amerikāņu režisora Deivida Vorka Grifita (*Griffits*) filmas. Lielā mērā tieši Grifitam kino var pateikties par daudzu žanru kanoniem, un melodrāma bija starp viņa visiecienītākajiem žanriem. Sieviešu ciešanu katalogs Grifita filmās bija visai biezs, un Grifits kopā ar savām aktrisēm bija radījis tā aktierisko izpausmju kanonu.

Anšlavs Eglītis atceras, ka Rīgā skatījies vienu no Grifita visskaistākajiem darbiem, klasisko melodrāmu *Lauztie ziedi* (*Broken Blossoms*, 1919): "Ričards Bartlemess (*Barthlemes*) īpaši patika filmā *Salauztais zieds*. [..] Liliana Giša sniedza ļoti jauku tēlu, ārkārtīgi trauslu, vārīgu, sargājamu, tiešām kā ziedu."[174]

Trauslas, maigas sievietes tips, šķiet, Latvijā bija īpaši iecienīts. Žurnāls *Kino* 1929. gadā informēja par ASV veiktu aptauju, kurā par

amerikāņu populārākajām kinoaktrisēm atzītas Klāra Bova, Grēta Garbo, Džoana Krauforde. Žurnāls uzskata, ka līdzīgā aptaujā Latvijā pirmajās vietās būtu Grēta Garbo, Doloresa del Rio, Vilma Banki (*Banky*).[175] Interesanti, ka amerikāņu divdesmito gadu modernais *skuķis* Klāra Bova, arī *asā* sieviete Krauforde *izmesta* no saraksta, viņu vietā maigā melodrāmu varone Vilma Banki. Latvijas publika viņu mīlēja, īpaši ārkārtīgi populārajā filmā *Šeiha dēls* (*The Son of the Sheihk*, ASV, 1926), kur aktrise tēloja kopā ar Rūdolfu Valentino.

Skaistā, maigā, varētu teikt, sievišķīgā mīlētāja Valentino fenomens arī lielā mērā saistīts ar sieviešu dominanti auditorijā. Pētnieki rakstījuši par Valentino ekrāna tēla feminizāciju, jo viņš bieži bijis objekts, uz kuru skatās, parādība, kas Rietumu klasiskajā kino gandrīz simtprocentīgi bijusi raksturīga sieviešu tēliem.

Kā rakstījusi Lora Malvija, pasaulē, kuras kārtību nosaka seksuālā līdzsvara trūkums, bauda skatīties ir sadalīta starp aktīvo/vīrieti un pasīvo/sievieti. Determinējošais vīrieša skatiens projicē savu fantāziju uz sievietes figūru. Savā tradicionālajā ekshibicionistes lomā sievietes vienlaikus tiek skatītas un izrādītas, un to parādīšanās kodēta stingram vizuālam un erotiskam iespaidam, viņas ir paredzētas skatīšanai.

Tradicionāli sieviete izrāda savu funkciju divos veidos: kā erotisks objekts filmas stāsta varoņiem un kā erotisks objekts skatītājam auditorijā. Atbilstoši valdošās ideoloģijas principiem un psihes struktūrai,

kas to pamato, vīrieša figūra nevar nest seksuālā objekta nastu. Dalījums starp priekšnesumu un naratīvu atbalsta vīrieša kā stāsta aktīvā virzītāja lomu. Vīrietis kontrolē filmas fantāziju un arī parādās kā varas nesējs tālākā nozīmē: kā auditorijas skatiena īpašnieks, tā neitralizējot nediegētisko tendenci, ko reprezentē sieviete kā priekšnesums. Tas notiek, strukturējot filmu ap vīrieša kontrolējošo figūru, ar kuru skatītājs var identificēties. Tā kā skatītājs identificējas ar galveno protagonistu – vīrieti, viņš projicē savu skatienu tāpat kā tas.[176]

Valentino tēliem piemita ambivalence, viņš tātad varēja būt gan skatiena subjekts, gan objekts, tādējādi paplašinot auditorijas identifikācijas iespējas un vienlaikus sniedzot tai fetišistiskas skatīšanās baudu.[177]

Līdzīgs Valentino bija arī amerikāņu aktiera Ramona Navarro (*Novarro*) ekrāna tēls, kuru savā dienasgrāmatā piemin Jānis Rainis, sakot, ka viņa draudzenes Olgas Kliģeres, "kad pārbrauc no mājām, pirmais gājiens pie Ramona Novaro"[178].

Ambivalence – *sievišķīgs vīrišķīgums*, naratīva un priekšnesuma apvienojums ekrāna tēlā, piemita arī citiem Latvijas publikas elkiem – Ivanam Mozžuhinam, Vilijam Fričam un, šķiet, arī par Latvijas ekrāna karali dēvētajam Ivanam Petrovičam, serbu izcelsmes vācu kinoaktierim, kura filmas šeit bija ļoti labi skatītas, un aktiera attēli aizpildīja lielu daļu tolaik iecienīto kinozvaigžņu atklātņu albumu.

Ramon Novarro

Vīrišķīgā un sievišķīgā vīrieša arhetipi uzskatāmi reprezentēti Margaritas Mičelas romānā *Vējiem līdzi* (*Gone With the Wind*, 1936) Reta un Ešlija tēlā. Sievietes, kurām pašām bija par sevi jārūpējas un kuras to spēja darīt daudz labāk nekā vīrieši (kā romāna galvenā varone Skarleta O'Hara), juta īpašu interesi tieši par maigo, *sievišķīgo* vīrieti, bez ārējas iejaukšanās (t. i., autores) nespēdamas novērtēt raupjā, skarbā *īstā* vīrieša kvalitātes. Zināmā mērā mēs varētu skatīt trīsdesmito gadu populārāko sievietes tēlu – Skarletu kā latviešu sievietes – arī kino skatītājas simbolu. (Romāns *Vējiem līdzi* latviešu lasītājiem/ām bija pazīstams kopš 1938. gada, bet slavenā, 1939. gadā uzņemtā filma līdz Latvijai gan nonāca tikai vairākus gadu desmitus vēlāk.)

Melodrāma bija žanrs, kurā vairumu savu lomu tēloja, iespējams, Latvijā slavenākā ārzemju kinozvaigzne Grēta Garbo. Divdesmito gadu beigās/trīsdesmitajos gados aktrise savā mītnes zemē ASV vairāk piederēja pie t. s. prestiža, nevis *kases* zvaigznēm. Taču Eiropā, tai skaitā arī Latvijā, Garbo bija viens no lielākajiem amerikāņu kino *trumpjiem*. Aleksandrs Čaks 1931. gadā, kad kinoteātris *Palladium*

rādīja mēmo filmu *Skūpsts* (*The Kiss*, 1929, režisors Žaks Feiders (*Feyder*)), rakstīja, ka Garbo "vārds vien jau ir pilnīgi pietiekošs tam, lai kinoteātra krēslus publika pildītu līdz pēdējai iespējai"[179].

Garbo popularitāti kādā no saviem stāstiem apliecināja arī rakstnieks Ādolfs Erss, rakstot par divdesmito gadu pārīša vakara *izgājienu*: ""Kolizejs" ar spuldzēm viņus aprija kā simtacains pūķis. Viņi skatījās filmu. Abi sēdēja plecu pie pleca. [..] Viņš likās liels filmu pazinējs un par katru aktieri teica savus paskaidrojumus, kādās filmās tas vēl spēlējis. Kurš precējies, kurš ne. "Grēta Garbo – tā ir gan aktrise! Tādu acu nav visā pasaulē. Ja viņu dabūtu redzēt īstenībā, tad varētu nomirt. Jūs esat kā Grēta Garbo.""[180]

1931. gadā Rīgā tika rīkota savdabīga Grētas Garbo nedēļa: "Pagājušā nedēļa visiem kino draugiem pagāja zem Grētas Garbo vārda, kas atnesa lielu pārsteigumu. Pēc ilgāka pārtraukuma lielā filmzvaigzne mūs iepriecināja ar savu jaunāko filmu *Mīlas valdniece* [*A Woman of Affairs*, 1928, režisors Klarenss Brauns (*Brown*). – *I. P.*], ko ar lieliem panākumiem demonstrēja *Forumā*. [..] Sevišķi piepalīdzīgi bijuši vairāki veikali, kas plašākos apmēros tirgojas ar filmartistu ģīmetnēm. Viņi savās vitrīnēs bija izstādījuši lielu Grētas Garbo ģīmetni, kam apkārt sagrupēti Grētas mazākie attēli."[181]

Šķiet, Latvijā tika rādītas visas filmas ar Grētas Garbo piedalīšanos, izņemot laikam tikai 1939. gada komēdiju *Ņinočka* (*Ninotchka*, režisors Ernsts Lubičs (*Lubitsch*)). 1930. gada pirmajā pusē aktrises skaņu filmas tika rādītas vācu variantā. Jāatceras, ka, piemēram, Garbo pirmā skaņu filma *Anna Kristi* (*Anna Christie*, 1930) uzņemta divos variantos – angļu (režisors Klarenss Brauns) un vācu (režisors Žaks Feiders) valodā, abas versijas vienoja tikai galvenās lomas tēlotāja, aktieru ansamblis un režisors katrai versijai bija savs.

Akciju sabiedrības *ARS* vadītāja V. Jemeļjanova meita Tatjana Jemeļjanova intervijā šī darba autorei teica: "Kino toreiz iespaidoja visu cilvēka dzīvi. Sievietes filmās skatījās, kāda ir mode, kā jākustas. Līdz trīsdesmitajiem gadiem sievietes ideāls izskatījās tā: mutīte kā sirsniņa, traģiskas uzacis, cepure līdz degunam, īsas lociņas kā aitai. Un tad nāca filma *Karaliene Kristīne* [1933. gadā. – *I. P.*] ar Grētu Garbo. Milzīga mute, izcelti žokļa kauli, gari mati, ierullēti uz iekšu. Un visa pasaule pārvērtās vienā gadā."[182]

Vairums Grētas Garbo filmu pārstāv to melodrāmu daļu, kurā cēloņseku ķēde ir visai atslābināta un ļoti lielā mērā filmas vispār *turas kopā,* tikai pateicoties aktrises maģiskajam valdzinājumam. Pēc savas uzbūves Garbo melodrāmas ir tuvas mūzikliem, kuros naratīvs tiek pa brīdim pārtraukts ar ritmisku priekšnesumu (deja, dziesma), tikai Garbo filmās *priekšnesums* bija pati aktrises seja, un bieži viņas filmās sejas priekšnesums dominēja pār naratīvu.

Rolāns Barts rakstā *Grētas Garbo seja* norādīja, ka Garbo pieder tam kino vēstures posmam, kad pašas cilvēka sejas parādīšana varēja radīt milzīgu saviļņojumu, kad cilvēki jutās apburti, vērojot šo tēlu, kad seja tika uztverta kā miesas absolutizācija, nesasniedzama un neatvairāma. Garbo seja ir brīnišķīga seja – objekts, aiz tieksmes pilnībā aizstāt seju ar masku (kā tas bija arī antīkajā teātrī) slēpjas ne tik daudz noslēpuma, cik sejas – arhetipa motīvs. Saviem skatītājiem Garbo

reprezentēja cilvēciskās būtības platonisko ideju, tāpēc arī viņas sejai faktiski nav dzimuma pazīmju.[183]

Lora Malvija atzīmējusi, ka sievietes kā priekšnesuma seksuālais iespaids izved filmu ārpus tās laika un telpas. Arī konvencionālie kāju (Marlēna Dītriha) vai sejas (Grēta Garbo) tuvplāni integrē naratīvā atšķirīgu erotisma veidu. Viena daļa fragmentēta ķermeņa dekonstruē renesanses telpu, dziļuma ilūziju, kas nepieciešama naratīvam, tas piešķir ekrānam plakaniskumu, izgriezuma vai ikonas, nevis ticamības kvalitāti.[184]

Pieņemot, ka Latvijas kino publikai ar priekšnesumu papildinātais naratīvs licies pieņemams un tuvs, nav pārsteigums, ka līdzās tradicionālajām melodrāmām Latvijā ļoti populāri bija arī tām tuvie muzikālie žanri, īpaši vācu *skaņu operete* un romantiskās komēdijas. Atbilstoši šo žanru integratīvajam raksturam galvenie varoņi parasti šajās filmās bija pāris, un bija vairāki Latvijas publikas īpaši mīlēti pāri, šķiet, vispopulārākie bija vācu aktieri Liliana Harveja (*Harvey*) un Vilijs Fričs (*Fritsch*) un amerikāņi, arī savā valstī ārkārtīgi populārs duets – Nelsons Edijs (*Eddy*) un Žanete Makdonalde (*Macdonald*).

Leģendāro pāri kopā ar vecākiem skatījās arī Bille: "Zāli pāršalca čuksti: – Nelsons Edijs! Žanete Makdonalde! – Kā jau lielo filmās, abi galvenie, laikam tie tad Nelsons Edijs un Žanete Makdonalde, viens otrā iemīlējās, bet citi jaucās pa vidu, un viņi nekādi nevarēja saprasties.

Greta Garbo – John Gilbert

Un paši arī vainīgi. Kad izrādījās kopā un varētu visu izrunāt, viņi dziedāja viens pret otru garas dziesmas, gan katrs atsevišķi, gan pamīšus."[185]

Viena no vispopulārākajām apskatāmā perioda vācu muzikālajām filmām bija *Kongress dejo* (*Der Kongress tanzt*, 1931, režisors Ēriks Čarels (*Charell*)), filma, kas tika uzņemta triju valodu versijās (vācu, angļu un franču) un piedzīvoja ārkārtējus panākumus visā pasaulē. Latvijā par filmu bija vēl papildus interese, jo tajā masu skatos bija piedalījies arī Nacionālās operas balets, un tāpēc *Kongress dejo* tika uzskatīts gandrīz vai par latviešu *gabalu*. Kā akcentēja prese: "Liliana Harveja kopā ar latvju dejotājiem rādīs savu mākslu filmā *Kongress dejo*."[186]

Tomēr, kā intervijā bija paskaidrojis baletdejotājs Rūdolfs Saule, no filmas skatiem, kur latvieši dejojuši, 90% izgriezti, no 10% nevar latviešu dejotājus ievērot.[187]

Filmas dziesmas tika izdotas skaņuplatēs dažādos izpildījumos, tulkotas latviski un, protams, dziedātas visus trīsdesmitos gadus.

Trīsdesmito gadu beigās Latvijas publika iepazina arī citas romantiskās un dziedošās zvaigznes, tostarp mazo Šerliju Templi (*Temple*), kurai bija jauka balss un burvīgas vaigu bedrītes: "Šērlijas Templas filmas bija visjaukākās – ja tur kāds bija nelaimīgs, tad īsu brītiņu pirms lielas laimes, un cilvēki nekad nemira nost."[188]

Strauji populāra kļuva jaunā meitene Dina Derbina (*Durbin*), kas varēja pārdziedāt simt vīriešu, ļoti mīlētas tika ungāru izcelsmes vācu aktrises Marika Reka (*Rökk*) un Marta Egerte (*Eggerth*) (un viņas vīrs Jans Kīpura (*Kiepura*)), kura Rīgā uzstājās arī koncertos.

1939. gadā Jānis Norvilis ziņoja par Martas Egertes viesizrādēm Nacionālajā operā: "M. Egertes koncerts 15. jūnijā notika pilnīgi izpārdotā

zālē. Gan viņu sagaidot, gan izvadot ielās, starp Romas viesnīcu un Nacionālo Operu bija cilvēku drūzma ar nepārredzamām rindām. Operā visas starpejas pilnas ziņkārīgo. Apmeklētāji nav parastie koncertu

cienītāji. 3. balkonā publika sāk izskrūvēt elektriskās lampiņas balkona malās degošos svečturos, lai tās nespīdētu acīs un labāk varētu redzēt brīnumu uz skatuves."[189]

Pēc operas aktrise uzstājās arī Dzintaru koncertzālē: "Viņas piebraukšanas brīdī attiecīgs Turaidas ielas rajons tiks pilnīgi atbrīvots no publikas."[190]

Tomēr par trīsdesmito gadu nogales apbrīnotāko aktrisi Latvijā, kuras pielūgsme turpinājās arī vācu okupācijas laikā, kļuva Zāra Leandere (*Leander*), kas, tāpat kā Grēta Garbo, bija zviedriete un arī vizuāli bija visai līdzīga Garbo, bet slavu guva vācu filmās. Arī Leandere piedalījās galvenokārt melodrāmās, īpaši veiksmīgi sadarbojoties ar režisoru Detlefu Zīrku (*Sierck*), kas vēlāk ASV kļuva pazīstams kā ģimenes melodrāmu meistars Duglass Sērks (*Sirk*), taču atšķirībā no Garbo viņas *priekšnesuma* pamats bija īpatnēja, tumša, dziļa balss, nevis seja. Zāra Leandere parasti piedalījās darbos, kuros nebija atklātas nacisma propagandas, tomēr viņas valdzinājums un dziesmas iespaidoja latviešu zēnus/vīriešus, piemēram, tad, kad bija jāstājas leģionā vai citās vācu armijas daļās. (Par to darba autorei stāstīja kāds vīrs, kas pēc Leanderes filmas *Lielā mīla* (*Die grosse Liebe*, 1942) noskatīšanās piecpadsmit gadu vecumā bija pieteicies vācu armijā gaisa izpalīgos,

vēlāk šī iemesla dēļ desmit gadu pavadījis izsūtījumā Sibīrijā.) Arī tā izpaudās *zvaigžņu kults.*

Drāmas

Kā redzējām 4. tabulā, sava laika statistikā visas Latvijā rādītās aktierfilmas tika iedalītas vien divos žanros – drāmās un komēdijās, tātad, kas nebija komisks, bija drāma un otrādi. Tas, kā jau iepriekš teikts, lielā mērā bija žanru teorijas neizstrādātības dēļ. Šodien termins *drāma* lielākoties tiek lietots attiecībā uz filmām, kuras ir ārpus striktām žanru robežām, pārstāv t. s. *mākslas* kino virzienu. Apskatīsim dažas filmas, kas bija Latvijas skatītāju augsti novērtētas un kuras varētu arī no šodienas viedokļa dēvēt par *drāmām.*

Jau minēts, ka divdesmitajos gados Latvijas skatītāji bija labi pazīstami ar vācu ekspresionisma un *jaunās lietišķības* virziena filmām, kā arī (salīdzinoši mazāk) bija pazīstami ar franču impresionismu un pat krievu montāžas kino.

Trīsdesmito gadu sākumā Latvijā parādījās vairākas izcilas skaņu filmas, *drāmas*, ko skatītāji vērtēja ļoti augstu.

Kinožurnāla *Filma un Skatuve* veiktā aptauja *Kādas filmas jūs vēlaties?* liecina, ka rīdziniekiem 1930. gadā ļoti patikusi izcilā filma *Zilais eņģelis* (Vācija, 1930, režisors Džozefs fon Šternbergs (*Sternberg*); par filmas izraisīto skandālu lasiet apakšnodaļā par kino cenzūru), darbs, kas pilnībā atbilst *drāmas* vārdam, – traģisks stāsts pēc Heinriha Manna romāna par nesimpātisku, autoritāru skolotāju (Emīls Janingss (*Jannings*)), iesauktu par profesoru Mēslu, kas nokļūst kabarē dziedātājas Lolas Lolas (Marlēnas Dītrihas pirmā *zvaigznes* loma) seksuālā valdzinājuma tīklos un kā personība tiek pilnīgi iznīcināts.

Interesants bija publikas pieprasītāko filmu komplekts 1931. gadā. Kā liecina prese, vislabāk apmeklētas (vienā kinoteātrī rādītas trīs nedēļas) bijušas filmas *Ceļš pa dzīvi* (*Ceļazīme dzīvei*, PSRS, 1931, režisors Nikolajs Eks), *Rietumu frontē bez pārmaiņām* (*All Quiet on the Western Front*, ASV, 1930, režisors Luiss Mailstons (*Milestone*)) un *Kongress dejo.*[191]

Rietumu frontē bez pārmaiņām, kuru amerikāņu režisors Luiss Mailstons veidoja pēc Ē. M. Remarka romāna, ir viens no kino vēsturē visskarbākajiem pretkara vēstījumiem, izaicinoši pacifistisks darbs,

kurā atmaskota nežēlīgā karamašīna un tās aizsegam izmantotā nacionālistiskā ideoloģija. Kaut arī uzņemta divpadsmit gadu pēc Pirmā pasaules kara beigām, filmas *Rietumu frontē bez pārmaiņām* rādīšana Eiropā kļuva par politisku notikumu, kas izraisīja pat uzbrukumus kinoteātriem. Līdzīgi protesti bijuši arī Latvijā, piemēram, *daži jauni cilvēki* esot centušies traucēt filmas pirmizrādi Liepājā.[192]

Rietumu frontē bez pārmaiņām nebija pieņemto kara filmu stereotipu, nebija stingra pozitīvo un negatīvo varoņu pretnostatījuma, varonības slavinājuma, romantiskas mīlestības, laimīgu beigu – tikai karš, kas kļūst briesmīgāks no epizodes epizodē, samaļot arvien jaunus cilvēku miljonus, nešķirojot, kurā pusē un par kādiem ideāliem viņi cīnās. Arī filmas galvenais varonis (aktieris Lū Eiress (*Ayres*)) tās beigās iet bojā.

Patiesi dramatiskās filmas labais apmeklējums liecina, ka tā atbilda karu pieredzējušās, tā sauktās *zudušās paaudzes* sajūtām arī Latvijā. Filmas popularitāti veicināja arī tas, ka Remarka romāns Latvijā bija izdots jau 1929. gadā.

Filma *Rietumu frontē bez pārmaiņām* saņēmusi ASV Kino akadēmijas balvas par labāko filmu un labāko režiju.

Ļoti interesants šķiet padomju filmas popularitātes fenomens: "Elegantais Rīgas kino *Metropole* pašreiz demonstrē ievērojamo Krievijas mākslas filmu *Ceļš pa dzīvi*, kuras apdāvinātais režisors Nikolajs Ekka pratis radīt ne tikai īstu mākslas himnu, bet reāli arī attēlot Krievijas tautas traģēdiju. [..] Publikas saplūdums tur [*Metropolē*] tik ārkārtīgi liels, ka kino pēc ārzemju parauga bija spiests ierīkot iepriekšēju biļešu pārdošanu."[193]

Nikolaja Eka filma *Ceļazīme dzīvei* stāsta par mazgadīgo noziedznieku pāraudzināšanu padomju darba nometnēs – būtībā tā gatavoja augsni staļiniskajam trīsdesmito gadu plānam, kas lielu daļu PSRS teritorijas pārveidoja koncentrācijas nometnēs.

Jāatgādina, ka interese par padomju kino – īpaši kā par *aizliegto augli* – raksturīga jau divdesmitajiem gadiem un to lielā mērā veicināja kreisie intelektuāļi. Kā īstas mākslas piemērs padomju kino itin bieži minēts presē, un to darīja gan kreisi noskaņotie dzejnieki Aleksandrs Čaks, Jānis Sudrabkalns un Linards Laicens, sociāldemokrāts Jānis Rainis, gan arī tādi *labējie* žurnālisti kā Roberts Kroders: "Filmmākslas draugu simpātijas sākot iekarot jaunākie Krievijas ražojumi, kuri izcēlušies ar savu pārliecinošo un oriģinālo inscenējumu un jauniem izteiksmes meklējumiem."[194]

Viens no Eka filmas panākumu iemesliem noteikti bija arī krievu minoritātes salīdzinošā diskriminācija kino repertuārā. Baltvācieši regulāri varēja skatīties vācu filmas vācu valodā, varbūt pat aizmirstot, kurā valstī viņi dzīvo, bet krievu publikai tādas iespējas sakarā ar politiskajām pārmaiņām pēc lielinieku apvērsuma bija daudz mazākas. Tāpēc *Ceļazīme dzīvei* un jo īpaši vēlāk rādītie *Jautrie zēni* (PSRS, 1934, režisors Grigorijs Aleksandrovs) pat centra kinoteātros pulcināja agrāk neredzētu publiku no *Maskavas forštates*. Arī latviešu publikai interesēja, kā tad tagad izskatās lielajā Krievijā, un padomju filmas daļai Latvijas skatītāju sniedza priekšstatu par PSRS kā visai humānu un aizrautīgu zemi un, iespējams, radīja arī zināmas ilūzijas, kas varbūt pat "bruģēja ceļu" padomju okupācijai.

Uzkrītoši, ka, trīsdesmitajiem gadiem virzoties uz otru pusi, padomju filmu Latvijas kinoteātru repertuārā kļuva arvien vairāk un

vairāk un tās nepārprotami bija piesātinātas ar padomju impērijas ideoloģiju. No šodienas viedokļa gana simboliski, ka brīvās Latvijas pēdējo kino sezonu (1939/1940) valsts *galvenais* kinoteātris *Splendid Palace* atklāja ar filmas *Pēteris I* (1939, režisors Vladimirs Petrovs) otro daļu.[195]

Taču ne vienmēr kinoteātru repertuārs centās iztapt varenajai kaimiņvalstij. Jau minēts, ka filmas ar trimdiniekiem no Krievijas Latvijā bija ļoti populāras. Interesanti, ka 1938. gadā Rīgas publikai tiek piedāvāta no PSRS uz Franciju *palaistā* krievu rakstnieka Jevgeņija Zamjatina filma *Dibenā* (*Les Bas-Fonds*), Zamjatins reklāmās tika saukts par filmas režisoru.[196] Faktiski rakstnieks bija filmas scenārija līdzautors, bet 1936. gadā Francijā uzņemtās filmas režisors bija Žans Renuārs (*Renoir*). Varam secināt, ka Zamjatina vārds bija drošāka pazīšanas zīme skatītājam nekā viens no visu laiku dižākajiem pasaules kino režisoriem (jāatzīst, ka tolaik gan tādus epitetus viņam vēl *nepiemēroja*) Žans Renuārs.

Par franču kino neskatīšanās problēmu 1938. gadā rakstīja arī kāds laikraksta *Rīts* žurnālists, sakot, ka uz Rīgu franču filmas neatnāk nemaz vai noturas, augstākais, kādu nedēļu. "Pat *Lielā ilūzija* (arī Renuāra filma, *La Grande Illusion*, 1937), cilvēciskākā kara filma, kas jebkad uzņemta, Rīgā gāja – arī ja nemaldos – tikai vienu nedēļu."[197] Autors sūkstās, ka Rīgā nav redzēta *Miglas ostmala* (domāta Marsela Karnē (*Carne*) filma *Quai des Brumes*, 1938), Latvijā nepazīst aktierus Fernandelu, Danielu Darjē u. c. Viņaprāt, viens no galvenajiem franču kino nepopularitātes iemesliem ir filmu sliktais, neprecīzais tulkojums.

Šodien arī redzams, ka franču modernā kultūra Latvijā kopumā bija ļoti maz pazīstama, daudz mazāk nekā vācu un krievu, un tas tieši atspoguļojās arī kino repertuārā.

Komiķi un kovboji

No 1928. līdz 1929. gadam ASV filmas pēc izrādāmā kopgaruma bijušas 42% visa Latvijas kino repertuāra, žurnāls *Kino* raksta, ka tikai neliela daļa to bijušas lielo firmu labākās drāmas, bet vairums – kovboju filmas un komēdijas.[198]

Šeit izpaužas sava laika attieksme pret filmu žanriem – filmas ar "nopietnu" saturu tika dēvētas par drāmām un atzītas par mākslu, kamēr

vesterni un komiskās filmas tika uzskatītas par otrās šķiras preci, izklaides "gabaliem".

4. tabulā redzams, ka tā sauktās drāmas visai stabili aizņēmušas aptuveni pusi visu filmu skaita, savukārt komēdijas parasti bijušas $^1/_7$–$^1/_8$ filmu kopskaita. Tomēr jāatceras, ka tie ir nosaukumi, nevis filmu reālais īpatsvars, raksturīgi, ka apskatāmajā periodā, arī trīsdesmitajos gados, komēdijas bieži bija kā papildinājums pilnmetrāžas filmām, daudzas no tām bija īsfilmas. Visai aptuveni rēķinot, varam lēst, ka komiskās filmas varētu būt bijušas aptuveni $^1/_{16}$ kopējā garuma.

Pietiekami daudz bija arī pilnmetrāžas komēdiju – divdesmitajos gados tās bija slaveno mēmā kino komiķu izcilās lentes, komiskais žanrs, kura saknes meklējamas cirkā, burleskā u. tml., trīsdesmitajos gados – izsmalcinātās manieru un *screwball* (no angļu val. – bezprātis, trakulis) komēdijas, kurās liela nozīme bija asprātīgam tekstam un kuru tradīcijas bija aizgūtas no teātra.

No slavenajiem komiķiem Rīgas publikai vairāk paticis Basters Kītons un Harolds Loids, nevis Čārlijs Čaplins. Viņi rada jautras smieklu šaltis, un nekādu blakusdomu, rakstīja Jānis Sudrabkalns. Varējis redzēt, ka filma *Zelta drudzis* nav īsti rīdzinieku gaumē. Kinomākslā Čaplins ir par īpatnēju, par dziļu, pārāk liels un dvēselisks aktieris, domāja Sudrabkalns.[199]

Anšlavs Eglītis apstiprinājis Sudrabkalna sacīto: "Rīgas laikos labāk par Čaplinu mums patika cilvēcīgāka izskata komiķi, kā Fetijs Ārbakls, Basters Kītons ar pasvītroti nopietno, vienaldzīgo seju vismežonīgākās darbības laikā, aceņotais laimīgo vientiešu tēlotājs Haralds Loids vai pēc Donkichota un Sančo Pansas konstruētais dāņu komiķu pāris Pats un Patašons [..]. Savienotajās Valstīs slavenie klauni četri brāļi Marksi Rīgā tikai nejauši pazibēja. Ar tiem nepaguvām iepazīties pamatīgāk."[200]

Iespējams, ka tieši Latvijas publikas nosliece uz melodramatismu, uz sentimentu un pārlieku lielā (sievišķīgā?) empātijas spēja neļāva īsti smieties par Čārlza Čaplina Mazo Klaidoni, redzot tajā vairāk traģisko, nevis komisko. Kā domāja Bille: "Par Čapliņu arī varēja smieties, viņš taisīja jokus uz jokiem, bet reizēm viņam bija tik bēdīgas acis, ka gandrīz jāraud, un, kad viņš filmas beigās gāja tālu projām – arvien mazāks un mazāks, tad nelīdzēja lielās kurpes un ērmotā cepure – viņš bija tik viens un nelaimīgs, ka smiekli nenāca."[201]

To, ka Čaplina filmas Latvijā nedeva nepieciešamo peļņu, apliecina arī īsa piezīme presē par filmu *Lielpilsētas ugunis* (*City Lights*, 1931): "..to Rīgā gan neredzēsim, jo Čaplina filmas ir tik dārgas, ka mazās valstiņas nav spējīgas samaksāt."[202]

Kaut arī nevar noliegt sentimenta un melodrāmas elementu klātbūtni Čaplina filmās, tāpat kā to netrūkst arī citu slaveno komiķu filmās, tomēr galvenā *morāle*, ko caur kino sabiedrībā ienesa komiskais žanrs un komēdija, īpaši savā amerikāniskajā variantā, bija melodrāmai pretējā pārliecība, ka visnožēlojamākais cilvēciņš var atrast sevī spēkus cīņai ar apstākļiem, ka ir iespējams izkļūt no visbezcerīgākās situācijas un, pat ja nav iespējams tikt galā ar apstākļiem, tiem var vienkārši *uzšķaudīt*. Būtībā tieši komiskais žanrs visvairāk darbojās pretī klasiskā kino (kura sastāvdaļa tomēr bija arī skaņu komēdija) patriarhālajai kārtības ideoloģijai, savās galējās izpausmēs (piemēram, brāļu Marksu absurda komēdijās) aicinādams uz anarhiju. Tāpēc nav brīnums, ka komēdijas tīrā izpausmē (neskaitot romantiskās komēdijas, kuru trīsdesmitajos gados bija ļoti daudz un kas būtībā bija *priecīgas* melodrāmas) tomēr bija tikai neliela filmu repertuāra daļa, tās neatbilda autoritārisma stilam, laikmetam, ko mēdza dēvēt par nopietnu.

Līdzīga attieksme Latvijā bija pret klasisko amerikāņu žanru – vesternu, kurš tika uzskatīts par *otrās šķiras* žanru, galvenokārt pusaugu puikām domātu: "Kino uzspiež ne tikai savu pasaules un vēstures izpratni, bet arī savus ideālus. Puikām tas ir dūšīgs kovbojs vai detektīvs. Pieaugušiem arī ir paraugcilvēks, vienmēr naivs un aprobežots. Amerikāņu filmās arī brutāls. Skatītāji neapzinīgi sāk paši rīkot kino savā mājā un savā dzīvē."[203]

Anšlavs Eglītis atcerējās: "No zēna gados redzētajām filmām atmiņā iespiedies kauboju vecmeistars Viljams Harts, vīrs jau labi pusmūžā, ar garu, kaulainu zirga seju, allaž nopietns, pat drūms. Viņš vienmēr darbojās, kā jau īstam Mežonīgo rietumu varonim piederas, – viens."[204] Tālāk seko filmas vienas epizodes ļoti pamatīgs apraksts, kas apliecina filmas spēcīgo iedarbību ne tik daudz sižetiski, cik vizuāli.

Vizmas Belševicas romānā *Bille* ir vesels stāsts, kas veltīts kovbojiem, traģikomiskai Billes kino pieredzes izspēlei Latvijas laukos: "Toties Bille skatījusies kino un redzējusi to, ko Anita nezina. Bille var pastāstīt par Amerikas prērijām, kur ganās milzīgi govju bari un paši

gani nav vis bērni, bet lieli puiši zirgos, jo kājām tādi lopu bari nav apskraidāmi. Tos ganus lielās platmalēs un zābakos ar piešiem sauc par kovbojiem."[205]

Mēģinājums ganīt govis, kā kovboji to dara filmās, beidzas bēdīgi, un Billei par sodu jāatgriežas Rīgā: "Rīgā jau arī nav slikti. [..] Viņa ies uz kino *Apollo*, bet filmas par kovbojiem vairs neskatīsies. Meli vien bija par tiem kovboju zirgiem, kas spīdēja un laistījās, nekad neganīti un nepūtināti."[206]

Gan komiskais žanrs, gan vesterni centrā parasti izvirzīja varoni – individuālistu, bieži pat autsaideru, kas, pat cīnoties par sabiedrības ideāliem, pats palika ārpus sabiedrības vai īpaši neievēroja tās nosacījumus. Kā jau minēts, šie žanri nebija Latvijā tie populārākie, tomēr, proponējot aktīvu dzīves pozīciju, izceļot rīcības spējīgu varoni, nevis cietēju, iespējams, nedaudz lika mainīties sabiedrības apziņai – īpaši Latvijas skatītāju jaunākajā daļā.

No stingri un puritāniski cenzētā repertuāra jaunatnei tika atļauts skatīties ļoti maz filmu. No 4. tabulā minētajām filmām tikai 13% bija Izglītības ministrijas atļauja rādīt bērniem un pusaudžiem. Bez tam to skaitā ir arī kultūrfilmas un hronikas. Bērniem atļauts apmeklēt: 1931. gadā – 13,01%, 1932. gadā – 11,9%, 1933. gadā – 13,02%, 1934. gadā – 11,13%, 1935. gadā – 21,83%, 1936. gadā – 18,96% no visām filmām.[207]

Interesanti, ka pēc Ulmaņa apvērsuma atļauto filmu skaits palielinājies. Protams, mums nav ilūziju par lielāku brīvību: autoritārais režīms un tā vadonis uz savu tautu kopumā lūkojās kā uz bērniem, tāpēc cenzūra kļuva stingrāka. Domājams, ka atļauto filmu skaits palielinājās saistībā ar kultūrfilmu un izglītojošu filmu lielāku ievedumu, kas trīsdesmitajos gados tika veicināts, bet to var saistīt arī ar autoritāro režīmu dominanti Eiropā un stingrāku pašcenzūru Holivudā, kas potenciāli kaitīgas filmas izskauda jau idejas fāzē.

Ar indivīda dominanti saistītas arī t.s. *amerikāņu sapņa* filmas, kas varēja izpausties ikvienā žanrā (bet klasiskajā melodrāmā tomēr mazāk), stāstot skatītājam, ka katrs, lai cik neievērojams un trūcīgs viņš būtu, var sasniegt slavas un bagātības virsotnes, ka darbs vienmēr nes augļus. Tomēr ticību aktīvas dzīves principam, kas sāka iesakņoties Latvijā, iznīdēja karš un okupācija.

Dokumentālās filmas

Filmas, kas 4. tabulā iedalītas hronikās, zinātniskās un kultūrfilmās, lietojot mūsdienu terminoloģiju, varam dēvēt par dokumentālo kino. Apskatāmajā periodā tas bija sabiedrībai patiešām svarīgs filmu veids, galvenais vizuālās/audiovizuālās informācijas un izglītības avots, populārākais plašsaziņas līdzeklis, kā arī būtiskākais pasaules paplašinātājs.

No 4. tabulas redzams, ka vislielākais skaitliskais pieaugums (129–260) sešu gadu laikā bija kinohronikām. Tas izskaidrojams ar to, ka no trīsdesmito gadu sākuma ik nedēļu iznāca Eduarda Krauca veidotā *Latvijas hronika*, no 1934. gada – *Latvijas skaņu hronika*.

Tomēr kinohronikas Latvijas publika neesot cienījusi, jo nešķituša interesantas un rādītas sliktā tehniskā kvalitātē. Publikai nav paticis, ka hronikās pārmērīgi rāda ministru izbraukumus un mītiņus. Tajā pašā laikā skatītāji vēlējušies Latvijas hroniku garāku, lai tajā būtu redzama Latvijas daba, svētki, mākslinieki darbā un privātajā dzīvē, vairāk sporta. Skatītāji labprāt gribējuši redzēt arī pārējo Baltijas valstu hronikas.

Līdzās Latvijas hronikām divdesmitajos trīsdesmitajos gados kinoteātros rādīja arī ārzemju hronikas, kuras, tāpat kā inscenētais kino, līdz apskatāmā perioda beigām arvien vairāk attīstījās kā *stāsts*, nomainot fragmentāro ilustratīvismu, kas bija raksturīgs agrīnajām kinohronikām. Amerikāņu un vācu kinohronikas bieži bija harmonisks aktierfilmu papildinājums, kinozvaigžņu *dzīve* un citas ar filmu uzņemšanu saistītas *lietas* īpaši skaņu kino periodā bija iecienītas ārzemju kinohroniku tēmas.

Kā jau minēts, arī kultūrfilmas un zinātniskās filmas bija iecienītas Latvijas publikā, ar to rādīšanu pat Nacionālā opera varēja ievērojami papildināt savu budžetu. Šķiet, ka galvenais filmu pievilkšanas spēks bija to saturs, diezin vai skatītāji īpaši interesējās par eksperimentiem ar filmu formu, un droši vien viņus nenodarbināja arī dokumentālā kino *dokumentalitātes* problēmas. Filmas tika skatītas tāpat kā avīzes, un lielākie panākumi bija vizuāli eksotiskai vai sensacionālai informācijai.

Visā apskatāmajā periodā ar īpašu Latvijas skatītāju interesi varēja lepoties filma, kas arī mūsdienās tiek uzskatīta par dokumentālā kino

zelta klasiku. Tā ir vācu režisores Lenijas Rīfenštāles (*Riefenstahl*) filma *Olimpija* (1938, *Olympia*, 1. daļa: *Fest der Volker;* 2. daļa: *Fest der Schonheit*). Katra filmas daļa bija nepilnas divas stundas gara, tātad aizpildīja veselu seansu. Rīgas kinoteātrī *AT* 1938. gadā filmas pirmo daļu ar nosaukumu *Olimpiāde* rādīja vairāk nekā četrus mēnešus (no maija sākuma līdz augusta beigām) un otro daļu ar nosaukumu *Olimpiāde. Skaistuma svētki* – divus mēnešus. (Augustā Rīgā viesojusies arī pati filmas režisore Lenija Rīfenštāle. Rīgā *Olimpiādi* rādīja pirms Anglijas un Amerikas.[208])

Olimpija bija viena no starpkaru perioda vispopulārākajām Latvijā rādītajām filmām vispār! (Te var atzīmēt, ka šī darba autore filmu pirmo reizi redzēja vēl padomju laikā, astoņdesmitajos gados, kādā kino seminārā Maskavā, kur tā tika rādīta no PSRS Valsts filmu fonda krājumiem. Kopija bija ar iemontētiem uzrakstiem latviešu valodā, tātad bija aizvesta no Latvijas, ienākot padomju karaspēkam 1940. gadā. Līdzīgs ceļš bijis daudzām Latvijas iznomas kantoru filmām.)

Olimpija jeb *Olimpiāde* bija filma, kas rādīja 1936. gada Berlīnes Olimpiskās spēles. Taču divi gadi, kas bija starp spēlēm un filmas

iznākšanu, jau norāda, ka tā nebija vienkārša reportāža. Olimpiskās spēles Lenija Rīfenštāle izmantoja, lai radītu *himnu* cilvēka ķermeņa skaistumam un gara spēkam.

Filmā bija daudz savam laikam novatorisku atradumu, formā tas ir ļoti izsmalcināts darbs, kuru veidot palīdzēja milzīgie līdzekļi (piemēram, grupas rīcībā bija četrdesmit uzņemšanas kameru), kurus ieguldīja gan Vācijas valdība, gan Starptautiskā olimpiskā komiteja (kaut arī filma skaitījās režisores *produkcija*).

Liela nozīme, protams, ir pašas režisores meistarībai, īpaši veidojot filmas montāžu. Diemžēl šodien *Olimpiju* grūti vērtēt ārpus Rīfenštāles darbības konteksta, un jāatgādina, ka savu meistarību dokumentālajā kino (būdama jau slavena, arī Latvijā labi pazīstama filmu zvaigzne) režisore vispirms spodrināja visu laiku slavenākajā propagandas filmā *Gribas triumfs* (*Triumph des Willens*, 1936), kas rādīja nacionālsociālistu kongresu Vācijā un partijas vadoni Hitleru gluži kā pašu Dievu.

