VALSTS
PĒTĪJUMU PROGRAMMA
NACIONĀLĀ
IDENTITĀTE

LAIKU ATŠALKAS: ŽURNĀLISTIKA, KINO, POLITIKA

UDK 316+304(474.3)
Na159

Krājums *Laiku atšalkas: žurnālistika, kino, politika. Asociētā profesora Ābrama Kleckina jubilejas iedvesmots krājums* tapis Valsts pētījumu programmas NACIONĀLĀ IDENTITĀTE (valoda, Latvijas vēsture, kultūra un cilvēkdrošība) ietvaros.

Sastādītāja *Mg. sc. soc. Olga Proskurova*
Recenzenti asoc. prof., *Dr. phil. Viktors Freibergs*
un asoc. prof., *Dr. phil. Ainārs Dimants*

Literārā redaktore *Baiba Buļeva-Mūrniece*
Tulkojums angļu valodā *Kārlis Streips*
Korektore *Ilze Egle*
Mākslinieks un maketētājs *Gatis Buravcovs*

Pārpublicēšanas gadījumā nepieciešama Latvijas Universitātes atļauja
Citējot atsauce uz izdevumu obligāta

© Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūts
2010

ISBN 978-9984-49-212-4

LAIKU ATŠALKAS: ŽURNĀLISTIKA, KINO, POLITIKA

ASOCIĒTĀ PROFESORA ĀBRAMA KLECKINA JUBILEJAS IEDVESMOTS KRĀJUMS

LU SPPI
2010

SATURS

Olga Proskurova. Priekšvārds 2

PIRMĀ NODAĻA. ŽURNĀLISTIKA

1.1. *Skaidrīte Lasmane*. Cita triāde: intelekts, ētika, patība.
No iespējamas sarunas ar kolēģi Ābramu Kleckinu. 4
1.2. *Klinta Ločmele*. Darbs – oktobrēnu noteikums un cilvēciska vērtība
žurnālā "Zīlīte" (1958. gada augusts – 1963. gada augusts). 11
1.3. *Inta Brikše*. Dogmas un tāpatība: latviešu padomju žurnālistika.
20.gadsimta septiņdesmitie. 27
1.4. *Ilze Šulmane*. Preses žurnālisti Latvijā: starp sistēmām, ietekmēm, praksēm. 42
1.5. *Jānis Buholcs*. Tīmekļa žurnāli (blogi) formāta definīcijas meklējumos. 54

OTRĀ NODAĻA. KINO

2.1. *Mihaels Pilcs*. Tukšuma jutekliskums. 68
2.2. *Виталий Манский*. Печальные новости дня. 70
2.3. *Aija Rozenšteine*. "Vai viegli būt jaunam?"
Filmas vēsture: tapšana, apstiprināšana, parādīšanās ekrānos. 73
2.4. *Vita Zelče*. "Strēlnieku zvaigznājs" *lieta*. 91
2.5. *Olga Proskurova*. Filma ar biogrāfiju, meitene bez biogrāfijas un viens balts zirgs.
Par vienīgo režisora Ulda Brauna aktierlfilmu "Motociklu vasara". 103
2.6. *Marija Krilova*. "Ābols upē" – paskaidrojums filmai. 118
2.7. *Živile Pipinīte*. Lietuviešu poētiskais dokumentālais kino –
tikai "zelta laikmeta" atmiņas? 134
2.8. *Dmitrijs Petrenko*. Dzimte kā sabiedrības kritikas instruments
mūsdienu Latvijas spēlfilmās. 137

TREŠĀ NODAĻA. POLITIKA

3.1. *Ojārs Skudra*. Vai viegli būt kreisajam mūsdienu Vācijā? 146
3.2. *Jānis Kreicbergs*. Padomju bibliotēka kā jauniešu ideoloģiskās
iespaidošanas līdzeklis. 163
3.3. *Ingus Bērziņš*. LTV raidījums "Videoritmi" (1984 – 1987) –
bezcenzūras laikmeta televīzijas priekšvēstnesis. 172
3.4. *Olga Procevska*. Politika, mūzika un cilvēki: *perestroikas*
laika Padomju Latvijas populāru dziesmu semiotika. 177
3.5. *Mārtiņš Kaprāns*. Padomju laika reprezentācija jaunākajā
latviešu prozā (2000 – 2006). 189