Latvijā, cik zināms, *Gribas triumfs* netika rādīts, lai gan nav izslēgts, ka ir bijušas preses vai kādas citas slēgtas skates. Rīfenštāles *Olimpija* parasti tiek apskatīta kopā ar šo nacionālsociālistu partijas slavinošo filmu, izcilu kino dokumentālistikas un propagandas paraugu. Tomēr, kā atzīst vācu kino pētnieks Tomass Elzasers, lai arī tas bija kompromiss starp nacistiskā režīma un Starptautiskās olimpiskās komitejas prasībām, rezultāts idejiski bija visai atšķirīgs no *Gribas triumfa*.[209]

Ironiskā kārtā Rīfenštālei nācās *apdziedāt* arī *zemāku* rasu izcilību, piemēram, vairāku olimpisko zelta medaļu ieguvēju pasaules rekordistu melnādaino ASV vieglatlētu Džesi Ovenu. Kopumā filma bija drīzāk pārnacionāla, nevis nacionāla, nemaz nerunājot par atklātu rasismu. Tomēr nav grūti filmas stilistikā saskatīt arī autoritārā režīma ideoloģijas iezīmes (raksturīgas gan Hitlera Vācijai, gan Staļina Padomju Savienībai, gan Ulmaņa Latvijai), īpaši tas saistās ar cilvēku kā dekoratīvu, ornamentālu elementu, objektu bez individuālām subjekta īpašībām. Otra iezīme, kas īpaši tuva Ulmaņa Latvijai, ir filmā vizualizētā ideja par cilvēku kā dabas daļu, cilvēka harmoniskā ķermeņa cildinājums, pretstatot to jebkādām modernitātes izpausmēm.[210]

4. Filmu cenzūra

20. gadsimtā, strauji pieaugot kino popularitātei un filmu ražošanai, tika ieviesta filmu satura cenzēšana. Daudzviet Rietumos izkarotā vārda brīvība, kas tika piemērota plašsaziņas līdzekļos un dažādos mākslas priekšnesumos, kinomākslā netika pieļauta. ASV šai sakarā notika dažādi tiesas procesi (viens no to ierosinātājiem bija arī slavenais režisors D. V. Grifits), kuros prasīja vārda brīvību attiecināt arī uz kino, taču gadsimta pirmajā pusē šīs prasības tika noraidītas.

Cariskajā Krievijā nebija vienotas kino cenzūras, to realizēja guberņu, pilsētu un pagastu pārvaldes, nosakot visai atšķirīgus filmu vērtēšanas kritērijus.

Latvijas Republikā kinoteātru darbības kontrole ar cenzūras palīdzību sākās 1919. gada augustā, kad Rīgas militārās policijas priekšnieka rīkojums nr. 25 noteica, ka "uz kino filmām tiek ievesta iepriekšēja cenzūra. Visiem Rīgas kinoteātru īpašniekiem vai pārvaldniekiem jāiesniedz 3 dienas pirms izrādes lūgums dēļ atļaujas."[211]

Pēc neilga laika sekoja Cirkulārs apriņķu priekšniekiem un pilsētu prefektiem: divu nedēļu laikā uz visām lentēm bez izņēmuma uzrakstiem jābūt valsts valodā, pie tam tiem jāatrodas pirmajā vietā. "Bez tam ministrijai nācis zināms, ka kinoteātri dažreiz pielaiž izrādēm zema morāliska un pat pornogrāfiska satura lentes. Paziņojot, ka šādus skatus bez kādiem izņēmumiem izrādei nedrīkst pielaist, iekšlietu ministrija uzdod pie skatu cenzēšanas griezt uz to pienācīgu vērību un pievesta satura kinematogrāfu lentes izņemt no apgrozības, kā arī nepielaist laikrakstu un avīžu sludinājumus par izrādēm "tikai priekš pieaugušiem"."[212]

1921. gada decembrī Instrukcijas pie Pagaidu noteikumiem par izrādēm un izrīkojumiem 3. punkts noteica: "Lai jaunatni un bērnus pasargātu no nevēlamiem iespaidiem, kinematogrāfos atļauts izrādīt tikai filmas, bet tā saucamais divertisments vai citas piedevas nav pielaižamas. Katra kinematogrāfa programmā jāietilpst vienam pamācošam vai zinātniskam gabalam."[213]

Vēlāk pieņemtie *Noteikumi par kinematogrāfiem* pieļāva divertismentu eksistenci, taču paredzēja, ka arī to teksti cenzējami Iekšlietu ministrijā.[214]

1923. gadā ar iekšlietu ministra rīkojumu tika noteikts, ka personas līdz 16 gadiem var apmeklēt tikai tādus kino seansus, kuru filmas cenzētas ne tikai Iekšlietu, bet arī Izglītības ministrijā.[215]

Kino cenzūra kļuva par patstāvīgu struktūru vispirms Iekšlietu, tad Izglītības un, visbeidzot, Sabiedrisko lietu ministrijas pārziņā.

No 1926. gada, kā noteica *Likums par kinematogrāfiem*, *Kino cenzūra* pilnībā pārgāja Izglītības ministrijas pārziņā.

Cenzūrai filma bija jāaizliedz, ja tās uzvešana varētu aizskart reliģiskas jūtas, veicināt brutalitāti, atstāt ļaunu iespaidu uz skatītāju tikumību, apdraudēt sabiedrības mieru un drošību vai kaitēt valsts cieņai un labām attiecībām ar ārvalstīm.[216]

1931. gadā tika atzīmēti pieci gadi kopš cenzūras darbošanās Izglītības ministrijas sastāvā. Piecos gados bija notikušas 4386 sēdes, noskatīta 4171 filma – 5 208 095 metru kopgarumā, aizliegtas 49 filmas, t.i., 1,18 procentu. Cenzēti 444 885 filmu reklāmas priekšmeti (foto, plakāti u. c.). Valstij cenzūra nopelnījusi 178 486 latus.

Pirms *Likuma par kinematogrāfiem* pieņemšanas, referējot par to Saeimā, Bruno Kalniņš teica, ka likumā izmantoti preses un poligrāfisko iestāžu darbības principi, taču galvenā atšķirība ir kino jomā paredzētā iepriekšējā cenzūra. Tā ieviesta pēc tādiem principiem, kādi pastāvot visās ārvalstīs.[217]

Jāatzīmē arī, ka visā apskatāmajā periodā Kino cenzūras konkrētā darbība tika aktīvi kritizēta, bet – vismaz publiski – netika apšaubīta tās pastāvēšanas nepieciešamība.

Viens no lielākajiem skandāliem cenzūras darbībā saistās ar Sergeja Eizenšteina filmu *Bruņukuģis "Potjomkins"*. Kino cenzūras kolēģija 1926. gada 4. novembra sēdē filmu novērtēja kā "riebīgu no estētiskā viedokļa un audzināšanā kaitīgu". Tā varētu lieku reizi uztraukt nenosvērtās sabiedrības prātus. Filmā nav redzama cīņa pret carismu, bet vienīgi apakšnieku kūdīšana pret priekšniecību un šķiru naida kurināšana. Arī mākslas vērtība nav augsta. Komisija pieņēma vienbalsīgu lēmumu, ka filma Latvijā nav atļaujama.[218]

Jānim Rainim kļūstot par izglītības ministru, tika panākta šī lēmuma pārskatīšana, un filmu atļāva demonstrēt stipri saīsinātu, bet vēlāk atkal aizliedza.[219]

Cenzūrai, protams, bija taisnība par filmas iespējamo ietekmi uz

nenosvērtajiem prātiem. Žurnālā *Kreisā Fronte* parādījās filmai *Bruņukuģis "Potjomkins"* veltīts dzejolis (autors – V. Āboltiņš), kura pēdējais pants vēstīja: "Dziest ekrāns. Zāle domu tvanos, / Kā jūra tauta ārā krāc. / Šai zemē notiks sacelšanās – / Jau saceļas un dumpo prāts."[220]

Komentējot cenzūras darbības principus, prese rakstīja, ka no filmām tiekot izgriezti kaislīgi apskāvieni, skūpsti, kautiņi. Tomēr to, kas aktierfilmās nav pieļaujams, piemēram, vēderdejas, varot rādīt kultūrfilmās. Cenzējot reklāmas materiālus, esot nerakstīts likums, ka atkailināti cilvēki uz plakātiem var būt redzami tikai vasarās. Laikam jau, lai nesaaukstētos, komentēja žurnālists.[221]

Pauls Jansons rakstā *Ko pieaugušie nedrīkst redzēt...bet bērni drīkst?* pauda: "Sievietes krūtis mūsu valstī uzskata kā galveno pornogrāfijas faktoru: žurnālos un laikrakstos nedrīkst nobildēt sievietes kailām krūtīm, [..] kinoteātros uz ekrāna nedrīkst parādīties aktrise kailām krūtīm. (Ja filmas lentē būs skats, kur aktrisei par dziļu dekoltēta blūze, tad tas bez žēlastības tiks izgriezts.) [..] Visu zemju cienītās kinoaktrises, ja jūs gribiet, lai Latvijā jūsu darbs būtu pilnīgs redzams, tad valkājiet dziļi nedekoltētas blūzes!"[222]

Atbilstoši stingrajiem tikumiskajiem principiem, raksta prese, piemēram, filmā *Jaunkundze Nr. 12*, kuru demonstrējis kinoteātris *Palladium*, Kino cenzūra izgriezusi žūpības skatus un galvenās lomas tēlotājas deju kreklā.[223]

1929. gada novembrī Latvijas Kino cenzūra aizliegusi trīs filmas. To vidū bijusi kompānijas *FOX* lente *Upes pirāti*, kas citās valstīs atļauta. *FOX* pārstāvis Štammers griezies ar sūdzību pie ASV sūtņa, kurš iesniedzis Iekšlietu ministrijā protestu. Aizliegta arī *Tiffany Stahl* sabiedrības filma *Spoku kuģis* pēc Džeka Londona romāna *Baltais un dzeltenais*. Filmkantorim *Francs* aizliegts rādīt filmu *Prokurors Jordans*, kura citās valstīs rādīta bez izgriezumiem. Noliegums motivēts ar tiesu prestiža graušanu.[224]

Kino cenzūra neapšaubāmi ietekmēja arī kinoteātru repertuāru, virzot to uz mākslinieciscu viduvējību. Ja S. Eizenšteina filmas aizliegumā iespējams saprast cenzoru argumentāciju, jo *Potjomkins* neapšaubāmi bija agresīvas ideoloģijas propaganda, tad patiesu izbrīnu un sašutumu varēja izraisīt cenzūras lēmums Latvijā aizliegt Džozefa fon Šternberga filmu pēc Heinriha Manna romāna *Profesors Mēsls* –

Zilais eņģelis ar Marlēnu Dītrihu un Emīlu Janningu galvenajās lomās.

Roberts Kroders rakstīja, ka tas ir ikdienības gars, kas Rīgā aizliedzis demonstrēt šo filmu. Tas aizstājies priekšā lielam mākslas darbam un uzmāc mums savu ēnu. Ciešanas, kas jūtamas filmā, nes sevī atpestošu spēku. Latvijas Kino cenzūra grib aizliegt šo spēku, iemidzināt jaunatni un apkaunot Latviju visu kultūras tautu priekšā. Jo citur rāda šo prieka un ciešanu spējīgās cilvēka dvēseles dziesmu.[225]

Tomēr filmas īpašniece Latvijā – akciju sabiedrība *ARS* nesamierinājās ar cenzūras lēmumu un iesniedza pārsūdzību Skolu departamenta padomei.[226] Lēmumu atcēla, un no 1930. gada novembra filmu sāka demonstrēt kinoteātrī *Splendid Palace* u. c. *Zilais eņģelis* bija starp rīdzinieku visvairāk skatītajām filmām.

Vēlāk, 1932. gadā, tika aizliegta arī izcilā vācu režisora Frica Langa pasaulslavenā filma *M*.[227]

Iespējams, ka cenzūrai likās nepieļaujami Latvijas publiku šokēt ar stāstu par visbriesmīgāko maniaku – bērnu slepkavu un, kā filma liek domāt, arī izvarotāju, bet vēl vairāk iespējams, ka Latvijas cenzūrai nepatika paralēles, kādas Langs vilka starp noziedznieku un likumsargu – policijas pasaulēm.

Latvijā neparādījās arī Alfrēda Hičkoka psiholoģiski smalkās kriminālfilmas u. c. līdzīgi darbi.

Cenzūras kolēģijas locekļi nebija nekādi tumsoņas, tie bija Latvijas ierēdniecības un izglītības sistēmas pārstāvji. Viņu lēmumi liecina gan par Latvijā valdošajām morāles normām, gan arī reprezentē Latvijas sabiedrības estētisko gaumi, apstiprina arī plaši izplatīto vēlmi kino uztvert tikai kā izklaidi, nevis mākslu.

1926. gadā Kino cenzūru vadīja Izglītības ministrijas Skolu virsvaldes direktors P. Zālītis, darbojās četri Izglītības ministrijas un viens Iekšlietu ministrijas Preses un biedrību nodaļas ierēdnis.[228]

No 1927. gada, laikā, kad izglītības ministrs bija Rainis, cenzūras darbība tika demokratizēta, izveidojot Kino cenzūras komisiju kā pārsūdzības instanci, tajā darbojās pārstāvji no Rakstnieku un žurnālistu, Aktieru arodbiedrības, Ārpusskolas izglītības padomes, Latvijas bērnu draugu biedrības, Latvijas skolotāju savienības, Vidusskolu skolotāju biedrības un Kinoīpašnieku savienības.[229]

Taču pēc gada, kad izglītības ministrs bija Augusts Tentelis, visi Raiņa labojumi tika atcelti, Kino cenzūras sešus locekļus iecēla izglītības ministrs, trīs – iekšlietu ministrs, bet pārsūdzības par kolēģijas lēmumiem bija iesniedzamas Skolu departamentam. Tas varēja iesniegumu noraidīt vai likt pārskatīt lēmumu tai pašai Kino cenzūras kolēģijai.[230]

1937. gadā Kino cenzūru no Izglītības ministrijas pārņēma Sabiedrisko lietu ministrija. Svinīgajā ceremonijā ministrs Alfrēds Bērziņš teica, ka pēc 15. maija kļuvis skaidrāks labā un sliktā jēdziens, it sevišķi sabiedrības audzināšanā. Tāpēc arī cenzūrai būs vienkāršāk pieņemt lēmumus. "Kino jābūt, tāpat kā citām publiskām mācības iestādēm, par labu domu, labu nolūku un arvien par skaidri nospraustu kultūras ceļa rādītāju."[231]

Filmu kontroles darbība arī bija centralizēta un tika paša Bērziņa stingri uzraudzīta: "Par filmu kontroles kolēģijas locekļiem sabiedrisko lietu ministrs A. Bērziņš iecēlis savu sekretāru E. Jauno un preses cenzoru L. Rudzīti."[232]

Latvija bija viena no retajām vietām pasaulē, kur filmu cenzēšanā nedrīkstēja piedalīties filmu izplatītāju un izrādītāju pārstāvji (tas bija atļauts tikai nepilnu gadu, kad J. Rainis bija izglītības ministrs). Panākt iespēju piedalīties cenzūras kolēģijas sēdēs vismaz kā novērotājiem filmu kantoru īpašnieki centās visu apskatāmo periodu, bet tas tā arī netika atļauts. Pēdējais lūgums tika noraidīts 1938. gada martā, kad Sabiedrisko lietu ministrijas Filmu kontroles biroja pārzinis A. Kronbergs rakstīja Preses un biedrību departamenta direktoram ziņojumu, ka cenzūras kolēģija nolēmusi filmu izīrēšanas kantoru pārstāvi sēdē nepielaist. Vienlaikus Kronbergs uzskaita virkni valstu (Igaunija, Anglija, "pat", kā teikts dokumentā, Indija, Vācija, Dienvidslāvija), kurās filmu izplatītāji ar vai bez balsstiesībām piedalās filmu cenzēšanā.[233]

Apskatāmajā periodā kino tika cenzēts visā pasaulē – atšķīrās tikai institūcijas, kas to darīja, kā arī cenzēšanas principi. Faktiski Latvijas skatītājs saņēma dubulti cenzētu ekrāna darbu – piemēram, Holivudas filmas tika pakļautas pašcenzūrai jeb tā sauktajam Heisa kodeksam (ASV ietekmīgākie filmu producenti (filmu studijas) un izplatītāji bija apvienojušies asociācijā, kuras biedriem bija obligāti

jāievēro kodeksā sīki deklarētie principi, kuru galvenais mērķis – rūpēties par sabiedrības morāli), kas jau noteica visai puritāniskus kritērijus, lai filmu uzņemtu un izlaistu uz ekrāna. Šo puritānisko darbu vēlreiz cenzēja Latvijas ierēdņi. Tas liecina, ka filma, ko skatījās Latvijā, dažkārt bija stipri atšķirīga no sākotnējā varianta un līdz ar pikantām detaļām zaudēja arī satura asumu un dažreiz pat jēgu.

Latvijā cenzūra līdzās likumdošanai un nodokļiem bija tiešākais veids, kā valsts kontrolēja un iespaidoja privātās rokās esošo filmu izplatīšanas un izrādīšanas biznesu. Miglainie formulējumi *Likumā par kinematogrāfiem* – reliģisku jūtu aizskaršana, brutalitātes veicināšana, skatītāju tikumības, sabiedrības miera un drošības apdraudējums u. c. pieļāva subjektivitāti un ierēdņu patvaļu cenzūras lēmumu pieņemšanā.

Atsauces

[1] Singer, Ben. *Melodrama and Modernity.* New York: Columbia University Press, 2001, 17.–35. lpp.

[2] Turpat, 21. lpp.

[3] Skujenieks, Marģers. *Latvijas statistikas atlass.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 17. lpp.

[4] Skujenieks, Marģers. *Latvija starp Eiropas valstīm.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1929, 49. lpp.

[5] Turpat, 48., 49. lpp.

[6] *Rīga kā Latvijas galvaspilsēta.* Rīga: Rīgas pilsētas valde, 1932, 760., 761. lpp.

[7] To, ka praktiski tie tika skatīti pozitīvi, apliecina pašu šo procesu eksistence un neatgriezeniskā attīstība.

[8] *Latvijas Republikas prese 1918.–1940.* Rīga: Zvaigzne ABC, 1996, 76. lpp.

[9] Turpat, 221. lpp.

[10] *Latvijas Republika desmit pastāvēšanas gados.* Rīga: Golts un Jurjans, 1928, 644.–646. lpp.

[11] *Latvija desmit gados.* Rīga: Jubilejas komisijas izdevums, 1928, 287. lpp.

[12] *Latvija citu valstu saimē.* Rīga: Zinātne, 1990, 71. lpp.

[13] Turpat, 70. lpp.

[14] Turpat, 118., 119. lpp.

[15] Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary.* London; New York: Routledge, 2004, 390 p.

[16] Cit. pēc: Фурс, Владимир. *Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса.* Минск: Экономпресс, 2000, с. 46.

[17] Atzinuma pamatā ir Maksa Vēbera racionalizācijas ideja, cit. pēc: Singer, Ben.

Melodrama and Modernity, 22., 23. lpp.

[18] Фурс, Владимир. *Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса*, с. 47

[19] Turpat, 119., 120. lpp.

[20] *Piektais gads. 1938.15.V – 1939.15.V.* Rīga: Leta, 1939, 444. lpp.

[21] Jurijs Lotmans un Boriss Uspenskis apraksta gandrīz identu mitoloģiskās apziņas inspirētu darbību "jaunas pasaules" radīšanā Pētera I Krievijā: "Šo "jaunās" un "zelta" Krievijas radīšanu apzinājās kā vispārēju pārdēvēšanu – pilnīgu vārdu nomaiņu: valsts nosaukuma nomaiņa, galvaspilsētas pārcelšana un nosaukšana "svešzemju" vārdā, valsts galvas titula nomaiņa, rangu un iestāžu nosaukuma nomaiņa, "savējās" un "svešās" valodas apmainīšana vietām ikdienas dzīvē un ar to saistītā pasaules kā tādas pilnīgā pārdēvēšana." Sk.: Lotmans, Jurijs, Uspenskis, Boriss. Mīts – vārds – kultūra. Grām.: *Kultūra. Teksts. Zīme.* Rīga: Elpa, 1993, 32. lpp.

[22] Turpat, 31. lpp.

[23] Turpat, 32. lpp.

[24] Turpat, 23. lpp. Kā pretstats ir ārpusmitoloģiskā domāšana, kuru autori raksturo kā polilingvistisku, cita valoda var būt vai nu abstrakts konstrukts, vai svešvaloda, bet vienmēr klātesošs ir tulkošanas, interpretācijas process (turpat).

[25] Turpat, 24. lpp.

[26] Te izmantots Romāna Jakobsona izteikums: "Es uzskatu svēto Augustīnu par pirmo kino teorētiķi. Savā zīmju klasifikācijā viņš apgalvo, ka var iedomāties tādu zīmju sistēmu, kurā priekšmets kļūst par priekšmeta zīmi: bet tas ir kino!" Sk.: Якобсон, Роман. Беседа о кино с Адриано Апра и Луйджи Фаччини.. *Киноведческие записки.* № 4, 1989, с. 54.

[27] Лосев, Алексей. *Философия, Мыфология, Культура.* Москва: Издательство политической литератури, 1991, с. 169.

[28] Барт, Ролан. *Мыфологии.* Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2000, с. 233, 234.

[29] Benjamins, Valters. *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*, no 162. lpp.

[30] Зиммель, Георг. Микеланджело: К метафызике культуре. Кн.: *Лики культуры: Альманах.* Том первий. Москва: Юрист, 1995, с. 164.

[31] Par modernismu glezniecībā sk.: Lamberga, Dace. *Klasiskais modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.* Rīga: Neputns, 2004, 271 lpp.

[32] Benjamins, Valters. Par dažiem Bodlēra motīviem. Grām.: *Iluminācijas*, 213. lpp.

[33] Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*, p. 112.

[34] Cit. pēc: Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*, p. 61.

[35] Benjamins, Valters. *Par dažiem Bodlēra motīviem*, 248. lpp.

[36] Benjamins, Valters. *Iluminācijas*, 182. lpp., 29. zemsvītras piezīme.

[37] Te vērts atcerēties vienu no kino agrīnajiem apzīmējumiem – kustīgās bildes.

[38] Фрейд, Зигмунд. *По ту сторону принципа удовольствия.* Москва: Издательская группа Прогресс, Литера, 1992, с. 201.– 204.

[39] Морэн, Эдгар. Из книги *Дух Эпохи. Киноведческие записки.* № 45, 2000, с. 256.

[40] Turpat, 254. lpp.

[41] Par akciju sabiedrības *ARS* akcionāru, būtībā īpašnieku Vasilija Jemeļjanova un Leonīda Falšteina kopā ar krievu emigrantu režisoru Aleksandru Volkovu Francijā izveidoto filmu studiju *Gloria-Film* un tajā uzņemto filmu *Seržants X* sk.: Нусинова, Наталья. *Когда мы в Россию вернемся..., Русское кинематографическое зарубежъе* (1918–1939). Москва: НИИК, 2003, с 88, 89.

[42] Pētāmajā periodā tika lietoti vārdi "iznoma" vai "izīrēšana" – turpmāk izmantoti visi trīs termini, galvenokārt vadoties no avotu piedāvātās terminoloģijas.

[43] Intervija ar Tatjanu Jemeļjanovu, RKM Fono 1.

[44] Celmiņš, A. Kino uzņēmumu darbība. *Ekonomists*. Nr. 6, 1932.

[45] Turpat.

[46] Turpat.

[47] Turpat.

[48] Kino. Nr. 3, 1927.

[49] *Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam*. Rīga, 1931, 42. lpp.

[50] LVVA, 1632. f., 2. apr., 919. l.

[51] *Filma un Skatuve*. Nr. 13, 1930.

[52] Turpat. Nr. 64, 1931.

[53] *Latvis*. 1932, 20. okt.

[54] *Valdības Vēstnesis*. 1933, 31. janv.

[55] Turpat, 1. febr.

[56] *Latvis*. 1934, 9. aug.

[57] Turpat.

[58] Autores arhīvs.

[59] Turpat.

[60] LVVA, 3724. f., 1. apr., 1. l., 57. lp.

[61] *Valdības Vēstnesis*. 1935, 17. sept.

[62] *Jaunākās Ziņas*. 1938, 18. aug.

[63] *Rīts*. 1940, 4. marts.

[64] Turpat.

[65] Lapenieks, Vilis. *Dullā Daukas piezīmes*. Gauja, 1977, 112. lpp.

[66] *Cīņa*. 1919, 9. apr.

[67] *Sociāldemokrāts*. Nr. 234, 238, 1921.

[68] *Latvis*. 1925, 28. nov.

[69] *Valdības Vēstnesis*. 1926, 15. febr.

[70] *Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam*, 43. lpp.

[71] *Pasaules Pasts*. Nr. 13, 1934.

[72] *Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam*, 41. lpp.

[73] Turpat.

[74] *Brīvā Zeme*. 1935, 16. febr.

[75] LVVA, 3758. f., 1. apr, 13. l., 1., 2. lp.

[76] Turpat, 1. lp.

[77] Turpat, 1., 2. lp.

[78] Turpat, 3724. f., 1. apr., 11583. l., 1.–8. lp.
[79] Turpat, 6. lp.
[80] *Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam*, 38. lpp.
[81] Rainis, Jānis. *Dzīve un darbi.* Rīga: Gulbis, 1931, 11. sēj, 372. lpp.
[82] *Pašvaldības Balss.* Nr. 7, 1926.
[83] Turpat.
[84] Celmiņš, A. *Kino uzņēmumu darbība.*
[85] *Filma un Skatuve.* Nr. 76, 1932.
[86] Turpat. Nr. 18, 1931.
[87] Turpat. Nr. 77, 1932.
[88] Celmiņš, A. *Kino uzņēmumu darbība.*
[89] *Piektais gads. 1938.15.V–1939.15.V*, 110. lpp.
[90] *Вся кинематография. Настольная справочная книга.* 1916. Москва: Издание Ж. Чибрарио де Годень, 1916, 356 с.
[91] *Rīgas pilsētas statistiskā gadagrāmata.* Rīga: Rīgas pilsētas statistiskā biroja publicējumi, 1925–1939.
[92] Celmiņš, A. *Kino uzņēmumu darbība.*
[93] Turpat.
[94] Turpat.
[95] Turpat.
[96] Turpat.
[97] *Latvijas kultūras statistika. 1918.–1937.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 145.–149. lpp.
[98] Turpat
[99] *Latvija skaitļos: 1938.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 467. lpp.
[100] Turpat, 478.–482. lpp.
[101] *Kino.* Nr. 41, 1929.
[102] Eglītis, Anšlavs. *Lielais Mēmais.* Grāmatu draugs, 1972, 16. lpp.
[103] Turpat, 17. lpp.
[104] Turpat, 17.–22. lpp.
[105] Belševica, Vizma. *Bille.* Rīga: Jumava, 1992, 113. lpp.
[106] *Latvijas Kareivis.* 1923, 6. sept.
[107] Belševica, Vizma. *Bille*, 114. lpp.
[108] *Dailes Magazina.* Nr. 44, 1933.
[109] Turpat. Nr. 43, 1933.
[110] *Pēdējā Brīdī.* 1935, 25. apr.
[111] Belševica, Vizma. *Bille*, 111. lpp.
[112] Civjan, Jurii. *Istoričeskaja recepcija kino*, 63. lpp.
[113] *Jaunāko Ziņu pielikums.* 1923, 31. dec.
[114] *Jaunākās Ziņas.* 1924, 2. janv.
[115] *Darba Dzīve.* 1939, 6. janv.
[116] RKM Fono 1.
[117] *Filma un Skatuve.* Nr. 10, 1930.

[118] *Jaunāko Ziņu pielikums.* 1926, 10. marts.

[119] Kino. Nr. 38, 1929.

[120] *Rīts.* 1940, 8. febr.

[121] Kinoteātru apmeklēšanas tradīcijas un iemesli visur veidojās diezgan līdzīgi; var ieteikt, piemēram, interesantu ieskatu britu kino auditorijas vēsturē: Hiley, Nicholas. "At the Picture Palace": The British Cinema Audience, 1895–1920. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, p. 96–102.

[122] Pašvaldību Balss. Nr. 5, 1926.

[123] Turpat. Nr. 7, 1926.

[124] *Latviešu konversācijas vārdnīca*, 26. burtnīca, 16 572., 16 573. sl.

[125] Jaunsudrabiņš, Jānis. Jaunsaimnieks un velns. *Kopoti raksti*, 7. sēj. Rīga: Liesma, 1982, 400. lpp.

[126] *Rīgas pilsētas statistiskā gada grāmata: 1938.* Rīga, 1939, 123. lpp.

[127] *Latvijas kultūras statistika: 1918.–1937.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 144.–146. lpp. Jāpiebilst, ka dažādos statistikas krājumos skaitļi ir nedaudz atšķirīgi, tomēr dinamika sakrīt.

[128] Jaunsudrabiņš, Jānis. *Jaunsaimnieks un velns*, 371. lpp.

[129] *Latvijas kultūras statistika*, 145.–149. lpp.

[130] *Latvijas Sargs.* 1919, 10. sept.

[131] *Domas.* Nr. 3, 1927.

[132] Turpat.

[133] *Latvijas Republikas Saeimas Stenogrammas*: LR II Saeima, I sesija, 8. sēde, 142., 143. lpp.

[134] *Rīgas pilsētas statistiskā gada grāmata. 1931.–1932,* 141.–143. lpp.

[135] Sk.: *Rīgas pilsētas statistiskās gada grāmatas.*

[136] *Latvijas kultūras statistika. 1918.–1937.*, 142. lpp.

[137] *Latvijas Republika desmit pastāvēšanas gados*, 506., 507. lpp.

[138] Turpat, 566. lpp

[139] *Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam*, 177. lpp.

[140] *Latvijas Republika desmit pastāvēšanas gados*, 567. lpp

[141] *LLCb Filmu saraksts 1932. gadam* (autores arhīvs).

[142] Kaut arī kino vēsturē aprobēts, jēdziens *vācu ekspresionisms* tiek dažādi traktēts un regulāri tiek veikta tā revīzija, sk., piemēram, vienu no jaunākajiem pētījumiem: Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary.* London; New York: Routledge, 2004, 472 p.

[143] Emīla Dārziņa dēls Volfgangs Dārziņš.

[144] Eglītis, Anšlavs. *Lielais Mēmais*, 12. lpp.

[145] Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen.* Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1994, p. 309, 310.

[146] Turpat, 10. lpp.

[147] *Neue Sachlichkeit* Vācijas mākslā parādījās divdesmitajos gados kā reakcija pret ekspresionismu, zināmā mērā reabilitējot reālismu, aicinot uz *objektivitāti*; par virziena ietekmi Latvijā sk.: Lamberga, Dace. *Klasiskais modernisms*, 193.–221. lpp.

[148] Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen*, 251. lpp.

[149] Cit. pēc: Nusinova, Nataļja. *Kogda mi v Rossiju verņemsja...*, 248. lpp.

[150] Turpat, 244.–248. lpp.

[151] *Kino*. Nr. 3, 1927.

[152] Turpat. Nr. 1, 1926.

[153] *Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam*, 175., 176. lpp.

[154] Šo priekšstatu lielā mērā radīja Zigfrīda Krakauera pētījums "No Kaligari līdz Hitleram", sk.: Кракауер, Зигфрид. *Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера*. Москва: Искусство,1977, 320 с.; sk. arī: Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen*, p. 309–341; u.c.

[155] Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After*, 397 p.

[156] *Latvijas kultūras statistika. 1918.–1937.*, 145.–149. lpp. Avotā filmas uzskaitītas pēc metrāžas, jāpiezīmē, ka filmu skaits u.c. ziņas dažādos statistikas avotos un rakstos nedaudz atšķiras, īsta skaidrojuma tam nav, viens no iemesliem varētu būt ievesto, cenzēto un uz ekrāniem izlaisto filmu atšķirīgais skaits.

[157] Turpat.

[158] Sk.: Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2004, p. 64–68.
Viens no pamatpētījumiem par klasisko kino ir – Bordwell, David, Staiger, J. and Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and production to 1960*. London: Routledge&Kegan Paul, 1985.

[159] Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, Inc., 16 p.

[160] *Latvijas kultūras statistika. 1918.–1937.*, 145.–149. lpp.

[161] Schatz, Thomas. *Hollywood Genres*, 35 p.

[162] Skujenieks, Marģers. *Latvija. Zeme un iedzīvotāji*. Rīga: A. Gulbja apgādniecība, 1927, 204., 205. lpp.

[163] Skujenieks, Marģers. *Latvija starp Eiropas valstīm*. Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1929, 58., 59. lpp.

[164] *Latvija skaitļos: 1938*, 479.–482. lpp.

[165] Tā kāds izmisis vīrietis sūdzas žurnāla redakcijai. Redakcija atbild: "Jūsu sieva droši vien kino neapmeklēs, ja ieradīsies mājās pāris bērnu. Tad arī viņai būs citi uzdevumi." *Filma un Skatuve*. Nr. 63, 1931.

[166] Лотман, Юрий, Цывян, Ю. *Диалог с экраном*. Tallinn: Aleksandra, 1994, 54. lpp.

[167] Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*, 37. lpp.

[168] Turpat, 46. lpp.

[169] *Kultūras Vēstnesis*. Nr. 7, 1921, 59. lpp.

[170] Sk., piemēram, Tomasa Šaca pētījumu par ģimenes institūciju ASV piecdesmitajos gados, balstoties Duglasa Sērka melodrāmās: Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, 223.–260. lpp.

[171] *Filma un Skatuve*. Nr. 41, 1931.

[172] *Jaunā Avīze*. 1914, 29. marts.

[173] *Rīts*. 1938, 27. febr.

[174] Eglītis, Anšlavs. *Lielais Mēmais*, 42. lpp.
[175] *Kino*. Nr. 26, 1929.
[176] Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Grām.: *Film Theory and Criticism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2004, 841., 842. lpp.
[177] Par to rakstījusi Mirjama Hansena rakstā "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship", cit. pēc: Dyer, Richard. *Stars*. British Film Institute, 1998, 190. lpp.
[178] Rainis, Jānis. Dienasgrāmata. *Kopoti raksti*. 25. sēj., 369. lpp.
[179] *Sociāldemokrāts*. 1931, 15. apr.
[180] Erss, Ādolfs. Zilais Domino un 3 L. Grām.: Erss, Ādolfs. *Jautrās rīdzinieces*. Rīga: Zinātne, 1995, 33. lpp.
[181] *Filma un Skatuve*. Nr. 25, 1931.
[182] RKM Fono 1.
[183] Барт, Ролан. *Мыфология*, с.113.
[184] Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 842. lpp.
[185] Belševica, Vizma. *Bille*, 112. lpp.
[186] *Filma un Skatuve*. Nr. 50, 1931.
[187] Turpat. Nr. 81, 1932.
[188] Belševica, Vizma. *Bille*, 114. lpp.
[189] *Darba Dzīve*. 1939, 22. jūn.
[190] *Rīgas JūrmalasVēstnesis*. 1939, 22. jūn.
[191] Celmiņš, A. *Kino uzņēmumu darbība*.
[192] *Filma un Skatuve*. Nr. 24, 1931.
[193] Turpat. Nr. 61.
[194] *Kino*. Nr. 28, 1929.
[195] *Rīts*. 1939, 7. sept.
[196] Turpat. 1938, 9. maijs.
[197] Turpat. 15. nov.
[198] *Kino*. Nr. 28, 1929.
[199] *Pēdējā Brīdī*. 1928, 31. janv.
[200] Eglītis, Anšlavs. *Lielais Mēmais*, 47., 48. lpp.
[201] Belševica, Vizma. *Bille*, 114. lpp.
[202] *Filma un Skatuve*. Nr. 70, 1931.
[203] *Kurzemes Vārds*. 1932, 26. jūn.
[204] Eglītis, Anšlavs. *Lielais Mēmais*, 36. lpp.
[205] Belševica, Vizma. *Bille*, 118. lpp.
[206] Turpat, 123. lpp.
[207] *Latvijas kultūras statistika. 1918.–1937.*, 145.–149. lpp.
[208] *Jaunākās Ziņas*. 1938, 1. aug.
[209] Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After*, 396 p.
[210] Interesantas 30. gadu mākslinieku un teorētiķu pārdomas par nacionālo mākslā sk.: Pelše, Stella. Mākslas interpretācija un autoritārisma konteksts: 1934. gada faktors. Grām.: *Māksla un politiskie konteksti*. Rīga: Neputns, 2006, 127.–133. lpp.

[211] *Valdības Vēstnesis.* 1919, 8. aug.
[212] Turpat. 1920, 24. febr.
[213] Turpat. 1921, 26. dec.
[214] Turpat. 1924, 14. janv.
[215] Turpat. 1923, 26. febr.
[216] Turpat. 1926, 15. febr.
[217] *Saeimas Sēžu Stenogrammas:* LR II Saeima, I sesija, 8. sēde, 142., 143. lpp.
[218] RTMM 123234.
[219] Sīkāk sk.: Dreibande, Elvīra, Trofimovs, Rems. *Sergejs Eizenšteins.* Rīga: Liesma, 1970, 79.–95. lpp.
[220] *Kreisā Fronte.* Nr. 1, 1928.
[221] Сегодня вечером. 1928, 4. dec.
[222] *Kino.* Nr. 43, 1929.
[223] Turpat. Nr. 9.
[224] Turpat. Nr. 47.
[225] *Pirmdiena.* 1930, 20. okt.
[226] *Filma un Skatuve.* Nr. 11, 1930.
[227] Turpat. Nr. 76, 1932.
[228] *Jaunākās Ziņas.* 1926, 18. marts.
[229] *Valdības Vēstnesis.* 1927, 10. febr.
[230] Turpat. 1928, 19. jūl.
[231] *Jaunākās Ziņas.* 1937, 5. apr.
[232] *Brīvā Zeme.* 1938, 27. apr.
[233] LVVA, 3724. f., 1. apr., 1. l., 63., 64. lp.

III
NACIONĀLĀ KINOMĀKSLA UN VALSTS KULTŪRPOLITIKA

Latvijas nacionālā filmrūpniecība vēl atrodas bērnu autiņos: bet, tā kā šis bērns nesaņem valsts pabalstu, tad viņam pašam jāpelna nauda un sevi jāuztura.[1]

Šī nodaļa veltīta **Latvijas** nacionālajai kinomākslai – no 1920. līdz 1940. gadam tapušajām filmām. Periods gan nav monolīts, tas sadalās divās politiskās sistēmas noteiktās daļās. Demokrātiska vai autokrātiska valsts pārvalde – nacionālo kinomākslu tās ietekmēja daudz vairāk nekā filmu recepciju vai kinoteātru repertuāru.

Kinomākslas saistība ar valsts kultūrpolitiku (ko savukārt noteica politika plašākā nozīmē) nav formāla – apskatāmajā periodā vērojama pakāpeniska kino un valsts tuvināšanās, kas kulminēja autoritārisma posmā, kad valsts gandrīz pilnībā finansēja un kontrolēja filmu uzņemšanu. Aktīvākā puse tuvināšanās procesā bija filmu veidotāji, jau divdesmitajos gados labprātīgi uzņemoties tādu kā misionāru lomu, savos darbos paužot valstiski svarīgus (oficiāli sludinātus) ideālus. Varam to saukt par mūsu nacionālās kinomākslas īpašo ceļu.

Pēc Pirmā pasaules kara, kad izrādījās, ka viena no uzvarētājām cīņā par pasaules pārdalīšanu ir Holivudas filmu industrija, daudzu Eiropas valstu, arī Latvijas, kino entuziastiem bija jāizvēlas savi kino veidošanas principi, saprotot, ka kino kā izklaides telpu pilnībā aizņem amerikāņu un vācu filmas. Dažviet, piemēram, Francijā un Krievijā, savdabība tika meklēta, radot ekrāna valodā un estētikā no klasiskā stāsta kino atšķirīgus darbus, paplašinot kustīgā attēla izteiksmības robežas.

Latvijā kā arguments kino pastāvēšanai parasti tika minēts tā ideoloģiskais spēks, pārliecinošais *vēstures liecinieka* statuss, filmu iespējas

nācijas izglītošanā un pārliecināšanā utt. (Paradoksāli, ka pēc Latvijas neatkarības atgūšanas 20. gadsimta beigās argumenti kino nepieciešamībai atkal bija tie paši – nācija, kultūra, vēstures liecības utt., tātad ideoloģiski, nevis estētiski.) Filmu veidotāji centās pierādīt, ka **nacionālais** kino nav izklaide, bet valstiski svarīgs, nozīmīgs *pasākums*, visdrošākā liecība nācijas eksistencei.

Andrē Bazēns rakstīja, ka, veicot plastisko mākslu psihoanalīzi, var pamanīt, ka to ģenēzes pamatā ir mumificēšanas prakse jeb *mūmijas komplekss.*[2] Jau kopš Senās Ēģiptes laikiem cilvēki centušies pārvarēt laiku un nāvi, cenšoties saglabāt matēriju kā apliecinājumu dzīvībai/dzīvei. Būtībā arī Latvijas māksla kopumā vienmēr bijusi pakļauta tautas/nācijas/valsts kompleksu mocītās pašapziņas diktētiem mērķiem – apliecināt, saglabāt, turpināt, iemūžināt.

Turpinot izmantot Bazēna terminoloģiju, varam teikt, ka Latvijas nacionālā kino pamatā vienmēr bijis integrālā reālisma mīts, dzīves mimētisks atainojums, kas sniedz pasaules tēlu, kurš nepakļaujas ne mākslinieka brīvai interpretācijai, ne neatgriezeniskajam laika ritējumam.[3]

Latviešu filozofs Pauls Jurevičs rakstīja, ka ikvienas tautas kultūras attīstībā var izšķirt trīs pakāpes.[4]

Pirmā ir sevī ieslēgtās tautas kultūra: tauta naivi vēro tikai sevi un savu dzīvi. Tā ir tautas elementārās kultūras skola, kurā tiek noteikti organizēta cilvēka psihe, veidojas personības kodols. Otrā kultūras attīstības pakāpe saskaņā ar Paulu Jureviču ir provinciālisms, kurā tauta uzņem sevī svešus iespaidus, bet nespēj tos radoši pārstrādāt un tāpēc tikai atkārto, ko saka citi. Trešā pakāpe ir pilnīgas, oriģinālas kultūras pakāpe, kurā tiek uzņemtas vispārcilvēcīgās kultūras problēmas, kas tiek patstāvīgi pārstrādātas un virzītas tālāk.

Latvijas nemierīgā, dramatisma pilnā vēsture un nācijas vēlīnā veidošanās noteica to, ka māksla ilgu laiku tapa galvenokārt pirmajā, *slēgtajā* līmenī. Arī Latvijas filmu (ne tikai periodā no 1920. līdz 1930. gadam) uzdevums bija nevis radīt jaunu, mākslinieciscu pasauli, bet galvenokārt vērot un apliecināt esošās fizisko eksistenci, tādējādi it kā piešķirot papildus vērtību un drošību gan valsts, gan tās cilvēku dzīvei.

Pasaules vizuālās reprezentācijas modeļi, kurus izmantoja Latvijas kino, sakņojās 18./19. gadsimta mijas mākslā, kad Apgaismības kultūras

procesu ietekmē mākslinieki sāka pastiprināti pievērsties vietējās dzīves dokumentēšanai.

Ievērojamākais no laikmeta portretētājiem bija filozofijas doktors čehu izcelsmes Baltijas novadpētnieks Johans Kristofs Broce (*Johann Christoph Brotze*, 1742–1823), kura lieldarbs *Monumente* desmit sējumos apkopoja vairāk nekā 2000 zīmējumu, kuros tēlota Livonijas sabiedrība, arī latviešu zemnieki, viņu mājas un sadzīve, lauku ainavas.[5] Tas bija vērienīgs vizuāls vēstījums ar konkrētu sociālpolitisku un, protams, arī etnogrāfisku mērķi. Lai attēls iegūtu dokumenta vērtību, tajā rādāmie *tēli* tika tipoloģizēti, klasificēti, meklētas likumsakarības, izvairoties no nejaušā.

Kā norāda mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš, 19. gadsimta otrajā pusē izveidojās Eiropas *klasiskā* reālisma hierarhija: zemnieki kļuva par reālisma varoņiem.[6] Latviešu tauta pirmo reizi kļuva par mākslas darbu objektu. Latvieši parasti tika zīmēti uz dabas vai lauku sētas fona, veicot lauka darbus. Trīsvienība "Latvietis, Daba, Darbs" vēlāk kļuva par vienu no raksturīgākajiem nacionālās kultūras tēliem.[7]

Latvijas kino visai tieši pārņēma 19./20. gadsimta mijā izveidojušos reālistiskās gleznieciības ikonogrāfiju un kompozīciju (līdzīgi tas notika arī citur, īpaši Ziemeļeiropā), un tās iespaids bija ļoti spēcīgs vēl pat 20. gadsimta beigās.

Tradicionālajai gadsimtu mijas kompozīcijai piemita līdzsvarotība un centriskums. Telpa tika būvēta pēc centrālās perspektīvas likumiem, kompozīcijas vertikālās un horizontālās asis to dalīja uz pusēm.[8]

Arī divdesmito trīsdesmito gadu filmās kadra kompozīcija tika **centrēta** ap kādu izteiksmīgu objektu (tēlu). Kompozīcijām, tāpat kā gleznieciībā un fotogrāfijā, raksturīga simetrija, perspektīva un pabeigtība.

Piemēram, Eduarda Krauca 1935. gada filmā *Skaistā Latvija* viena kadra centrā redzams arājs – iemīļots latviešu hroniku un kultūrfilmu tēls –, viņam vienā pusē ir liela egle, bet otrā – koku puduris. Īpašu tēlainību kompozīcijai piešķīra debesis, kuru filmēšanai Kraucs mēdza izmantot speciālus filtrus. Cita kadra centrā – ganāmpulks un ezers, bērzi simetriski *izkārtoti* kadra malās, tālumā redzami Latvijas pakalni. Tāpat arī, filmējot cilvēkus. Piemēram, dzejnieks Rainis operatora Mārtiņa Lapiņa filmējumā pastaigā pa parku ir centrālā figūra, bet viņa draugi un sieva tiek izkārtoti simetriskā puslokā dzejniekam

pie sāniem un aiz muguras. Lai filmētu cilvēku vai cilvēku grupu, operatori viņiem nereti likuši ieņemt nekustīgu, bieži dekoratīvu pozu. Kamera stāvēja uz nekustīga statīva, faktiski tika izmantota kā fotoaparāts. Latvijas Kinofotofonodokumentu arhīvā ir saglabājušies daži filmu materiāli, kuros redzams, kā tiek iestudēta *dokumentālo* portretfilmu *dabiskā dzīve*. Viena un tā pati darbība bija jāatkārto atkal un atkal. Līdzās perfektai kadra kompozīcijai operatori centās piešķirt attēlam simbolisku jēgu. Tāpat kā zemnieks parasti ir ar arklu, tā dzejniekam ir rakstāmgalds ar baltu lapu, bet valstsvīri pēta dokumentu krājumus.

Seju tuvplāni divdesmito trīsdesmito gadu filmās un hronikās ir visai reti. Biežāk redzam portretus līdz krūtīm vai viduklim, pretskatā vai puspagriezienā. Portretu izcelšanai tika lietotas *īrisa* maskas. Interesanti, ka vidējais plāns, raksturojot cilvēkus, Latvijas filmās visos laikos ticis daudz vairāk izmantots nekā tuvplāns. Supertuvplāns (tāpat arī reālisma estētikai neatbilstoši, neparasti filmējuma leņķi) ir pavisam reta parādība. Pieņemts uzskatīt, ka baltiešiem, tāpat kā skandināviem, personiskā, nepārkāpjamā telpa ir visai plaša. To apliecina, piemēram, latviešiem tipiskās viensētas. Iespējams, ka arī filmēšanas plānu mēroga izvēlē, vidējo un kopplānu dominantē varam runāt par latvisko mentalitāti.

Par tradicionālās kompozīcijas raksturīgu iezīmi kļuva tās panorāmiskums. Telpa tika veidota iespējami plaši, dominējot horizontālei. Panorāmiskumu Eduards Kļaviņš skaidro ar tradīciju atveidot vēsturiski vai sociāli svarīgus notikumus vai ainaviskus motīvus visā pilnībā.[9]

Panorāma vēlāk kļuva arī par Latvijas filmu telpas dominanti un izplatītāko kameras kustību visa 20. gadsimta garumā. Panorāmu izmantoja galvenokārt ainavu un lielu masu pasākumu filmēšanā, tādējādi it kā sniedzot *objektīvu*, plašu priekšstatu par notiekošo. Panorāmas kustība būtībā atdarināja notikumam vai videi klātesoša cilvēka skatienu. Tomēr cilvēks, vērojot ainavu un grozot galvu no vienas puses uz otru, mēdz pamanīt ko negaidītu, varbūt pat disonējošu (bieži tas ir visinteresantākais). Ar spontanitāti, *īstumu* līdz mūsdienām nonākušajās hronikās visvairāk saista nejaušie filmēšanas liecinieki, kas skatās tieši uz kameru un pat māj tai. Arī pilsētu skatos un lauku ainavās interesantākās tieši ir nejaušās detaļas, tomēr

to ir visai maz. Skatoties Latvijas hronikas un kultūrfilmas, kuras saglabājušās līdz mūsdienām, redzams, ka operatori centušies no nejaušības izvairīties, uzskatot to par profesionālam darbam nepiemērotu. Filmējamā telpa tika *sakārtota*, piemēram, izmantojot maskas (tā nošķeļot no uzfilmēta kadra visu lieko) vai arī filmējamos objektus novietojot uz maksimāli neitrāla vai fotogrāfiski izteiksmīga fona u.c. Savukārt, panoramējot kādā publiskā pasākumā, operatori pārtrauca filmēšanu, ja kadrā parādījās kas neparedzēts (piemēram, suns uz armijas parādes laukuma u.tml.). Nemontētos arhīva materiālos redzams, kā tiek atbrīvots ceļš filmētājam; plāns ar tajā nejauši ienākušu cilvēku tiek uzskatīts par nederīgu.

Lielā mērā no glezniecības kino aizguva ainavas ideoloģiju. 19./20. gadsimta mijas mākslā ainava *vispār* arvien vairāk kļuva par *dzimtās dabas* jeb *nacionālo* ainavu. Latvisko ainavu elementi visai tieši pārceļoja uz fotogrāfiju un vēlāk uz kino. Latvijas lokālās ainavas pamatmotīvus veidoja birzis un meži, pļavas, pakalni, lauku ceļi, upes un ezeri, un, protams, jūra.[10]

Kā saikne starp glezniecību un kino Latvijas vizuālajā kultūrā bija fotomāksla. Fotogrāfijas prakse gandrīz visiem Latvijas filmu veidotājiem 1920.–1940. gada periodā kļuva par *augstskolu*, pēc kuras sekoja darbs kino.

Latvieši fotomākslā sāka darboties 19. gadsimta beigās. Savas pirmās darbnīcas viņi atvēra lauku miestos un mazpilsētās, līdz ar to par viņu rūpalu kļuva zemnieku un strādnieku portreti, ģimenes svinību bildes u.tml. Tika fotografētas arī lauku un mazpilsētu ainavas. 1896. gadā Rīgā notika Etnogrāfiskā izstāde, kurā līdzās reāliem sadzīves priekšmetiem liela vieta bija atvēlēta arī dažādu novadu fotogrāfijām.[11]

Ar to arī Latvijas teritorijā fotogrāfija tika pieteikta kā **dokuments**, liecība ar kultūrvēsturisku ievirzi un vērtību.

1913. gadā žurnālists un fotogrāfs Mārtiņš Sams rakstīja: "..Mūsu dzīves atspoguļojums izteicas mūsu tautas parašās, viņas kolektīvā psiholoģijā. Šī psiholoģija ir katrai tautai īpatnēja, un saskaņā ar dzīves pārveidošanos veidojas arī viņa. Ja mums būtu iespēja fiksēt mūsu tautas dzīves pārveidošanas momentus, kā arī mūsu dzimtenes dzīvi, viņas dažādās formas vispār, tad varētu taisīt slēdzienu par savas tautas individuālo jeb, kas tas pats, kolektīvo psiholoģiju."[12]

Tautas psiholoģijas izpausmes autors uzskatīja par pilnībā fiksējamām tikai laukos. Šī pārliecība bija ļoti izplatīta un tieši ietekmēja arī kino. Pilsēta, sevišķi tās dzīves modernās formas, arī Latvijas kino bija retums. Sabiedrības un vides modernizāciju filmās varēja saskatīt vien pastarpināti. Fotogrāfiskā tradīcija nācijas dzīves atainojumā radījusi situāciju, ka šodien pieejamais vizuālais materiāls par 20. gadsimta Latvijas pirmajām trim desmitgadēm ir visai vienpusīgs. Maz liecību par reālo sadzīvi, tās modernizāciju, vides urbanizāciju utt. Vārdos sludinādami nepieciešamību fiksēt pārmaiņas tautas dzīvē un psiholoģijā, fotogrāfi un kinooperatori vairāk tomēr centās iemūžināt pagātni, *aizejošo* rādīt kā raksturīgo.

Viena no tiešākajām fotogrāfijas ietekmes sekām Latvijas kinohronikās (un ne tikai tajās) bija mizanscēnas dominante salīdzinājumā ar montāžu (atšķirībā no klasiskā stāsta kino, kā arī dažiem Eiropas kino virzieniem, piemēram, franču impresionisma, padomju montāžas kino). Mizanscēna, kas tika veidota saskaņā ar klasiskās kompozīcijas principiem, nevis vadoties no filmējamā notikuma dinamikas, piešķīra attēlam fotogrāfisku pašvērtību, pabeigtību, nevis atvērtību. Šāds fotogrāfiskums būtībā sastindzināja kino, neļāva fiksēt laika **plūdumu**. Apskatāmā perioda hronisti veidoja kino kadru (jeb šūnu, kā to dēvēja Eduards Kraucs) kā telpu, nevis kā laiku.

1. Kinohronikas un kultūrfilmas

Valstisku atbalstu kino jomā pirmās ieguva kinohronikas, kuras apskatāmajā periodā cilvēkiem bija galvenais vizuālās informācijas avots. Iekšlietu ministra rīkojums 1922. gada oktobrī noteica, ka turpmāk atļauti tikai tādi kino seansi, kuru programmā iekļauta arī Latvijas valsts notikumu hronika vismaz 100 metru garumā, un hronikas jāmaina katru nedēļu.[13]

Vēlāk *Instrukcija pie Likuma par kinematogrāfiem* obligāti rādāmās hronikas garumu noteica līdz 150 metriem, un 50 metros bija jābūt aktuālajiem dienas notikumiem.[14]

Kino cenzūras loceklis V. Peņģerots skaidroja, ka šādi noteikumi pieņemti, lai 1) iepazīstinātu kino apmeklētājus ar vietējās dabas

jaukumiem, ar izciliem notikumiem politiskajā un kultūras dzīvē, 2) lai paceltu Latvijas kino rūpniecību.[15]

Šie lēmumi tiešām veicināja hroniku ražošanu Latvijā. Divdesmitajos gados ar to nodarbojās vairākas firmas, tostarp *Latvju Filma*, *Standart*, *Dzintarfilma* u. c., izlaižot vidēji vienu hroniku nedēļā.

Valsts atbalsts kinohronikām nebija izplatīta attiecīgā laika parādība. Piemēram, Lietuvā par obligāto kinohroniku sākuši domāt tikai 1930. gadā.[16]

Vairumā valstu pieprasījumu pēc hronikām noteica publika. Hronika eksistēja galvenokārt kā plašsaziņas līdzeklis, nevis māksla, tā lielā mērā bija kā ekranizēta avīze vai žurnāls. (Tāpēc Rietumu demokrātijas valstīs kinohronikas izzuda, sākoties televīzijas *laikmetam*.)

Divdesmito trīsdesmito gadu periodam raksturīgi, ka Rietumu valstīs veidotās hronikas galvenokārt kalpoja kino industrijai, ļoti daudz rādot notikumus no filmu veidotāju, īpaši aktieru dzīves, kā arī piedāvāja citu – galvenokārt izklaidējoša rakstura informāciju. Ar politiku un valstsvīru filmēšanu vairāk nodarbojās autoritārās valstis, un īpaši 1930. gada otrajā pusē kinohronikas kļuva par propagandas sistēmu svarīgu sastāvdaļu.

Hroniku veidotāji

Pirmo atļauju vietējo filmu uzņemšanai saņēma filmu iznomas firma *Ziemeļu Filmu Savienība*, kuras īpašnieks bija Alvins Gucmans (*Gutzmann*). Iekšlietu ministrijas apliecība, kas atļāva "taisīt kinematogrāfiskus uzņēmumus no sabiedriskās nozares notikumiem Latvijā", tika izsniegta 1919. gada 5. septembrī *Ziemeļu Filmu Savienības* kalpotājam Izraēlam Uzdiņam.[17] Uzdiņš dokumentā tiek dēvēts par *speciālistu – kinooperatoru*.

Ziemeļu Filmu Savienība bija iegādājusies tipogrāfisku mašīnu filmu uzrakstu drukāšanai (tāpat kā filmēšanai, arī šādai iekārtai bija vajadzīga Iekšlietu ministrijas atļauja), un 1920. gada februārī firma panāca, ka visu filmu uzrakstiem jābūt ielīmētiem, nevis tos demonstrē uz stikla platēm (kā diapozitīvus).[18] Tā firma sev nodrošināja papildus darbu un ienākumus, bet Latvijā rādītajām filmām – labāku tehnisko un informatīvo kvalitāti.

Vēlāk Izraēls Uzdiņš pārgājis strādāt citā ar kino saistītā firmā, bet par *Ziemeļu Filmu Savienības* Kultūras nodaļas vadītāju tika pieņemts Jānis Sīlis – viens no aktīvākajiem cilvēkiem Latvijas kino pasaulē apskatāmajā periodā.

Jānis Sīlis kino praksi bija guvis, strādājot Vācijā, Leipcigas filmu nozarē, un tieši kā vācu kino pārstāvis bija atgriezies pēckara Latvijā 1920. gadā.[19]

Ar Jāņa Sīļa ierašanos sākās aktīva hroniku un kultūrfilmu uzņemšana Latvijā. 1921. gadā vispirms tika izlaistas filmas, kurās ievietoti jau agrāk uzņemti filmējumi: *Atbrīvotā Latgales galvaspilsēta Daugavpils*, *Latvijas armija varonīgi aizstāv Rīgu* (par 1919. gada rudens notikumiem) un *Lielo Latvijas dzejnieku Raiņa un Aspazijas atgriešanās dzimtenē*.[20]

No 1921. gada aprīļa *Ziemeļu Filmu Savienība* izlaida kinohronikas, kuru nosaukums sākumā bija *Dienas notikumi*, pēc tam *Latvijas kronika* (numerācija bija secīga).[21]

Žurnāls *Fotogrāfijas Mēnešraksts*, kura redaktors arī bija Jānis Sīlis, 1921. gada vasarā ziņoja: "*Ziemeļu Filmas* kultūras nodaļa izdod periodisku filmu apskatu zem nosaukuma "Latvijas Kronika" (iznākuši jau Nr. 1–10). Uzņemti top mūsu dienas notikumi, dzimtenes skati un dzīve pašu mājās. Nodaļas darbinieki, apceļodami Latviju, krāj uzņēmumus skolnieku izrādēm nākošā skolas gadā. Lietas ar starptautisku interesi top čakli sūtītas uz ārzemēm kā materiāls Latvijas propagandēšanai."[22]

No kreisās: Arnolds Cālītis un Jānis Sīlis

Ziemeļu Filmu Savienības veidotās pirmās hronikas bija cieši saistītas ar aktuālajiem politiskās dzīves notikumiem: 1. numurs tika veltīts ārvalstu diplomātu pieņemšanām Latvijā, armijas parādei viņiem par godu u. c., 2. numurs – ģenerāļa Nissela komisijai un amerikāņu palīdzības administrācijai Rīgā u.c., 3. numurs – Kārļa Ulmaņa vizītei Latgalē.

Līdzās politikai tika filmēti arī citi notikumi – ledus iešana Rīgā (*Latvijas kronika*, nr. 5), Vecrīga un Rīgas tirgus (*Latvijas kronika*, nr. 7), Fjodors Šaļapins Rīgā (*Latvijas kronika*, nr. 11), Nacionālās operas viesizrādes Dzērbenē (*Latvijas kronika*, nr. 14) u. c.[23]

1922. gadā Jānis Sīlis pārgāja darbā pie Arnolda Cālīša – Latvijas fotomākslas un rūpniecības vecmeistara. Te Jānis Sīlis uzņēma rindu īsfilmu, no kurām vairākas bija hronikas tipa (informēja par aktuāliem notikumiem), un no 1924. gada J. Sīlis un A. Cālītis uzņēma arī *Latvijas filmu kroniku*.

Paralēli pieteikumus gan *Latvijas kronikas*, gan *Latvijas filmu kronikas* demonstrēšanai 1922.–1924. gadā Iekšlietu ministrijas Kino cenzūrai iesniedza citas firmas: *Pathe Nord*, *Royal Film*, *S. Elliott* u.c. Noprotams, ka minētās firmas darbojušās kā izplatītājas (dažreiz arī izrādītājas), kas hronikas īrējušas vai pirkušas no uzņēmējiem.

Saskaņā ar Iekšlietu ministrijas ziņām 1925. gadā ar filmu uzņemšanu nodarbojās vairs tikai divas firmas: A. Cālīts, Rīgā, Brīvības ielā 2, un A. Gutcmans, Rīgā, Baznīcas ielā 3.[24]

Taču jau 1925. gada 7. septembrī Iekšlietu ministrija Augustam Rozītim, firmas *M. Lapiņa foto iestāde* operatoram, izsniedza atļauju "kino uzņēmumu izvešanai Latvijas Republikas teritorijā, lai sastādītu Latvijas dabas un vēstures notikumu hroniku"[25].

Kaut arī kinoteātri bija spiesti īrēt hronikas, tomēr to uzņemšana bieži vien izmaksāja vairāk, nekā tās deva ienākumus. Tāpēc, piemēram, A. Cālītis divdesmito gadu otrajā pusē, vairs nespēdams kinohroniku un *Skolu filmu* (tā sauca viņa kultūrfilmu ražotni) finansēt, kino darbību pārtrauca, filmēšanas aparatūru atdeva operatoram Jānim Sīlim, kurš to esot izmantojis aktierfilmas *Lāčplēsis* uzņemšanai.[26]

Divdesmito gadu beigās par galveno hroniku filmētāju Latvijā kļuva Eduards Kraucs, kura hronikas vairāk līdzinājās ārvalstu hronikām. Kraucs centās samazināt oficiālos sižetus, filmēja izklaides pasākumus

u.tml., tāpēc viņa hronikas publika skatījusies labprāt. Tomēr arī Kraucs bieži esot pat piemaksājis no saviem privātajiem līdzekļiem, lai tikai hronikas iznāktu regulāri. Vasarās materiālu iegādei vien viņš esot izdevis Ls 60, nerunājot par patērēto darbu un laiku. Savukārt kinoteātri, īrējot hronikas, maksājuši samērā maz: pirmā ekrāna kinoteātri Ls 2 par seansu, pārējie – tikai 0,25 latus.[27]

Daļai Izglītības ministrijas un Kino cenzūras ierēdņu šķita, ka kinohronikas valstiskošana varētu būt labs ienākumu avots valstij, kā arī solis uz kino sistēmas pārņemšanu valsts rokās. 1932. gadā tapa projekts Latvijas Filmu aģentūras izveidošanai. Aģentūra bija iecerēta kā autonoms valsts uzņēmums, kas darbotos pie Izglītības ministrijas. Tās uzdevumi būtu: ražot hronikas, kultūrfilmas u. c. filmas, apgādāt ar tām Latvijas kinoteātrus un skolas. Aģentūrai bija jākļūst par Latvijā un ārzemēs ražoto filmu izplatīšanas monopolisti. Paskaidrojumā aģentūras statūtiem bija teikts: "..tagadnes kultūras dzīvē kinematogrāfiem ir liela un izšķiroša loma tautas audzināšanā, viņas rakstura veidošanā un garīgi tikumisko ideālu sekmēšanā." Aģentūrai

Augusts Rozītis

jo liela vērība jāveltī Latvijas hronikas kā ievērojama propagandas līdzekļa izveidošanai.[28]

Aģentūras projekts netika pieņemts, un Izglītības ministrijas nākošais mēģinājums bija kinohronikas ražošanu un izplatīšanu nodot Mācību līdzekļu nodaļai, kuras vadītājs vienlaikus būtu arī hronikas redaktors. Viņš būtu galvenais hronikas satura veidotājs. Kinooperators, ar kuru noslēgts līgums, par filmas pirmajām sešām kopijām saņemtu Ls 105 par katru, bet par katru nākamo – 70 latu. Filmas negatīvs jānodod Mācību līdzekļu nodaļai.[29] Arī šis projekts netika realizēts.

Dažādos projektus prese komentēja visai nesaudzīgi, uzskatot, ka to galvenais motīvs ir sagādāt jaunas, siltas vietiņas ierēdņiem. Runas par paredzamo lielo peļņu neizturot nekādu kritiku. "Ja jau kinooperatori, kuru rokās līdz šim bija hronikas ekspluatācija, to nevarēja panākt, tad nevar jau ticēt, ka to panāks jauns *monopolists*. Līdz šim kinooperators vienā personā bija i operators, i redaktors, i *ekspluatācijas nodaļas vadītājs*, i izsūtāmais zēns. Un, ja tas, taupot katru santīmu, katru jēlfilmas metru, varēja panākt pārpalikumā tikai nedaudzus latus, vai tad var iedomāties, ka monopola *štābs* ar algotiem direktoriem, redaktoriem un nodaļu vadītājiem uzreiz nez kādā ceļā panāks ienākumu dubultošanos."[30]

Kultūrfilmas

Līdzās hronikām Latvijas Republikā tika uzņemtas arī kultūrfilmas, kuras mēdza pasūtīt valsts iestādes, pašvaldības u. c. organizācijas. Taču tas notika neregulāri, no reizes uz reizi. Procesa neesamība noteica kultūrfilmu saturisko un māksliniecisko ierobežotību, būtībā visā apskatāmajā periodā tās palika tikai dabas vai notikuma vērotājas, nesniedzot analītiskas vai māksliniecisks tēmas interpretācijas.

Divdesmitajos trīsdesmitajos gados Latvijā lietotā termina *kultūrfilma* saturs ir līdzīgs mūsdienās lietotajam apzīmējumam *dokumentāla filma*. Hronikas galvenais uzdevums bija informēt par aktualitātēm, fiksēt atsevišķus notikumus vai parādības, kultūrfilmas uzdevums – izglītot un iepazīstināt ar objektu vai procesu, sniedzot par to izvērstu informācijas kopumu. Divdesmitie gadi pasaulē bija laiks, kad definējās

dokumentālā kino mākslinieciskie principi un poētika. Latvijā, kaut arī ārzemju kultūrfilmas tika visai plaši rādītas, to mākslinieciskajam risinājumam veltīja salīdzinoši mazu uzmanību, un latvieši filmu estētikā vairāk ietekmējās no citiem avotiem, galvenokārt 19. gadsimta reālistiskās gleznieciības, kā arī fotogrāfijas, nevis no sava laika kino aktuālajiem virzieniem.

Par vienu no pirmajām Latvijas kultūrfilmām var uzskatīt *Ziemeļu Filmu Savienības* Kultūras nodaļas 1920. gada novembrī izlaisto lenti *Kur Latvijas brīvība dzima.* Tā *glītos uzņēmumos* rādījusi galvenās brīvības cīņu kaujas vietas Smārdē, Ķemeros, Tīreļa purvā, Nāves salā u.c. Filma tika gatavota 18. novembra svinībām un bija kā ilustrācija priekšlasījumam *Par Latviju.*[31]

Arnolda Cālīša *Skolu filma* gatavoja kultūrfilmas, kas bija paredzētas galvenokārt izglītības iestādēm. 1922. gada rudenī tika pabeigta vesela skatu filmu sērija par Latvijas pilsētām u. c. skaistiem nostūriem. Daļa šo filmu – *Piltene, Ceļojums no Jēkabmiesta līdz Staburagam, Aizpute, Kolka* – ir saglabājusies līdz mūsdienām.

Filmām raksturīgs labs tehniskais izpildījums, tās izceļas ar attēla estētiku un gleznieciscu kadra kompozīciju. Filmās atrodami kolorīti dzīves fragmenti (bieži vien speciāli *uzstādīti* filmēšanai) un cilvēku tipi, unikālas, vēlākajos gados iznīcinātas dabas ainavas.

No 1924. līdz 1926. gadam *Skolu filma* uzņēma vairākas filmas par rūpniecību un lauksaimniecību, kurām bija konkrēts *dokumenta* uzdevums – no *A* līdz *Z* parādīt kādas lietas, piemēram, kantorgrāmatas, kvēlspuldzes, šokolādes zaķīša utt. ražošanas procesu.

Minētās ražošanas filmas A. Cālīša firma parasti uzņēma pēc pasūtījuma. Tika pasūtītas arī pilnmetrāžas kultūrfilmas.

Piemēram, 1923. gadā Satiksmes ministrija pasūtīja A. Cālītim filmu par Latvijas satiksmes un transportlīdzekļiem, bet Ārlietu ministrija – gandrīz divu stundu garu lenti *Ceļojums pa Latviju*, kas bija paredzēta demonstrēšanai Tautu Savienības kongresā un arī kā Latvijas reprezentācijas filma. Prese novērtēja: "Skolām filma ieteicama kā lielisks līdzeklis dzimtenes mācībā un kā labākā mūsu zemes un kultūras propaganda ārzemēs."[32] Filma esot rādīta Dānijā, Anglijā, Beļģijā, Šveicē un Čehoslovākijā un visur uzņemta ar lielu interesi. *Ceļojums pa Latviju* esot rosinājis arī citas valstis uzņemt līdzīgas filmas.[33]

Savukārt 1927. gadā Izglītības ministrija ar Kultūras fonda atbalstu pasūtīja operatoram Mārtiņam Lapiņam filmas par Latvijas rakstniekiem un sabiedriskajiem darbiniekiem. Filmēto personu vidū bija Rainis, Aspazija, Teodors Zeiferts, Augusts Saulietis, Jānis Jaunsudrabiņš, Augusts Dombrovskis u. c., tika uzņemtas arī no fotogrāfijām un piefilmējumiem veidotas lentes par sen mirušo Andreju Pumpuru, Jāni Poruku u. c.[34]

Daļa šo filmu ir saglabājusies līdz šodienai un ir starp vērtīgākajiem Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīva materiāliem, kas vairākkārt izmantoti vēlāk tapušajās biogrāfiskajās dokumentālajās filmās.

Līdzīgi, kā bija pieņemts arī ārvalstu kultūrfilmās, varonis tika fiksēts gan darbā, gan privātajā dzīvē. Taču filmās gandrīz pilnīgi izpalika dziļāka personības atklāsme – to arī nevarēja panākt, jo kinooperatori mēdza ierasties pie sava filmējamā objekta gluži kā fotogrāfi – uz pavisam īsu brīdi. Tāpēc par objekta raksturotājiem tika izvēlētas visiem pazīstamas zīmes (piemēram, Rīga – skats uz tās torņiem, dzejnieks Jānis Rainis – galds ar grāmatu, papīru un spalvaskātu, Vilhelms Purvītis – molberts utt.). Arī situācijas parasti bija inscenētas (piemēram, slavenais Mārtiņa Lapiņa filmējums, kur Aspazija piedāvā Rainim ābolu, arī sociāldemokrātu pastaiga Arkādijā), lielākoties statiskas, tikai paretam kadrā ielauzās kāds nejaušs reālās dzīves tvērums (un visbiežāk tas saistījās ar filmētās parādības fonu, kuru operatoram nebija izdevies kontrolēt). Paradoksāli, bet, veidojot pasaules mimētisku attēlu, tiecoties pēc integrāla reālisma, kinematogrāfistiem bija svarīgi vairīties no realitātes, tā kļuva par mākslīgi veidotu, ideoloģisku konceptu. Pēc Andrē Bazēna domām, tas bija viltus reālisms, kura uzdevums – apmānīt acis un saprātu ar iluzoru formu līdzību. Patiesais reālisms ir nepieciešamība izteikt konkrēto un vienlaikus būtisko pasaules nozīmi.[35]

1927. gada aprīlī Bāzelē notika starptautiska Mācību filmu konference. Tajā piedalījās divdesmit valstu pārstāvji, ar Kultūras fonda atbalstu – arī Jānis Sīlis un Visvaldis Peņģerots. Latvijas darbs izglītojošu filmu uzņemšanā konferencē ticis atzinīgi novērtēts. Balstoties uz Bāzeles konferences lēmumiem, Sīlis un Peņģerots iesniedzis Izglītības ministrijai rosinājumu dibināt Mācību un audzināšanas filmu

centrāli, kas rūpētos par izglītojošu filmu komplektāciju un ražošanu Latvijā. Šis priekšlikums tika atbalstīts arī vidusskolu un arodskolu kongresā Rīgā.[36] Tomēr Mācību un audzināšanas filmu centrāle Latvijā netika izveidota.

Visvaldis Peņģerots, aicinādams paplašināt kultūrfilmu uzņemšanu Latvijā, rakstīja: "Tās tautā darītu daudz lielāku propagandas darbu nekā kāda pat labi uzrakstīta grāmata vai brošūra."[37]

Kā piemērs tika minēta filma *Senču pilskalns*, kuras pirmizrāde notika 1927. gada 26. novembrī kinoteātrī *Splendid Palace*. Filmu pasūtīja Pieminekļu valde, lai dokumentētu arheoloģisko izrakumu darbus Tanīsa kalnā. Filmas operators bija Jānis Sīlis.[38]

Dabasskatu filmas

Vairākas Latvijas lielās kultūrfilmas tika uzņemtas ar kultūras biedrību atbalstu. Piemēram, 1930. gadā Latgales lauksaimniecības biedrību savienība finansēja vienu no lielākajām kultūrfilmām (2500 m) – *Tā zeme ir mūsu* (režisors Aleksandrs Rusteiķis, operators Jānis Sīlis), kura bija veltīta Latgalei, tās ikdienas dzīvei un tradīcijām. Filmā bija iekļautas arī inscenētas epizodes.

Filma nav saglabājusies, taču priekšstatu sniedz recenzenta izteikumi: "Skatītājs vēlas, lai filmas nosaukumu attaisnotu pati filma, lai iedvestu skatītājos patriotisku noskaņojumu – dzimtās zemes vērtīguma apziņu. Diemžēl tas nav izdevies. Nav redzama mākslinieka roka, kas filmas sižetu būtu sakausējusi nedalāmā mākslas darbā. Filmu drīzāk pareizi nosaukt par Latgales dzīves skatu virkni."[39]

1935. gadā Latgales lauksaimniecības biedrību savienība un Nacionālā opera ziņoja par filmas *Tā zeme ir mūsu* atjaunota, papildināta varianta uzņemšanu. "No jauna uzņems vismaz 100 skatus. Tā būs vienīgā filma, kas tēlos latgaliešu senatni un viņu dzīvi."[40]

Latvijas ainava kinomākslā kļuva par izteikti ideoloģisku elementu, dzimtās zemes skaistumam bija jāraisa, kā iepriekš citēts, "patriotisks noskaņojums – dzimtās zemes vērtīguma apziņa".

Ne tikai kultūrfilmās, arī hronikās un aktierfilmās ainava bieži dominēja salīdzinājumā ar cilvēku. Šķiet, ka apskatāmajā periodā ainavu, dabasskatu filmām bijis vieglāk atrast finansējumu vai pasūtītāju.

Piemēram, par Daugavu tika uzņemta viena no pašām pirmajām latviešu skaņu filmām – *Daugava māmuliņa* (1933), kuru finansēja akciju sabiedrība *Baltfilma*.

Jau nākamajā, 1934. gadā (29. aprīlī) uz ekrāniem parādījās pilnmetrāžas skaņu filma *Daugava*. Tās producents bija jaunizveidota filmu kompānija *Latvijas skaņu filma. J. Sīlis un b-ri*, scenārija autors Kārlis Dziļleja, režisors Aleksandrs Rusteiķis, operators Jānis Sīlis. Filma tika uzņemta ar Edgara Blumberga konstruēto skaņu aparatūru (tobrīd skaņu aparatūras iegāde no ārzemēm filmētājiem bija par dārgu). Filmu finansēja pie Daugavas esošo ciematu un pilsētu pašvaldības.

Kā jau nosaukums rāda, upe filmā bija galvenā *varone*. Filmas reklāmas prospektā rakstīts: "Daugava – Latvijas dabas krāšņuma mirdzošais klēpis. Sen bija laiks likt tai mirdzēt un skanēt uz ekrāna." Tomēr šoreiz skatu filmas shēma bija papildināta: "Būtu izšķērdība rādīt mūsu Daugavas skaistumu un varenību tikai **kultūrfilmas** veidā. Scenārija autors ar režisoru uz Daugavas fona likuši norisināties dramatiskai darbībai, un tā Daugava izveidota par pilnvērtīgu **mākslas filmu** ar fabulu, kas savos mezglojumos un muzikālā kompozīcijā risinās līdzi Daugavas plūdumam."[41]

Sižetu veidoja trīs jaunu cilvēku – dzejnieka Viļņa (viņu tēloja vēlākais kino režisors Leonīds Leimanis), gleznotājas Zaigas un plostnieka Krasta sarežģītās un melodramatiskās attiecības, braucot ar plostu pa upi.

Spriežot pēc atsauksmēm (filma nav saglabājusies), veidotājiem tomēr nebija izdevies sakausēt vienotā stāstā dokumentālo un inscenēto materiālu, un filma atgādinājusi lielu hroniku.

Recenzents Jānis Kārkliņš komentēja: "Tieksme pēc dabas (Daugavas skatiem) šoreiz ir pārmērīgi izskaudusi pārējos, lielā filmā nepieciešamos elementus: scenārija kuplumu un intriģējošos pavedienus, žanra un tipāža īpatno dažādību, telpas skatus un mierīgo intimitāti, kas skatītājiem ļauj atpūsties pārmaiņās. 90% dabas pusotrā stundā – tas ir par daudz un vienmuļas var padarīt arī visskaistākās ainavas."[42]

Vienlaikus ar *Daugavas* uzņemšanu 1933. gada vasarā darbu pie pilnmetrāžas skaņu filmas *Gauja* uzsāka cita filmēšanas grupa, kuru finansēja akciju sabiedrība *ARS*. Filmas režisors bija Kristaps Linde, operators – Eduards Kraucs.

Gauja tika uzņemta ar Vācijas lielākās filmu kompānijas *UFA* atbalstu un ieskaņota ar *Klang-Film-Tobis* aparatūru. Šāda veida atbalsts trīsdesmito gadu sākumā nebija nekas ārkārtējs, arī citu Eiropas valstu pirmās skaņu filmas tika uzņemtas ar minētās vācu skaņu ierakstu kompānijas palīdzību. Tā vācu rūpnieki centās nodrošināties pret amerikāņu skaņu kino aparatūras ienākšanu Eiropas tirgū.

Neraugoties uz vācu atbalstu, *Gauja* tika pabeigta vēlāk kā *Daugava*, un tās pirmizrāde notika 1934. gada novembrī. Interesanti, ka abas filmēšanas grupas izlikušās viena otru nemanām, un *ARS* priekšsēdis Vasilijs Jemeļjanovs *Gaujas* reklāmas prospektā apgalvoja, ka tā esot vienīgā šāda veida skaņu filma Latvijā, vēl vairāk, *Gauja* tika pieteikta kā "pirmā latvju kultūrfilma"[43]. (Jāpiebilst, ka tendence katru jaunu filmu saukt par pirmo un vienīgo raksturīga visos apskatāmajos divdesmit gados.)

Arī *Gauja* tika veidota kā tradicionāla skatu filma, kas, tieši tāpat kā *Daugava*, attēloja upes ceļu no augšteces līdz jūrai.

Filmas scenārija autors bija Mārtiņš Sams, kurš filmas prospektā iepazīstināja ar savu ieceri. Tajā ļoti skaidri redzams, kā upe tiek vienādota ar valsti un nāciju: "Arī rakstura ziņā **Gauja vislatviskākā upe**."

Gauju Sams raksturoja kā sapņainu, dziļdomīgu, aušīgu. Izsekojot Gaujas ceļam un izmaiņām, scenārists secināja: "Te ir sākums, attīstība un noslēgums – tieši tas, kas vajadzīgs dabas un kultūrfilmai."[44]

Skatoties *Gauju* sešdesmit gadu pēc tās tapšanas, nevar nenovērtēt acīmredzamo profesionalitāti, ar kādu tā veidota. Līdzās latviešu kino tradicionālajai vērtībai – precīzi komponētajam attēlam pārsteidz brīžiem ļoti asā un aktīvā montāža, sevišķi šķietami spontānajā plostu avārijas epizodē.

Un tomēr šobrīd filmai vairāk kultūrvēsturiska, ne aktuāli mākslinieciska vērtība – tā saista galvenokārt ar vietām (piemēram, vecā Valmiera) un cilvēkiem, kuru vairs nav. Filmā *Daugava* bija filmēti pie upes dzīvojošie kultūras darbinieki – Jānis Jaunsudrabiņš, Jānis Kuga u.c., arī *Gaujā* tāpat – Jāzeps Vītols, Kārlis Skalbe u.c.

Pēc filmas pabeigšanas akciju sabiedrībai *ARS* izdevies daļu uzfilmētā pārdot Vācijā, kur no tā izveidotas trīs atsevišķas filmiņas.[45]

Dzimtene sauc

Kultūrfilmu uzņemšana turpinājās arī pēc Saeimas atlaišanas un pakāpeniski nonāca valsts (ko pārstāvēja Sabiedrisko lietu ministrija) pārziņā. Kamēr tas vēl nebija noticis, parādījās dažādu organizāciju uzņemtas filmas.

Viena no interesantākajām, šķiet, bijusi Latvijas aerokluba propagandas filma *Nākotne draud* (režisors un operators Valfrīds Lēmanis), kura jau 1935. gadā brīdinājusi par iespējamo karu, rādījusi "briesmas un postu, kas katrai nesagatavotai tautai draud no varbūtējā ienaidnieka lidmašīnu uzbrukuma. Latvijas aeroklubs aicina visus, kam dārga un mīļa dzimtene, iestāties klubā."[46]

Pirmā lielākā filma, kuru pilnībā finansēja no valsts budžeta līdzekļiem, bija Iekšlietu ministrijas Informācijas un propagandas pārvaldes etnogrāfiskā filma *Dzimtene sauc* (1935) – par kāzu tradīcijām suitu novadā. Tās scenāriju rakstīja Vilis Lācis, režisors bija Aleksandrs Rusteiķis, operators – Jānis Sīlis.

Tāpat kā *Daugavā*, arī šeit bija apvienoti kultūrfilmas un aktierfilmas paņēmieni. Kāzu tradīcijas tika veidotas etnogrāfiski precīzi, taču tādas, kādas tās bija 19. gadsimta beigās, nevis filmas uzņemšanas (un darbības) laikā. Alsungas iedzīvotāji tēloja paši sevi. Vienīgie profesionālie tēlotāji filmā bija aktieri Milda Zīlava un Kārlis Pabriks.

Filma tika ieskaņota VEF, kur inženiera Alberta Jekstes vadībā speciāli filmu ražošanai tika izveidots skaņu ierakstu cehs, bet pāris gadu vēlāk sāka ražot arī ļoti kvalitatīvus 16 mm kino projektorus skolām.

Rakstā *Top Latvijas skaņu filmas rūpniecība* R. K. (Roberts Kalniņš?) rakstīja: "Pateicoties iekšlietu ministrijas informācijas un propagandas pārvaldes darbam un organizācijai, ir uzņemta filma "Dzimtene sauc". Šī filma parādīja, ka latviešu mākslinieku un organizatoru enerģija ir spējīga arī filmā sasniegt labus rezultātus. Izkopjot un pieaicinot vajadzīgos speciālistus, mēs šepat Rīgā varbūt jau drīzā nākotnē, par spīti daudziem skeptiķiem, varēsim izgatavot skaņu filmas, kuras kā tehniskā, tā mākslinieciskā ziņā varēs nostādīt blakus ārzemju skaņu filmām. Jaunā pasākuma tehniskās puses izveidošanā ir jau daudz kas darīts. VEF izbūvējis un ierīkojis pirmklasīgu skaņu

uzņemšanas un sinhronizācijas studiju. Ar laiku šīs studijas paplašinās. Pašlaik veic vajadzīgos darbus jaunu skaņu filmu uzņemšanai. [..] No informācijas un propagandas pārvaldes ciešas sadarbības ar VEF drīzumā izveidosies tas kodols, kas būs par pamatu nākamai Latvijas skaņu filmu rūpniecībai."[47]

Filmas *Dzimtene sauc* pirmizrāde notika 1935. gada 18. novembrī kinoteātrī *Palladium*. Tā nostiprinājās tradīcija katru gadu nozīmīgākās latviešu filmas rādīt tieši valsts svētku laikā. Šis fakts labi raksturo kultūrpolitikas maiņu attieksmē pret latviešu kinomākslu – tā bija kļuvusi par vienu no būtiskiem valsts reprezentācijas un pašapliecināšanās elementiem.