JUBILEJAS ATBALSS

Ivars Seleckis. Mums visiem kopā tas ir izdevies! 204
Antra Cilinska. Daudz laimes! 206
Hanss Joahims Šlegels. Ābrams Kleckins: ziemeļu gaisma. 207
Герц Франк. Письмо из Иерусалима. 210
Сергей Муратов. А планка будет выше прежнего? 212

AUTHORS AND SUMMARIES 216

PRIEKŠVĀRDS

Šim rakstu krājumam ir savs stāsts.

2010. gads. Pirmsziemassvētku laiks. Ja dodies pa Čaka ielu Vecrīgas virzienā gan agri no rīta, gan vēlu vakarā vari sastapt mundri soļojošu vīrieti tumšā mētelī. Viņu daudzi sveicina. Jo viņu daudzi pazīst… Pat uz ielas. Pat tumšā mētelī.

Daži viņā ierauga lielisku pasniedzēju, kas negaidīti, taču uz visu mūžu, kādreiz atklājis brīnumaino dokumentālā kino pasauli.

Dažiem viņš ir pirmais, kas nekad nav kautrējies izteikt kritiku par tikko uzņemtu filmu.

Dažiem viņš ir dzīves vērotājs, kura publicētās atziņas par laiku ir tik dziļas, ka tikai retajam nav bail tik tālu skatīties.

Dažiem viņš ir politiķis. Kurš vairākkārt pēdējos gados iepazinis vismelnākos brīžus.

Dažiem viņš ir draugs. Vienkārši draugs.

Šis cilvēks – Latvijas Universitātes asociētais profesors Ābrams Kleckins – nesen nosvinēja 75 gadu jubileju. Mēs – viņa kolēģi – vienojāmies uzdāvināt jubilāram savas domas: par padomju un mūsdienu žurnālistiku (1. nodaļa), par dokumentālo un spēlkino (2. nodaļa), par Latvijas un ārzemju politiku (3. nodaļa).

Mums pievienojās profesora draugi. Viņi vēlējās uzdāvināt jubilāram domas par dzīvi un mākslu. Par mākslu dzīvot (Jubilejas atbalss).

Raksti tapuši kopš 2007. gada, un krīzei par spīti tomēr pārtapuši krājumā. Tagad jau domu būtu vēl vairāk. Un gadu ir vairāk. Laiks iet. Stāsts par to nekad nebeigsies.

Olga Proskurova
2010. gada 20. decembrī

PIRMĀ NODAĻA
ŽURNĀLISTIKA

Skaidrīte Lasmane
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, profesore (Latvija)

CITA TRIĀDE: INTELEKTS, ĒTIKA, PATĪBA
No iespējamas sarunas ar kolēģi Ābramu Kleckinu

Plašākas sarunas ar pieredzējušu žurnālistu, intelektuāli un kolēģi Ābramu Kleckinu nav notikušas divu iemeslu dēļ: pirmkārt, akadēmisko ikdienu pārpludina koleģiāli risināmi situatīvi gadījumi; otrkārt, jāpaiet zināmam laikam, lai iedibinātu akadēmisku diskusiju vajadzību un kultūru. Ir tikai sarunu aizmetņi, kas saistās ar žurnālista patību, intelektuālismu, ētiku un citiem it kā pār-praktiskiem, bet īstenībā nozīmīgiem komunikācijas kvalitātes jautājumiem, kas izvērsti rakstā.

Atslēgvārdi: komunikācijas kvalitāte, žurnālista patība, intelektuālisms, ētika, autentiskums.

"Apzināšanās nekad nav tikai tīri vērojošs process;
tā ir iesaiste, atbalsts vai noliegums."
(*Simona de Bovuāra*)[1]

Pragmatisma zeme un ideāla debesis. Pragmatisma – komerclietu, karjeras, labklājības un citu praktisku tieksmju ielenkumā nav pierasts domāt par dažām vispārējākām un pārikdienišķākām lietām, kas iederētos kvalitatīvā komunikācijā, lai saglabātu plašāka kopsakara domātspēju un nesašaurinātu patību. Dominējošais prakticisms uz laiku atvirzījis perifērijā transcendenci, jābūtību, potenciālo, kaut gan īstenībā pārpraktiskais palīdz labāk orientēties aktuāli notiekošās lietās un saprast tās, domājot gan par sekām, gan perspektīvu.