Filma *Dzimtene sauc* latviešu kultūras vēsturē ir īpaša ar to, ka 1985. gadā Alsungā tai par godu tika uzstādīts piemiņas akmens. Materiāli un atmiņas par brīnišķīgo filmēšanās vasaru suitu pusē tiek nodotas no paaudzes uz paaudzi, un tas tapis par vienu no svarīgākajiem novada vēstures notikumiem.

Turpmākajos piecos gados tika uzņemtas vairākas dažāda garuma kultūrfilmas ik gadu. Daļu no tām pasūtīja un finansēja arī citas organizācijas.

Piemēram, 1936. gadā iznāca ļoti atzinīgi novērtētā kultūrfilma *Mūsu pelēkais dārgakmens*, ko pasūtīja Finanšu ministrijas Zemes bagātību pētīšanas komiteja. To pēc Jāņa Grestes scenārija filmēja Voldemārs Pūce, aktieris, kurš kino pieredzi bija apguvis, būdams A. Rusteiņa asistents filmā *Lāčplēsis*. Par darbu filmā *Mūsu pelēkais dārgakmens* Kultūras fonds piešķīris V. Pūcem naudu ceļojumam pa Vācijas, Francijas un Anglijas kinostudijām.

1936. gadā Mazpulku organizācija pasūtīja Informācijas un propagandas pārvaldei filmu, kas reklamētu mazpulcēnu darbošanos. Šai filmai, kuras nosaukums bija *Zem baltzaļā karoga*, scenāriju rakstīja Vilis Lapenieks, pēc profesijas viņš, tāpat kā V. Pūce, bija aktieris. Būdams ļoti uzņēmīgs cilvēks, Lapenieks sameklējis sev mecenātu un devies studēt kinomākslu Lesinga tautas universitātē Berlīnē.[48]

1938. gadā valsts dibināšanas svētkiem par godu notika abu režisoru jaunāko kultūrfilmu pirmizrādes – *Tēvzemei un brīvībai* (Voldemārs Pūce), *Kam drosme ir* un *Brauciens caur ziedošo Zemgali* (abām – Vilis Lapenieks).

Kultūrfilmu veidošana kļuva par jauno režisoru skolu, kas pavēra viņiem ceļu aktierfilmu jeb, kā toreiz teica, lielfilmu uzņemšanai.

Eduards Kraucs

Latvijas kino pastāvēšanu apskatāmajā periodā ļoti lielā mērā noteica konkrētu personu entuziasms, zināšanas un profesionalitāte.

Mēmā kino posmā daudzas iniciatīvas uzsāktas, pateicoties Jānim Sīlim, bet skaņu kino posmā Latvijas dokumentālais kino, jo īpaši hronikas, saistāms ar Eduardu Kraucu.

Trīsdesmito gadu Latvijas vizuālais tēls, kas jo dziļi iesakņojies arī mūsdienu kultūrā (īpaši no vēsturei veltītiem TV raidījumiem un dokumentālām filmām), faktiski tapis, pateicoties Eduardam Kraucam. Viņam piemītošais ekrāna gleznotāja talants, romantiķa daba, kas īpaši izpaudās poētiskā kino valodā, lielā mērā veidojusi idealizētos priekšstatus par *īsto Latvijas laiku.*

Eduards Kraucs dzimis Rīgā 1898. gadā. Beidzis reālskolu Maskavā, neilgu laiku studējis Kalnu institūtā, jau kopš bērnības interesējies par fotogrāfiju un kino. 1923. gadā sācis strādāt par preses fotogrāfu, sadarbodamies ar lielākajiem Latvijas laikrakstiem un žurnāliem.

Interesanta ir leģenda par izšķirošo brīdi Krauca karjerā, kad fotogrāfs nolēma kļūt par operatoru. Reiz, kad Eduards Kraucs kādā pasākumā fotografējis, viņam līdzās esošais filmu operators ironiski teicis: "Redzat, kā viņš fotografē miroņus!"[49]

Šis notikums labi raksturo attieksmi un izpratni par kino, kāda tā bija izveidojusies jau mēmā kino posmā. Kino ļoti daudzu cilvēku

Eduards Kraucs, viņa sieva, Voldemārs Blumbergs

apziņā saistījās ar nemirstību. Šis metafiziskais, *mūmijas kompleksa* ietekmētais koncepts, īpaši dokumentālā kino žanros, kļuva par pamatu valsts un kino savstarpējās tuvināšanās procesam. *Saglabāt vēsturei, saglabāt nākotnei, iemūžināt* – šie bija saistībā ar kinohroniku (un valsts atbalstu tai) bieži lietoti vārdi ne tikai presē, bet arī valdības pārstāvju runās un oficiālos dokumentos.

Mūža nogalē Eduards Kraucs atcerējās savas kino karjeras sākumu: "1929. gadā bez līdzekļiem uzsāku Latvijas filmu chroniku. Tad pats apzinājos, ka tanī ir daudz nepilnību. Bija grūti. Bij entuziasms novērst nepilnības un pacelt hroniku augstākā līmenī. Par skaņu filmu chroniku tolaik nesapņoju: pārāk dārgs prieks bij no ārzemēm izrakstīt skaņu aparatūru, bet negaidot un laimīgi šo sāpīgāko problēmu atrisināja brāļu Blumbergu konstruētais aparāts 1934. gadā. Vēlāk šo aparātu lietoja krievi un vācieši. Faktiski es biju izdevējs, operators, scenārists un šoferis vienā personā. Esmu braucienos nolietojis divus motocikletus un trīs auto mašīnas. Ceturto paņēma krievi."[50]

Trīsdesmitajos gados Eduards Kraucs kopā ar saviem dažiem palīgiem bija vienīgais Latvijas vizuālās hronikas veidotājs. Savus priekšstatus par kinohronikas jēgu Kraucs formulēja tā: "Latvijas chronikas uzdevums ir fiksēt visus tekošos dienas notikumus. Tas ir kultūrvēsturisks dokuments ar lielu politisku un saimniecisku nozīmi, tādēļ arī jāietver ministru un diplomātu personas, kas saistītas ar kādu valsts notikumu, kas līdz ar to padara pašu hroniku bagātāku un vispusīgāku."[51] (Pēdējais teikums bija veltīts skatītāju iebildēm pret garlaicīgajiem oficiozo pasākumu filmējumiem.)

Eduarda Krauca filmēšanas grupa Latvijas skaņu hronikas uzņemšanā

No 1934. gada, kad brāļi Eduards un Voldemārs Blumbergi uzbūvēja filmas skaņu ierakstu aparātu, regulāri iznāca Krauca *Latvijas skaņu hronika*, ~200 metru, t. i., septiņas minūtes gara. 1938. gadā parādījās pirmie hronikas uzņēmumi krāsās (diemžēl līdz mūsdienām saglabājušās vien melnbaltas kopijas).

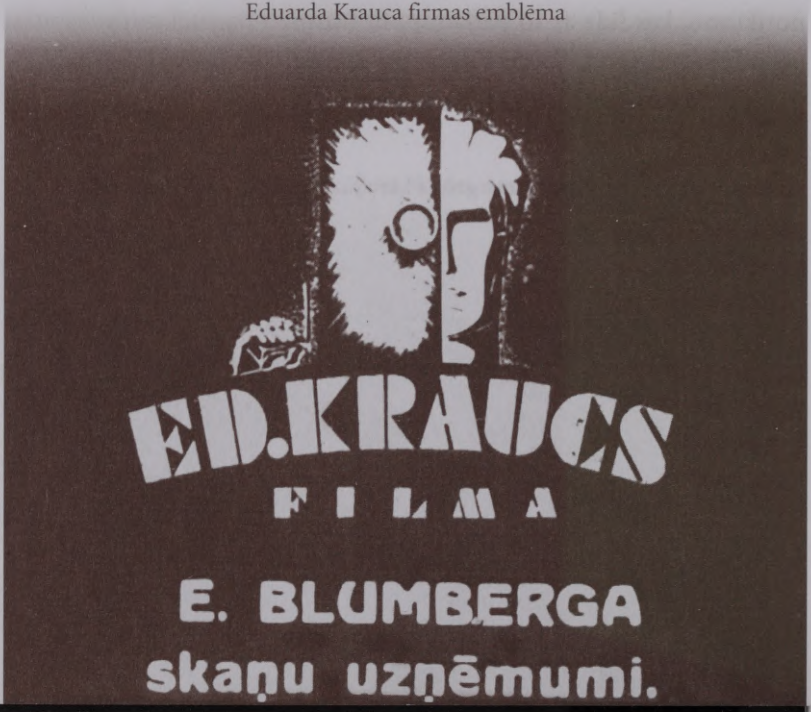
No 1930. gada E. Kraucs bija arī vācu kino koncerna *UFA* līdzstrādnieks, sūtot *UFA* kinohronikai interesantākos sižetus par Latviju.[52]

Kopumā E. Kraucs uzņēmis ap 550 hroniku un 15 kultūrfilmu.[53]

1931. gadā žurnāls *Filma un Skatuve* aptaujāja lasītājus, lai noskaidrotu viedokļus par Latvijas filmām, tostarp arī par hronikām: "..Lasītāji izteica dažādus ieskatus, aizkustinot vairākus, sāpīgus jautājumus. Raksturīgākais tomēr ir tas, ka pret kinematogrāfu īpašnieku ienīsto chroniku nepacēlās neviena balss, kas pierāda, ka Latvijas chroniku visi uzskata par nepieciešamu kulturālu un tautu audzinošu faktoru, kam būtu jāpiegriež daudz lielāka vērība, nekā tas darīts līdz šim."[54]

Līdz mūsdienām saglabājusies daļa Eduarda Krauca filmējumu. Tajos sastopamies ar dīvainu valsts un ģimenes hronikas simbiozi: protams, trīsdesmito gadu hroniku galvenais varonis ir Kārlis Ulmanis, bet ļoti bieži filmēta arī E. Krauca sieva, kas redzama lielākajā daļā operatora iecienīto ainavu kadru un skatu filmās.

Eduarda Krauca firmas emblēma



E. Kraucs bija klāt daudzos K. Ulmaņa braucienos pa Latviju, grandiozajās manifestācijās u.c., tātad darbojās lielā mērā kā *galma* kinooperators. Tomēr autoritārisms šajās hronikās izpaužas kā fakts, nevis filmēšanas stils, kāds bija izkopts, piemēram, Vācijā. Ir visai uzkrītoši, ka starp Ulmani un tautu, starp Ulmani un filmētājiem nav visai lielas distances (lai gan periodā no 1934. līdz 1939. gadam tā pakāpeniski pieaug). Filmējot Eduards Kraucs necentās lietot kādus īpašus paņēmienus, lai izceltu vadoņa varenību, kaut arī noteikti bija pazīstams ar Lenijas Rīfenštāles veidotajām dokumentālajām filmām, iespējams, arī ar padomju hronikālajiem filmējumiem.

1940. gadā pēc aktierfilmas *Zvejnieka dēls* panākumiem atjaunojās diskusijas arī par kinohronikām. Kāds V. M. avīzē *Rīts* deva savu – asprātīgu un arī skarbu vērtējumu Eduarda Krauca uzņemtajai Latvijas skaņu hronikai: "..Latvijas kronika rāda sanāksmes. Vienu, vēl vienu un, beidzot, vēl vienu. Operators ir savā darbā pamatīgs. Viņš sēžu zāli apstaigā trīs reizes, lai neviena perspektīva neietu zudumā skatītājam. To pašu viņš dara otrā un trešā sanāksmē. Te derētu virsraksts: "Cik vienādas izskatās visas sanāksmes". [..] Bet tad reiz nāk kaut kas cits – spraigs, dinamisks, labi uzņemts: ātrslidošanas sacīkstes Rīgā. Ar visiem slaveniem ārzemniekiem, ar mūsu Bērziņu, ar salstošiem un sajūsminātiem skatītāju tūkstošiem. Lieliski skati, publikā saviļņojums. Tie, kas bijuši klāt, lielo sarīkojumu pārdzīvo no jauna, pārējie izstiepj kaklus, lai labāk redzētu, kā šie ātrumu fantomi gariem, neticami gariem soļiem trauc pa gludo ledus ceļu. Jā, fantomi, jo neviens nezina, kas viņi tādi ir. Neviens nepasaka viņu vārdus, neviens nepaziņo, kādu distanci tie skrien, kurš ir uzvarētājs. [..] Šī kronika – viena no labākām, kas pie mums pēdējā laikā uzņemta, – ir piemineklis mēmai filmai."[55]

Raksta nobeigumā autors rezumēja: "Cilvēki grib redzēt **darbību**. Mūsu laikmets nav no tiem, kurus varētu salīdzināt ar "famīlijas skatu albumu". [..] Jāievēro tikai divas lietas: **jāfilmē dzīvība un viņa jāfilmē dzīvi**!"[56]

Citētajā rakstā pausts definējums, kas labi raksturo Latvijas kinohronikas stilistisko ievirzi visā apskatāmajā posmā. Autors, sakot, ka hronika nevar būt ģimenes albums, domā, ka: "Mūsu laikmetam vairāk piemērots salīdzinājums ar ilustrētu laikrakstu. Lūk, vienā bildē

vīri raujas meža darbos, citā jaunatne vingrošanas skatē, kādā trešā sniega tīrītāji Rīgas ielā..."[57]

Kaut arī raksta autors ilustratīvismu min kā vēlamību, šodien, skatoties saglabājušās pētāmā perioda kinohronikas, kā arī lasot dokumentus par tām, redzams, ka pāršķiramo ilustrāciju princips dominēja. Hroniku valodas pamatiezīmes ir **diskontinuitāte** un **alternācija**. Šāda izteiksme iezīmēja pilnīgi citu attīstības līniju nekā perioda aktierfilmām, kuru pamatstraume tika veidota, izmantojot narācijas un attiecīgi montāžas nepārtrauktību, secīgumu, linearitāti un pabeigtību.

Iespējams, ka tieši atšķirīgās izteiksmes dēļ publika parasti nebija sajūsmā par vietējām kinohronikām, savukārt ārvalstu firmu (*Pathe*, *UFA* u. c.) hronikas, kuras arī rādīja Latvijas kinoteātros, skatītājiem patika daudz labāk, jo tajās bija centieni veidot secīgu stāstu arī viena sižeta ietvaros. Skaņu hroniku laikā pieauga vienam notikumam veltīto hroniku skaits. Pasaulē hronika attīstījās no fiksācijas uz vēstījumu, bet apskatāmajā periodā Latvijā tas notika minimāli. Te vairāk sastopamies nevis ar **vēstījumu** kā notikumu izklāstu, bet saņemam filmu veidotāju **vēsti**, kas ietver konkrētu pasaules redzējumu un izpratni.

2. Aktierfilmas un kultūrpolitika

20. gadsimtā veidojusies tradīcija, ka par nacionālo kinomākslu konkrētā valstī runā tad, ja tajā regulāri tiek uzņemtas aktierfilmas, kas visā pasaulē veido kino tirgus lielāko un pieprasītāko daļu. Vērojot valsts attieksmi pret sava laika aktuālajām kultūras izpausmēm, to skaitā arī kino, varam spriest par valsts briedumu gan garīgajā, gan materiālajā sfērā. Valsts attieksme pret kino ir arī valsts kultūrpolitikas lieciniece.

"Kultūrpolitika ir dominējošo sociālo vērtību nosacītā un valdošās elites modificētā valsts attieksme pret kultūras kā simbolu formā izteiktas specifiskas garīgi teorētiskās un garīgi praktiskās sabiedrības eksistences nosacījumiem. Jebkurā sabiedrībā ir relatīvi noturīga hierarhiska vērtību sistēma, kura kalpo par pamatu kultūrpolitikas izveidei valstī. Kultūrpolitika sakņojas sabiedrības garīgā stāvokļa, indivīda brīvības pakāpes īstenošanas, arī materiālās dzīves standartu sfērā."[58]

Divdesmitajos trīsdesmitajos gados Eiropas demokrātiskajās zemēs un ASV kinofilmu uzņemšana bija atstāta pašu producentu ziņā un praktiski nekur nesaņēma tiešu valsts atbalstu finansējuma veidā.

Lai cīnītos pret ASV pārsvaru Eiropas filmu tirgū, divdesmitajos gados producenti centās veidot starptautiskas apvienības filmu uzņemšanai, bet trīsdesmitajos gados daudzviet panāca, ka tiek noteiktas kvotas pašmāju filmu atbalstam, piemēram, lai kinoteātra īpašnieks saņemtu atļauju desmit amerikāņu filmu rādīšanai, viņam bija jāparāda divas vietējās filmas. Tas, protams, stimulēja nacionālās kino nozares.

Tiešu atbalstu (un vienlaikus kontroli) savai kinomākslai sniedza autoritārās valstis, vispirms jau PSRS, vēlāk Itālija, nacistiskā Vācija u. c., arī Ulmaņa Latvija.

Finansiālā atbalsta sistēmas bez māksliniecisku un satura diktāta Eiropas kino veidojās tikai pēc Otrā pasaules kara un īpaši sešdesmitajos gados.

Valsts sistēma kultūras atbalstam no 1919. līdz 1934. gadam

Māksliniecisko kultūras attīstību LR pirmajos gados pārraudzīja Izglītības ministrija. 1919. gada 2. oktobrī tajā tika nodibināts Mākslas departaments Jāņa Akuratera vadībā. Departamentā bija teātra un literatūras, mūzikas, glezniecības nodaļas. 1920. gada 14. aprīlī par departamenta direktoru apstiprināja Jāni Raini, bet 1920. gada 10. decembrī viņu nomainīja Pāvils Rozītis jau kā Mākslas un kultūras departamenta direktors. Taču 1921. gada 31. martā departamentu likvidēja, visas lietas, kas attiecas uz kultūras vērtību aizsardzību, pārņēma Skolu departaments, bet bibliotēkas, muzeji un teātri pārgāja Izglītības ministrijas kancelejas pārziņā. 1924. gada 5. jūlijā kanceleju pārveidoja par Vispārīgo lietu pārvaldi. Pie tās darbojās speciālas komisijas – skaņu mākslas, skatuves mākslas, kaitīgu kultūras parādību apkarošanas komisija u. c.[59]

Būtiska nozīme apskatāmajā periodā bija Latvijas Kultūras fondam. Fonds tika dibināts 1920. gada 18. novembrī, ar mērķi – veicināt garīgo kultūru. Tā līdzekļus veidoja 3% piemaksa Latvijas dzelzceļu tarifam. No 1921. gada tos papildināja 3% piemaksa alkoholiskiem dzērieniem.[60]

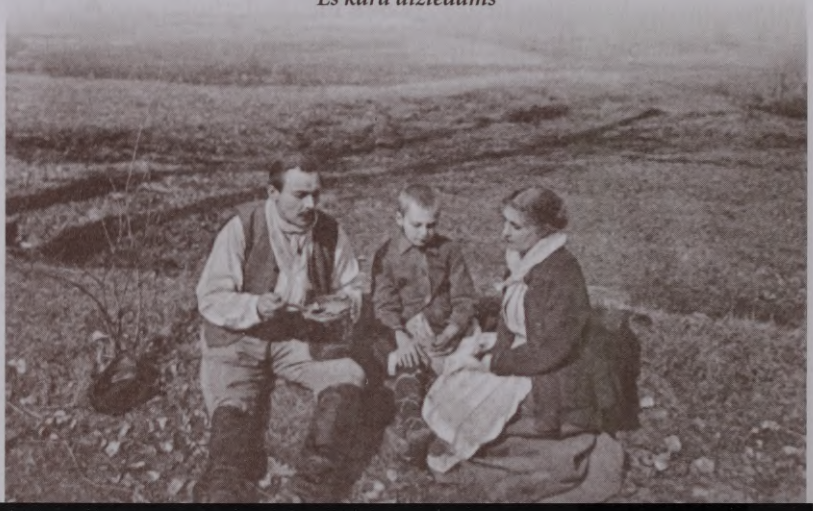
Saeimas laikā Kultūras fonds darbojās kā viena no Saeimas komisijām. Saskaņā ar 1922. gada likumu fonda līdzekļus dalīja KF dome. Tajā ietilpa Ministru prezidents, izglītības ministrs un trīspadsmit Saeimas deputāti. Domi vadīja Saeimas priekšsēdis. Pabalstu sadalījuma projektu izstrādāja KF komisija, kuru vadīja izglītības ministrs. Līdz 1928. gadam KF saņēmis 9034 lūgumus atbalstam, no tiem atbalstīta apmēram puse. Nauda izsniegta: 1) bibliotēku ierīkošanai, 2) trūcīgu skolēnu atbalstīšanai un mācību līdzekļu iegādei, 3) studentu stipendijām, 4) teātriem provincē un Rīgā, 5) kultūras biedrībām, kursiem, lekcijām u. c., 6) Latvijas un ārzemju arhīvu pētīšanai, 7) prēmijām par darbiem zinātnē, literatūrā, mūzikā, glezniecībā un tēlniecībā, 8) grāmatu un nošu izdošanai, 9) stipendijām studijām ārzemēs. KF gada budžets audzis no Ls 936 564 1923./1924. gadā līdz Ls 1 573 000 1928./1929. gadā.[61] Kino parasti palika ārpus Kultūras fonda atbalsta.

No 1932. līdz 1933. gadam presē vairākkārt tiek minēts, ka Saeimā sākts darbs pie jauna likuma par kinematogrāfiem, kurā tiktu regulēta arī vietējo filmu ražošana. Tomēr, tā kā projekts netika ne publicēts, ne pieņemts, 1926. gadā pieņemtais *Likums par kinematogrāfiem*, kurš regulēja tikai kinoteātru un Kino cenzūras darbību, kā arī noteica obligātu kinohronikas demonstrēšanu, ar nelieliem grozījumiem palika spēkā līdz pat 1940. gadam.

Aktierfilmas demokrātijas laikā

Latvijas aktierkino divdesmitajos gados veidojās no tīra entuziasma un atsevišķu cilvēku pārliecības, ka Latvijai nepieciešama sava nacionālā kinorūpniecība. Valsts atbalstu aktierfilmu veidotāji nesaņēma.

Es karā aiziedams



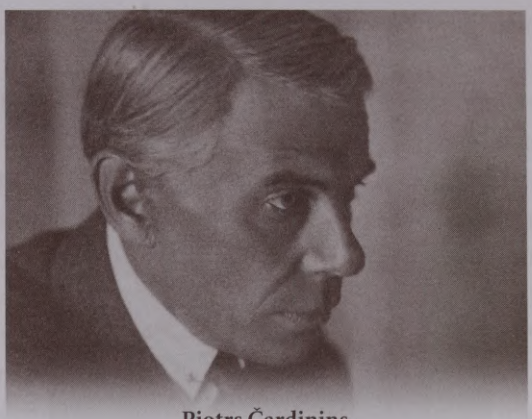
Vilis Segliņš

Tāpēc sevišķi interesants ir fakts, ka divdesmito gadu sākumā vairumā iecerēto darbu autori paši centās paust valstiski svarīgas idejas, parādīt, kā tapusi Latvijas valsts, parādīt valsts vēsturi un brīvības cīņas, cerot, ka šī tematika saistīs arī publikas interesi. Tika uzskatīts, ka šīs filmas veicinās patriotismu tautā un jo sevišķi jaunatnē.

Neviens Latvijas kino pionieris nebija mācījies speciālās skolās (Latvijā tādu vēl nemaz nebija), tie bija fotogrāfi, kinoteātru īpašnieki un kino mehāniķi, kara reportieri, kuri bija sākuši filmēt. Kinomākslu viņi apguva praksē.

Pirmā Latvijas aktierfilma – *Es karā aiziedams* – tapa 1920. gadā pēc Kārļa Kārkliņa – kinoteātra *Grand Kino* direktora iniciatīvas un

Es karā aiziedams



Pjotrs Čardiņins

ar viņa naudas līdzekļiem. Filmu uzņēma ar rokas kameru, un kā laboratorija tika izmantota Kārkliņa dzīvokļa vannas istaba. Neraugoties uz šiem amatieru kino apstākļiem, filmā piedalījās izcili latviešu teātra aktieri – Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Ludmila Špīlberga, Aleksis Mierlauks, Berta Rūmniece u. c., scenārists un režisors bija Vilis Segliņš, pats Kārkliņš un *Grand Kino* mehāniķis Augusts Rozītis bija operatori. Filmas sižets – kādas lauku ģimenes drāma uz Pirmā pasaules kara un brīvības cīņu fona.

Filmas pirmizrāde notika 1920. gada 9. novembrī kinoteātrī *Grand Kino*. Tā bijusi labi apmeklēta. Iespējams, ka tieši ar šo filmu sākās vēlāk tradicionālā latviešu attieksme pret pašu filmām – lai vai kāds būtu to saturs, tās noteikti jāredz.

Jānis Sīlis, filmu vērtējot, rakstīja: "*Es karā aiziedams* nepretendē uz drāmas vārda un tāda arī nav. Vārds *kino inscenējums* pilnīgi vietā un izteic lietas saturu. Tas ir mūsu pirmais mēģinājums un kā tāds arī atzīstams. Bet arī **tikai** kā tāds. Šoreiz finansiāli tikām cauri, mūs glāba vispārēja sajūsma, jo tas bija pirmais mūsu pašu – latviešu gabals."[62]

Iepriecināti par panākumiem, filmas veidotāji 1921. gada 25. aprīlī nodibināja akciju sabiedrību *Latvju Filma*, kurā tika aicināti arī sabiedrībā pazīstami cilvēki, piemēram, Jānis Rainis.

Sabiedrības dibinātāji acīmredzot izjuta profesionālās pieredzes trūkumu, tāpēc par *Latvju Filmas* režisoru tika aicināts no Krievijas emigrējušais, viens no meistarīgākajiem pirmsrevolūcijas kinorežisoriem Pjotrs Čardiņins. Skatītāju acīs šis fakts varēja celt jaunā uzņēmuma

prestižu, jo Čardiņina melodrāmas ar Veru Holodnaju, Ivanu Mozžuhinu u.c. kinozvaigznēm Latvijas teritorijā bija ļoti populāras.

Latvju Filmas otrais lielais darbs bija filma *Laiku viesulī* (1921), kurai scenāriju rakstīja Jānis Akuraters. Tās saturs atkal bija veltīts Latvijas brīvības cīņām, konkrēti, 1919. gada pavasarim Liepājā un Andrieva Niedras apvērsuma mēģinājumam. Iespējams, ka tieši pēc P. Čardiņina ierosmes filmā lielāka vērība tika veltīta melodramatiskam mīlas stāstam, jo Akuraters rakstīja, ka režisors esot vairākkārt novirzījies no viņa teksta.[63]

Tomēr arī Akuratera scenārijā[64] melodramatisma ir pietiekami. Tēliem bija arī simboliska slodze, kuru rakstnieks pieteica tā: barons Volfs – egoisms, nežēlība, uzpūtība, leitnants Edvarts Egle – patriotisms, cīņas, Egles līgava Aija – sirsnība, Elizabete fon Līvena – kaislība, mācītājs Seskis (šī antivaroņa skaidri nolasāmais prototips bija Andrievs Niedra) – viltība un godkārība. Šajā, tāpat arī turpmākajos Latvijas mēmā kino darbos skaidri redzams priekšstats par ekrānu kā koncentrātu, kurā dominē darbības un raksturu skaidrība un viennozīmība. Varoņi un antivaroņi iezīmēti ļoti konkrēti, katram dota arī raksturojoša darbība. (Piemēram, barons parādās ne tikai kā tautas un valsts, bet pašas dabas naidnieks: "Viņš aizjāj, dusmās baidīdams ganus un mīdams lopus" (1. daļa).) Lasot Akuratera scenāriju, rodas iespaids, ka viņš vadījies no šajā laikā ļoti populārajām, galvenokārt ASV tapušajām un citur pārdrukātajām rokasgrāmatām (vai specializēto kino žurnālu rakstiem) par lugu un scenāriju rakstīšanu. Tomēr atšķirībā no jau šajā laikā kino pamatstraumei visai tradicionālā *happy end Laiku viesulis* beidzas ar galvenā varoņa leitnanta

Filmas *Laiku viesulī* uzņemšana

Laiku viesulī

Egles bojāeju un visai pārsteidzošu, uz izlīgumu aicinošu finālu – Egles līgava un baronese fon Līvena, kas Egli bija kaislīgi iemīlējusi un viņa dēļ nodevusi savu kārtu un nāciju, apkampjas pie tautas varoņa kapa un kopīgi viņu apraud. Šis fināls ir tipisks pirmsrevolūcijas krievu melodrāmām, tagad gan grūti pateikt, vai Akuraters to rakstījis saziņā ar Pjotru Čardiņinu (kas šķiet ticamāk) vai izdomājis pats.

Vairākiem filmas recenzentiem, viņu vidū arī V. Puķem, šķita, ka personiskā drāma filmā aizņem pārāk lielu vietu: "Šās kinodrāmas pamatfons ir liels valstisku notikumu lauks, kurš it kā nobāl, pateicoties reljefi zīmētām atseviškām personībām un viņu savstarpējām attiecībām. Starp pamatfonu un iepinumu nav vajadzīgā samēra. Tāpēc ārzemnieku acīs filmas valstiskā ideja liksies par daudz niecīga, nerunājot nemaz par tendenciozo elementu, kurš spīd cauri drāmā

Laiku viesulī

Laiku viesulī

attēlotajām latvju un vācu attiecībām. Būtu labāk, ja to uz ārzemēm nemaz nesūtītu, bet apmierinātos ar mūsu pašu publiku."[65]

Filmas pirmizrāde notika 1921. gada augustā, un uz to bija ieradušies arī valdības pārstāvji, t. sk. iekšlietu ministrs, ģenerālis Jānis Balodis u.c. Publika uz filmu gājusi labprāt, un *Grand Kino* to rādīja vairākas nedēļas.[66]

Laiku viesulī ir viena no retajām latviešu aktierfilmām, kas spējusi izraisīt arī nacionāli iekrāsotu politisku skandālu. Rīgas baltvācieši, ņemot palīgā savu laikrakstu *Rigasche Rundschau*, gribēja panākt filmas aizliegšanu, jo uzskatīja, ka, rādot vācu baronu līdzdalību Andrieva Niedras *pučā*, esot nomelnota visa vācu tauta. *Jaunākās Ziņas* šo pretdarbību komentēja kā vāciešu vēlmi diktēt noteikumus Latvijas kino pasaulē un jaukties visā latviešu nacionālajā dzīvē.[67]

Laiku viesulī

1921. gada augustā, domājot par jaunu cilvēku profesionālu izglītošanu kino jomā, *Latvju Filma* izveidoja savu studiju. Tās vadītājs, ziņoja prese, bija Pjotrs Čardiņins, mācību spēki – krievu režisors Viktors Gromovs, aktieri Vilis Segliņš, Alfrēds Amtmanis-Briedītis u.c.[68]

Par vienu no studistēm kļuva meitene, vārdā Lilita Bērziņa, kuru Čardiņins tūlīt izvirzīja par *Latvju Filmas* zvaigzni. Ar L. Bērziņu galvenajā lomā tika uzņemtas divas nākamās lielākās filmas – *Psihe* un *Vilkiem mests laupījums.*

Ar šīm filmām notika atkāpšanās no sākotnējās nacionālā kino koncepcijas, kurā bija domāts par patriotiski svarīgu tēmu ekranizēšanu. Abas 1922. gadā iznākušās filmas bija tipiskas melodrāmas, kuru sižets tika būvēts no visā pasaulē iecienītām kino klišejām.

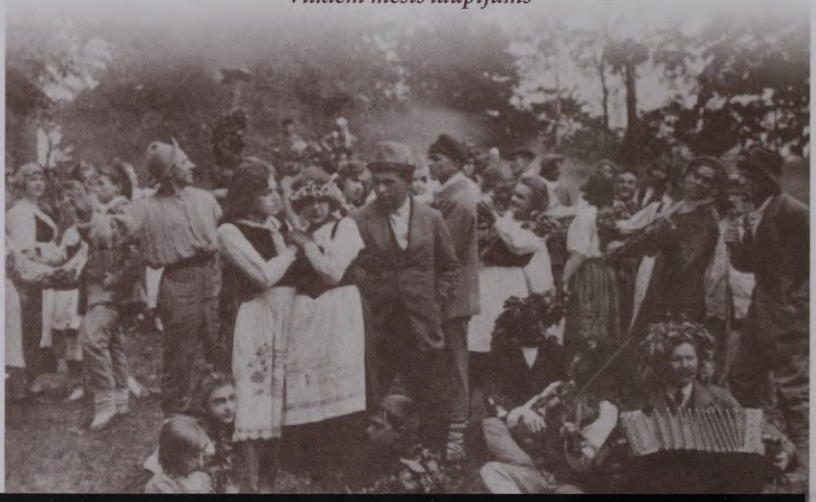
Acīmredzot tika domāts ne tikai par latviešiem, bet arī par plašākas publikas piesaistīšanu. Tomēr tas nelīdzēja – *Latvju Filma* nebija konkurētspējīga starptautiskā mērogā, un vietējais tirgus nedeva peļņu.

Ir arī ziņas par to, ka Latvijā darbojošies filmu iznomas kantori, kuri bija ieinteresēti ārzemju filmu rādīšanā, esot draudējuši kinoteātriem neizīrēt filmas, ja tie rādīšot Latvijas ražojumus.[69]

Pāris gadu vēl iznāca *Latvju Filmas* hronikas un reklāmas filmas, līdz 1924. gadā uzņēmums līdzekļu trūkuma dēļ tika likvidēts. Režisors Pjotrs Čardiņins repatriējās 1923. gadā un turpmāk strādāja Ukrainā.

Līdzīgu likteni piedzīvoja arī 1922. gadā nodibinātā akciju sabiedrība *Dzintarfilma.* Tās lielākais projekts bija Andrieva Niedras romāna *Līduma dūmos* ekranizējums. Sabiedrībai galveno finansējumu deva krāsu fabrikants Eduards Rozītis. Tomēr filma, kura tika iesākta 1922. gadā, filmēšanu atjaunojot 1924. gadā, finanšu trūkuma dēļ tā arī nekad netika pabeigta. Arī *Dzintarfilma* bankrotēja.[70]

Vilkiem mests laupījums



Divdesmito gadu vidū Latvijas aktierfilmu ražošanā iestājās klusums. Tomēr, augot kino popularitātei, tika dibinātas dažādas kinomākslas studijas, kuru uzdevums bija sagatavot gan tehniskos darbiniekus kinoteātriem, gan arī kinoaktierus, ja nu tomēr veidotos sava kinematogrāfija. Viena šāda studija darbojās pie arodbiedrības veida organizācijas *Ekrāna darbinieks* 1923. gadā, cita – studija *Sfinkss* – tika izveidota pie a/s *BALFI* 1927. gadā. Janvārī tika izsludināts konkurss uz 50 vietām divgadīgajā *kinoartistu* nodaļā. Pieteicās 104 pretendenti, līdz vasarai bija palikuši 29 studisti – 9 vīrieši, 20 sievietes. Mācību maksa bijusi divdesmit latu mēnesī. Nodarbību plānu apstiprināja Izglītības ministrija. Krievu kino un teātra aktieris Osips Runičs mācīja *kinotēlošanas tehniku*, Aleksandrs Rusteiķis – kustību, mīmiku, grimu; kursos pasniegta arī mākslas un teātra vēsture u. c.[71]

Redzam, ka Latvijā izskolot kinoaktierus centušies internacionāli spēki. To noteica apstāklis, ka Rīga divdesmitajos gados bija kļuvusi par kultūru krustpunktu, ko, starp citu, apliecina arī kino demonstrēšanas prakse – filmu uzraksti trijās valodās: latviešu, krievu un vācu. Profesionāļi kino jomā Latvijā ieradās galvenokārt kā emigranti no Padomju Krievijas.

Īpaša nozīme turpmākās latviešu kinomākslas veidošanā bija Aleksandram Rusteiķim, kas gan bija dzimis Rīgā (viņa dzīslās ritēja lietuviešu un vācu asinis), bet kā aktieris skolojies Sanktpēterburgā, Maskavas Dailes teātrī un krievu agrīnajās filmās. Paradoksāli, ka tieši Rusteiķis kļuva par režisoru filmai *Lāčplēsis*, kurā izteikti jūtama nacionālās kultūras ietekme, Rusteiķis arī veidojis etnogrāfiskas kultūrfilmas. Kinoaktieru studijā *Sfinkss* Rusteiķis izskoloja vairākus savu nākamo filmu tēlotājus.

Vilkiem mests laupījums

Aleksandrs Rusteiķis

Valstī, kur netiek realizēta noteikta politika aktierfilmu jomā, nacionālās kinomākslas izveidošanā galvenā nozīme ir atsevišķu cilvēku entuziasmam un spējām.

1928. gads mūsu kino vēsturē raksturīgs ar triju *apsēstu* cilvēku kopdarbības sākumu – kopā sanāca kinooperators Jānis Sīlis, režisors un aktieris A. Rusteiķis un Aizsargu organizācijas instruktors Alfrēds Bērziņš. Viņu pirmā filma – *Par tēvzemi* (1928), tāpat kā agrāk uzņemtās Latvijas aktierfilmas, bija veltīta nopietniem mūsu vēstures notikumiem, šoreiz – padomju varas šausmu darbiem 1919. gadā.

Kinoaktieru studija *Sfinkss*. Centrā – Aleksandrs Rusteiķis

Filma bijusi visai briesmīga: "laupīšanas, dedzināšanas, nāves sodi, lielinieku varas vīru savstarpējās intrigas – kā reāli notikumi norisinās sastingušā skatītāja acu priekšā"[72].

Valsts attieksmi pret šo darbu kā svarīgu tautas vēsturiskajā izglītošanā reprezentēja Kino cenzūra, kura pretēji saviem parastajiem principiem atļāvusi visas zvērības rādīt. Uz ekrāna bijušas redzamas pat izvarošanas.[73]

Naudu filmai deva Aizsargu organizācija, un tāpēc aizsargi filmā parādījušies kā galvenais visu ienaidnieku pretspēks un Latvijas brīvības garants.

Mākslinieciski un tehniski lente *Par tēvzemi* bijusi ļoti vāja. Filmēšana notikusi Gulbenē, un galvenajās lomās, kā rakstīts presē, izmantoti vietējā teātra aktieri. "Tehniski filma līdzinājās mūsu pavisam bēdīgajām hronikām, ar savu miglas pārklāju un nevienādo aparāta griešanu pie uzņemšanas. Tipu un raksturu ziņā režisors pielietojis īsti amerikānisku paņēmienu, filmā mazāk svarīgās personas tika vienā stundā sagrābtas no gaisa. Filma tika uzcepta dažās nedēļās. Ar šādu rīcību nacionālā filmrūpniecība tikai tiek kompromitēta, atbaidot lielākus kapitālus."[74]

1928. gadā pēc Izglītības ministrijas pasūtījuma režisors Aleksandrs Rusteiķis sadarbībā ar Alfrēdu Amtmani-Briedīti un operators Jānis Sīlis uzņēma filmu *Indrāni*. (Ir saglabājušās 10 minūtes – filmas

Lāčplēsis – Voldemārs Dimze

sākums, taču nav īsti skaidrs, vai tāda nav bijusi ministrijas iecere – veidot vien ieskatu Rūdolfa Blaumaņa lugas uzvedumā.) Filmas lielākā vērtība ir izcilo aktieru Bertas Rūmnieces, Alekša Mierlauka, Jāņa Ģērmaņa, Jūlijas Skaidrītes, Mirdzas Šmithenes, Vladimira Avotiņa darba skrupulozs fiksējums.

Vienlaikus ar darbu pie minētajām filmām Bērziņš, Rusteiķis un Sīlis domājis par Latvijas Republikas desmitgadei veltītu filmu. No sākuma tā bijusi iecerēta kā kultūrfilma, taču ideja attīstījusies – un tapa scenārijs filmai *Lāčplēsis.*

Filmu atkal finansēja Aizsargu organizācija, ir nostāsti arī par to, ka A. Bērziņš pat esot ieķīlājis savu lauku īpašumu, lai filmai pietiktu naudas. Arī Kara ministrija filmu atbalstījusi, bez maksas dodot masu skatiem dienējošos kareivjus un armijas ekipējumu. Presē ir ziņas, ka arī Iekšlietu ministrija devusi filmai 3000 latu, vēlāk valdība piešķīrusi vēl 5000 latu.[75] Filmas kopējās izmaksas sasniegušas 40 000 latu, kas arī tam laikam tāda mēroga inscenējumam bija ļoti maza summa.

Lāčplēša pirmizrāde 1930. gada 3. martā kinoteātrī *Palladium* bijušas īstas svinības. Ieradušies "visi trīs prezidenti", Saeimas deputāti, ministri, ģenerāļi, diplomātiskais korpuss, mākslinieki, žurnālisti u.c. "Pēc filmas beigām sacēlās aplausu vētra. *Palladium* orķestra vadītājs Leibovics komponējis *Lāčplēsim* speciālu mūziku, kas sastāv no tautas dziesmas motīviem. Muzikālais pavadījums pelna vislielāko atzinību."[76]

Filma saņēma gan skatītāju, gan preses atzinību: "Neapstrīdams ir fakts, ka Latvijas nacionālās filmrūpniecības izveidošanā vislielāko lomu spēlējusi aizsargu organizācija ar viņas nenogurstošo darbinieku A. Bērziņu un filmoperators Jānis Sīlis. Viņi jau uzņēma filmu "Par

Lāčplēsis

tēvu zemi" un tagad nākuši atklātībā ar liela stila inscenējumu *Lāčplēsis*, kuru jau otro nedēļu ar labiem panākumiem demonstrē kino *Palladium*. Filmas tehniskais un mākslinieciskais personāls, radīdams šo darbu, pierādījuši, ka inscenēt Latvijas filmu tomēr ir iespējams, ka viņa attaisno uz sevi liktās cerības un ka viņai ir arī nākotne. [..] *Lāčplēsis* ir vērtīgs vēsturisks dokuments, kas mūsu jaunajai paaudzei uzglabās Latvijas dzimšanas ainas un padarīs tās nemirstīgas. Tās būs saldas atmiņas, kuru priekšā mēs visi nolieksim galvas un pateiksimies tiem, kas šo filmu radījuši."[77]

Tomēr tika pārmests, ka filmā nav parādīti visi svarīgie vēstures notikumi un personas un to atlasē esot saskatāma zināma politiska tendence. Piemēram, filmā netika pieminēts ne J. Čakste, ne Z. Meierovics, arī citi demokrātijas censoņi. Vēsturiskā stāsta nepilnības vislielāko skandālu izraisījušas Tallinā, jo igauņi apvainojušies, ka filmā nav pieminēts viņu ieguldījums Latvijas brīvības izcīnīšanā.[78]

Mūsu pašu filmas

Jau pirmajos Latvijas Republikas gados veidojās atšķirīga vietējo un ārzemju filmu recepcija.

Latvijas un īpaši Rīgas kino publikas iespējas un gaume bija tāda pati kā citās Eiropas zemēs. Slaveni aktieri, stāsta veiklība un darbības dinamika, laba skatāmība, bieži arī – eksotiska vai fantastiska vide bija galvenie kritēriji, kas noteica (un nosaka joprojām) ārzemju filmu panākumus. 1921. gadā, recenzējot filmu *Laiku viesulī*, rakstīja Voldemārs Puķe: "Katras kinodrāmas pamatprincips ir "kustība". Situāciju ātrums un viņu dažādība ir viens no galvenajiem filmas elementiem, kas skatītājā modina interesi un spiež tam neatlaidīgi sekot kinodrāmas saturam."[79]

Pirmais stimuls redzēt vietējo kinodarbu bija tas, ka filma ir "mūsu pašu, latviešu gabals"[80].

Iespējams, ka tieši no šīs attieksmes izriet publikas un kritiķu vēlme, lai filmā notiekošais būtu **pazīstams**. Taču, tāpat kā skatoties spogulī, cilvēki apmierinājumu jūt tad, ja pazīstamība ir komplimentāra un atbilst iepriekšējiem pieņēmumiem, vēlmēm un uzskatiem. Līdz ar to recepcijas pieļaujamās robežas *pašu* filmām vienmēr bijušas daudz

šaurākas nekā ārvalstu darbiem: nepatīkamo ārzemju filmās var saistīt ar *svešo*, taču nepatīkams *spoguļattēls* liek novērsties.

Atbilstība *īstenībai* (jeb vispārpieņemtajam), *patiesīgums*, satura un formas reālisms bija galvenie *savu* filmu vērtēšanas kritēriji. Liela nozīme tika veltīta arī *latviskumam* (kas gan parasti netika definēts), *pareizam* latvisko ideju atspoguļojumam.

Runājot par filmu *Laiku viesulī*, vairāki recenzenti norādīja uz tās režisora – krievu emigranta Pjotra Čardiņina – nespēju pilnībā izprast vietējos apstākļus. Piemēram: "Filma, pateicoties melodramatiskam elementam (latvju kapitāna mīlestība uz vācu baronesi), noēno pašas drāmas lielo valstisko ideju un padara to maziņu, sīciņu. Varbūt tur vainojams arī filmas režisors, kurš, nepazīdams labi mūsu apstākļus, nav pratis pietiekoši spēcīgi izcelt šo ideju un apgaismot autora [Domāts scenārists. – *I. P.*] tiešos nodomus."[81]

Ievērojamais latviešu teātra pedagogs Zeltmatis savā recenzijā par filmu *Laiku viesulī* rakstīja par kino milzīgo propagandisko nozīmi. Tāpēc vēstures notikumu pareiza *apgaismošana* esot īpaši svarīga: "..Lielais ļaužu vairums akli tic, mazais skatās kritiski un grib tikt pārliecināts. Akuraters ņēmis rakstīt **kino drāmu**, kas norisinās vēsturiskos apstākļos. [..] Mūsu idejiskās jeb patriotiskās cīņas padarītas par "sīkām, niecīgām" mīlas intrigām. [..] Atzinību pelna režisors Čardiņins, kurš ir lietpratējs savā arodā. Bet, būdams nelatvietis un nepazīdams mūsu vēsturiskos apstākļus un notikumus, viņš nevar sniegt to īstenības attēlu, cik tas viņa spēkos būtu."[82]

Par Rīgas pilsētas pazīšanās zīmi tiek pieņemts skats no Daugavas uz Rīgas baznīcu torņiem. Kaut arī šīs baznīcas un Vecrīga kopumā tapusi galvenokārt Livonijas ordeņa valdīšanas laikā, nodibinoties Latvijas Republikai, tās tika asociētas ar *latvisko* Rīgu.

1922. gadā, kad iznāca akciju sabiedrības *Latvju Filma* trešais pilnmetrāžas darbs *Vilkiem mests laupījums*, kāds recenzents rakstīja: "Jājautā, kādēļ režisoram bija vajadzīgs tik bieži rādīt mūsu apstākļiem svešās agrākās krievu gara atliekas Aleksandra bulvārī [Runa ir par pareizticīgo katedrāli Rīgas centrā. – *I. P.*]. Rīgu gan mēs esam paraduši pazīt pēc Pēterbaznīcas smailā torņa, bet ne pēc pieplakušās katedrāles."[83]

Arī par Pjotra Čardiņina *moderno* laiku melodrāmu *Psihe* (1922) kritiķis izteicās: "Mēs – latvieši – varbūt vienīgi varētu pārmest autoram,

ka viņš par maz izcēlis tipiski latvisko. Šur tur derētu iepīt vēl pa kādam Rīgas un Latvijas dabas skatam."[84]

Visumā tieši pirmās aktierfilmas divdesmito gadu sākumā presē saņēma rūpīgu vērtējumu, kas apliecina ne tikai sabiedrības interesi par latviešu kino, bet arī kino kritikas potences Latvijā, tomēr vēlāk, piemēram, tāda liela filma kā *Lāčplēsis* tika vairāk aprakstīta no reportieru, ne kritiķu viedokļa.

Filmu satura un stila iezīmes

Spriest par Latvijas starpkaru perioda kino estētiku kopumā ir sarežģīti, jo līdz mūsdienām saglabājusies tikai neliela daļa uzņemto filmu. Varam izdarīt secinājumus pēc filmu reklāmas materiāliem, īpaši fotogrāfijām, cenzūras dokumentiem (filmu starptitri u. tml.) un rakstiem periodikā. Vieglāk fiksēt filmu saturiskās tendences, jo par tām ir samērā daudz rakstīto liecību.

No Latvijas pirmās aktierfilmas *Es karā aiziedams* (1920) saglabājušās tikai dažas fotogrāfijas, kas visdrīzāk taisītas tieši reklāmai, tāpēc par filmas vizuālo risinājumu secinājumus izdarīt grūti. Tomēr redzams, ka filmā tikusi turpināta jau 19. gadsimta vizuālajā mākslā un arī literatūrā iedibinātā tipāža sistēma. Īpaši raksturīgs te Alekša Mierlauka un Bertas Rūmnieces veco saimnieku pāris – arhetipiski lauku ļaužu un ģimenes *dibinātāju* tēli, veci, dzīves rūpju sagrauzti un tomēr nepārprotami ietekmīgi, kas vēlāk līdzīgā izskatā ceļojuši no filmas filmā. Viens no fotoattēliem interesanti iezīmē šīs protoģimenes hierarhisko izkārtojumu: attēla priekšplānā ir ģimenes jaunākais loceklis, mantinieks, puika Ediņš, no kura, karā dodoties, atvadās viņa tēvs, Ērgļu mājas saimnieks (Alfrēds Amtmanis-Briedītis), tad skumju pilnā atvadu pozā stāv māte (Ludmila Špīlberga) gaišās drēbēs un gaišā lakatiņā, tajā pašā līnijā, it kā apliecinot savu līdztiesīgo svarīgumu, – vecie saimnieki. Tomēr Mierlauka tēlotā varoņa spriegā sejas izteiksme liecina, ka tieši šis ir grupā dominējošais tēls. Aiz saimniekiem, otrajā rindā, stāv mājas kalpi, fonā – augļudārzs.

Arī filmas sižets (režisors Vilis Segliņš bija arī scenārija autors) it kā pieteica visa turpmākā (1920.–1930. gada periods) latviešu kino saturisko koncepciju – vēstīt par tautas/valsts vēsturē izšķirošiem

notikumiem, savijot tos ar melodramatiskām cilvēku attiecību peripetijām. Filmas darbības laiks bija Pirmais pasaules karš un brīvības cīņas, tika rādīta latviešu došanās bēgļu gaitās. Cik nojaušams, šeit iezīmējās arī visai latviešu kinomākslai būtiskais motīvs – aiziešana no savas zemes atstāj traģisku iespaidu uz cilvēku likteņiem un raksturu.

No otrās lielās filmas – *Laiku viesulī* (1921) – pieejamas vairākas fotogrāfijas.[85] Arī tās veidotas reklāmai, tomēr sniedz ieskatu filmas noformējumā.

Varam pamanīt Pjotram Čardiņinam (un vispār pirmsrevolūcijas krievu filmām) raksturīgo – grezni, *piepildīti* interjeri, spilgti sieviešu tēli (to izteiksmību veido tērpi un sakāpināts grims), melodramatisma pilnas pozas. Darbojošās personas fotoattēlos parasti izvietotas lokveidā, priekšplānā – galvenie varoņi, fons vairāk izmantots kā dekoratīvs elements, tomēr dažviet arī piešķir telpai dziļumu.

Interesanta kompozīcija ir attēlā, kurā redzam Alfrēda Amtmaņa-Briedīša tēloto Latvijas armijas virsnieku Eduardu Egli pie viņa liktenīgās sievietes vācu baroneses Elizabetes fon Līvenas (Lilija Ērika). Egle stāv puspagriezienā pret skatītāju, bet viņa seja redzama spogulī. Tā telpa iegūst dziļumu, bet darbība un cilvēks – daudznozīmību. Egles sejas tieši redzamā daļa (profilā) izskatās visai mierīga, atturīga un nedaudz mulsa, bet no spoguļa (pretskatā) raugās seja, kurā skaidri nolasāma trauksme. Tā ar kadra kompozīcijas un aktieriskiem līdzekļiem skatītājs tiek sagatavots tālākajai melodramatiskajai kolīzijai.

Tāpat kā hronikās un kultūrfilmās, arī vairumā agrīno aktierfilmu iezīmējas tendece, kas ir aktuāla joprojām, – Latviju asociēt ar laukiem. Filmu veidotāji rādīja, ka tautas garīgā un fiziskā veselība, tikumība un savdabība saglabājama tikai pie *dabas krūts*.

Būtībā **dzimtenes daba** kļuva par Latvijas kino ētisko pamatvērtību visā apskatāmajā periodā. Filmu varoņu raksturojums parasti tika dots, rādot viņu saiknes ar dabu, laukiem (t. i., Dzimteni) vai arī parādot šo saikņu neesamību (kas jau uzreiz nozīmēja negatīvu vērtējumu). Negatīvie tēli filmās ierodas no ārpuses, visbiežāk no pilsētas. Šāds pilsētas un lauku ētisko vērtību pretnostatījums apskatāmajā periodā nav raksturīgs tikai Latvijas filmām, bet redzams vairumā Eiropas valstu kino, jo īpaši Latvijai radniecīgajā Skandināvijā.[86] Daba, kā to norādījis Herberts Markuze, bija arī pamatā fašistiskajam *tautas* konceptam.[87] *Daba* it kā

izcēla tautu ārpus vēstures, ļaujot tai dzīvot mītiskā, nevis vēsturiskā dimensijā, savukārt cilvēks kā dabas daļa lielā mērā zaudē savu individualitāti, kļūstot par *naturālu* – bezgribas objektu kopējā *dabiskā* ķēdē.

Daba kā pamatvērtība tika definēta, piemēram, aprakstot filmu *Dzimtene sauc* (1935): "Kā jau nosaukums rāda, filmai dots arī tautiski idejisks saturs: latvju jauneklis, kurš audzis tēva sētā, pēc ilgiem svešumā pavadītiem gadiem atkal atgriežas dzimtenē un šķietami ar tēvu izlīdzis, bet īstais izlīgums nāk tikai tad, kad dēls atmetis savas vieglprātīgās pasaules staiguļa domas un pievērsies visas cilvēces mātei – zemei un zemes darbam."[88]

Dzimtene sauc ir arī labs mītiskā laika piemērs – daži filmas elementi (moderns automobilis, radio u. c.) liecina, ka darbība risinās trīsdesmitajos gados, taču cilvēku attiecības, apģērbs un kāzu tradīcijas vairāk attiecas uz 19. gadsimta beigām. Caur dabu notiek laiku saplūsme, kuras mērķis – atdot cilvēkus atpakaļ zemei un dabai. Filma simboliski beidzas ar jaunā pāra skūpstu labības laukā.

Neraugoties uz to, ka 19. gadsimta beigās Rīga bija trešā lielākā Krievijas impērijas pilsēta, ka 20. gadsimta divdesmitajos trīsdesmitajos gados Rīga bija modernākā no Baltijas galvaspilsētām, pilsētas tēls kinomākslā bija visai reta un parasti negatīva parādība.

Pilsētas lielākoties rāda kā lielu publisko namu, kurā ikviens ienācējs tiek atrauts no savām saknēm un neizbēgami samaitāts.

Piemēram, filmā *Psihe* Rīga ir vieta, kur no laukiem atnākušās meitenes kļūst par prostitūtām, bet viņu ļaunais patēvs dodas atvērt uzdzīves lokālu. Rīgā dzīvo arī mākslinieki, viņu profesija rādīta kā visai apšaubāma – skulptors Vītums (Voldemārs Švarcs), vēlēdamies meiteni Ilgu (Lilita Bērziņa) izmantot par modeli Psihes skulptūrai, liek viņai atkailināt plecus (Ilga aiz kauna izlec pa logu).

Savukārt filmā *Uztuptēva pēdējie piedzīvojumi Rīgā* (1924) pilsētu raksturo tirgus, kurā saimnieko zagļi, loto klubs, kurā tiek nospēlēta grūti sastrādātā nauda, un kazino ar pērkamām sievietēm.

Filmā *Lāčplēsis* ir tikai dažas pilsētas ainas. Rīga, kurā pēdējās lupatas pārdod lielinieku režīma novārdzinātie cilvēki, Liepāja, kur Andrievs Niedra nakts aizsegā plāno apvērsumu, un Jelgava, kurā *līdz pelītēm* piedzeras bermontieši. Loģiski, ka filmas fināls – Lāčplēša un Melnā izšķirošā cīņa un pāra dabūšanās notiek ārpus pilsētas – Mirdzas

tēva lauku mājās. Tautas un valsts turpmākā attīstība tādējādi tiek projicēta lauku kontekstā.

Trīsvienība "Latvietis, Daba, Darbs" bija arī nacionālās kinomākslas pamatā. Taču vairākās divdesmito gadu filmās par latvieša Darbu bija kļuvusi cīņa par savas zemes brīvību.

19./20. gadsimta mijā latviešu tautas aktuāls sauklis bija "savs kaktiņš, savs stūrītis zemes". Pēc valstiskuma iegūšanas šķita svarīgi, lai cilvēki saprastu, ka tagad *savs stūrītis zemes* ir visa Latvija.

Filmas *Es karā aiziedams, Laiku viesulī, Lāčplēsis,* kā arī vairāki nerealizēti filmu projekti (tostarp Jāņa Raiņa scenāriji) stāstīja par latvieti – zemnieku un brīvības cīnītāju, kurš gatavs atdot personisko laimi un pat dzīvību par savām tēva mājām un par Latvijas valsti. Jau minētais Egle filmā *Laiku viesulī* kļuva par vienu no pirmajiem raksturīgajiem latvju varoņiem – uz Latvijas brīvības altāra viņš nolika gan mīlestību pret vācu baronesi, gan savu galvu.

Par varoņu – brīvības cīnītāju kvintesenci mēmā kino perioda filmās kļuva vienkāršais lauku puisis Jānis Vanags, kurš savā Dzimtenes aizstāvja izaugsmē saplūst ar mītisko Lāčplēša tēlu (filmā *Lāčplēsis*). Lielā mērā tieši Voldemāra Dimzes tēlotais Jānis/Lāčplēsis (kas tomēr jau *atbalsoja* Alfrēda Amtmaņa-Briedīša varoņus) iedibināja *vīrišķīgā latvieša* tipisko ekrāna tēlu, kuru vēlāk turpināja Pēteris Lūcis (1940) un Eduards Pāvuls (1957) zvejnieka dēla Oskara lomā (Pāvuls – arī

Lāčplēsis – Voldemārs Dimze

citās lomās), bet 20./21. gadsimta mijā šo *tipu* Latvijas filmās reprezentē Juris Žagars.

Voldemārs Dimze, nebūdams profesionāls aktieris (viņš bija lidotājs – savā laikā ne mazāk apbrīnota profesija kā kino aktieris), uz ekrāna galvenokārt nevis cenšas veidot kādu raksturu, tēlot, bet vienkārši **ir** – tā ir viengabalaina, psiholoģisku problēmu neskarta Varoņa fizisko esamību **apliecinoša** eksistence, kas ideāli atbilst ne tikai filmas *Lāčplēsis*, bet visa patriotiski virzītā Latvijas kino koncepcijai.

Filmai *Lāčplēsis* tās episkajā iecerē – parādīt latvju tautas ceļu uz savu valsti, sākot ar teiksmaino senatni, caur 1905. gada revolūciju, Pirmo pasaules karu un brīvības cīņām, nav līdzinieču Latvijas kino vēsturē.

Kino zinātnieks Juris Civjans uzkata, ka filmas veidotāji iedvesmojušies no vairākām slavenām ārzemju filmām – līdzīga valsts politiskās vēstures glorifikācija bija Sergeja Eizenšteina filmā *Oktobris*, vairāku laikmetu savijums atgādina par D. V. Grifita *Neiecietību*, bet ļaunie tēli veidoti līdzīgi kā vācu ekspresionisma filmās.[89]

Filmas stilu veidoja reālisma un simbolisma savijums. Varoņi vienlaikus mīt abās plaknēs – ir gan cilvēki, ar kuriem skatītājs var identificēties, gan mīta varoņi, kas piešķir stāstam vispārinājumu.

Galveno sieviešu lomu – meiteni Mirdzu un vienlaikus Laimdotu, kuras brīvību laupījis Melnais bruņinieks, tēloja Lilita Bērziņa. Zināmā mērā viņa saglabāja jau filmā *Psihe* iegūto imidžu – skaista un skaidra

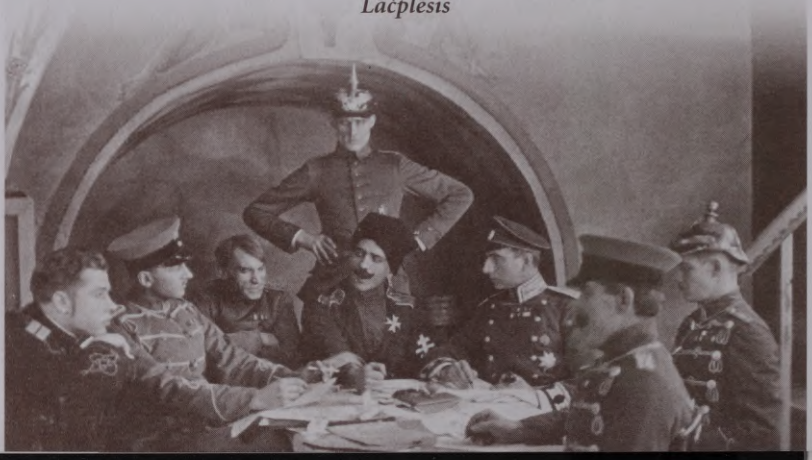
Laimdota – Lilita Bērziņa

latviešu jaunava, kas nonāk dažādu neliešu ļauno tīkojumu gūstā. Laimdota filmas teikas daļā bija Latvijas simbols, viņai piederēja sakta – Latvijas brīvības garants. Ar abu atbrīvošanu nodarbojās varonis Lāčplēsis. Tomēr *Lāčplēsī* Laimdotas laicīgajam ekvivalentam – meitenei Mirdzai tika piešķirts vairāk *krāsu* nekā Bērziņas agrīno filmu varonēm. Mirdza noteikti nav tikai upuris, sieviete – nevarīgs objekts, viņa tiek rādīta kā rīkoties, lemt un sevi aizstāvēt spējīga būtne, sieviete, kas dramatisma pilnos apstākļos spēj pastāvēt arī viena (kaut viņu stiprina mīlestība pret Jāni). Iespējams, ka šāda sievišķā tēla attīstība atspoguļo to reālo situāciju, kāda valdīja divdesmito gadu – pēckara Latvijā, kur bija sieviešu skaitlisks pārsvars un augsts īpatsvars darba tirgū (par ko runāts šī darba II daļā).

Melno bruņinieku, kurš ar vārdu Melnais reprezentēja latviešu tautas ienaidniekus dažādos laikmetos, tēloja Aleksandra Rusteiķa vadītās studijas *Sfinkss* audzēknis Osvalds Mednis. Viņa tēls tika balstīts galvenokārt ārējā ekspresijā – neaizmirstami dēmoniskā grimā un lēnai dejai tuvā ķermeņa plastikā. Melnais ir cienīgs pretinieks Lāčplēsim/ Jānim, un tas tiek uzsvērtas arī ar kadra kompozīciju un citiem izteiksmes līdzekļiem. Melnais, tāpat kā Jānis, parasti atrodas kadra un personu grupas centrā, visbiežāk viņš ir viens (vientuļš!) vai kopā ar Kangaru (arī neprofesionāls tēlotājs Jēkabs Upenieks), kurš veido labu fonu, būdams salīdzinoši sīks un kustīgs. Melnā tēlu izceļ arī dekorācijas (mākslinieks Elerts Treilons), piemēram, loga restes kā zirnekļa tīmeklis u. tml.

Arī citās lomās, epizodēs un masu skatos tika izmantoti vai nu Aleksandra Rusteiķa studisti, vai arī neprofesionāli tēlotāji, kas tika izraudzīti galvenokārt pēc tipāža principa (piemēram, ar preses sludinājumu palīdzību tiek meklēti vēsturisko personu līdzinieki). Filmas

Lāčplēsis



Melnais bruņinieks – Osvalds Mednis

aktieru darbā tika izmantoti dažādi tēlojuma stili – ekspresionisms, naturālisms, melodramatisms, farss.

Cilvēciskajā plāksnē brīvības cīņu analogs ir trīs galveno varoņu erotiskās attiecības, okupācija šajā līmenī nozīmē seksuālu pakļaušanu – Melnais mēģina iegūt Laimdotu – Mirdzu sev. Latvijas brīvības izkarošana, valsts un tautas savienošanās simboliski parādās kā Mirdzas un Jāņa (Laimdotas un Lāčplēša) ilgstošs skūpsts, kas ir arī filmas beigu epizode.

Kangars – Jēkabs Upenieks

Filmai piešķirtais simbolisms, protams, prasīja skatītāja lielāku uzmanību un zināšanas nekā vienā līmenī ritošs stāsts. Tāpēc *Lāčplēsi* skatījās drīzāk ar patriotiska pienākuma apziņu, nevis aizrautību, kā vēlāk *Zvejnieka dēlu.*

Filmas 100 minūtēs ir iekļauts ļoti daudz vēsturisku notikumu un personu, kuras pat labam Latvijas vēstures zinātājam brīžiem ir grūtības atšifrēt.

Turklāt jāzina ne tikai vēstures fakti, bet arī tos apzīmējošās zīmes, piemēram, Melnais un Kangars staigā ādas jakā, tātad ir 1919. gada ziema jeb Stučkas lielinieku laiki Rīgā.

Vācu cepures pīķis pie vēlākā Nacionālā teātra ēkas pirms neatkarības pasludināšanas 1918. gada 18. novembrī atgādina, ka Rīga tolaik atradās vācu okupācijas zonā. Pavisam īsā epizodīte, kurā Jānis caur loga aizsalušo rūti Liepājā skatās uz tumšām ēnām, stāsta par Andrieva Niedras apvērsuma mēģinājumu.

A. Rusteiķis, filmu veidojot, izmantojis interesantus mākslinieciskus paņēmienus – iemontējis unikālas kinohronikas, kā arī veicis to rekonstrukciju. Piemēram, tikai fotogrāfijā iemūžinātais Latvijas Republikas proklamēšanas akts tika rekonstruēts, kā aktieri uzaicināti dzīvi palikušie svinīgā akta dalībnieki, un vēsturiskā epizode tiek nospēlēta vēlreiz.

Lāčplēsis. **Laimdota – Lilita Bērziņa, Melnais bruņinieks – Osvalds Mednis**

Vērtējot filmas *Lāčplēsis* stilu, redzams, ka filmas veidotāji ir bijuši aktīvi sava laika kino skatītāji un prasmīgi lietojuši filmās aprobētus izteiksmes līdzekļus.

Filmas montāžas temps visumā atbilst sava laika Eiropas kino, vidējais plāna garums (filmas garums dalīts ar plānu skaitu) ilgst 7,7 sekundes. (Salīdzinājumam – pēc kino zinātnieka Berija Salta aprēķiniem, mēmā kino pēdējā posmā (1926–1929) vidējais plāna garums ASV filmās bija 4,8 sekundes, Eiropā – 6,6 sekundes.[90]) Turklāt pirmajā – teikas daļā montāža ir lēnāka nekā vēsturiskajā laikā, tas liecina par filmas veidotāju prasmīgu un stilam atbilstošu temporitma lietojumu.

Kaut arī, šodien skatoties, filma šķiet ļoti statiska, tajā ir pietiekami daudz specifiski kinematogrāfiskas izteiksmības.

Kamera lielākoties veic nelielas panorāmas, filmējot izmantoti dažādi kameras rakursi, biežāk – zemie, ir arī redzespunktu filmējumi.

Seju vai detaļu izcelšanai lietotas maskas.

Filmā tuvplānu maz, taču tie izmantoti mērķtiecīgi, īpaši iespaidīgi Melnā portretējumos – acs, kas vēro Laimdotu, *bermontieša* roka uz pasaules kartes.

Tomēr arī 1930. gadā kinoskatītājiem šķita, ka filma ir par lēnu. Kaut arī bija izvēlēta potenciāli veiksmīga sižeta shēma – stāstīt par vēsturi caur konkrētu cilvēku likteņiem, filmas veidotāji centās parādīt pārāk daudz, brīžiem aizmirstot savus varoņus. Stāstījumam trūka dinamikas, starp varoņiem nebija tā, ko mūsdienās dēvē par jūtu ķīmiju. Arī filmas piedāvātais simboliskais līmenis atsvešināja skatītāju no notiekošā.

Teikas daļā daudzas epizodes izskatījās visai neveiklas un pat smieklīgas – aukstuma garaiņi, kas nāk no Lāčplēša mutes, dejojošās raganas u. c. Arī kara un brīvības cīņu kaujas skati 1930. gada kino pieredzei bija ļoti zemā līmenī – labi redzams, ka krītošās lidmašīnas un degošās celtnes ir tikai maketi, sadursmju un nāves skati ir krietni pārspīlēti u. tml.

Neraugoties uz trūkumiem, *Lāčplēsis* apliecināja, ka Latvijā patiešām iespējams veidot nopietnas, liela mēroga filmas. Valsts desmit pastāvēšanas gados, kaut arī nebija ne profesionālās izglītības iespēju, ne naudas, pašmācības ceļā bija izveidojusies skaitliski neliela, toties

darboties griboša un varoša kinematogrāfistu kopa, nacionālās kinomākslas potenciāls. Tomēr tās pilnvērtīgu darbību varēja nodrošināt tikai valsts protekcionisms.

Autoritārās valsts rūpes par kultūru

1934. gada 15. maijā notika pēdējā demokrātiski ievēlētās ceturtās Saeimas sēde. Naktī Ministru prezidents Kārlis Ulmanis izdarīja valsts apvērsumu. Sākās autoritārās varas laiks (1934–1940), būtiskas pārmaiņas visās – arī kultūras jomā.

Kārļa Ulmaņa mērķis bija pakļaut valsts uzraudzībai jebkuru dzīves jomu. "15. maija lielā nozīme Latvijas valsts un latviešu tautas kultūras dzīvē pastāv galvenā kārtā valsts iespējā pasargāt valsti un tautu no mazvērtīgām, kaitīgām, valsts vienību un materiālos un garīgos spēkus grāvējām idejām," rakstīts krājumā *Piektais gads* (neoficiāli Latvijā tika mainīta pat gadu skaitīšana).[91]

1934. gada 24. jūlijā tika pieņemts jauns *Likums par Kultūras fondu*, kas likvidēja tā darbības demokrātiskos principus. Fonda domi tagad vadīja Ministru prezidents. Fonda domē ietilpa: izglītības ministrs, viena Ministru prezidenta iecelta persona, iekšlietu ministrs un LU rektors; no 1937. gada 13. aprīļa – arī sabiedrisko lietu ministrs. KF ienākumi veidojās no 3% piemaksas pie alkoholisko dzērienu un tabakas izstrādājumu cenām, kā arī no piemaksas par ievestajām kinofilmām. Likumā bija paredzēta arī Kultūras fonda padome sakaru nodrošināšanai ar kultūras iestādēm, organizācijām un pašvaldībām, taču to sasauca tikai dažas reizes un 1938. gada decembrī likvidēja.[92]

Kultūras fonda budžets 1933./1934. budžeta gadā bija Ls 632 572, bet 1938./1939. gadā jau 1 689 141 lats. KF piešķīrumu sadales kārtībā tika ieviesti vairāki jauninājumi: no KF līdzekļiem izveidoja Augusta Tenteļa vēstures pētīšanas fondu; ieviesa prēmijas par laikrakstu ievadrakstiem un pedagoģiskiem rakstiem, īpaši tika veicināta koncertdarbība provincēs, no gada gadā pieauga monumentālajai celtniecībai piešķirtais finansējums, bet 1938. gadā tika izveidots Monumentālo celtņu fonds. No KF līdzekļiem piešķīra arī Tēvzemes balvu (iedibināta 1937. gadā). Jauna KF darbības forma bija kultūras nedēļu un latviešu mākslas izstāžu rīkošana visā Latvijā.[93]

Kā viens no pozitīvākajiem jāmin 1936. gada 26. jūnijā pieņemtais Lēmums par Latvijas pievienošanos Bernes konvencijai par literatūras un mākslas darbu aizsardzību. Tas pārtrauca anarhiju un starptautisko normu pārkāpumus autortiesību jautājumos, kas bija raksturīgi Latvijai līdz lēmuma pieņemšanai un draudēja pat ar starptautiskiem skandāliem.[94]

Līdz 1937. gadam par izglītību un kultūru bija atbildīgas divas – Izglītības un Iekšlietu ministrija. Pēdējās viceministrs bija Alfrēds Bērziņš, viens no ietekmīgākajiem trīsdesmito gadu politiķiem, K. Ulmaņa uzticams līdzgaitnieks. A. Bērziņš bija viens no retajiem Latvijā, kas saskatīja kino kā propagandas līdzekļa iespējas. Pateicoties viņa iniciatīvai, nacionālās kinematogrāfijas attīstība kļuva par valsts kultūrpolitikas daļu. No 1936. gada Iekšlietu ministrijas Informācijas un propagandas pārvaldes sastāvā darbojās Valsts filmu centrāle.

1937. gadā izveidoja Sabiedrisko lietu ministriju (SLM), Alfrēdu Bērziņu iecēla par sabiedrisko lietu ministru. Likums par SLM iekārtu paredzēja, ka tai jārūpējas par pilsoņu kulturāli valstisku audzināšanu, jāpārzina preses, biedrību, poligrāfisko iestāžu, privāto teātru, kino, radiofona, tūrisma un aizsargu lietas. SLM veidoja Sabiedriski kulturālais departaments, Preses un biedrību departaments, Aizsargu organizācija un radiofons.

Sabiedriski kulturālā departamenta ietvaros darbojās vairākas nodaļas, t. sk. Kultūras un mākslas nodaļa, kuras uzdevums bija pārbaudīt teātru repertuāru, revidēt tautas namu u. c. kultūras biedrību darbību, kontrolējot valsts pabalstu lietderīgu izmantošanu, kā arī pārzināt mākslinieku braucienus viesizrādēs un ārzemnieku viesizrādes Latvijā.

Viena no Preses un biedrību departamenta nodaļām bija Filmu kontroles birojs, kurš cenzēja Latvijā ražotās un no ārzemēm ievestās filmas, kā arī skaņuplates.[95] 1938. gadā pie Sabiedriski kulturālā departamenta izveidoja Filmu nozari Jāņa Sīļa vadībā. Nozare rūpējās par nacionālo filmu uzņemšanu.

Koncentrējot kultūras darbu un uzraudzību valsts rokās, tika likvidēts liels skaits biedrību. (Latvijā bija darbojušās vairākas ar kino nozari saistītas biedrības, kuru galvenais uzdevums bija savu biedru arodniecisko interešu aizstāvība, taču tās rūpējās arī par kino izglītību – rīkoja kinoaktieru, kinomehāniķu u.c. kursus. Tās bija – Latvijas Kino

filmu darbinieku biedrība *Ekrāna darbinieks*, Latvijas Ekrāna un skatuves darbinieku biedrība, Kino mehāniķu biedrība, Latvijas Kinematogrāfu un filmu iznomas kantoru īpašnieku biedrība.) Tā, piemēram, vienlaikus ar Likumu par Sabiedrisko lietu ministrijas iekārtu publicēts A. Bērziņa lēmums nr. 1590: "Uzdodu likvidēties Latvijas Kino filmu darbinieku biedrībai. Biedrība jālikvidē biedrības dibinātājam Oskaram Zīvertam 3 mēnešu laikā."[96]

Savu ieceri – pārraudzīt it visas dzīves jomas – Kārlis Ulmanis īstenoja ar t. s. kameru sistēmu, kuras pārvaldīja attiecīgā profila biedrības un kooperatīvus, bet pašas bija pakļautas ministrijām. Nekāda biedrošanās brīvība ārpus kamerām nebija iespējama. Savā radiorunā 1936. gada 18. novembrī K. Ulmanis teica: "Likumos par četrām arodkamerām izpaužas mūsu jaunā laikmeta svarīgākā tieksme – pašiem uzņemties atbildību par Latvijas likteņu veidošanu, atkratīties no visiem, itin visiem svešajiem ietekmējumiem, nemaz jau nerunājot par atkarību no mūsu tautas dzīvei un dvēselei svešiem spēkiem; pašķirt ceļu Latvijai, nacionālai, daiļai, varenai. [..] Vēl stāv priekšā kultūras darba organizēšana, un tad visās iekšpolitikas nozarēs būs novilktas attīstības līnijas, būs uzzīmēts lielais plāns, pēc kura mēs turpināsim mūsu nacionālo celtniecību šī vārda visplašākā nozīmē."[97]

Kultūras jomai 1938. gada 5. maijā tika izveidota Rakstu un mākslas kamera (pakļauta Sabiedrisko lietu ministrijai) un Profesiju kamera (pakļauta Izglītības ministrijai). 1939. gada 29. marta noteikumi paredzēja, ka daļu Rakstu un mākslas kameras ienākumu veido kinoteātru iemaksas – Rīgā 5 santīmi, ārpus Rīgas 3 santīmi par katru pārdoto biļeti.[98]

Nākamā pakāpe kultūras dzīves pārraudzībā un veidošanā bija Valsts kultūras padome, kuras uzdevums bija piedalīties valsts likumdošanā, dodot atsauksmes par Ministru kabineta likumprojektiem, un apspriest ar zinātni, izglītību, celtniecību, veselību, tiesībām, mākslu, rakstniecību, etnogrāfiju u. c. saistītos jautājumus. Kultūras padomē darbojās Rakstu un mākslas kameras, Profesiju kameras galveno komisiju locekļi, augstskolu rektori, Nacionālās celtniecības komitejas priekšsēdētājs un Vēstures institūta direktors.[99]

Kā valsts augstāko atzinību kultūras jomā 1937. gada 12. maijā nodibināja Tēvzemes balvu. To piešķīra K. Ulmaņa vadīta dome, kuras

sastāvā bija viņa izraudzīts vietnieks, izglītības ministrs, sabiedrisko lietu ministrs, kā arī LU, LK un MA rektori. Balvu varēja saņemt ne vairāk par sešiem cilvēkiem gadā, un tā ietvēra naudas summu, ne mazāku par 3000 latiem. Jāatzīst, ka vairums TB saņēmēju – Jānis Akuraters, Aspazija, Milda Brehmane-Štengele, Jānis Endzelīns, Aleksis Mierlauks, Vilis Plūdons, Jūlija Skaidrīte u. c. – patiešām bija izcili mākslinieki.[100]

Viens no K. Ulmaņa kultūrpolitikas pasākumiem bija *Draudzīgais aicinājums*, izteikts 1935. gada 28. janvārī. Tas aicināja katram atcerēties savu pirmo skolu, ziedot tai grāmatas, naudu, gleznas, mūzikas instrumentus u. c. Šis aicinājums guva lielu atsaucību, un, pateicoties dāvināšanas kustībai, daudzas skolas varēja izveidot labas bibliotēkas. Taču tajā pašā laikā publiskajās bibliotēkās tika izņemtas no apgrozības par *nepiemērotām* atzītas grāmatas, 1938.–1939. gadā vien to eksemplāru skaits sasniedza pusmiljonu.[101]

Tika ierobežota preses brīvība, tātad – arī publicēšanās iespējas. No 231 žurnāla 1934. gadā (ieskaitot laiku līdz apvērsumam) 1935. gadā to skaits bija sarucis līdz 166, no 138 avīzēm attiecīgi – 51.[102]

Bijušais *Jaunāko Ziņu* redaktors un teātra recenzents Jānis Kārkliņš vēlāk atcerējās jaunā režīma radītās pārmaiņas: "Atnāk vadonības laiks. Ardievu, kritikas brīvība! Kritikas tagad kritizē pa tiešo vadu. Atsauksmes un brīdinājumus saņemam no Benjamiņa, jun. Seniors atvilcies sānis, lai nebūtu jāuzņemas pazemojošā starpniecība. Ir izgatavota filma pēc Viļa Lāča romāna *Zvejnieka dēls*. Par to gādājusi Sabiedrisko lietu ministrija, tāpēc šai filmai jābūt vēl nepieredzētam sasniegumam latviešu mākslā. Tā kā sava filmu kritiķa redakcijai nav, par *Zvejnieka dēla* pirmizrādi jāraksta teātra recenzentam. Laika maiņā drusciņ atpalicis, viņš skatās uz ekrānu ar abām acīm, redz izrādē gaismu un ēnas tāpat kā teātrī, meklē līdzsvarojumus un attaisnojumus, kā jau cēlai nacionālai lietai pienākas, un recenzija iznāk nevainojami gara. Kad tā salikta un novilkta, drošības pēc to izlasa arī Juniors. Viņš ir iebaidīts un negrib piedzīvot nekādas nepatikšanas. Vai nevarētu pirms iespiešanas nosūtīt uz ministriju? Kāpēc ne, ja tas nepieciešams. Recenzija atgriežas sasvītrota un sakropļota, bet tik balta un skaista kā debesu eņģelītis. Rakstītājam tā tomēr vairs nepatīk, kauns ar savu parakstu saistīt. Filma *Zvejnieka dēls* iziet tautā bez kritikas kristības, tikai ar Jaunāko Ziņu reportieru svētībām."[103]

Autoritārisms kā māksla

Autoritāras valstis var salīdzināt ar konceptuāliem mākslas darbiem, kuru pamatā ir konkrēta vēsts jeb ideoloģija un katrs valsts elements, t.sk. indivīdi – pavalstnieki, tiek sakausēts stilistiski vienotā, mākslinieciskā un simboliskā sistēmā. Latvija Ulmaņa laikā, protams, nebija tik spēcīgs veidojums kā Hitlera Vācija (galvenā atšķirība, šķiet, bija tā, ka Latvijai gan bija sava pozitīvā vienības un nācijas ideja, taču pietrūka vienojošā antispēka, ienaidnieka, pret ko saliedēties cīņai, – nacionālsociālismam tāds spēks bija ebreji), tomēr centieni veidot **vienotu** mākslinieciscu struktūru, tāpat arī atsevišķi sistēmas elementi bija līdzīgi.

Piemēram, veidojot valsti kā mākslas darbu, Kārlis Ulmanis, tāpat kā Ādolfs Hitlers, visvairāk interesējās par arhitektūru, bet ar citām kultūras jomām nodarbojās viņa galvenais ideologs Alfrēds Bērziņš.

Tāpat kā Jozefs Gēbelss, Alfrēds Bērziņš neuzskatīja, ka mākslai jābūt atklāti propagandiskai. Ideoloģija ir daudz iedarbīgāka, ja tiek nevis brutāli injicēta, bet gan ievadīta sabiedrībā caur izklaidi, masu pasākumiem utt. Par šīs koncepcijas veiksmīgāko izpausmi nacionālajā kinomākslā (un varbūt – vispār) kļuva filma *Zvejnieka dēls*, kurā galvenais varonis Oskars filmas kulminācijas epizodē – runā no laivas – definēja ne tikai filmas, bet visas autoritārās Latvijas galveno – **vienības** ideju: "Mums būs viss, ko vien mēs gribam. Tāpēc vienosimies kopējam darbam; iesim roku rokā jaunie ar veciem par labāku nākotni, arvien par labāku rītdienu, par to rītdienu, kur valdīs darbs un darba taisnība!"

Kārļa Ulmaņa autoritārajā režīmā, kas pirmais nopietni sāka rūpēties par nacionālās kinomākslas attīstību, šīs nozares finansējums tomēr bija tikai puse Latvijas Nacionālās operas finansējuma (piemēram, 1939./1940. saimniecības gadā Latvijas skaņu filmai tika paredzēti Ls 287 808, bet Nacionālajai operai – Ls 565 980, Nacionālajam teātrim – Ls 100 189[104]). Redzams, ka Ulmanis, precīzāk, viņa kultūras ideologs Alfrēds Bērziņš, lielā mērā ietekmējās no procesiem sava laika Eiropā, īpaši Hitlera Vācijā. Opera bija galvenā un svarīgākā māksla nacistu valstī (par šo tēmu Francijā uzņemta interesanta filma – *Opera un III reihs* (*Opera et IIIeme Reich*), režisors *Gerard Caillat*).

Operas prioritāti autoritārajā kultūrā droši vien visvairāk nodrošināja šī mākslas veida ideoloģiskā atbilstība idejai par *autoritāti* un vienību. Operu, tāpat kā Latvijā tradicionāli atbalstīto kora dziedāšanu un tās kulmināciju – dziesmu svētkus, varam traktēt kā centralizētas vadonības simbolu. Masas tiek pakļautas vadonim, šeit – diriģentam.