Viena no pārikdienišķām lietām kopš kultūras sākumiem iekļauta diskusijās par ideālo, par problemātisko jābūtību, Platona pārjuteklisko absolūto ideju. Vesels pētījums attaisnotos attiecībā uz ideālā diskursu kā kultūras sastāvdaļu un to, kā tas atklājas vēsturiski un mūsdienās: kādos vārdos tas izteikts, kādos naratīvos ietverts, kā atzīts vai izslēgts no ikdienas, kad un kāpēc. Kopš Platona/Sokrata dialogiem arvien – vājāk vai spilgtāk un spēcīgāk – kultūrā ir uzturēta diskusija par cēlo, transcendento, nepiepildīto un nepiepildāmo. Savukārt Aristoteļa ētikā pārdomas par ideālo ietvertas potenciālā jēdzienā, kurā veikts piezemētāks, ne-mistisks papildinājums Platona pārpasaulīgai absolūtai idejai, tādējādi ievirzot to darbībā. Potenciālais iekļauts praktiskā darbībā un pārstāv nepiepildīto, neesošo, ko padara vispirms par vēlamu, tad par īstenu teleoloģijas jeb mērķu sfēra. Ideālais caurauž esošo tā tapšanā un attīstībā, mazinot platoniskās pārpasaulīgās idejas un pasaulīgo tieksmju pretstatu. Vēlmes un mērķi ievirza kustību, tiecību pēc cita, citādā, nepiepildītā, vēl nebijušā, pēc pārmaiņām, attīstības un pilnveides. Bez mērķiem, kas izsaka potenciālo, nebūtu iespējams dzīves dinamisms, kustība un pilnveide.

Kā vajadzētu dzīvot? Kādam vajadzētu būt cilvēkam? Kā nošķirt jēgu no bezjēdzīgā? Tie neapšaubāmi ir nepraktiski, nemērķtiecīgi un dažkārt tūlītējiem panākumiem traucējoši jautājumi. Tomēr tie tiek uzturēti kultūrā. Līdzsvars starp īstenoto esošo un neīstenoto potenciālo filozofijā, mākslā, reliģijā arvien uzturēts, aizstāvot pārpraktisko un pārliecinot par tā dīvaino vērtību. Potenciālais iekļauj distancēti transcendento, kas vienlaikus nošķirams no šeit un tagad sasniedzamiem, visbiežāk savtīgiem mērķiem. Pārikdienišķā ideāla domāšana nosaka mērogus, kā vērtēt darāmo un darīto, kā nošķirt jēgu no bezjēdzīgā, kā lemt, ko atmest, ko kopt, attīstīt, lai bagātinātos dzīve un patība kopā ar sabiedrību pilnveidotos. Ar pilnvērtīgu dzīvi saprasta brīva, radoša daudzveidība, mērķi, kuri sniedzas pāri tūlītējam labumam, kopsakara domātspēja un ideālā jēgas novērtējums.

Katrā laikmetā distancei starp transcendento domāšanu un prakticismu rasti savi apzīmējumi, un tā vienmēr pastāvējusi kā filozofiski intelektuāla problēma. Minētie jautājumi allaž maz nodarbinājuši praksē iesaistītos, parasti to vairāk atstājot akadēmiskai un mākslas videi. Jādomā, ka žurnālistika vismaz daļēji sliecas uz tuvību ar mākslu un ka tajā pastāv kādas intelektuālas potences.

Ideālā un potenciālā domājums mazina cinismu, kas pašsaprotami rodas esošā vērojumā, kad praktiskā darbība neiekļauj citus mērķus kā savtīga labuma rēķinus, bieži ar pašcieņu un godīgiem līdzekļiem nesaistītus. Transcendence uztur vērtību domāšanu sabiedrībā un atgādina taisnīguma, godprātības kategorisko imperatīvu tiem, kurus vēl nav pārņēmusi varas, mantas un citu savtīgu interešu apsēstība, kas padara tos aklus un trulus pret goda jūtām un sabiedrības perspektīvām interesēm.

Senos sokratiskos jautājumus daļēji turpina mūsdienu profesionālā ētika. Kādam vajadzētu būt profesionālim? Kādam būt žurnālistam, lai paceltos pāri normai jeb, kas ir viens un tas pats, viduvējībai? Peļņa, vara, slava ir trīs galvenie pragmatiskie mērķi, kas pavada dažu mediju un žurnālistu darbību, un tas ir reālistiski un normāli. Pieprasījumam arvien seko piedāvājums, un žurnālistika gatava to apmierināt, atkārtodama veiksmes stāstus kopā ar minēto triādi. Taču jautājums ir par to, vai ar to pietiek. Kad veiksmes triāde izslēdz ideāla un plašāka kopsakara domāšanu, tā zaudē jēgu un perspektīvu, stagnatīvā pašapmierā pieņem vienmēr nepilnīgo esošo par normu, viņpus kuras citi horizonti vairs it kā nepastāv. Sašaurinās vēlmju un mērķu sfēra, kad pieklust ideālā diskurss. Morāli apšaubāmi līdzekļi nekritiski atzīti par pieņemamiem praktisku, bieži šaursirdīgu mērķu sasniegšanai, kamēr ideālāki domājumi atzīti par ironijas vērtu romantiķu pasauli. Nav viegli izlauzties cauri ilgi vai mūžīgi kārotās labklājības prakticismam un apzināties, ka tā patiešām ir nozīmīga, bet ne vienīgā dzīves daļa un ka domas par citādību, ideālo nav tikai intelektuāļu nodarbe vai nejauša māksliniecisku kaprīze.

Bet ideālā diskursa jēga kultūrā tomēr pastāv. Transcendento vērtību devalvācija noved pie tā, ka, pirmkārt, nav tā, kas vienotu sabiedrību. Emīls Dirkems (*Emile Durkheim*) savulaik atzinis, ka indivīdu solidaritāte iespējama, balstoties uz noteiktu morālu pārliecību, kura savukārt nodrošina sociālu integrāciju. Ja morālas pārliecības nav, apgrūtināta vienprātība, solidaritāte un sociāla integrācija. Solidaritātes jēdzienu, tā mērķi un vērtību mūsdienās novērtējis amerikāņu neopragmatiķis Ričards Rortijs (*Richard Rorty*), atzīdams to par komponentu, kas ir "vitāli nepieciešams nobriedušai cilvēciskai būtnei" (Rorty, 1989/1999, 217).

Otrkārt, informatīvā apkaime kļūst vienveidīgāka, ja tajā nav ideālā komponenta. To pārpilda un piesārņo nebūtiskais, komerciāli pieprasītais, kas iznīcina intelektuālismu un vērtību domāšanu, novedot pie nespējas domāt perspektīvi un saredzēt kopsakaru starp sevi, sabiedrību. Tad vienotā šaursirdīgā patērētājdomāšana un privātas labklājības mērķi pārvēršas par dominējošām struktūrām, ko Pjērs Burdjē (*Pierre Bourdieu*) sauc par habitus (Bourdieu, 1977). Habitus savukārt neapzināti nosaka rīcību.

Treškārt, mazinās refleksija un pašrefleksija, kas apgrūtina kritisku attieksmi un opozīciju individuālam savtīgumam un šaursirdībai. Tradicionālo autoritāšu zudums, kas vēsturē vadījis prom no sekla savtīguma, mūsdienās parasti aizstāts ar refleksiju un pašrefleksiju. Uz to norādījis Entonijs Gidenss (*Anthony Giddens*) (Giddens, 1993). Taču intelektuālisma un ideālā diskursa trūkums, refleksijai un pašrefleksijai zūdot, apgrūtina identitātes un pašidentitātes konstrukciju: identitāte bez sevis apzināšanās kopsakarā ar potenciālo grūti iedomājama.

Ceturtkārt, pašsaprotami pieaug skepse un cinisms, mērķu pasaulei sarūkot līdz individuālam un profesionālam trulam savtīgumam, ko dāsni apliecina gan žurnālistika, gan reklāma, gan māksla.