Diktatoriskā prasība pēc tautas vienību apliecinošiem, tautiski romantiskiem darbiem kā estētisks rezultāts uzskatāmi parādījās arī tēlotājā mākslā, sevišķi gleznieciībā.[105]

Sāka attīstīties līdz tam maz koptā monumentālā gleznieciība, tās galvenās tēmas bija – Latvijas teiksmainā senatne, Vadonis un idealizēta valsts dzīve. Mākslas vēsturnieks Jānis Siliņš šai gleznieciībai piemītošo stilu nosaucis par *simbolisko reālismu*, latvietis gleznās parādīts kā *heroiskais vērotājs*.[106]

Tāpat kā Staļina Krievijas un Hitlera Vācijas mākslā, arī latvieti bija svarīgi rādīt fiziski veselu, skaisti noaugušu un optimisma pilnu.

Viens no talantīgākajiem māksliniekiem, kura daiļradē saskatāma tieša politiskās iekārtas ietekme, bija Ludolfs Liberts – divdesmitajos gados viņš bija modernās mākslas aizstāvis, bet autoritārajā Latvijā gleznoja patosa pilnus Ulmaņa portretus, Latvijas paviljonam Parīzes izstādē darināja alegorisku kompozīciju par vienoto tautu, bet prezidenta pilij – vēsturniekus šokējošus senlatviešu valdniekus.[107]

Kā jau visi diktatori, arī K. Ulmanis lielu vērību veltīja masu pasākumiem un manifestācijām. Par pirmo grandiozo pasākumu kļuva *Atdzimšanas dziesma* – simbolisks Latvijas vēsturei un Ulmanim veltīts uzvedums, kas notika 1934. gada jūlijā Esplanādē. Scenārija autors bija Roberts Kroders, režisors Jānis Muncis, uzvedumā piedalījās vairāk nekā 1000 aktieru un dziedātāju. Tā trīs izrādes redzēja vairāk nekā 160 000 skatītāju.[108]

Atdzimšanas dziesmas fragmentus Roberts Kroders izmantoja arī savā scenārijā aktierfilmai *Tautas dēls*. Filmas pirmizrāde notika 1934. gada 18. novembrī vienlaikus Rīgā un Stokholmā.

Uzvedumam Esplanādē sekoja citi Jāņa Munča lieliestudējumi – Pļaujas svētki Koknesē (1935), Rēzeknē (1936), Jelgavā (1937), *Darba slava* Rīgā (1937) u. c. Taču visiespaidīgākais uzvedums, šķiet, bija *Tev mūžam dzīvot, Latvija* (1936), ko rādīja uz peldošas skatuves Daugavā

pie prezidenta pils. Vesela rinda laivu devusies lāpu braucienā, bet uzveduma dekoratīvo fonu veidojusi īpaši sarežģīta uguņošana.[109]

Par grandiozu pasākumu izvērtās 9. latviešu dziesmu svētki, kas 1938. gada 18.–19. jūnijā notika jaunizbūvētajā Uzvaras laukumā Rīgā. Šajā laikā arī Nacionālā opera un visi Rīgas teātri piedāvāja skatītājiem oriģināliestudējumus, bet muzeji bija sagatavojuši speciālas izstādes.[110] Pēc svētkiem Sabiedrisko lietu ministrija sagatavoja dziesmu svētkiem veltītu filmu *Kam drosme ir* (režisors Vilis Lapenieks).

Par vēl vienu Kārļa Ulmaņa kultūrpolitikas stūrakmeni kļuva monumentālā celtniecība. Šai jomā – pieminekļu, sabiedrisko ēku, dzīvojamo namu celtniecībā, ielu sakārtošanā īsā laika periodā tika panāktas lielas pārmaiņas. Tās redzamas joprojām, sevišķi Rīgā. Vēl demokrātijas laikā tika likti pamati *Ulmaņlaikā* atklātajam Brīvības piemineklim (1935) un Brāļu kapu ansamblim (1936).

1936. gadā tika izveidota Nacionālās celtniecības komiteja. Tā materializēja K. Ulmaņa ieceres – no 1935. līdz 1938. gadam Rīgā, galvenokārt Vecrīgā, tika nojauktas 42 dzīvojamās (t. sk. mūsdienu izpratnē unikāli arhitektūras pieminekļi) un 28 saimniecības ēkas. To vietā uzcēla grandiozo Finanšu ministrijas kompleksu, Kara muzeju, Armijas ekonomisko veikalu, paplašināja Doma jeb 15. maija laukumu u. c. Par pilsētas centra akcentu kļuva Tiesu pils, Pārdaugavā – Uzvaras laukums.[111] *Ulmaņlaika* celtnes bija vērienīgas, skaidrām līnijām, lieliem logiem, platām kāpnēm – tās reprezentēja varenas, vienotas un mūžīgas Latvijas ideju.

Savus uzskatus par kultūras darbinieku uzdevumiem K. Ulmanis pauda Rakstu un mākslas kameras atklāšanā 1938. gada 15. decembrī: "Jūs būsiet cīnītāji ne tikai par ideāliem, bet arī par ideālismu mūsu tautā un Latvijas nācijā. [..] Jūsu privilēģija ir ceļus meklēt, tos atrast un arī aicināt citus pa šiem ceļiem staigāt. Jūsu privilēģija ir viņus vest pa šiem ceļiem pie gaismas, pie labākām atziņām, pie skaidrības, pie drošas ticības, pie saskaņas un vienības. Jūsu privilēģija ir viņus vest pa gaišajiem ceļiem uz pilnīgāku dzīvi, vest pie pareizās dzīves izpratnes kultūrā, saimniecībā un politikā. [..] Rakstus un mākslu stiprus dara un darīs tikai saskaņa ar tautas un valsts mērķiem un uzdevumiem. [..] Te presei kopā ar visām citām rakstu un mākslas nozarēm visā daiļumā atveras iespēja kalpot nācijai un valstij un tos,

kas slīd atpakaļ pagātnē, izraut no šīs pagātnes tagadējo laiku spēcinošā gaismā. Lai saknes paliek zemē dziļi jo dziļi, bet galotnei jāiet uz augšu, jāiesniedzas debesīs."[112]

Daļa radošās inteliģences slavināja Ulmaņa režīmu pārliecības dēļ, daļu pievilka tās priekšrocības, ko vadonis dāvāja saviem atbalstītājiem. Tiem, kas domāja citādi, savas domas vairumā gadījumu vajadzēja paturēt sevī. Tāpēc arī no 1934. līdz 1940. gadam iznākušajās grāmatās un presē var atrast tikai autoritāro iekārtu apliecinošus tekstus. Taču sabiedrība, īpaši inteliģence, bija tālu no monolītas saliedēšanās ap vadonības kultu un tā aprobežotajām idejām.

Latvijas Rakstu un mākslas kameras pilnsapulcē 1939. gadā ministrs A. Bērziņš bija ieradies runāt par materiālo palīdzību, kuru māksliniekiem būtu iespējams saņemt. Taču var noprast, cik ļoti viesis ir norūpējies par attieksmi pret kalpošanu kopīgai idejai: "Es esmu dzirdējis, ka Rīgas kafejnīcas esot tās, kur zināmās pēcpusdienas stundās pulcējas daudzi mūsu redzamākie gara darbinieki. [..] Kafejnīcu galdiņi ir tie, pie kuriem ceļ un gāž ministrus, pārkārto valsts robežas, ieceļ direktorus, turpat viņus nogāž un staigā apkārt ar visbriesmīgākajām idejām kā ar vissvarīgāko patiesību no pilnīgi drošiem avotiem. Ja jūs esat kultūras un gara darbinieku priekšpulki, tad jums ir arī jābūt tiem, kuri cīnās pretim visindīgākai un sliktākai parādībai gara dzīvē – baumām un tenkām, kuru nolūks ir apzinīgi ārdīt valsts un tautas vienību [..]."[113]

Autoritārisms un nacionālais kino

Kā jau redzējām iepriekšējā nodaļā, K. Ulmaņa veiktais valsts apvērsums kino repertuāru Latvijā īpaši nemainīja. Tika gan aizliegts rādīt kultūrfilmas un hronikas par latviešu un citu zemju sociāldemokrātiem.[114]

Būtiskas pārmaiņas Ulmaņa apvērsums ienesa nacionālās kinematogrāfijas liktenī. Tam bija vairāki iemesli: 1) kino kā vispopulārākā kultūras joma varēja kļūt par lielisku sabiedrības ietekmēšanas līdzekli valdošajai ideoloģijai vēlamā virzienā, 2) lētas un viegli pieejamas izpriecas palīdzēja novērst tautas interesi par valsts politiskās dzīves jautājumiem, 3) obligātā *Latvijas hronika* gandrīz katrā seansā

atgādināja skatītājiem par Vadoņa nerimstošajām pūlēm tautas labā, rādīja Latviju kā strauji atplaukstošu zemi utt.

Nedrīkst nenovērtēt arī personības lomu mūsu kino vēsturē – pārliecinātais kino entuziasts Alfrēds Bērziņš pēc apvērsuma faktiski kļuva par otro ietekmīgāko cilvēku valstī, līdz 1937. gadam viņš bija iekšlietu viceministrs, pēc tam sabiedrisko lietu ministrs. Tāpēc nav brīnums, ka vispirms Iekšlietu ministrijas Informācijas un propagandas pārvalde, pēc tam Sabiedrisko lietu ministrijas Filmu nozare uzņēmās virzīt Latvijas filmu ražošanu.

1936. gada oktobrī Informācijas un propagandas pārvalde ziņoja par Valsts filmu centrāles dibināšanu. Tika atzīta kino nozīmība: "No visiem modernās propagandas veidiem filma, bez šaubām, atzīstama par labāko, kas uzskatāmi un pārliecinoši iespiežas visplašākās masās, visātrāk sasniedzot sprausto mērķi."[115]

Valsts filmu centrāles uzdevums bija piedāvāt valstiskiem resoriem un sabiedriskām organizācijām filmu uzņemšanas māksliniecisko, tehnisko un administratīvo personālu, kā arī VEF filmu darbnīcas tehniskiem un laboratorijas darbiem.

Tautas dēls

Vēl pirms apvērsuma bija radusies grandioza skaņu aktierfilmas *Tautas dēls* (toreiz sāka lietot terminu *lielfilma*) iecere, kas atkal bija veltīta Latvijas valsts tapšanas vēsturei. Projekta galvenais iniciators bija A. Bērziņš, kā rakstīts filmas programmā: "Filma uzņemta uz iekšlietu viceministra Alfreda Bērziņa iniciatīvi un zem viņa protektorāta."[116]

Tautas dēls

Maiga – Milda Zīlava un Kārlis – Nikolajs Vasiļjevs filmā *Tautas dēls*

Apvērsums acīmredzot veicināja projekta realizāciju.

A. Bērziņam filmas uzņemšanai izdevās nokomplektēt internacionālu grupu – lenti finansēja amerikāņu kino kompānijas *Universal Pictures* pārstāvniecība Zviedrijā, to ieskaņoja Stokholmā paralēli latviešu un zviedru versijā. Scenāriju rakstīja Roberts Kroders, režisori bija no Austrijas – H. Ballašs un C. Haldens [Iespējams, Karls Haldens. – *I. P.*], divi operatori no Zviedrijas – H. Teijers, E. Ektāls un no Latvijas – Eduards Kraucs, komponists – Marks Lavrijs. Aktieru ansamblis gan bija vietējais – Ādolfs Kaktiņš, Milda Zīlava, Nikolajs Vasiļjevs, Vladimirs Kadiķis-Ančarovs u. c.

Filmai bija izteikti nacionāls sižets, un tā turpināja divdesmito gadu filmās aizsākto stāstu par latvieti – brīvības cīnītāju, kurš gatavs visu nolikt uz Dzimtenes *altāra*. Darbība sākās pirms Pirmā pasaules kara, tās galvenie varoņi ir trīs jaunieši – Maiga un Kārlis, kas mīl viens otru, un viņu draugs Valdis. Sākoties karam un revolūcijām, liktenis viņus izšķir, Kārlis kļūst par Latvijas brīvības cīnītāju, bet Valdis aiziet līdzi lieliniekiem. Krievijā viņš satiek tur bēgļu gaitās nonākušo Maigu, kas viņu iemīl un nolemj glābt šo savai tautai gandrīz

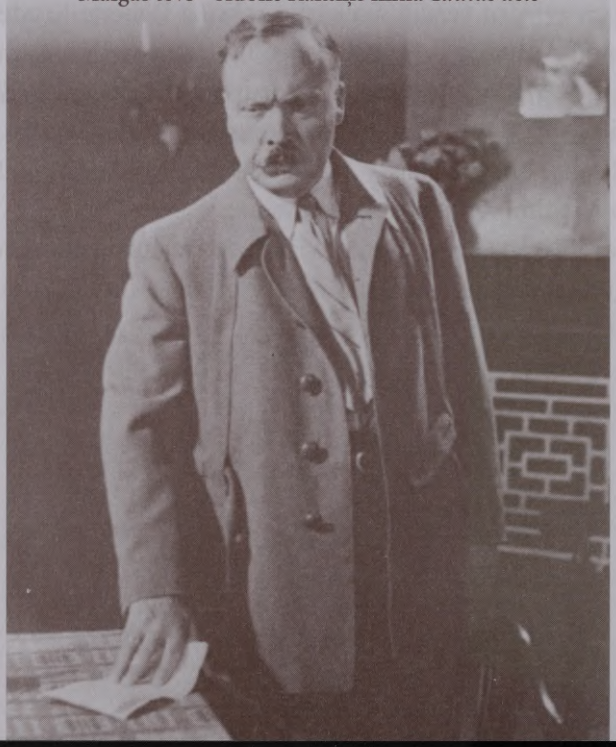
zudušo dēlu. Filmas fināls risinās pirmā *Ulmaņlaiku* grandiozā brīvdabas uzveduma *Atdzimšanas dziesma* laikā – Maiga un Valdis ir laimīgi savas zemes kopēji, Kārlim mīlu aizvieto māksla, viņš kļuvis par ievērojamu operdziedoni.

Vēlāk presē Roberta Krodera scenārijs raksturots kā "elementāri skaidrs un vienkāršs, lai plašākai publikai būtu viegli uztverams un izsekojams"[117].

Filmas uzņemšanā tika iesaistīta Latvijas armija, bija grandiozi masu skati. Par tiem presē vairākkārt tika izteikta atzinība. Visu filmas uzņemšanu pavadīja neatslābstoša preses uzmanība. Filmas preses izrāde notika 1934. gada 17. novembrī kinoteātrī *Splendid Palace*. Uz to bija ieradušies gandrīz visi valdības pārstāvji, diplomāti utt. Vienīgi pats Kārlis Ulmanis ne. Pirmizrāde publikai notika 1934. gada 18. novembrī vienlaikus divos Rīgas kinoteātros – *Palladium* un *Forum*, kā arī Stokholmā. Filmas dziesmas tika ierakstītas skaņuplatēs.

Spriežot pēc aprakstiem un fotogrāfijām, tieši mūzika, dziesmas *Tautas dēlā* bijušas galvenais idejas un emociju izpausmes veids, un filmas dramaturģija lielā mērā tikusi pakārtota mūzikai. Šķiet, stilistiski filma veidota kā opera. To apliecina arī sava laika slaveno operdziedātāju piesaiste galvenajās vīriešu lomās.

Maigas tēvs – Ādolfs Kaktiņš filmā *Tautas dēls*



Maiga – Milda Zīlava filmā *Tautas dēls*

Filmas programmā publicētas septiņas dziesmas – *Latvju himna* (Viļa Plūdoņa teksts, Alfrēda Kalniņa mūzika), *Dziesma brīvajai Latvijai* (Vilis Plūdons, Jānis Kalniņš), *Lāčplēša maršs* (Skaistlauks, Marks Lavrijs), *Dzimtenes dziesma* (Kārlis Jēkabsons, Marks Lavrijs), *Jūras dziesma* (Kārlis Jēkabsons, Marks Lavrijs), *Mīlas saule* (Roberts Kroders, Marks Lavrijs), *Melanholiskais valsis* (Roberts Kroders, Emīls Dārziņš). Kā liecina nosaukumi un dziesmu teksti, šie muzikālie numuri reprezentēja filmas abas galvenās līnijas – stāstu par Latvijas brīvības tapšanu un mīlas stāstu.

Publikas atsaucība bijusi ļoti liela. Arī recenzijas labas, taču jāņem vērā, ka bija sācies laiks, kad vēl nelikvidētajiem laikrakstiem bija jāpārdomā katrs rakstītais vārds, un būtu liela drosme kritizēt idejiski tik pareizu filmu. Tomēr cilvēki, kas redzējuši *Tautas dēlu*, to atceras kā visai amizantu *gabalu*, kur pārlieku lielā nopietnība izraisījusi skatītāju smieklus. Diemžēl filma nav atrasta ne Latvijā, ne Zviedrijā.

Zvejnieka dēls

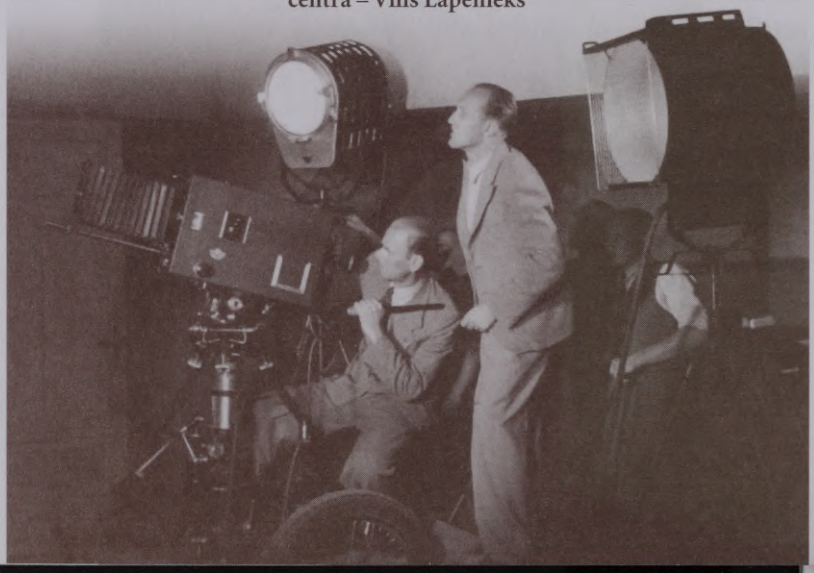
1938. gadā pie Sabiedrisko lietu ministrijas izveidoja Filmu nozari, par tās vadītāju kļuva Jānis Sīlis. Filmu nozarē tika pieņemti trīs štata režisori – Aleksandrs Rusteiķis, Voldemārs Pūce un Vilis Lapenieks. Līdztekus lielākām un mazākām kultūrfilmām viņi katrs uzsāka darbu pie aktierfilmas. Vilis Lapenieks strādāja pie Viļa Lāča populārā romāna *Zvejnieka dēls* ekrāna versijas, tajā pašā laikā A. Rusteiķis pēc Pāvila Rozīša oriģinālscenārija uzņēma lenti *Aizsprosts*, bet V. Pūce gatavojās filmai pēc Kārļa Zariņa romāna *Kaugurieši*. Abas pirmās filmas tika uzņemtas galvenokārt dabā, kā arī Majoru Jūras paviljonā. Tur notika arī filmu ieskaņošana. Finansējumu pilnībā nodrošināja valsts.

1938. gada decembrī Vilis Lapenieks iesniedza Sabiedrisko lietu ministrijai savas iecerētās lielfilmas *Zvejnieka dēls* "īsu ideoloģisku metu".

Mets pirmkārt raksturoja darbības vidi (un te arī labi redzama jau iepriekš minētā dabas nozīme mitoloģiskajā tautas konceptā): "Tālu no Rīgas, tur, kur Zāļupe ietek jūrā, stāv vientuļš zvejnieku ciems. Šajā klusajā zemes nostūrī dzīvo stipra un sīksta ļaužu cilts. Tie – zvejnieki, kas gadu simtu ilgās cīņās ar jūru un vētru, noslēgtībā izveidojuši savu īpatnēju seju, savu īpatnēju raksturu un savus īpatnējus uzskatus, kuri arvien vēl ir kultūras neskarti un pirmatnēja spēka piestrāvoti kā pati jūra."[118]

Vides īstenojums filmā (operators Alfrēds Polis, dekorators Arturs Cimermanis) precīzi atbilda iecerei. Jūras skatiem *Zvejnieka dēlā* atvēlēta visai liela platība, bieži šie skati nav tieši saistīti ar darbību. Jūra ir

Filmas *Zvejnieka dēls* uzņemšana. Pie kameras – Alfrēds Polis, centrā – Vilis Lapenieks



patriarhālās pasaules robeža. Divas reizes jūra parādās kā ceļš no ārpasaules: vispirms, kad no Rīgas pārbrauc mājās Anita (Nina Melbārde) un Roberts (Hermanis Vazdiks), otro reizi, kad ierodas zivju uzpircējs Garoza (Rūdolfs Bērziņš). Atkal redzam, ka ienācēji no ārpasaules – no pilsētas nes sev līdzi slikto, netikumīgo. Ne velti Anita, kas ir izteikti pozitīvs tēls, Rīgā vairs neatgriežas.

Šeit vietā uzsvērt operatora veikumu – gan dabasskati, gan zvejnieku sadzīves un tipāžu vizuālais tvērums filmā ir ļoti augstā profesionālā līmenī, un var tikai apbrīnot Alfrēdu Poli, kam *Zvejnieka dēls* bija pirmais darbs kino. Līdz filmai viņš darbojās kā fotogrāfs.

Vides precizitātes veidošanai arī režisors bija veicis milzīgu darbu, rūpīgi apsekojot iespējamās filmēšanas vietas un fotografējot tās. Šodien tāda prakse ir pierasta, taču pētāmajā periodā Latvijā, šķiet, tik rūpīga vietu izvēle tika veikta pirmo reizi.

Filmas idejas metā Vilis Lapenieks raksturoja arī iecerēto dramatisko konfliktu: "Šajā pirmatnējā patriarhālajā pasaulē rodas cilvēki, rodas notikumi, kas sajauc parasto dzīves kārtību, un, kā kramam ar

tēraudu saskaroties, šķiļas dzirkstis, tā šiem cietajiem vīriem, sadursmē nākot, rodas drāma. Rodas spēcīga savdabīga un līdz šim vēl neredzēta drāma. Šajā drāmā es gribētu pirmā plānā izcelt tīri psiholoģiski reālo dzīvi, notikumus un cilvēkus, kas ir ļauni, nežēlīgi kā visi cilvēki, kas ir droši, neatlaidīgi un arī labi kā visi un kas mīlē, cieš un piedod tāpat kā visi citi ļaudis. Tikai visam tam ir jāuzliek pirmatnības un īpatnības zīmogs."[119]

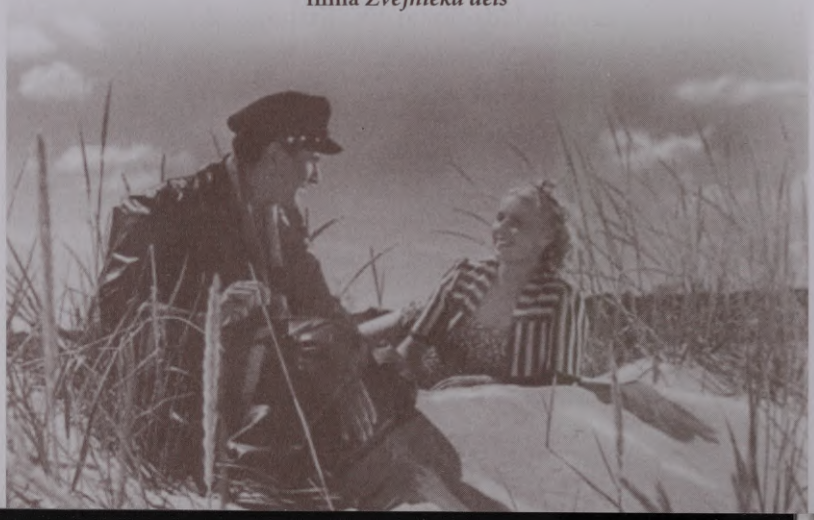
Gatavajā filmā ir vairāk cilvēciskā nekā iecerē, vecais Kļava (Ēvalds Valters) nav krams un Oskars (Pēteris Lūcis) nav tērauds. Viņu attiecības tiešām veidotas kā psiholoģiska drāma, un konfliktu padziļina abu aktieru atšķirīgais tēlojuma stils – Valters veido savu tēlu naturālistiskiem līdzekļiem, Lūcis izmanto patētiski melodramatisku spēles veidu.

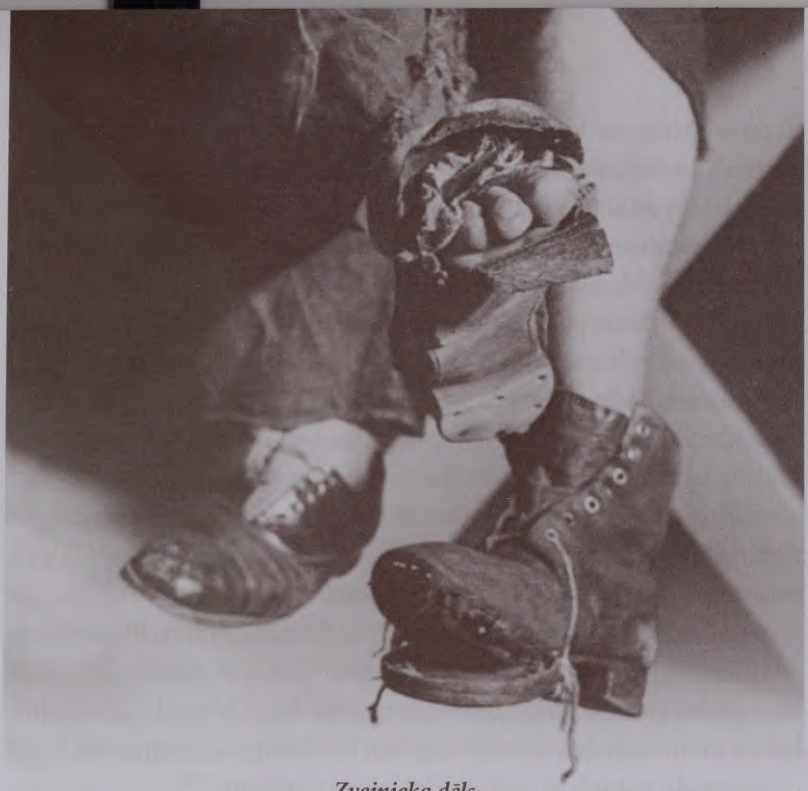
Reālpsiholoģiskais tomēr nav īpaši uzsvērts Oskarā, viņš vairāk ir varonis šī vārda tiešā nozīmē. Tādu Lapenieks viņu bija arī iztēlojies: "Kas teiku pasaulē ir Lāčplēsis, tas šīsdienas reālajā dzīvē ir Oskars."[120] (Jau minēts par Pētera Lūča un filmas *Lāčplēsis* titulvaroņa tēlotāja Voldemāra Dimzes radniecisko tipoloģiju.)

Tātad arī Oskars iekļaujas latviešu kino varoņu – cīnītāju rindās, kas savas Dzimtenes labā gatavi ziedot visu. Laikmets gan vairs neprasa dzīvību (un nepiedāvā brīvību), bet Oskars gatavs atteikties no personiskās laimes un tēva mājas zvejnieku nākotnes labā.

Kā Oskara galvenie pretinieki filmā parādās ne tik daudz vecais Kļava, cik ienācēji no ārpuses – Roberts, Garoza, brālis Teodors (Augusts Mitrēvics). Arī viņu tēli nav īpaši daudzkrāsaini, katrs piedāvā konkrētu

Oskars – Pēteris Lūcis un Anita – Nina Melbārde filmā *Zvejnieka dēls*





Zvejnieka dēls

nekrietnības devu. Kaut arī filmas beigās Roberts ir it kā pārtapis, tas mums tiek tikai pateikts vārdos, nevis rādīts tēls attīstībā.

Pārējā zvejnieku vide balansē uz reālistiskā un komiskā robežas, skatītājam tiek piedāvāti dažādi amizanti, pazīstami un tāpēc atmiņā paliekoši tipi. Īpaši jāmin, protams, Harija Avena tēlotais Džims un

Džims – Harijs Avens un Bundža – Arnolds Milbrets filmā *Zvejnieka dēls*

Arnolda Milbreta Bundža, kā arī Ellas Jēkabsones Kate. Interesanti, ka 1957. gadā romāna *Zvejnieka dēls* atkārtotajā ekranizācijā, kas visnotaļ centās atšķirties no tobrīd jau leģendārās filmas, Džims un Bundžiņa bija tādi paši kā pirmajā variantā, veidojot savdabīgu tiltu abiem laikmetiem.

Fona personāžs palīdz veidot filmas *miesu*, aiz kuras paslēptā idejiskā shēma vairs nešķiet uzbāzīga un primitīva. Spriežot pēc filmām, kas saglabājušās, un liecībām par tām, kas zudušas, šāds meistarīgs fons Latvijas kinomākslā tika veidots pirmo reizi. Domāju, ka tieši tas ir viens no Viļa Lapenieka filmas panākumu galvenajiem iemesliem.

Ieceres metā režisors raksturoja arī filmas ideju. Atbilstoši autoritārā režīma prasībām viņš piezīmē: "Katram darbam vajaga idejas – pozitīvas idejas, jo tikai tad viņš savu esamību var attaisnot."[121]

Idejiskais konflikts, ideju cīņa, pēc Lapenieka ieceres, filmā risinās starp jauno un veco: "Saduras vecās paaudzes iesūnojošie uzskati ar jaunā laika garu, ko sevī iemieso zvejnieka dēls Oskars [..]. Viņš simbolizē to mūžam dzīvo latvieša spēku, kas laiku pa laikam ceļas augšā un pārveido pasauli ar saviem ideālajiem darbiem."[122]

Tomēr *jaunā* uzvara nenoved pie vecā iznīcināšanas. Apliecinot sava laika tautas vienības ideju, Oskars nav iznīcinātājs: "Viņš nav parastais uzvarētājs, kas diktē savu uzvaru citiem. Nē – viņš ir tikai cilvēks, kas visā darbā iznes galveno domu: roku rokā jaunie ar veciem par labāku nākotni, par labāku rītdienu."[123]

Tautas vienības ideja ir tā, kas šķir šo filmu no vēlākajiem sociālistiskā reālisma darbiem, arī *Zvejnieka dēla* otrreizējā ekranizējuma 1957. gadā.

Anita – Nina Melbārde un Oskars – Pēteris Lūcis filmā *Zvejnieka dēls*

Kaut arī ņemšanās ap kooperatīva veidošanu, murda būvēšana, reliģijas un biznesa izsmiešana šķita ļoti atbilstoša sociālistiskā reālisma prasībām, tomēr padomju ideoloģijas kontekstā filmai pietrūka šķiriskās apziņas un šķiru antagonisma atmaskojuma. (Kā rakstīja padomju prese, kad 1940. gada rudenī filmu ar īsinājumiem atkal izlaida uz ekrāniem: "Ja filmu inscenētu tagad, būtu jāprasa skaidrāka ideoloģiska nostādne, parādot uzpircēja Garozas un liekulīgā brāļa Teodora rīcības ciešo sakaru ar plutokrātisko varu. Tāpat beigu daļā varētu parādīt, ka jauns murds un ledus pagrabs vien neatbrīvo zvejnieka darbu, ka te nepieciešama maiņa visā sistēmā."[124])

Līdzās perfektam attēlam un iedarbīgam vides veidojumam Viļa Lapenieka filmā sastopamas arī sirsnīgas un cilvēciskas attiecības, visumā labi aktierdarbi (nedaudz pārspīlēta gan tiek aktieru runa, bet tādas negācijas piemīt Latvijas filmām pat mūsdienās). Klasiska stāsta dinamikai mazliet traucē pašvērtīgās ainavas (īpaši jūras skati), kurām nav sižetu virzoša uzdevuma. Taču tas izriet no Latvijas kino attīstības tendences un dabas nozīmes cilvēku dzīvē, par ko rakstīju iepriekš.

Zvejnieka dēla montāžas plānu vidējais garums bija 15 sekundes, dramatiska kāpinājuma brīžos (*Garoza atbraucis*!) pat tikai četras sekundes. (Skaņu kino tīri tehnisku iemeslu dēļ plāni bija garāki nekā mēmajā kino.)

Šajā periodā ASV plāna vidējais garums bija samērā svārstīgs, vidēji no sešām līdz pat astoņpadsmit sekundēm, un vērojama tendence, ka tas palielinās, tuvojoties četrdesmitajiem gadiem. Atšķirīgs plāna garums bija arī Eiropas kino, piemēram, Lielbritānijā – astoņas sekundes,

Teodors – Augusts Mitrevics un Olga – Olga Lejaskalne filmā *Zvejnieka dēls*

bet Francijā un Vācijā – no divpadsmit līdz trīspadsmit sekundēm.[125] Tā arī montāžas temps rāda *Zvejnieka dēla* stilistisko tuvību sava laika Vācijas kino.

Skatītāja emocionālo uztveri ļoti prasmīgi virzīja muzikālais noformējums (komponists Jānis Mediņš). Patīkami neuzbāzīgs bija aizkadra muzikālais komentārs, bet īpaši rosinoši muzikālie filmas tekstā iekļautie numuri – Rūdolfa Bērziņa izpildītā dziesma *Laša kundze* un valsis *Pie Dzintara jūras* dubultkvarteta *Tēvija* un Tāļa Matīsa izpildījumā. Šīs dziesmas kļuva ārkārtīgi populāras (pēc filmas tās izdeva arī skaņuplatēs) un savu aktualitāti dažādos izpriecu pasākumos saglabājušas vēl joprojām. (Nekas līdzīgs nenotika ar filmai *Tautas dēls* rakstītajām dziesmām.) Mazāk veiksmīgs šķiet Jāņa Norviļa dziesmas *Balsis* iekļāvums filmas sākumā, varbūt tāpēc, ka Reitera koris to izpilda pārāk profesionāli un tas disonē ar laivā it kā dziedošajiem jauniešiem.

Fredis – Kārlis Lagzdiņš filmā *Zvejnieka dēls*

Oskara tēlotājs Pēteris Lūcis, neraugoties uz savu garo aktiera biogrāfiju, tautas apziņā vienmēr asociējies ar *Zvejnieka dēlu*. Par to, ka filmas ārkārtējā popularitāte nebija tikai autoritārās preses *pīle*, šo rindu autore pārliecinājās 1986. gadā, kad pēc vairāku gadu desmitu pārtraukuma *Zvejnieka dēls* tika rādīts Rīgā, toreizējā Zinību namā (tagad – pareizticīgo katedrāle). Tieši tāpat kā pirmizrādē, tika salauztas kinozāles ieejas durvis, skatītāji stāvēja kājās, sēdēja uz grīdas un uz skatuves. Filma ilgo aizlieguma gadu laikā bija kļuvusi par brīvās Latvijas, kā arī veselas paaudzes jaunības simbolu.

Zvejnieka dēla pirmizrāde notika 1940. gada 22. janvārī kinoteātrī *Splendid Palace*. Uz izrādi lūgtajiem viesiem bija ieradies arī K. Ulmanis. Vakarā notika pirmā publikai paredzētā izrāde. Uz to bija sanācis daudz vairāk skatīties gribētāju, nekā kinoteātris varēja uzņemt. Tika izsaukta policija, bet arī tā nav varējusi pūli apturēt, un salauztas kino ieejas durvis.[126]

Anita – Nina Melbārde filmā *Zvejnieka dēls*

Zvejnieka dēla panākumi tiešām bija fenomenāli. Nedēļām ilgi cits pēc cita Rīgas un provinces kinoteātri rādīja *Zvejnieka dēlu* pārpildītās zālēs. Pirmajās trijās nedēļās Rīgā, Liepājā un Jelgavā filmu noskatījies 140 000 cilvēku.[127]

Zvejnieka dēls nedevis īpašu peļņu, bet tomēr esot sedzis visus filmēšanas izdevumus.

Filmu ar panākumiem rādīja ne tikai Latvijā, bet arī kaimiņzemēs – Lietuvā, Igaunijā un pat Balkānu valstīs. Popularitāte tika panākta arī ar reklāmu, kuru filmai organizēja režisors V. Lapenieks pats. Prese regulāri informēja par norisēm *Zvejnieka dēla* uzņemšanā. Gan filmēšanas laikā, gan pirms pirmizrādes tika veidoti radioraidījumi, kuros skanēja filmas mūzika, par savu darbu stāstīja aktieri. Pirmizrādei tika sagatavotas programmiņas; izdots vairāk nekā četrdesmit dažāda veida atklātnīšu ar skatiem no filmas.

Arī pēc pirmizrādes filma tika plaši aprakstīta presē, saņemot pozitīvus vērtējumus (lai gan nopietnu analītisku rakstu bija maz).

Anita – Nina Melbārde filmā *Zvejnieka dēls*

Pazīstamība, klātesamības efekts, realitātes sajūta daudzkārt tika minēta kā filmas galvenā vērtība. Piemēram, recenzents *Jaunākajās Ziņās* rakstīja: "Filma saistoša un interesanta kļūst taisni ar to, ka te attēlota pati reālā dzīve, kas, skatītāju līdzi aizraudama, risinās mūsu acu priekšā; tie ir patiesi, dzīvē skatīti cilvēki, kas darbībā saduras. [..] Siltu cilvēcīgumu, pārdzīvojuma atbalsu un sajūtīgo ierosmi visspilgtāk var sasniegt tikai pati realitāte ar dzīviem cilvēkiem un dzīvām emocijām."[128]

Tuvību savai realitātei filmā saskatīja ne tikai latvieši, bet arī igauņi: "*Zvejnieka dēls* ir arī mums ļoti tuva filma, jo mūsu kaimiņtautas dzīves apstākļi daudz neatšķiras no mūsu zvejnieku dzīves. Daba ir tāda pati, mīlestība, nievāšana, cilvēces likteņu traģika un cenšanās pēc labākas dzīves tāda pati kā pie mums, kaut gan pie latviešiem, kuru temperaments ir straujāks par mūsējo, viss tas norit dedzīgāk."[129]

Augstu filmu vērtēja arī Lietuvā: "Tanī laikā, kad pie mums Lietuvā ir visādu kinohroniku pārpilnība, kas atgādina tikai pirmos soļus

Zenta – Milda Zīlava filmā *Zvejnieka dēls*

filmu rūpniecībā, – Latvija ar savu kino filmu rūpniecību, kuru cienīgi reprezentē *Zvejnieka dēls*, ieiet jau pasaules klasē un, jāsaka, – to godam dara. Filma *Zvejnieka dēls* ir simpātisks, tīrs un aizgrābjošs mākslas darbs."[130]

Gan Igaunijā, gan Lietuvā uz *Zvejnieka dēla* pirmizrādi ieradās Valsts prezidents un citas oficiālas personas. Pēc filmas panākumiem aktivizējās runas par nepieciešamo Baltijas valstu sadarbību kino jomā. Prese ziņoja: "Kāda Tallinas filmu sabiedrība, kas nesen pagatavoja igauņu skaņufilmu, gatavojas izlaist kopīgu igauņu, latviešu un lietuviešu filmu. Šīs filmas darbība norisinātos visās trijās Baltijas valstīs, un arī teksts būtu sastādīts igauņu, latviešu un lietuviešu valodā. Teksta lielāko daļu tomēr paredzēts uzņemt kādā svešvalodā (vācu), kas vieglāk saprotama visās trijās Baltijas valstīs."[131]

Oskars – Pēteris Lūcis un Anita – Nina Melbārde filmā *Zvejnieka dēls*

Tomēr par pirmo kopīgo filmas valodu kļuva krievu valoda. Un tieši *Zvejnieka dēls* bija pirmā Baltijas valstu filma, kas 1940. gada rudenī tika sinhronizēta krievu valodā un rādīta paplašinātajā dzimtenē – PSRS.

Izskaņa

Sakarā ar *Zvejnieka dēla* panākumiem 1940. gada pavasarī pabeigtās A. Rusteiķa filmas *Aizsprosts* pirmizrādi Sabiedrisko lietu ministrija nolēma pārcelt uz rudeni, lai ar to atklātu jauno kino sezonu.

Filma *Aizsprosts* piedāvāja jau tradicionālo brīvības cīnītāja tēlu skatīt sava laika Latvijā. Bija savītas divas sižeta līnijas – jauniešu mīlestība, kuru cenšas izpostīt nekrietns lopu uzpircējs, un stāsts par Latvijas armiju, kura, izrādās, noderīga arī miera laikā un spēj visu – sodīt krāpniekus, atjaunot dzirnavu aizsprostu un iedragātās mīlošu cilvēku attiecības. Atbilstoši Ulmaņa Latvijas ideoloģijai *mūsdienas* te bija visai abstraktas, valsts eksistēja it kā uz cita kontinenta, kurā nebija nekādu tieši redzamu kara draudu. Tomēr netieši pirmskara situācija atspoguļojas sižetā un darbojošos personu izvēlē – skatītāja apziņā vajadzēja iepotēt priekšstatu par Latvijas armijas visvarenību un vienlaikus – cilvēcību. Nav mazsvarīgi, ka mīlas stāsts savienoja kareivi ar dzirnavnieka meitu, simboliski tika uzsvērta nepieciešamība sargāt savu dzimto zemi – maizes devēju.