Mediju funkcijas. Mediji pamatoti atzīti par svarīgiem informatīvā publiskā lauka veidotājiem, kaut gan viņu lomas apjēgums sociālā zinātnē vai publicistikā ir samērā trūcīgs. Vai mediji piedalās ideālu un mērķu radīšanā un uzturēšanā? Kā tie iekļaujas kultūras laukā, interesēs un

darbībā? Šie nav plašāk aplūkoti jautājumi, uz kuriem sniegtas teorētiski pamatotas atbildes. Daži filozofi, sociologi, komunikācijas teorētiķi problematizējuši žurnālistikas nozari, uzdodami jautājumus par mediju varu un lomu kultūrā vai apšaubīdami to. Viņu vidū franču rakstnieks un filozofs Žans Pols Sartrs (*Jean-Paul Sartre*), Simona de Bovuāra (*Simone de Beauvoire*), Pjērs Burdjē, Teuns van Daiks (*Teun van Dijk*) un citi.

Mediju funkciju spektrs ir plašs, sākot ar informēšanu, izglītošanu un beidzot ar izklaidi. Dažkārt izklaides aicinājums labklājības sabiedrībā izvirzās priekšplānā, bet kopumā mediji atzīti galvenokārt par informācijas ražotājiem un izplatītājiem. Politiskās komunikācijas laukā, kur daži ziņu kanāli gatavi pārvērst par izklaidi pat nedēļas notikumu apskatu, informācijas ražošana arī tur tomēr ieņem noteicošo lomu. Kā mūsdienās atzīst teorētiķi, mediji nav tikai pasīvs vēsts pārnesējs un mehānisks starpnieks politiskās varas un sabiedrības attiecībās, bet aktīvs norises līdzdalībnieks ar savu gribu, mērķiem un līdzekļiem. Katram ir savs ielogs, kā lūkoties uz notikumiem un pārvērst tos noderīgā informācijā. Blakus informācijas ražošanai pastāv iespēja komunikatīvi veidot un ietekmēt priekšstatus, pieradinot auditoriju pie savas samērā brīvi konstruētās īstenības un bagātinot to. Konstruēšana balstās uz ielogu, kādā pasniegti fakti un kā tie atlasīti. Minētās mediju funkcijas liecina par brīvu izvēli, kaut gan tā nav iespējama citādi kā apkaimē, ko sauc par laikmeta prasībām jeb konjunktūru.

Kam ziņa kalpo? Patiesībai? Izklaidei? Publikas piesaistei? Žurnālista slavai? Kas notiek ar sabiedrību un žurnālistiku, kura gatava atteikties no patiesības un citiem vērtību mērķiem kā centrālo organizējošo principu? Kādas sekas tas rada sabiedrībā, kura arvien biežāk radināta vienaldzībai pret krāpšanu, maldināšanu un meliem, norādot to lomu reālu mērķu sasniegšanā un atzīstot tos par cilvēka dabai raksturīgām īpašībām (Berry, 2004, 36). Kas notiek ar sabiedrību, kurā mediju balsī rituāli atkārtoti vien situatīvi individuāla labuma un veiksmes mērķi, bez tālākas un plašākas tiecības.

Piesārņojuma problēma. Daudziem Latvijas žurnālistiem, nācies darboties divos režīmos – totalitārās varas režīmā ar izteiktu cenzūru un to strauji nomainījušā demokrātisko brīvību laikā. Pirmajā – liegumi, sankcijas, bailes par individuālo drošību un izdzīvošanas minimuma rūpes arvien pastiprinājuši varas atbalstu, kolaboracionismu un paplašinājuši konjunktūru. Būtiskie žurnālista, publicista Jāņa Rudzīša vērojumi par autoritāro režīmu Latvijā pēc 1934. gada 15. maija apvērsuma daudz izteiktāk attiecināmi uz PSRS komunistisko totalitārismu: "Kur nav demokrātijas un kur uz priekšu tikšanu lielā mērā noteic nevis tikai spējas, bet arī autoritārās varas nesēju labvēlība, tur parasti sarodas *konjunktūras izmantotāju bataljoni*. Viņi pieglaimojas ar autoritāro norādījumu un vēlēšanos gluži ārišķīgu ievērošanu. Tā bija arī Latvijā autoritārā režīma laikā, kad vairāki trešās un ceturtās šķiras rakstnieki centās tikt uz augšu ar gluži seklu pozitīvismu un jo seklāku frāžu nacionālismu. Viņu pozitīvisms un nacionālisms nesedzās ar mākslas vērtībām. Viņi piesārņoja mūsu literatūru ar diletantiskiem ražojumiem" (Rudzītis, 1977, 171). Runādams par konjunktūras sekām, Jānis Rudzītis uzsver: "Sekas bija tādas, ka patieso talantu darbs cieta maz vai nemaz, turpretim mazākie gari, izmantojot konjunktūru, ieguva režīma simpātijas un tādējādi piesārņoja latviešu literatūru ar apšaubāmas kvalitātes ražojumiem, ko dažreiz vajadzēja cildināt kā nezin ko" (Rudzītis, 1977, 148). Konjunktūra radina īstenot vienīgi savtīgas intereses un gūt labumu tikai sev, tā nostiprinot varas pozīciju, par plašāku perspektīvu un tālākām sekām nedomājot. Potenciālo vērtību aizstāvība veido opozīciju konjunktūrai.

Līdzīga piesārņojuma diagnoze nosaucama mūsdienās, kad demokrātijas un brīvības apstākļos bez cenzūras un ierobežojumiem dominē pieprasījums pēc patērnieciskām vēlmēm. Dažas izpausmes jaunai konjunktūrai nosaucamas, citas vēl tikai apzināmas. Privātās dzīves ziņkārība, slavenību vai leģendu radīšana, pliekanas izklaides, naudas, varas pielūgsme, nešķirojot līdzekļus to iegūšanā, pielāgošanās zemākai auditorijas gaumei un tieksmēm, sabiedrības seksualizācija un citas izpausmes norāda uz narcisismu, šaursirdību un aprobežoti tuviem mērķiem. Piesārņojums neatstāj vietu

intelektuālai refleksijai, radošiem problematizējumiem un nomāc jaunu, patstāvīgu vērojumu un ideju rašanos. Sekls situatīvisms aizstāj notiekošā dziļāku analīzi. Izklaide nomāc refleksiju. Paši mediji piezemēto naudas, varas un baudu pasauli attaisno ar tirgus nosacījumiem un izdzīvošanas grūtībām, ko diktē auditorija un tās mūžīgais pieprasījums. Viņi sevi atzīst par atkarīgiem no pieprasījuma un neatzīst to par savu brīvu izvēli. Ko nozīmē "spiesti paust" brīvā apkaimē? Kas virza ar pašsaprotamām pliekanībām piesārņot publisko apkaimi? Kas kāpēc liek aizstāvēt nelikumīgā ceļā gūtus miljardus un to īpašniekus? Kas liek apjūsmot šaubīgā ceļā pie bagātības tikušos un atzīt tos par apbrīnotām autoritātēm? Vai tas ir pārliecības vai automātiskas rutīnas rezultāts? Ja pārliecības, tad kādas? Reālistiskas? Naivas? Iejūtīgas? Atbildīgas? Intelektuālas?

Kā ar opozīciju jaunajai konjunktūrai – varas, slavas, naudas pārliecībai un tā radītam piesārņojumam? Seklais skaistuma, varas, slavas, naudas fetišs, nesastopot opozīciju vērtību un citu ideālu veidā, vēršas plašumā. Opozīcija brīvības ierobežojumiem totalitārismā izpaužas tiešos vai slēptos protestos. Paliek neatbildēts jautājums par to, kas mūsdienās veido opozīciju noplicinātai domāšanai un seklai izklaidei patērētājapkaimē? Kā zināms, pirms opozīcijas nepieciešama konjunktūrisma apzināšana un signifikācija. Tikai tad var sekot pretošanās tai.