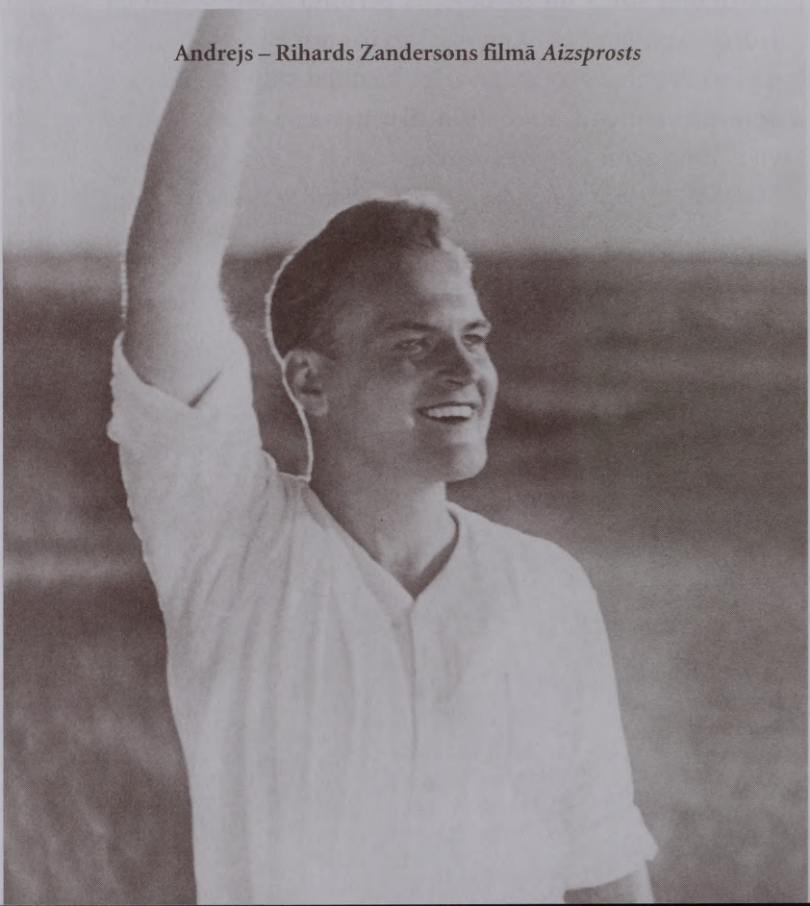
Latvijas armiju slavinošais mīlas stāsts 1940. gada rudenī, jau padomju varas laikā, protams, rādīts netika. Filma *Aizsprosts* uzskatāma par pazudušu bez vēsts.

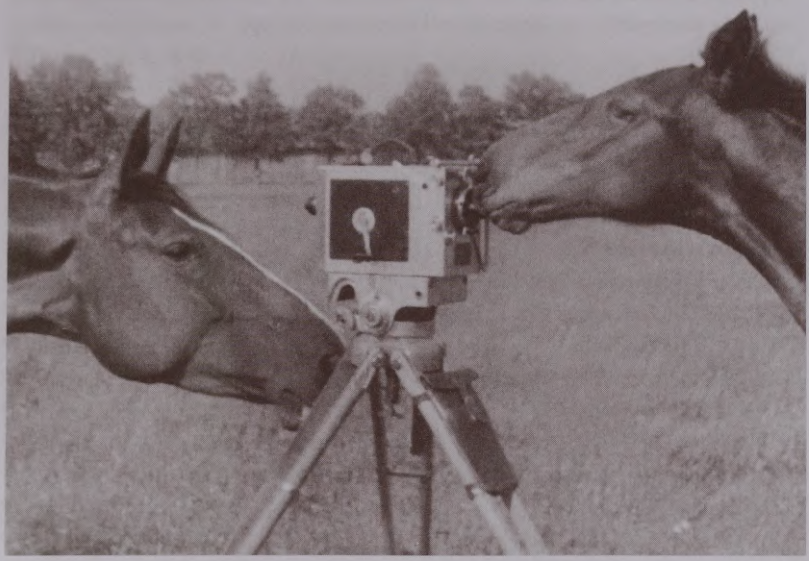
Ieviņa – Zenta Zommere un Andrejs – Rihards Zandersons filmā *Aizsprosts*

Dzirnavnieks – Jānis Mārsietis un Ieviņa – Zenta Zommere filmā *Aizsprosts*

Savukārt *Kauguriešu* ārskatu uzņemšana tika sākta 1940. gada pavasarī, un kādā jūnija dienā, kad grupa brauca filmēties uz Valmieru, pretim braukuši padomju tanki. Tomēr filma tika pabeigta un ar

Andrejs – Rihards Zandersons filmā *Aizsprosts*





Zirgi pie Eduarda Krauca kameras

pirmizrādi 1941. gada jūnijā kļuva par pirmo latviešu **padomju** aktierfilmu.

Pēdējie Latvijas Republikā filmētie kadri pieder Eduardam Kraucam – tie ir Latgales dziesmu svētki 1940. gada jūnijā.

Atsauces

1 *Filma un Skatuve.* Nr. 5, 1930.

2 Базен, Андре. Онтология фотографического образа. Кн.: *Что такое кино?*, с. 40.

3 Sk.: Базен, Андре. Миф тотального кино. Кн.: *Что такое кино?*, с. 47, 53.

4 Jurevičs, Pauls. *Kultūras sejas.* Upsala, 1960, 110. lpp.

5 Broce, Johans Kristofs. *Zīmējumi un apraksti:* 5 sēj. Rīga: Zinātne, 1996.

6 Kļaviņš, Eduards. *Latvijas XIX gadsimta beigu, XX gadsimta sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums.* Rīga: LPSR Kultūras ministrija. Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1983, 16. lpp.

7 Par nacionālo identitāti Latvijas vizuālajā mākslā sk.: Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki: Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā. Grām.: *Māksla un politiskie konteksti,* 39.–63. lpp.

[8] Kļaviņš, Eduards. *Latvijas XIX gadsimta beigu, XX gadsimta sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums.* 35. lpp.
[9] Turpat.
[10] Turpat, 50. lpp.
[11] *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas.* Rīga: Liesma, 1985, 23.–29. lpp.
[12] *Stari.* Nr. 7, 1913.
[13] *Valdības Vēstnesis.* 1922, 16. okt.
[14] Turpat. 1928, 16. jūl.
[15] *Daugava.* Nr. 1, 1928.
[16] *Filma un Skatuve.* Nr. 7, 1930.
[17] LVVA, 3724. f., 1. apr., 1438. l., 1. lp.
[18] Turpat, 28., 29., 32. lp.
[19] *Latvijas kino. 1920.–1940. Iepazīšanās,* 35. lpp.
[20] LVVA, 3724. f., 5. apr., 2. l.
[21] Turpat.
[22] *Fotogrāfijas Mēnešraksts.* Nr. 6/7, 1921.
[23] LVVA, 3724. f., 5. apr., 2. l.
[24] Turpat, 1. apr., 1446. l., 241. lp.
[25] Turpat, 270. lp.
[26] RTMM 222387.
[27] *Filma un Skatuve.* Nr. 46, 1931.
[28] LVVA, 1632. f., 2. apr., 1966. l.
[29] Turpat, 3724. f., 1. apr., 11170. l.
[30] *Radio Abonents.* Nr. 8, 1933.
[31] *Latvijas Sargs.* 1920, 9. nov.
[32] *Latvijas Kareivis.* 1923, 3. sept.
[33] *Ekrāns.* Nr. 1, 1924.
[34] Daugava. Nr. 1, 1928.
[35] Базен, Андре. Онтология фотографического образа, с. 42.
[36] *Attēls.* 1927, maijs.
[37] *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts.* Nr. 12, 1927.
[38] Turpat.
[39] *Filma un Skatuve.* Nr. 15, 1930.
[40] *Rīts.* 1935, 14., 25. apr.
[41] Filmas *Daugava* reklāmas prospekts.
[42] *Jaunākās Ziņas.* 1934, 28. apr.
[43] Filmas *Gauja* reklāmas prospekts.
[44] Turpat.
[45] Turpat.
[46] *Rīts.* 1935, 20. apr.
[47] Turpat. 1936, 11. janv.
[48] Sīkāk sk.: Lapenieks, Vilis. *Dullā Daukas piezīmes.*
[49] *Filma un Skatuve.* Nr. 8, 1930.

[50] RKM 2570.
[51] *Filma un Skatuve.* Nr. 46, 1931.
[52] Turpat. Nr. 4, 1930.
[53] RKM 2570.
[54] *Filma un Skatuve.* Nr. 46, 1931.
[55] *Rīts.* 1940, 26. marts.
[56] Turpat.
[57] Turpat.
[58] Laķis, Pēteris. *Kultūrpolitika Latvijā: Nacionālais ziņojums. Eiropas Padomes ekspertu ziņojums.* Rīga: Rasa ABC, 1998, 197 lpp.
[59] *Latvija 10 gados..*, 173., 174. lpp.
[60] Turpat, 225. lpp.
[61] Turpat, 225., 226. lpp.
[62] *Fotogrāfijas Mēnešraksts.* Nr. 1, 1921.
[63] *Latvijas Vēstnesis.* 1921, 3. sept.
[64] LVVA, 3724. f., 1. apr., 1438. l., 153.–157. lp.
[65] *Kultūras Vēstnesis.* Nr. 7, 1921.
[66] *Kurzemes Vārds.* 1921, 23., 24. aug.
[67] *Jaunākās Ziņas.* 1921, 20. aug.
[68] *Fotogrāfijas Mēnešraksts.* Nr. 6/7, 1921.
[69] *Filma un Skatuve.* Nr. 12, 1930.
[70] *Ekrāns.* Nr. 1, 1924.
[71] RTMM 123234.
[72] *Jaunāko Ziņu pielikums.* 1928, 12. nov.
[73] Сегодня вечером. 1928, 4. dec.
[74] *Kino.* Nr. 18, 1929.
[75] *Pēdējā Brīdī.* 1930, 4. marts.
[76] *Kino.* Nr. 61, 1930.
[77] Turpat.
[78] *Filma un Skatuve.* Nr. 17, 1930.
[79] *Kultūras Vēstnesis.* Nr. 7, 1921, 59. lpp.
[80] *Fotogrāfijas Mēnešraksts.* Nr. 1, 1921, 21. lpp.
[81] *Brīvā Zeme.* 1921, 25. aug.
[82] *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts.* Nr. 9, 1921.
[83] *Jaunākās Ziņas.* 1922, 26. sept.
[84] RKM 7059.
[85] RKM 1116, 1404–1409, 1764, 4970.
[86] Sk., piemēram: Myrstad, Anne Marit. National Romanticism and Norwegian Silent Cinema. Grām.: *Popular European Cinema.* Ed. Richard Dyer, Ginette Vincenday. London: Routledge, 181–193 p.
[87] Cit. pēc: Ascheid, Antje. *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema.* Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 47.
[88] *Kurzemes Vārds.* 1935, 4. dec.

[89] Tsivian, Yuri. Lacplesis, a Film from Latvia. Grām.: *Griffithiana.* Nr. 38/39, 1990, p. 201–208.

[90] Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis.* London: Starword, 1992, 174. lpp.

[91] *Piektais gads..*, 430. lpp.

[92] Turpat, 39. lpp.

[93] *Pieci gadi.* Rīga: Pagalms, 1939, 53. lpp.

[94] Kārkliņš, Jānis. *Latvijas preses karalis: Atmiņas par Jaunāko ziņu laikiem.* Rīga: Latvijas Rakstnieku savienība, 1990, 178., 179. lpp.

[95] *Valdības Vēstnesis.* 1937, 13. maijs, 13. lpp.

[96] Turpat, 16. lpp.

[97] *Trešais gads. 1936.15.5.–1937.15.5.* Rīga: Leta, 1937, 197., 198. lpp.

[98] *Piektais gads..*, 110. lpp.

[99] Turpat, 98. lpp.

[100] Dunsdorfs, Edgars. *Kārļa Ulmaņa dzīve.* Daugava, 1978, 396. lpp.

[101] Turpat, 371., 372. lpp.

[102] *Latvijas kultūras statistika*, 132.,138. lpp.

[103] Kārkliņš, Jānis. *Latvijas preses karalis*, 198., 199. lpp.

[104] *Valdības Vēstnesis*, pielikums. Nr. 74, 1939.

[105] Sk. jau pieminēto: Pelše, Stella. Mākslas interpretācija un autoritārisma konteksts: 1934. gada faktors. Grām.: *Māksla un politiskie konteksti.*

[106] *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi.* Rīga: Latvijas rakstu un mākslas kamera, 1939, 17., 18. lpp.

[107] Turpat, 21. lpp.

[108] Eglītis, Anšlavs, Munce, Z. *Jānis Muncis*, 13. lpp.

[109] Turpat, 8., 23., 24. lpp.

[110] Sk.: *IX Latviešu Dziesmu svētki.* Rīga: IX dziesmusvētku rīcības komiteja, 1938, 207 lpp.

[111] Šilde, Ādolfs. *Pirmā Republika.* Rīga, 1993, 329. lpp.

[112] *Piektais gads..*, 298.–300. lpp.

[113] Turpat, 406.–408. lpp.

[114] *Valdības Vēstnesis.* 1934, 2. jūn.

[115] Informācijas un propagandas pārvaldes informatīvā lapa. 1936. gada oktobris. (Autores arhīvs.)

[116] RTMM Kino 11 BL F1.

[117] *Jaunākās Ziņas.* 1934, 19. nov.

[118] RTMM 225 611.

[119] Turpat.

[120] Turpat.

[121] Turpat.

[122] Turpat.

[123] Turpat.

[124] *Padomju Latvija.* 1940, 13. sept.

[125] Salt, Barry. *Film Style and Technology*, 214.–216. lpp.
[126] *Jaunākās Ziņas*. 1940, 23. janv.
[127] *Rīts*. 1940, 12. febr.
[128] *Jaunākās Ziņas*. 1940, 23. janv.
[129] *Rahvaleht*. 1940, 1. marts.
[130] *Lietuvos Aidas*. 1940, 24. marts.
[131] *Jaunākās Ziņas*. 1940, 12. febr.

PIELIKUMS

LATVIJAS FILMU RĀDĪTĀJS 1920–1940*

Aizsprosts
1940

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Scenāristi Pāvils Rozītis, Ādolfs Kontrovskis, Konstantīns Tumilis, Aleksandrs Rusteiķis
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Aleksandrs Stanke
Mākslinieks Artūrs Cimermanis
Komponists Jānis Norvilis
Mūziku ieskaņojis radiofona orķestris un Teodora Reitera koris
Lomās:
Dzirnavnieks Saulnors – Jānis Mārsietis
Ieviņa, viņa meita – Zenta Zommere
Ronis, lopu uzpircējs – Jānis Osis
Andrejs – Rihards Zandersons
Pastmeistars – Augusts Mitrēvics
Meldermeitiņas un Latvijas armijas kareivja mīlas stāsts, ko gandrīz izjauc lopu uzpircējs, jo arī viņš tīko pēc daiļās meitenes.
Filma nav saglabājusies.

Brauciens caur ziedošo Zemgali
1938

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Scenārists un režisors Vilis Lapenieks

---

* Izmantots izdevums: **Latvijas kino 1920.–1940. Iepazīšanās**. Rīga: Rīgas Kinomuzejs, 1990, 48 lpp.; informācija rediģēta un papildināta. Šajā darbā nav iespējams publicēt visas Latvijā uzņemtās filmas, tāpēc ievietojam tās aktierfilmas un kultūrfilmas, par kurām izdevies iegūt salīdzinoši drošas ziņas. Visas saglabājušās filmas atrodamas Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvā.

Operators Aleksandrs Stanke
Komponists Jānis Norvilis
Ieskaņojis radiofona orķestris
Solo dzied M. Svaržinska un Tālis Matīss
Lomās:
Ārzemju latvietis – Edgars Zīle
Ekskursijas vadītājs – Hermanis Vazdiks
Ārzemēs dzīvojošs latvietis pēc ilgiem gadiem ieradies Rīgā. Meklēdams Bauskas ielu, viņš aiz pārpratuma iekāpj ekskursiju autobusā, kas dodas uz Bausku. Braucienā iepazīstas ar jauku ceļabiedreni un droši vien atgriezīsies dzimtenē uz palikšanu.
Filma domāta tūrisma propagandai.
Pirmizrāde 1938. gada 18. novembrī kinoteātrī *Splendid Palace*.

Cēsis

1939

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Scenārists Kārlis Dzirkalis, piedaloties Konstantīnam Tumilim
Režisors Voldemārs Pūce
Operatori Aleksandrs Stanke, Eduards Kraucs
Ieskaņojis Latvijas radiofona simfoniskais orķestris Tiklas Ilsteres vadībā
Dzied Adele Pulciņa-Karpa, Eduards Miķelsons
Pie klavierēm Kete Pole
Lomās:
Laima Zvaigzne – Mērija Mētere
Jānis Ziemelis – Ervīns Rihters
Toms Resnītis – Fricis Spriņģis
Jāņa māte – Berta Rūmniece
Saglabājušies filmas fragmenti.

Daugava

1934

Scenārists Kārlis Dziļleja
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Komponists Jānis Vītoliņš
Skaņu ieraksti – Edgars Blumbergs
Lomās:
Rakstnieks – Leonīds Leimanis
Māksliniece Zaiga – L. Muravska
Plostnieks Krasts – Elmārs Majors

Trīs jaunu cilvēku savstarpējās attiecības un Daugava no Latvijas robežas līdz ietekai jūrā.
Pirmizrāde 1934. gada 29. aprīlī Rīgā, kinoteātrī *Forums*.
Filma nav saglabājusies.

Daugava māmuliņa

1933

a/s *Baltfilma*
Dziesmu *Daugaviņa māmuliņa* izpilda Aleksandrs Jankovskis.
Āriju no operas *Bohēma* dzied igauņu opermāksliniece I. Loo.
Filma ieskaņota ar Kārļa Rudzīša konstruēto aparatūru.
Presē reklamēta kā pirmā latviešu skaņu filma.
Kultūrfilma par Daugavu.
Pirmizrāde 1933. gada 22. maijā Rīgā, kinoteātrī *Astra*.
Filma nav saglabājusies.

Draugs un palīgs

1932 (?)

Režisors V. Hermanis
Operators Jānis Sīlis
Ainas no Latvijas Jaunatnes Sarkanā Krusta dzīves.

Dzimtene sauc

1935

Scenārists Vilis Lācis
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Komponists Jānis Vītoliņš
Konsultants prof. Kārlis Straubergs
Skaņa ierakstīta VEF
Lomās:
Līgava – Milda Zīlava
Līgavainis – Kārlis Pabriks
Piedalās Alsungas, Gudenieku, Jūrkalnes un Basu pagasta iedzīvotāji
Filma atveido kāzu ieražas Alsungā, suitu novadā.
1985. gadā Alsungā filmas atcerei uzstādīts piemiņas akmens.
Pirmizrāde notika 1935. gada 18. novembrī Rīgā, kinoteātrī *Palladium*.
Filma saglabājusies gandrīz pilnībā.

Es karā aiziedams

1920

Scenārists un režisors Vilis Segliņš
Operatori Augusts Rozītis, Kārlis Kārkliņš
Komponists Aleksandrs Valle
Lomās:
Ērgļu māju saimnieks – Alfrēds Amtmanis-Briedītis
Marija, viņa sieva – Ludmila Špīlberga
Ediņš, viņu dēlēns – M. Komisārs
Vecais saimnieks – Aleksis Mierlauks
Vecmāmiņa – Berta Rūmniece
Pēters, puisis Ērgļos – Jānis Ģērmanis
Dace, meita Ērgļos – Paula Baltābola
Starpu māju saimnieks – Teodors Valdšmits
Žēlsirdīgā māsa – Lilija Ērika
Ģimenes drāma uz Pirmā pasaules kara un Latvijas brīvības cīņu fona.
Pirmizrāde 1920. gada 9. novembrī Rīgā, kinoteātrī *Grand Kino*.
Filma nav saglabājusies.

Fricītis jūrmalā

1922

a/s *Latvju Filma*
Scenārists un režisors Pjotrs Čardiņins
Lomās:
Vīrs – Teodors Valdšmits
Sieva – N. Kareļina
Kalpone – A. Vitenberga
Fricītis – Fricis Līcis
Fricīša māte – Otīlija Āriņa
Aukle – Hermīne Freimane
Zēna Fricīša draiskulības pie bezbērnu pāra Jūrmalā.
Pirmizrāde 1921. gada 29. augustā Rīgā, kinoteātrī *Grand Kino*.
Filma nav saglabājusies.

Gauja

1934

a/s *ARS*
Režisors Kristaps Linde
Operators Eduards Kraucs
Teksta autors Mārtiņš Sams

Tekstu ierunājis Kristaps Linde
Mūziku aranžējis Jānis Kalniņš
Dzied Latvijas Universitātes prezidiju konventu koris Teodora Kalniņa vadībā
Solisti V. Bērziņa un L. Bērziņš
Sinhronizācija ar *Klang-Film-Tobis* aparatūru *Universum* firmā a/s *UFA* Berlīnē
Producents Ādolfs Freimanis
Stāsts par Gauju no iztekas līdz jūrai.
Filma atjaunota Rīgas Kinomuzejā.

Indrāni

1928

Izglītības ministrijas pasūtījums
Pēc Rūdolfa Blaumaņa lugas
Režisori Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Lomās:
Indrānu māte – Berta Rūmniece
Indrānu tēvs – Aleksis Mierlauks
Edvarts – Jānis Ģērmanis
Ieva – Jūlija Skaidrīte
Zelmiņa – Mirdza Šmithene
Kaukēns – Vladimirs Avotiņš
Filma nav pabeigta.
Saglabājušās 10' – filmas sākums.

Kaķīša dzirnavas

1932

Pēc Kārļa Skalbes pasakas
Scenārists un režisors Vilis Segliņš
Operatori Mārtiņš Lapiņš, J. Krūskops, J. Bertelsons
Mākslinieks Rūdolfs Pīlādzis
Lomās Arveds Mihelsons
Filmas sākumā dokumentāli kadri: Kārlis Skalbe, ainavas. Turpinājumā inscenējums ar aktieriem.
Pirmizrāde 1932. gada 9. maijā Rīgā, kinoteātrī *Fortuna*.
Saglabājušies nelieli filmas fragmenti.

Kam drosme ir

No I līdz IX dziesmu svētkiem

1938

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Scenārists un režisors Vilis Lapenieks
Operators Aleksandrs Stanke
Komponists Jānis Mediņš
Pārskats par Latvijas dziesmu svētku vēsturi, kas kulminē stāstā par IX dziesmu svētku norisi.
Pirmizrāde 1938. gada 17. novembrī Rīgā, kinoteātrī *Splendid Palace.*
Filma saglabājusies daļēji.

Ko darīt

1931

Latvijas ražojumu propagandas filma
Scenārists un režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Filma nav saglabājusies.

Laiku viesulī

1921

a/s *Latvju Filma* produkcija
Scenārists Jānis Akuraters
Režisors Pjotrs Čardiņins
Operators Augusts Rozītis
Mākslinieks Artūrs Cimermanis
Lomās:
Eduards Egle, virsnieks – Alfrēds Amtmanis-Briedītis
Barons Volfs – Vilis Segliņš
Elizabete fon Līvena – Lilija Ērika
Austra, viņas draudzene – Olga Ošs
Mācītājs Sesks – Jānis Mārsietis
Jānis, zēns – P. Putniņš
Viņa māte – Hermīne Freimane
Piedalās arī Latvijas armijas daļas
Liepāja Latvijas tapšanas laikā. Intriga ar Andrievu Niedru (mācītāja Seska prototips). Latvju virsnieka un vācu baroneses mīlestība.
Pirmizrāde 1921. gada 18. augustā Rīgā, kinoteātrī *Grand Kino.*
Filma nav saglabājusies.

Latviešu kāzas Nīcā

1931

Izglītības ministrijas Pieminekļu pārvaldes filma
Scenāristi Ernests Brastiņš, Kārlis Straubergs, P. Ozoliņš, Fridrihs Ozoliņš
Režisori Kristaps Linde, Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Konsultants Jānis Sudmalis
Lomās:
Līgava – Katrīna Ažēna
Etnogrāfiska filma par kāzu tradīcijām.
Pirmizrāde 1931. gada 19. jūnijā Rīgā, kinoteātrī *Splendid Palace.*
Saglabājušies filmas fragmenti.

Latvji, brauciet jūriņā!

1940

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Tirdzniecības un rūpniecības ministrijas pasūtījums
Scenāristi V. Voldemārs, Voldemārs Pūce
Režisors Voldemārs Pūce
Operators Aleksandrs Stanke
Komponists Bruno Skulte
Latviešu jūrniecība un zvejniecība.
Filma saglabājusies daļēji.

Lāčplēsis

1930

Aizsargu organizācijas filma
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Mākslinieks Elerts Treilons
Lomās:
Lāčplēsis, Jānis Vanags – Voldemārs Dimze
Laimdota, Mirdza Saulīte – Lilita Bērziņa
Melnais bruņinieks, Svešais – Osvalds Mednis
Kangars, Subjekts – Jēkabs Upenieks
Mirdzas tēvs – K. Kreicbergs
Piedalās ap 500 statistu, Latvijas armijas daļas
Latviešu tautas brīvības alkas – no teiksmainās Lāčplēša cīņas ar Melno bruņinieku līdz Latvijas valsts brīvības cīņām 1919. gadā. Uz vēsturisko notikumu fona Jāņa un Mirdzas mīlas stāsts.

Pirmizrāde 1930. gada 3. martā Rīgā, kinoteātrī *Palladium*.
Filma saglabājusies gandrīz pilnībā.

Mežabrāļi
1934

Latvijas a/s *Baltfilma* un Igaunijas kopprodukcija
Lomās:
Kārlis Veics, Herberts Zommers, N. Levenšteine, B. Hanzens
Filma uzņemta kā mēmā lente, bet a/s *Baltfilma* ar Kārļa Rudzīša konstruēto skaņu ieraksta aparatūru to sinhronizējusi latviešu valodā.
Filmas reklāmas lapiņās teikts, ka tā vēsta par 1905. gada nemieru laiku, bet prese raksta, ka filma ir par zemnieku un baronu attiecībām 19. gs. vidū. Galvenais varonis – Rummu Juris, kura tēls Igaunijā folklorizējies.
Pirmizrāde notika 1934. gada 8. aprīlī Rīgā, kinoteātrī *Kristal Palace*.
Filma nav saglabājusies.

Mūsu armija
1939

Armijas štāba jubilejas filma 2500 metru
Režisors, operators Eduards Kraucs
Pirmizrāde 1939. gada 18. novembrī.
Filma nav saglabājusies.

Mūsu pelēkais dārgakmens
1936

Finanšu ministrijas Zemes bagātību pētīšanas komitejas filma
Scenārists Jānis Greste
Režisors Voldemārs Pūce
Operators Jānis Sīlis
Operatora palīgs J. Krūskops
Komponists Jānis Vītoliņš
Mūziku atskaņo radiofona simfoniskais orķestris autors vadībā
Dzied radiofona vīru koris Sergeja Duka vadībā un LJ Sarkanā Krusta koris J. Milzarāja vadībā
Administrators Eduards Žebrovskis
Skaņa ierakstīta un filma apstrādāta VEF
Piedalās skolotājs Kristaps Ginters un Rīgas 8. pamatskolas skolēni
Stāsts par Latvijas kaļķakmeni un tā izmantošanas iespējām.
Pirmizrāde 1936. gada 11. decembrī Rīgā, kinoteātrī *Splendid Palace*.

Mūsu zeme
1931

Latvju nacionālās apvienības filma
Scenāristi Konstantīns Tumilis-Tumilovičs, Aleksandrs Dauge, Leonīds Breikšs
Režisors Konstantīns Tumilis-Tumilovičs
Operators A. Pavlovskis
Filmas tehniskā apstrāde veikta Mārtiņa Lapiņa fotoateljē
Masu skatos piedalās ap 100 aizsargu un 30 Zeltmata un Feldmaņa dramatisko kursu audzēkņu
Komunistu briesmu darbi Latvijā.
Pirmizrāde 1931. gada 3. augustā Rīgā, kinoteātrī *Forums*.
Filma nav saglabājusies.

Par tēvzemi
1928

Aizsargu organizācijas filma
Scenāristi Alfrēds Bērziņš, Aleksandrs Rusteiķis, Jānis Sīlis
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Lomās:
Zālītes tēvs – Aleksis Mierlauks
Anna Zālīte – E. Kreislere
Čekiste Ķērsta Kraulis – L. Dziļstraume
Piedalās kinomākslas studijas *Stars* audzēkņi, 7. Siguldas kājnieku pulks, aizsargi
Lielinieku varas laiks. Izmocītās tautas sacelšanās. Nacionālo spēku uzvara.
Filma nav saglabājusies.

Piltenes prāģeri
Kā Piltenes prāģeri uz Rīgu brauca
1922

a/s *Dzintarfilma* produkcija
Autors Zemgalis Ņirga (Roberts Vizbulis)
Lomās:
Pulksteņmeistars – Jansons
Skroderis – Arveds Mihelsons
Bārddzinis – A. Celmiņš
Kalējs – Kārlis Brīvnieks
Brīnumputns – Zemgalis Ņirga
Kurpniekzellis – Eduards Čakste
Piedzīvojumi un Sarkanā Krusta reklāma.
Saglabājušies filmas fragmenti.

Psihe
1922

a/s *Latvju filma*
Scenārists un režisors Pjotrs Čardiņins
Lomās:
Alīde – Jūlija Skaidrīte
Viņas meitas:
Ilga – Lilita Bērziņa
Mirdza – Irma Vēsmiņa
Dzidra – Mirdza Baltiņa
Juris – Vilis Segliņš
Torstena kundze – Lilija Ērika
Torstena kungs – Teodors Valdšmits
Kārlis, viņu dēls – Jānis Lejiņš
Akmentiņš – Eduards Smiļģis
Viņa sieva – M. Zaborovska
Viņu mājas draugs – Ādolfs Hermanis
Vītums, skulptors – Valdemārs Švarcs
Piedalās kinoaktieru kursu audzēkņi
Melodrāma.
Pirmizrāde 1922. gada 20. februārī Rīgā, kinoteātrī *Moulin Rouge.*
Filma nav saglabājusies.

Tautas dēls
1934

Uzņemta pēc iekšlietu viceministra Alfrēda Bērziņa iniciatīvas, sadarbībā ar ASV kompānijas *Universal Picture Corporation* Zviedrijas nodaļu Stokholmā un Baltijas filmu koncernu *Estofilm*
Scenārists Roberts Kroders
Režisori H. Ballašs (ārskati, batālijas), C. Haldens (montāža) – abi no Vīnes
Operatori H. Teijers, E. Ekstāls (abi – Zviedrija), Eduards Kraucs
Komponists Marks Lavrijs
Producents Eduards Žebrovskis
Lomās:
Kārlis – Nikolajs Vasiljevs
Maiga – Milda Zīlava
Maigas tēvs – Ādolfs Kaktiņš
Valdis – Voldemārs Ančarovs-Kadiķis
Pārvaldnieks – Jānis Mārsietis
Ārsts – Reinis Parņickis
Saimniecības vadītāja – Lidija Keplere

Piedalās Stokholmas Karaliskās operas orķestris un koris
Dejas iestudējis Nacionālās operas baletmeistars Eižens Ļeščevskis (tēlo arī kādu no viesiem)
Filmējušās Latvijas armijas daļas
Paviljona skati un ieskaņošana notika Stokholmā
Mīlestība uz Latvijas likteņgriežu fona.
Pirmizrāde 1934. gada 18. novembrī Rīgā, kinoteātrī *Palladium*, un Stokholmā.
Filma nav saglabājusies

Tā zeme ir mūsu

1930

Latgales lauksaimniecības biedrību savienības filma
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Jānis Sīlis
Latgales ainavas, sadzīve, kāzu tradīcijas, Māras svētki Aglonā.
Pirmizrāde 1930. gada 27. novembrī Rīgā, kinoteātrī *Palladium*.
1935. gadā Latgales lauksaimniecības biedrību savienība sagatavojusi filmas atjaunotu un papildinātu variantu.
Filma nav saglabājusies.

Tēvzemei un brīvībai

1938

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Scenārists Vilis Lapenieks
Režisors Voldemārs Pūce
Operators Aleksandrs Stanke
Komponists Jānis Vītoliņš
Propagandas filma par Latvijas tapšanu un uzplaukumu.
Pirmizrāde 1938. gada 17. novembrī Rīgā, kinoteātrī *Splendid Palace*.
Filma saglabājusies daļēji.

Uztuptēva pēdējie piedzīvojumi Rīgā

1924

a/s *Dzintarfilma*
Autors Roberts Vizbulis
Lomās:
Uztuptēvs – Roberts Vizbulis
Viņa sieva – Ella Jēkabsone
Filmā arī Jaunatnes Sarkanā Krusta un Vērmaņdārza loto kluba reklāma.

Vēveri atkal sēžas stellēs

1940

Lauksaimniecības kameras filma
Scenārists Roberts Kalniņš
Režisors Jēkabs (?) Strazdiņš
Operators Valfrīds Lēmanis
Komponists P. Šāvējs
Par Piebalgas audējiem.
Pirmizrāde 1940. gada 2. jūnijā Piebalgā.
Filma nav saglabājusies.

Vilkiem mests laupījums

1922

a/s *Latvju Filma*
Režisors Pjotrs Čardiņins
Lomās:
Barons Rauts – Valdemārs Švarcs
Baronese Rauta – O. Veinberga
Viņu bērni:
Heinrihs – Aleksandrs Bakāns
Kurts – Egils Arness
Hansis – I. Zālītis
Hugo – Ā. Kļaviņš
Amālija – L. Ērglis
Kalniņš, skolotājs – K. Liepiņš
Marta, viņa sieva – M. Vernere
Emīlija Laivenieks – Lilita Bērziņa
Sarkanais Juris – Vilis Segliņš
Dakteris – Jānis Mārsietis
Slimnīcas sargs – Gustavs Žibalts
Skursteņslauķis – Eduards Čakste
Par skandalozo notikumu ar Bieriņu muižas baronu Rautenfeldu (filmā Rauts). Viņš apprecēja savu kalponi, bet ģimene baronu ieslodzīja psihiatriskajā klīnikā.
Pirmizrāde 1922. gada 25. septembrī Rīgā, kinoteātrī *Grand Kino*.
1929. gadā pēc barona Rautenfelda nāves Sarkankalna klīnikā filma ar panākumiem tika demonstrēta atkārtoti.
Filma nav saglabājusies.

Zem baltzaļā karoga

1936

Latvijas Lauksaimniecības kameras filma
Filmu realizējusi Iekšlietu ministrijas Informācijas un propagandas pārvalde
Scenārists Vilis Lapenieks
Režisors Aleksandrs Rusteiķis
Operators Voldemārs Upītis
Komponists Jānis Norvilis
Producents Eduards Žebrovskis
Skaņu ieraksts un filmas apstrāde veikta VEF
Mūziku ieskaņojis radiofona orķestris un 6. Rīgas kājnieku pulka pūtēju ansamblis A. Segliņa vadībā
Dzied *Zemes spēka* koris
Lomās:
Alma – Milda Klētniece
Mirdza – Irma Graudiņa
Andris – Ansis Tipāns
Vectētiņš – J. Šmits
Mazpulku dzīve, dabas un darba skaistums.
Pirmizrāde 1936. gada 11. decembrī Rīgā, kinoteātrī *Splendid Palace.*
Filma nav saglabājusies.

Zvejnieka dēls

1940

Sabiedrisko lietu ministrijas filma
Pēc Viļa Lāča romāna
Scenārists un režisors Vilis Lapenieks
Operators Alfrēds Polis
Komponists Jānis Mediņš
Mākslinieks Artūrs Cimermanis
Producents Eduards Žebrovskis
Ieskaņojis radiofona orķestris, 4. Valmieras kājnieku pulka pūtēju orķestris, Teodora Reitera koris, dubultkvartets *Tēvija*, Tālis Matīss
Lomās:
Oskars – Pēteris Lūcis
Anita – Nina Melbārde
Zenta – Milda Zīlava
Roberts – Hermanis Vazdiks
Fredis – Kārlis Lagzdiņš
Vecais Kļava – Ēvalds Valters
Banders – Valdemārs Švarcs

Garoza – Rūdolfs Bērziņš
Teodors – Augusts Mitrēvics
Olga – Olga Lejaskalne
Kate – Ella Jēkabsone
Džims – Harijs Avens
Bundža – Arnolds Mīlbrets
Lidija – Lita Lange (Milda Klētniece)
Epizodēs Maksis Grīviņš, Eduards Emsiņš, Vladimirs Avotiņš, A. Zīdars, Emīlija Bērziņa, Sīmanis Fogelis, J. Straume, Rihards Zandersons, Vilis Lapenieks, jr., E. Abersons
Pirmizrāde 1940. gada 22. janvārī Rīgā, kinoteātrī *Splendid Palace.*

LATVIJAS FILMU VEIDOTĀJU RĀDĪTĀJS 1920–1940*

Bērziņš Alfrēds (1899.21.10. – 1977.30.11.)
Filmu producents. Politisks darbinieks. Latvijas Aizsargu organizācijas instruktors, iekšlietu viceministrs, sabiedrisko lietu ministrs (no 1937. gada).
Jau divdesmitajos gados sācis darboties kā uzņemšanas procesa iniciators un organizētājs filmām *Par tēvzemi* un *Lāčplēsis*, 1934. gadā strādājis pie liela starptautiska projekta – filmas *Tautas dēls*.
Šķiet, pateicoties tieši A. Bērziņa ieinteresētībai, tika izveidota sistēma Latvijas kino valstiskajam atbalstam trīsdesmito gadu otrajā pusē.
Pēc Otrā pasaules kara dzīvojis ASV, miris Ņujorkā.

Bērziņš Eduards
Rīgas radiofona tehniķis.
1933. gadā pēc paša zīmējumiem konstruējis gaismas skaņu aparātu, ar kuru bija iespējams skaņu pārnest un filmlentes.
Uzņēmis skaņu filmu par Ķemeru kūrortu, kuru sāka demonstrēt Latvijas kinoteātros 1933. gada aprīlī.

Blumbergs Edgars (1899.22.12. – 1958.3.7.)
Filmu tehniķis.
Dzimis skolotāja ģimenē.
1918. gadā absolvējis Staraja Rusas vidusskolu.
1920. gadā atgriezies Latvijā. No 1922. līdz 1931. gadam strādājis par mūzikas instrumentu labotāju.
1931. gadā atvēra savu smalkmehānikas darbnīcu. 1937. gadā to paplašināja par mācību līdzekļu apgādu *Ed. Blumbergs un biedri* (līdzbiedri – V. Blumbergs un A. Dolfijs).
Kopār ar brāli Voldemāru trīsdesmitajos gados konstruējis skaņu ieraksta

---

* Izmantots izdevums: **Latvijas kino 1920.–1940. Iepazīšanās**. Rīga: Rīgas Kino muzejs, 1990, 48 lpp.; informācija rediģēta un papildināta.

aparatūru, ar kuru ierakstīta fonogramma filmai *Daugava* (1934), kā arī būvējis vairākas citas uzlabotas ierīces filmu uzņemšanai un demonstrēšanai.
No 1934. gada līdz 1940. gadam kopā ar brāli ieskaņojis E. Krauca *Latvijas skaņu hronikas.*
1940. un 1941. gadā strādāja Rīgas Mākslas filmu studijā, arī pie kinožurnālu *Padomju Latvija* ieskaņošanas.
1946. gadā bija Rīgas kinohronikas studijas galvenais inženieris, no 1946. līdz 1948. gadam – precīzās aparatūras inženieris, no 1948. līdz 1955. gadam – Rīgas Mākslas un hronikāli dokumentālo filmu studijas smalkmehāniķis.
Apbedīts II Meža kapos Rīgā

Blumbergs Voldemārs (1893.6.6. – 1972.9.2.)
Filmu tehniķis.
Edgara Blumberga brālis. No 1915. līdz 1917. gadam mācījies komercgrāmatvedības kursos Petrogradā, bet no 1922. gada līdz 1923. gadam Latvijas kinofilmu darbinieku biedrības *Ekrāna darbinieks* kinomākslas kursos Rīgā.
No 1934. līdz 1940. gadam piedalījās Latvijas skaņu hronikas veidošanā.
No 1940. līdz 1964. gadam skaņu operators un režisors.
Izveidojis ierīces magnētiskajam skaņu pierakstam, kas izmantotas piecdesmitajos gados pirmo padomju platekrāna filmu uzņemšanā.
LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks (1963).

Cālītis Arnolds (1883.27.9. – 1972.14.10.)
Filmu producents, fotogrāfs.
1906. gadā sāk strādāt Mārtiņa Buclera fotopiederumu veikalā. No 1909. gada – kino kantora *Inženieris tehniķis P. Kobozevs un biedri Rīgā un Maskavā* vadītājs.
No 1907. gada bija *Latviešu fotogrāfiskās biedrības* biedrs un aktīvs izstāžu dalībnieks, trīsdesmitajos gados – tās vadītājs.
1910. gadā atvēris savu foto un kino piederumu veikalu Rīgā.
Divdesmitajos gados *A. Cālīša Foto un kino tirdzniecības nams* Brīvības ielā 2 bija galvenais Latvijas kino amatieru apgādātājs gan ar aparātiem, gan filmām.
A. Cālītis bija firmu *Pathe, Kodak,* A. E. Berlīnē, Ltd. Londonā un citu firmu pārstāvis Latvijā.
1921. gadā A. Cālītis atvēra *Skolu filmas* nodaļu, par vadītāju uzaicināja Jāni Sīli. Iknedēļas filmu hronikas, kā arī filmu *Ceļojums pa Latviju, Skati iz Latvijas Universitātes dzīves, Kā tapa opera "Sprīdītis", Jelgava, Aizpute, Ceļojums no Jēkabmiesta līdz Staburagam* un daudzu citu producents.
Izdeva žurnālus *Fotogrāfijas Mēnešraksts* (1921–1922) un *Attēls* (1927–1928), kas regulāri publicēja rakstus par latviešu kino.
Trīsdesmitajos gados A. Cālītis ar kino vairs nenodarbojās.
1940. gadā viņa veikalu nacionalizēja, bet pašu ar ģimeni izsūtīja 1941. gada 14. jūnijā.

Piecdesmitajos gados A. Cālītis atgriezās Latvijā. Pēc atgriešanās strādāja pie J. Rieksta fotolaboratorijā.
Apbedīts Rīgā, Meža kapos

Cimermanis Artūrs (1886.15.1. – ?)
Filmu mākslinieks.
Beidzis Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas teātra dekorāciju klasi.
Līdz Pirmajam pasaules karam Jaunā Rīgas teātra, Rīgas Latviešu teātra un Interimteātra dekorators.
Filmu *Laiku viesulī, Zvejnieka dēls, Aizsprosts* mākslinieks.
No 1921. līdz 1938. gadam Nacionālā teātra dekorators.
1944. gadā devās trimdā. Par turpmāko darbību ziņu trūkst. Miris Anglijā.

Čardiņins Pjotrs (īstajā uzvārdā Krasavčikovs, 1873 ? – 1934)
Filmu režisors, scenārists, aktieris.
Mācījies Maskavas filharmoniskās biedrības Muzikāli dramatiskajā skolā Vladimira Ņemiroviča-Dančenko klasē.
1909. gadā sāka darbu kino režijā. Krievijā uzņēma ap 200 filmu, galvenokārt melodrāmas un literāru darbu ekranizācijas.
1920. gadā emigrēja no Padomju Krievijas uz Latviju. Piedalījās a/s *Latvju Filma* darbā. Režisors filmai *Laiku viesulī* (1921). Režisors un scenārists filmām *Fricītis jūrmalā* (1921), *Psihe* (1922), *Vilkiem mests laupījums* (1922).
Vadīja kinomākslas kursus pie a/s *Latvju Filma.*
1923. gadā repatriējās un līdz 1930. gadam veidoja filmas Ukrainā.
1934. gadā miris no aknu vēža.

Dimze Voldemārs (1902.9.8. – 1942.22.4.)
Latvijas aviācijas pulka kapteinis, par piedalīšanos Latvijas atbrīvošanas cīņās apbalvots ar Latvijas Republikas brīvības cīņu 10 gadu jubilejas piemiņas medaļu (1928).
Tēlojis galveno lomu filmā *Lāčplēsis* (1930).
1941. un 1942. gadā – *Ostland Film G. m. b. H.* Rīgas nozares inspektors.
Miris no tuberkulozes. Apbedīts Brāļu kapos.

Doreds Jānis Reinholds (1881.23.4. – 1954.22.9.)
Filmu operators.
Beidzis Cēsu elementārskolu.
1894. gadā sāka dzīvot Maskavā, strādāja foto veikalā.
1905. gada beigās devās uz Parīzi, strādāja *Pathe* firmā. Apguva filmēšanas tehniku. 1907. gadā pārcēlās uz Ameriku, kur strādāja *Pathe* firmas nodaļā. Šajā gadā Oregonas štatā, braucot ar laivu pa Kolumbijas upi, uzņēma savu pirmo patstāvīgo filmu. 1911. gadā atgriezās Krievijā. Maskavā iekārtoja modernu fotokino laboratoriju, nodibināja savu filmu uzņēmumu, kas producēja dokumentālas

un skatu filmas. Operators 1913. gada aktierfilmai *Tirgoņa Baškirova meita* (režisors Nikolajs Larins).
1914.–1918. gadā Krievijas ģenerālštāba Skobeļeva komitejas filmu nodaļas vadītājs.
1920.–1924. gadā *Pathe* Rīgas nodaļas reportieris. Filmēja notikumus Baltijā.
1921. gadā Rīgā, Strēlnieku ielā 2, atvēra filmu laboratoriju *Standard*. Veica filmu tehnisko apstrādi, izgatavoja titrus filmu tulkojumiem latviešu valodā.
1925. gadā *Pathe* pārcēla biroju no Rīgas uz Parīzi. Drīz pēc tam Doreds pārgāja darbā uz *Paramount News*, kurā strādāja līdz 1950. gadam.
1940. gadā pēc Latvijas okupācijas kļuva ASV pavalstnieks, bet vienmēr nēsāja sev līdzi Latvijas pasi.
Miris Norvēģijā.

Gūters Jānis (*Johannes Guter*, atšķirīgi dati: 1882.8.5. vai 1881.25.4. – 1967)
Filmu režisors, aktieris, producents.
Skatuves gaitas sācis Rīgā. Studēja Vīnes Ķeizariskajā Mūzikas un dramatiskās mākslas akadēmijā (ar Vīnes *Burgtheater* stipendiju). Kādu laiku spēlēja Vīnes un Frankfurtes pie Mainas teātros, kur pamazām pievērsās režijai.
J. Gūters kļuva par sabiedrības *Stjuart Webbs Film* kino režisoru, vēlāk nodibināja savu uzņēmumu *Zentaurfilm*. Tur un firmā *UFA* uzņēma ap 40 filmu līdz 1944. gadam. Pēc Vācijas sadalīšanas Gūters dzīvoja VDR.

Jekste Alberts (1908.21.6.–1987.14.11.)
Filmu tehniskais darbinieks, producents.
Mācījies Valsts tehnikumā Liepājā, LU Mehānikas fakultātē. Strādājot VEF trīsdesmitajos gados, palīdzēja izveidot VEF filmu skaņu ierakstu laboratoriju, sākot ar filmu *Dzimtene sauc*, līdzdarbojies kultūrfilmu tehniskajā sagatavošanā.
1940. gadā bijis padomju dibinātās Rīgas Mākslas filmu studijas direktors. Vācu okupācijas laikā apcietināts, bijis Salaspils koncentrācijas nometnē, pēc tam – Latvijas leģiona 19. divīzijas kara korespondents.
Pēc kara Vācijā trimdas filmu studijas *Rīgas Filma* vadītājs. Studija nodarbojās ar filmu uzņemšanu, izplatīšanu, dublāžām. 1952. gadā Jekste pārcēlās uz Kanādu, piedalījies a/s *Atlantic Films & Electronics Ltd.* izveidē, bijis tās prezidents.
Miris Kanādā.

Jemeļjanovs Vasilijs (1881.21.3. – 1949.(?)10.)
Filmu izplatītājs, demonstrētājs.
Dzimis Pēterburgā. Divdesmito gadu sākumā ar ģimeni ieradies Latvijā.
Akciju sabiedrības *ARS* (dib. 1920. g.) valdes priekšsēdētājs. A/s *ARS* piederēja kinoteātri *Splendid Palace*, *Kristal Palace* (bijušais *Kapitols*) u. c. Rīgā, *Gloria* Tallinā, kinoteātris Kauņā u.c. *ARS* arī pārstāvēja vairākas – galvenokārt ASV un Vācijas filmu kompānijas Baltijas valstīs, izplatīja to filmas.
1934. gadā piedalījās filmas *Gauja* (1934) producēšanā.
1941. gada 14. jūnijā ar ģimeni izsūtīts. Miris Soļikamskas nometnē.

Kārkliņš Kārlis (1886.7.4. – 1972)
Filmu producents.
Mākslas filmas *Es karā aiziedams* producents un līdzoperators (1920).
Bijis viens no a/s *Latvju Filma* izveidotājiem un aktīviem biedriem. Divdesmitajos gados dibināja *Latvijas Filmu tirdzniecības namu.*
Divdesmito gadu beigās pārcēlās uz dzīvi Rēzeknē, filmēja sižetus kinožurnālam *Latvijas hronika.*
Pēc Otrā pasaules kara dzīvojis Valmieras rajona Vaidavas ciema Ķikutos.

Kraucs Eduards (1898.21.8. – 1977.14.9.)
Filmu operators, producents.
Studējis arhitektūru Maskavas Kalnu institūtā.
Strādāja Maskavas Kaučuka fabrikā, kur kopā ar brāli Džonu nodibināja teātri, uzņēma arī dažas filmas.
Pēc atgriešanās Rīgā strādāja par preses fotogrāfu avīzē *Segodņa* u. c. 1929. gadā sāk uzņemt kinožurnālus *Pēdējā brīdī* un *Latvijas hronika.* 1930. gadā kļuva par vācu filmsabiedrības *UFA Nedēļas apskata* korespondentu Latvijā, veidoja kinosižetus. 1931. gada jūnijā tapa jau simtā E. Krauca kinohronika.
Trīsdemitajos gados viņš bija vienīgais kinohronikas ražotājs Latvijā.
1931. gada rudenī iznāca pirmā *Latvijas skaņu hronika,* kas bija ierakstīta ar amerikāņu firmas *FOX* palīdzību.
No 1934. līdz 1940. gada jūnijam *Latvijas skaņu hroniku* Eduards Kraucs izlaida ik nedēļas, skaņu operatori – brāļi Blumbergi.
1934. gadā Kraucs bija operators filmai *Gauja,* viens no operatoriem filmās *Tautas dēls* un *Cēsis.*
1940. un 1941. gadā uzņēma sižetus hronikām *Nedēļas apskats, Padomju Latvija.*
No 1941. līdz 1944. gadam filmēja sižetus *Ostland Films G. m. b. H.* hronikām, arī filmu *Sarkanā migla* par *baigo gadu* Latvijā.
Emigrēja uz Vāciju (52 hronikas par bēgļu dzīvi).
1950. gadā izceļoja uz ASV. Strādāja Kolorādospringsas komercfirmu sabiedrībā *Alexander Film* par optisko triku operatoru. Vēlāk uzņēmumu pārņēma CBS, tur pārgāja arī Kraucs. Izveidojis 100 televīzijas raidījumu – intervijas ar latviešiem.
Krauca fotogrāfijas ir grāmatas *Baigais gads* pamatā, attēli par padomju okupācijas gadu Baltijā ievietoti arī žurnālā *Life.*
Pēc E. Krauca nāves viņa fotofilmu un dokumentu arhīvs nonāca Kalifornijas Hūvera institūtā.

Lapenieks Vilis (1908.8.10. – 1983.30.1.)
Filmu režisors, producents, scenārists, aktieris.
Rentnieka dēls. Beidzis Liezēres pamatskolu, Rīgas pilsētas 1. ģimnāziju, Zeltmata un E. Feldmaņa dramatiskos kursus. Ziemeļblāzmas, Ziemeļlatvijas un Nacionālā teātra aktieris.

Sabiedrisko lietu ministrijas filmu nozares režisors. Lielākais darbs – filma *Zvejnieka dēls* (1940). Pēc tās pabeigšanas sāka darbu pie filmas *Melanholiskais valsis* par komponista Emīla Dārziņa dzīvi. Filmēšanu pārtrauca padomju okupācija. Vācu okupācijas laikā Rīgā vadīja Tautas teātri. Pēc kara studijā *Rīgas Filma* Vācijā uzņēma dokumentālu filmu *Kas mēs esam, ko mēs spējam* (1947), aktierfilmu *Kāds, kura nav* (1949).
No 1951. līdz 1953. gadam veica organizatorisku darbu Britu militārajā pārvaldē Vācijā. Vēlāk pārcelās uz ASV. Strādāja par fotogrāfu, iestudēja izrādes un spēlēja Losandželosas latviešu teātrī.
No 1972. līdz 1978. gadam vadīja Amerikas Latviešu apvienības filmu nozari, uzņēmis vairākas filmas par latviešu dzīvi trimdā.
Sarakstījis autobiogrāfiju *Dullā Daukas piezīmes* (Gauja, 1977).

Lapiņš Mārtiņš (1873–1954)
Filmu operators, fotogrāfs.
1906. gadā atvēra savu fotodarbnīcu Grīziņkalnā, Pērnavas ielā 16. Aktīvs Latviešu fotogrāfiskās biedrības biedrs, piedalījies vietējās un arī ārzemju foto izstādēs.
Filmējis Latvijas kultūras darbiniekus pēc Izglītības ministrijas pasūtījuma. Uzņēmis arī kinohronikas, piemēram, *Zviedrijas karaļa viesošanās Rīgā* (1929), un pasūtījuma filmas ar dažādu firmu reklāmām.
Filmas *Kaķīša dzirnavas* (1932) operators un producents.
Otrā pasaules kara laikā gāja bojā Lapiņa darbnīca Marijas ielā 2, līdz ar to arī viņa foto un kino arhīvs. Pēc Otrā pasaules kara strādāja par fotogrāfu kombinātā *Rīgas Foto*. Apbedīts Rīgā, Meža kapos.

Lēmanis Valfrīds (1914.23.9. – 1975.11.2.)
Filmu operators, fotogrāfs.
Beidzis Rīgas Valsts tehnikumu. Specializējies fotogrāfijā.
1934. gadā sāka strādāt kino uzņemšanā.
Piedalījies filmu *Tautas dēls* un *Kaugurieši*, kā arī kultūrfilmu uzņemšanā.
1943. gadā iesaukts leģionā, bijis kara ziņotājs. 1944. gadā Hannoverē sāka strādāt vācu nedēļas apskatā *Welt im Bild*.
Kopš 1952. gada strādāja Vācijas TV. Divdesmit divu gadu laikā uzņēmis apmēram 5000 reportāžu visā pasaulē.
Uzņēmis filmas: *Hamburgas dziesmu svētki* (1964), *Latviešu trimdas panorāma*, *Eiropas latviešu dzīves panorāma*, *Visā pasaulē izkaisīti un tomēr viena tauta* (1970) u. c.
Miris Hannoverē VFR.

Polis (Pole) Alfrēds (1894–1975)
Fotogrāfs, filmu operators.
Dzimis Rīgā amatnieka ģimenē. Mācījies pie pazīstamā Rīgas fotogrāfa Anša Skariņa, zināšanas papildinājis ārzemēs.
1924. gadā Rīgā atvēris savu fotostudiju.

Operators filmai *Zvejnieka dēls* (1940). Pēc Otrā pasaules kara bijis foto ceha priekšnieks Rīgas Mākslas filmu studijā. Bijis operatoru grupā filmai *Mājup ar uzvaru* (1947, operators inscenētājs Eduards Tisē).
No 1948. līdz 1964. gadam strādāja par fotogrāfu Teātra biedrībā.
Apbedīts Rīgā.

Pūce Voldemārs (1906.24.8. – 1982. 21.7.)
Filmu un teātra režisors.
1929. gadā bijis režisora Aleksandra Rusteiķa asistents filmā *Lāčplēsis*, tēlojis arī filmas epizodēs. Sabiedrības *Latkino* (1929–1930) kinoaktieru studijā pasniedzis aktiera meistarību. Pats mācījies Latvijas aktieru arodbiedrības teātra skolā pie Mihaila Čehova. Bijis Latvju drāmas ansambļa vadītājs.
Kultūrfilmu *Mūsu pelēkais dārgakmens* (1936), *Cēsis* (1938), *Tēvzemei un brīvībai* (1938), *Latvji, brauciet jūriņā!* (1940) un aktierfilmas *Kauguriešī* (1941) režisors. Uzņēmis propagandas filmas arī vācu okupācijas laikā. No 1944. līdz 1947. gadam trimdā Vācijā, pēc tam repatriējas. Vienu gadu strādāja Rīgas Mākslas filmu studijā, 1949. gadā arestēts un izsūtīts uz Sibīriju.
Pēc atgriešanās – Leļļu un Operetes teātra režisors. 1969. gadā režisors filmai *Mērnieku laiki.*

Rozītis Augusts
Filmu operators.
Filmu *Es karā aiziedams, Laiku viesulī, Fricītis jūrmalā* operators. Filmēja arī a/s *Dzintarfilma* nepabeigto darbu *Līduma dūmos* (1922) pēc Andrieva Niedras romāna. Strādāja par operatora Jāņa Sīļa palīgu pie Arnolda Cālīša producētajām Latvijas filmu hronikām. Vēlāk bijis filmu operators Mārtiņa Lapiņa darbnīcā.
Pēc Otrā pasaules kara dzīvoja Rīgā.

Rusteiķis Aleksandrs (1892.1.1. – 1958.27.2.)
Filmu režisors, aktieris.
Dzimis Rīgā. Mācījies A. Suvorina teātra skolā Sanktpēterburgā. 1914. gadā angažēts Maskavas Dailes teātrī. Filmējies galvenajā lomā krievu filmā *Bēglis* (1914, režisors A. Volkovs). No 1918. līdz 1922. gadam dzīvojis Taškentā, kur izveidoja un vadīja teātra studiju. 1922. gadā kopā ar ģimeni kā optants devās uz Lietuvu. Bijis Lietuvas Valsts operas teātra režisors Kauņā.
No 1924. gada – Latvijā, režisors Rīgas Krievu kamerteātrī un Krievu drāmas teātrī. 1925. gadā piedalījās vairākās epizodiskās lomās Francijas filmā *Mihails Strogovs.*
Pasniedzis aktiera meistarību kinomākslas studijās *Stars, Sfinkss, Latkino.*
Filmu *Par tēvu zemi, Lāčplēsis, Daugava, Dzimtene sauc, Aizsprosts* u.c. režisors.
Pēc Otrā pasaules kara fotogrāfs Jūrmalā.
Apglabāts Vecdubultu kapos, kur 1984. gadā Latvijas Kinematogrāfistu savienība uzlikusi kapa pieminekli.

Režisora meita Tatjana Sila uzrakstījusi grāmatu *Atmiņu lokos: Par režisoru Aleksandru Rusteiķi* (Rīga: Mantojums, 2003).

Segliņš Vilis (1882.3.11. – 1961.30.3.)
Filmu un teātra režisors, scenārists, aktieris.
Dzimis kalēja ģimenē. 1901. gadā sācis aktiera karjeru, no 1904. gada režisors Jaunajā Rīgas teātrī. No 1914. līdz 1920. gadam bijis aktieris Krievijas teātros, piedalījies filmās.
Latvijas pirmās aktierfilmas *Es karā aiziedams* scenārists un režisors. Piedalījās a/s *Latvju Filma* darbā, kopā ar P. Čardiņinu vadīja sabiedrības aktieru kursus, tēloja *Latvju Filma* uzņemtajās lentēs. Filmas *Kaķīša dzirnavas* scenārists un režisors. No 1929. līdz 1940. gadam Kuldīgas teātra režisors. Pēc Otrā pasaules kara teātra režisors un kultūras namu vadītājs Madonā un Jēkabpilī.
Apglabāts Meža kapos Rīgā.

Sīlis Jānis (1886.21.5. – 1970.20.8.)
Filmu operators.
Bijis Pirmā pasaules kara dalībnieks, nonācis vācu gūstā. No 1919. līdz 1920. gadam studējis grafiku Leipcigas Vizuālās mākslas akadēmijā. Strādājis filmu nozarē Leipcigā. 1920. gadā atgriezās Latvijā. 1922. gadā sāka strādāt A. Cālīša Kino-foto tirdzniecības namā par Skolu filmas nodaļas vadītāju, bija A. Cālīša producētās filmu hronikas un kultūrfilmu operators. Žurnālu *Fotogrāfijas Mēnešraksts* (1921–1922) un *Attēls* (1927–1928) redaktors, arī rakstu par kino autors.
Filmu *Par tēvu zemi, Lāčplēsis, Daugava, Dzimtene sauc, Mūsu pelēkais dārgakmens* u.c. operators.
Sabiedrisko lietu ministrijas Filmu nozares vadītājs.
Pēc Otrā pasaules kara trimdā Vācijā, no 1949. gada – ASV, kur strādāja par zobu tehniķi.
Apbedīts Vašingtonā.

Stanke (Stankēvičs) Aleksandrs (? – 1944)
Dzimis Latvijā. Firmas *Eggert & Co* fotomāceklis, filmējis kopš 1909. gada. Saskaņā ar plaši izplatītu versiju 1910. gadā filmējis cara Nikolaja II viesošanos un Pētera I pieminekļa atklāšanu Rīgā, taču dokumenti Stankes līdzdalību filmējumos neapstiprina. Krievijā strādājis pie uzņēmēja A. Hanžonkova par aktierfilmu operatoru. Pēc Pirmā pasaules kara atgriezās Latvijā, bet no 1925. līdz 1933. gadam strādāja par operatoru Krievijā, Ukrainā, Armēnijā. 1933. gadā atgriezās Latvijā. Filmu *Tēvzemei un brīvībai, Latvji, brauciet jūriņā!, Aizsprosts* operators. Vācu okupācijas laikā bija *Ostland Film G.m.b.H.* Rīgas nozares hroniku operators. Miris neilgi pirms Padomju armijas ienākšanas Rīgā.

BIBLIOGRĀFIJA

I. Arhīvi un muzeji

Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs (LVKFFDA)
Latvijas Valsts vēstures arhīvs (LVVA)
Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (RTMM)
Rīgas Kinomuzejs (RKM)

II. Periodiskie izdevumi

Attēls: Veltīts foto un kinomākslas draugiem / Red. J. Sīlis. – Rīga: A. Cālītis, 1927–1928.

Baltijas Vēstnesis: Politiski literārs nedēļas (vēlāk dienas) laikraksts. – Rīga, 1868–1906.

Brīvā Zeme: Latviešu zemnieku savienības laikraksts. – Rīga, 1919–1940.

Cīņa: Latviešu sociāldemokrātu centrālais orgāns, 1917–1919.

Dailes Magazīna: Nedēļas žurnāls literatūrai, filmai un skatuves mākslai/ Red. A. Bērziņš. – Rīga: Dailes Magazīna, 1932–1934.

Darba Dzīve / Red. A. Francis. – Rīga: Latvijas Darba kamera, 1938–1940.

Daugava: Literatūras, mākslas un zinātnes mēnešraksts / Red. J. Grīns. – Rīga: a/s Valters un Rapa, 1928–1940.

Domas / Red. G. Zemgals. – Rīga: U. Golts, 1914.

Domas: Mēnešraksts literatūrai, mākslai un zinātnei / Red. R. Bīlmanis. – Rīga: Literātu biedrība "Domas", 1924–1934.

Druva: Daiļrakstniecības, zinātnes un mākslas mēnešraksts. – Rīga: Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļa, 1912–1914.

Dzimtenes Vēstneša literārais pielikums. – Rīga, 1907–1914.

Ekonomists: Finanšu, tirdzniecības, rūpniecības, lauksaimniecības, apgādības un kooperācijas žurnāls / Red. V. Vītols. – Rīga: Finanšu ministrija, 1920–1940.

Ekrāns: Ilustrēts filmu žurnāls / Red. A. Antens. – Rīga: k/s Ekrāns, 1924.

Filma un Skatuve: Žurnāls kinomākslai, skatuvei un fotogrāfijai / Red. Ādolfs Kraulis. – Rīga: Kultūras līga, 1930–1932.

Filma un Teātris: Nedēļas žurnāls / Red. Ādolfs Kraulis. – Rīga: Rīgas prese, 1932–1933.
Filmu Apskats / Red. Knuts Lesiņš. – Rīga: Aviācijas veicināšanas biedrība, 1934.
Fotogrāfijas Mēnešraksts: Latviešu fotogrāfiskās biedrības orgāns / Red. J. Sīlis. – Rīga: Cālītis, 1921–1922.
Izglītības Ministrijas Mēnešraksts / Red. T. Zeiferts. – Rīga: Izglītības ministrija, 1920–1939.
Jaunākās Ziņas / Red. A. Benjamiņš. – Rīga, 1911–1940.
Jaunības Tekas: Literatūras, zinātnes mēnešraksts jaunībai / Izd., red. A. Jesens. – Rīga, 1910–1915.
Kino: Iknedēļas žurnāls literatūrai un mākslai / Red. E. Jansons. – Rīga: Latvijas kinoteātru, kino izīrēšanas kantoru un kinolentu fabriku īpašnieku biedrība, 1926–1927.
Kino: Nedēļas žurnāls literatūrai un kinomākslai / Red. V. Galiņš, vēlāk H. M. Ozoliņš. – Rīga: Bangas, 1929–1930.
Kreisā Fronte. – Rīga, 1928–1930.
Kultūras Vēstnesis / Red. O. Krolls. – Rīga: Latvijas kultūras veicināšanas biedrība, 1921–1925.
Kurzemes Vārds: Neatkarīgs politisks, sabiedriski literārs dienas laikraksts / Red. J. Laudams. – Liepāja, 1918–1944.
Latvijas Kareivis: Dienas laikraksts / Atb. red. A. Plensners. – Rīga: Armijas štāba operatīvā daļa, 1920–1940.
Latvijas Republikas Saeimas Stenogrammas. – Rīga, 1922–1934.
Latvijas Sargs / Atb. red. A. Kroders. – Liepāja; Rīga: Latvijas Sargs, 1919–1934.
Latvijas Vēstnesis: Politisks un literārs laikraksts / Red. K. Skalbe, J. Akmens. – Rīga: Dīriķis un biedri, 1920–1925.
Latvis: Bezpartejisks nacionāls laikraksts politikai, tautsaimniecībai, zinātnei un mākslai / Red. A. Bergs. – Rīga, 1921–1934.
Literatūra un Māksla: Latvijas radošo savienību laikraksts. – Rīga, 1945–1994.
Mūsu Domas: Politiska, sabiedriska un literāra avīze. – Jelgava, 1912.
Padomju Latvija: Latvijas PSR Augstākās Padomes laikraksts. – Rīga, 1940–1941.
Pasaules Pasts: Ilustrēts nedēļas laikraksts / Red. J. Sproģis. – Rīga, 1931–1934.
Pašvaldības Balss / Red. J. Bokalders. – Rīga: Latvijas pilsoņu kongresu birojs, 1925–1940.
Pēdējā Brīdī / Red. P. Vīlips. – Rīga: Brīdis, 1927–1936.
Pirmdiena: Neatkarīgs nedēļas laikraksts A. Krodera vadībā / Izd., red. J. Melders. – Rīga, 1925–1927, 1930.
Radio Abonents: Latvijas radio abonentu ilustrēts neatkarīgs mēnešraksts / Izd., red. A. Trelle. – Rīga, 1932–1939.
Rīgas Jūrmalas Vēstnesis: Laikraksts Rīgas Jūrmalas, Slokas un Ķemeru pilsētai / Red. J. Rudzītis. – Majori: Eniņš, 1939.
Rīgas pilsētas statistiskā gadagrāmata. – Rīga: Rīgas pilsētas statistiskā biroja publicējumi, 1925–1939.

Rīts / Red. A. J. Grīns – Rīga, 1934–1940.

Sociāldemokrāts: Latvijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas centrālorgāns / Red. J. Celms. – Rīga: Menders, 1918–1934.

Skatuve – Ekrāns – Dzīve: Mākslas un literatūras žurnāls / Izd., red. A. Reinholds. – Rīga, 1926.

Stari: Žurnāls praktiskās un mākslas fotogrāfijas veicināšanai. – Rīga: Buclers, 1912–1914

Valdības Vēstnesis: Latvijas Valdības oficiāls laikraksts / Red. O. Nonācs, vēlāk M. Arons. – Rīga, 1919–1940.

Сегодня: Независимая, демократическая газета / Ред. В. Н. Панов. – Рига: Народ, 1919–1940.

Сегодня вечером / Отв. ред. А. В. Круминский. – Рига: Сегодня, 1924–1940.

III. Grāmatas un raksti

Ascheid, Antje. *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema.* Philadelphia: Temple University Press, 2003.

Atmiņas par Vili Lāci. Rīga, 1975.

Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki: Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā. Grām.: *Māksla un politiskie konteksti.* Rīga: Neputns, 2006, 39.–63. lpp.

Belševica, Vizma. *Bille.* Rīga: Jumava, 1992, 207 lpp.

Benjamins, Valters. *Iluminācijas.* Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005, 515 lpp.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film.* London: Methuen, 1985, 370 p.

Bordwell, David. *On the History of Film Style.* Cambridge, Massachussets, and London, England: Harward University Press, 1997, 322 p.

Bordwell, David, Staiger, J. and Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Production to 1960.* London, Routledge&Kegan Paul, 1985, 506 p.

Briedis, Raimonds. Lielais mēmais jeb kino latviešu literatūrā 20. gs. sākumā. *Kino Raksti.* Nr. 3, 2000/2001, 144.–151. lpp.

Broce, Johans Kristofs. *Zīmējumi un apraksti:* 5 sēj. Rīga: Zinātne, 1996.

Burton, Alan. The Emergence of an Alternative Film Culture: Film and the British Consumer Co-operative Movement before 1920. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema.* Ed. John Fullerton. London; Paris; Rome; Sydney: John Libbey, 1998, p. 71–81.

Caroll, Noel. Eisenstein's Philosophy of Film. Grām.: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, p. 127–146.

Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition To Sound, 1926 – 1931.* University of California Press, 1999, 651 p.

Čaks, Aleksandrs. *Kopoti raksti.* 3. sēj. Rīga: Zinātne, 1994.
IX Latviešu Dziesmu svētki. Rīga: IX dziesmusvētku rīcības komiteja, 1938, 207 lpp.
Dreibande, Elvīra, Trofimovs, Rems. *Sergejs Eizenšteins.* Rīga: Liesma, 1970, 79.–95. lpp.
Drillis, Rūdolfs. *Kino un filma.* Rīga: Valters un Rapa, 1935, 110 lpp. Jaunais Zinātnieks. Nr. 30.
Dunsdorfs, Edgars. *Kārļa Ulmaņa dzīve.* Daugava, 1978, 614 lpp.
Dyer, Richard. *Stars.* British Film Institute, 1998, 217 p.
Early Cinema: Space–Frame–Narrative. Ed. T. Elsaesser, A. Barker. British Film Institute, 1990, 424 p.
Eglītis, Anšlavs. *Lielais Mēmais.* Grāmatu draugs, 1972, 334 lpp.
Eglītis, Anšlavs, Munce, Zuzanna. *Jānis Muncis.* Upeskalna apgāds,1961, 23 lpp.
Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen.* Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1994, 360 p.
Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary.* London; New York: Routledge, 2004, 472 p.
Erss, Ādolfs. Zilais Domino un 3 L. Grām.: Erss Ā. *Jautrās rīdzinieces.* Rīga: Zinātne, 1995, 20.–34. lpp.
Grots, Jānis. *Kopoti raksti.* Rīga: LPSR Valsts grāmatu palāta, 1971, 6. sēj., 136., 137. lpp.
Gunning, Tom. Weaving a Narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. Grām.: *Early Cinema: Space–Frame–Narrative.* Ed. T. Elsaesser, A. Barker. British Film Institute, 1990, 336–347 p.
Hansen, Miriam. Early Cinema – Whose Public Sphere? Grām.: *Early Cinema: Space–Frame–Narrative*, p. 228–246.
Hausmanis, Viktors. *Lilita Bērziņa.* Rīga: Liesma, 1980, 206 lpp.
Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts.* London; New York: Routledge, 2004, p. 64–68.
Hiley, Nicholas. "At the Picture Palace": The British Cinema Audience, 1895–1920. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema.* Ed. John Fullerton. London; Paris; Rome; Sydney: John Libbey, 1998, p. 96–102.
Jaunsudrabiņš, Jānis. Jaunsaimnieks un velns. *Kopoti raksti.* Rīga: Liesma, 1982, 7. sēj., 413 lpp.
Jurevičs, Pauls. *Kultūras sejas.* Upsala, 1960, 110. lpp.
Kārkliņš, Jānis. *Latvijas Preses karalis: Atmiņas par Jaunāko Ziņu laikiem.* Rīga: Latvijas Rakstnieku savienība, 1990, 256 lpp.
Kārkliņš, Kārlis. Rūdolfs Blaumanis. Grām.: *Latviešu literatūras vēsture.* Rīga: Literatūra, 1935, 3. sēj., 310.–343. lpp.
Kenkel, Karen J. The Nationalisation of the Mass Spectator in Early German Film. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema.* Ed. John Fullerton. London; Paris, Rome; Sydney: John Libbey, 1998, p. 155.–162.
Kino. Rokasgrāmata 1931. gadam. Rīga,1931, 177 lpp.

Kļaviņš, Eduards. *Latvijas XIX gadsimta beigu, XX gadsimta sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums.* Rīga: LPSR Kultūras ministrija. Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1983, 137 lpp.

Kultūrpolitika Latvijā: Nacionālais ziņojums. Eiropas Padomes ekspertu ziņojums. Rīga: Rasa ABC, 1998, 197 lpp.

Kundziņš, Kārlis. *Latviešu teātra vēsture.* Rīga: Liesma, 1972, II sēj., 439 lpp.

Lamberga, Dace. *Klasiskais modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.* Rīga: Neputns, 2004, 271 lpp.

Lapenieks, Vilis. *Dullā Daukas piezīmes.* [Mičigana]: Gauja, 1977, 399 lpp.

Latviešu konversācijas vārdnīca: 21 sēj. Rīga: A.Gulbis, 1924–1940.

Latviešu literatūras vēsture 6 sējumos. Rīga: Literatūra, 1937, 6. sēj., 463., 464. lpp.

Latvija citu valstu saimē. Rīga: Zinātne, 1990, 125 lpp.

Latvija desmit gados. Rīga: Jubilejas komisijas izdevums, 1928, 384 lpp.

Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas. Rīga: Liesma, 1985, 23.–29. lpp.

Latvija skaitļos: 1938. Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 536 lpp.

Latvijas kino 1920.–1940. Iepazīšanās. Rīga: Rīgas Kinomuzejs, 1990, 48 lpp.

Latvijas kultūras statistika. 1918.–1937. Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 194 lpp.

Latvijas Republika desmit pastāvēšanas gados. Rīga: Golts un Jurjans, 1928, 805 lpp.

Latvijas Republikas prese 1918.–1940. Rīga: Zvaigzne ABC, 1996, 523 lpp.

Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi. Rīga: Latvijas Rakstu un mākslas kamera, 1939, 100 lpp.

Latvijas Universitāte divdesmit gados. Rīga,1939, I sēj., 920 lpp.

Lācis, Vilis. Vēstules. – Rīga, 1987, 273 lpp.

Lotmans, Jurijs, Uspenskis, Boriss. Mīts – vārds – kultūra. Grām.: *Kultūra. Teksts. Zīme.* Rīga: Elpa, 1993, 23.–40. lpp.

Morin, Edgar. *The Cinema, or The Imaginary Man.* Minesota: University of Minesota Press; Minneapolis; London, 2005, 292 p.

Movies of the Silent Years. Ed. Lloyd, Ann, cons. ed. Robinson, D. London: Orbis, 1985, 224 p.

Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Grām.: *Film Theory and Criticism.* New York; Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 837–848.

Myrstad, Anne Marit. National Romanticism and Norwegian Silent Cinema. Grām.: *Popular European Cinema.* Ed. Richard Dyer, Ginette Vincenday. London: Routledge, 1992, p. 181–193.

Ostrowska, Elžbieta. Early Film Theory in Poland: The work of Karol Irzykowski. Grām.: *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema.* Ed. John Fullerton. London; Paris; Rome; Sydney: John Libbey, 1998, p. 37–42.

Ozols, Rolands. *Pēdējā mohikāņa stāsts.* Rīga: Avots, 1992, 136 lpp.

Padomju Latvijas kinomāksla: Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas. Rīga: Liesma, 1989, 463 lpp.

Pelše, Stella. Mākslas interpretācija un autoritārisma konteksts: 1934. gada faktors. Grām.: *Māksla un politiskie konteksti.* Rīga: Neputns, 2006, 127.– 133. lpp.

Pieci gadi. Rīga: Pagalms, 1939, 238 lpp.
Piektais gads.1938.15.V–1939.15.V. Rīga: Leta, 1939, 444 lpp.
Rainis, Jānis. *Dzīve un darbi.* Rīga: Gulbis, 1931, 11. sēj., 434 lpp.
Rainis, Jānis. Dienasgrāmata. *Kopoti raksti 30 sējumos.* Rīga: Zinātne, 1986, 24. sēj., 893 lpp.
Rainis, Jānis. Dienasgrāmata. *Kopoti raksti 30 sējumos.* Rīga: Zinātne, 1986, 25. sēj., 751 lpp.
Rīga kā Latvijas galvaspilsēta. Rīga: Rīgas pilsētas valde, 1932, 842 lpp.
Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis.* London: Starword, 1992, 351 p.
Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System.* New York: McGraw-Hill, Inc., 1981.
Siliņš, Jānis. *Latvijas māksla. 1800.–1914.* Stokholma: Daugava, 1979, 1. sēj., 288 lpp.
Siliņš, Jānis. *Latvijas māksla. 1800.–1914.* Stokholma: Daugava, 1980, 2. sēj., 440 lpp.
Singer, Ben. *Melodrama and Modernity.* New York: Columbia University Press, 2001, 363 p.
Skujenieks, Marģers. *Latvija starp Eiropas valstīm.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1929, 200 lpp.
Skujenieks, Marģers. *Latvijas statistikas atlass.* Rīga: Valsts statistiskā pārvalde, 1938, 64 lpp.
Skujenieks, Marģers. *Latvija. Zeme un iedzīvotāji.* Rīga: A. Gulbja apgādniecība, 1927, 752 lpp.
Sontag, Susan. *On Photography.* New York: Picador, 1977, 208 p.
Sontag, Susan. A note on novels and films. Grām.: *Against Interpretations and Other Essays.* New York: Picador, 2001, p. 242–245.
Sorenssen, Bjorn. Travel Films in Norway: The Persistence of the "Wiew" Aesthetic. Grām.: *Nordic Explorations: Film Before 1930.* Sydney: John Libbey. Aura, 2000, p. 102–114.
Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1976, 203 p.
Starts, E. Ar kājām uz galda. *Skatuve un Dzīve.* Nr. 9/10, 1913.
Sudrabkalns, Jānis. Meitene no filmas. *Kopoti raksti.* Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958, 2. sēj., 474.–486. lpp.
Sudrabkalns, Jānis. Skaistās filmu sejas. *Kino.* Nr. 2, 1927.
Suta, Tatjana. *Romāns Suta.* Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1996, 79. lpp.
Šervinskis, Vladimirs. Rīgas 1901. gada jubilejas izstāde. *Latvijas Arhīvi.* Nr. 1/2, 1996.
Šilde, Ādolfs. *Pirmā Republika.* Rīga, 1993, 379 lpp.
Trešais gads. 1936.15.5.– 1937.15.5. Rīga: Leta, 1937, 304 lpp.
Tsivian, Yuri. Lacplesis, a film from Latvia. Grām.: *Griffithiana.* Nr. 38/39. Associazione Le Giornate del Cinema Muto. La Cineteca del Friuli – Genowa. Cinemazero – Pordenone, 1990, p. 201–208.

Turner, Graeme. Cultural studies and film. *The Oxford Guide to Film Studies.* Ed. John Hill, P. Church Gibson. Oxford University Press, 1998, p. 195–201.

Vaughan, Dai. Let There Be Lumiere. Grām.: *Early Cinema: Space–Frame–Narrative.* Ed. T. Elsaesser, A. Barker. British Film Institute, 1990, p. 63–67.

Vētra, Mariss. *Rīga toreiz…: atmiņas.* Rīga: Liesma, 1994, 310 lpp.

Аронсон, Олег. *Богема: опит сообщества.* Москва: Прагматика культури, 2002, 94 с.

Балаж, Бела. Видимий человек: Очерки драматургии фильма. *Киноведческие записки.* № 25, 1995, с. 61—121.

Базен, Андре. Миф тотального кино. Кн.: *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972, с. 47—53.

Базен, Андре. Онтология фотографического образа. Кн.: *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972, с. 40–47.

Барт, Ролан. *Мыфологии.* Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2000, 314 с.

Вся кинематография. Настольная справочная книга. 1916. Москва: Издание Ж. Чибрарио де Годень, 1916, 356 с.

Делез, Жиль. *Кино.* Москва: Ad Marginem, 2004, 622 с.

Душенко, Константин. Великий Немой: происхождение термина. *Киноведческие записки. №* 35, 1997, с. 94–98.

Зиммель, Георг. Микеланджело: К метафызике культуре. Кн.: *Лики культуры: Альманах.* Москва: Юрист, 1995, т. 1, с. 163–184.

Из истории французской киномисли: Немое кино, 1911–1933. Москва: Искусство, 1988, 317 с.

Кракауер, Зигфрид. *Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера.* Москва: Искусство, 1977, 320 с.

Лотман, Юрий. Изявление Господне или азартная игра? *Искусство Кино.* № 1, 1994, с. 126–132.

Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства.* С.-Петербург, 2002, 544 с.

Лотман, Юрий, Цывян, Юрий. *Диалог с экраном.* Tallinn: Aleksandra, 1994, 216 с.

Лосев, Алексей. *Философия, Мыфология, Культура.* Москва: Издательство политической литератури, 1991, 525 с.

Маклюэн, Маршал. Кино. Мир киноленты. *Киноведческие записки. №* 31, 1996, с. 64–72.

Морэн, Эдгар. Из книги *Дух Эпохи. Киноведческие записки. №* 45, 2000, с. 253–269.

Нусинова, Наталья. *Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье* (1918—1939). Москва: НИИК, 2003, 464 с.

Фрейд, Зигмунд. *По ту сторону принципа удовольствия.* Москва: Издательская группа Прогресс, Литера, 1992, 567 с.

Фурс, Владимир. *Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса.* Минск: Экономпресс, 2000, 224 с.

Цивъян, Юрий. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930.* Рига: Зинатне, 1991, 484 с.

Эйзенштейн, Сергей. Диккенс, Гриффыт и мы. Кн.: *Избранные произведения в шести томах.* Москва: Искусство, 1963, т. 5, с. 129–180.

Якобсон, Роман. Беседа о кино с Адриано Апра и Луйджи Фаччини.. *Киноведческие записки. №* 4, 1989, с. 48–56.

Якобсон, Роман. Конец kино? Кн.: *Строение фильма.* Москва: Радуга, 1984, с. 25–32.

Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия.* Москва: Культура, 1993, 464 с.

Inga Pērkone

CINEMA IN LATVIA
1920–1940

"Zinātne" Publishers
Riga 2008
In Latvian

Inga Pērkone

KINO LATVIJĀ
1920–1940

Korektore *Brigita Vārpa*
Maketētāja *Gundega Kārkliņa*

SIA Apgāds "Zinātne",
Akadēmijas laukumā 1, Rīgā, LV 1050.
Reģistrācijas apliecība nr. 40003576967.
Iespiesta un iesieta a/s "Preses nams",
Balasta dambī 3, Rīgā, LV 1081.

www.zinatnesgramatas.lv
"Zinātnes" grāmatnīca
Akadēmijas laukumā 1, Rīgā.
Tālr. 67 225 767.

ISBN 978-9984-808-25-3

ZINĀTNE

Latvijas Kultūras akadēmijas asociētās profesores, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta pētnieces mākslas doktores Ingas Pērkones (1966) grāmata ir līdz šim plašākais un daudzpusīgākais pētījums par kino neatkarīgajā Latvijas Republikā starp diviem pasaules kariem. Neviena mākslas joma līdz kino nebija piesaistījusi tik plašas auditorijas uzmanību. Kino kļuva par masu kultūras spilgtāko izpausmi, tas ietekmēja cilvēku uzvedību, domāšanu, izskatu un dzīves stilu. Latvijā, tāpat kā citur, tika asi diskutēts, vai kino ir māksla vai tikai tukša izklaide. Kinoteātru repertuārs Latvijā bija tāds pats kā vairumā Eiropas valstu – tā pamatu veidoja ASV un Vācijas filmas. Tajā pašā laikā liela vērība tika pievērsta arī nacionālajam kino. Gan mēmā, gan skaņu kino periodā netrūka entuziastu, kas bija pārliecināti, ka jābūt gan dokumentālām liecībām par savu laiku – kinohronikām un kultūrfilmām, gan arī latviešu kino stāstiem un Latvijas ekrāna zvaigznēm. Grāmatā kino Latvijā skatīts pasaules kino procesa kontekstā un kopsakarībās.