Patības nozīme. Subjektīva manevrēšana iespējama jebkurā laikā – gan savulaik totalitāras ideoloģijas, gan mūsdienu zemo debesu patērnieciskā sabiedrībā. Pateicoties tai un patībām, kas spējīgas kritiskai un patstāvīgai domāšanai, savulaik uzturēta opozīcija vienveidīgai komunisma ideoloģijai un, cerams, līdzīgi – patērniecības pamatstraumei mūsdienās. Bez patības, bez intelektuālās drosmes pateikt svaigāk, citādāk, redzēt citas struktūras un piedāvāt citas vērtības nebūtu iespējams disidentisks protests toreiz un neiekļaušanās konjunktūrā šodien. Kā opozīcija sabiedrības valdošajai tendencei simboliski izteikta mūsdienās? Kā žurnālisti apzinās savu pozīciju labklājības sabiedrības spožuma viļņos? Laikrakstā "Diena" dzejnieks Uldis Bērziņš piedāvā divpakāpju programmu: vispirms iegūt auditoriju, tad panākt degšanu par lielākām idejām (Radzobe, 2008, 29.jūl.). Tomēr "lasītāja piemānīšanas" mērķis šķiet pārāk tuvredzīgs. Kas ir tā degšana, kas solīta pēc tam, kad izdosies piemānīto lasītāju iesaistīt lasīšanā? Vai viņš uzticēsies, vienreiz piemānīts? Un vai vispār ir un būs degšana par citiem mērķiem pēc ilgstoša opozīcijas trūkuma ikdienišķai rutīnai?

Atšķirībā no reklāmas un sabiedriskām attiecībām, žurnālistika nemēdz būt anonīma. Žurnālista vārds parādās rakstos, izskan TV un radiopārraidēs, turklāt bieži atkārtojas, tā radot iespēju būt plaši pazīstamam publiski. Industriāli saražoto zābaku pārim klāt nav pievienots ražotāja vārds, kamēr pat nenozīmīgu ražoto informāciju pavada individuāls žurnālista paraksts un īpašvārds. Neraugoties uz to, pārsteidz, cik dažkārt anonīmi un nepamanīti paliek rakstītāji ar visai biežo parādīšanos ekrānā vai rakstiem presē. Jāšaubās, vai to var izskaidrot tikai ar cītīgu žurnālistikas mērķu pildīšanu – informēt citus, paliekot informācijas ēnā? Latvijā ir daži žurnālisti, kurus pazīst viņpus profesionālās vides, taču tie ir tikai daži no daudziem simtiem informētāju. Kāpēc tik pieticīga atpazīstamība, neraugoties uz brīvību, uz iespējām būt publiskam, savdabīgam, ierosinošam?

Katrai profesijai ir savi rezultativitātes un publiskas ievērības nosacījumi. Uzņēmējdarbībā bez peļņas un plaukstoša uzņēmuma pastāv reklāma, labdarība un citas sabiedriskā labuma komunikācijas iespējas, kā tapt pamanītam un atzītam. Politiķiem pastāv iespējas ieiet vēsturē un palikt vēstures grāmatu lappusēs ar rezultatīviem, attīstību sekmējošiem darbiem. Talants un tēlu neparastums vai ideju izaicinājums raksturo slavenu mākslinieku devumu un publicitāti. Kas žurnālistus dara nozīmīgus kultūrā? Vai tikai precīzas un patiesas notikumu hronikas veidošana? Tikai iekļaušanās rituālas izklaides industrijā?

Mākslā, kā jau norādīts, spilgtums bieži atklājas dzīves veida skandalozā brīvībā, ko pavada ar to saistītā mākslinieciskā tēla neparastums un normas izaicinājums jaunas idejas piedāvājumā. Arī žurnālista rīcībā ir skandalozitātes līdzekļi, piesaistot auditorijas interesi pārnormatīvajam. Kā

zināms, normas mainās un tās maināmas. Ja žurnālistu vada drosme uzsākt pieprasītu un sabiedriski perspektīvu normas nomaiņu vai bīstamas patiesības atklāšanu, skandalozitāte attaisnojama. Turklāt tad tā nav jārada mākslīgos eksperimentos, bieži neētiskos. Skandāls tad nav pašmērķis, bet notikums, kas var ievirzīt domāšanu jaunā virzienā. Lai to spētu, nepieciešama intelektuāli un emocionāli bagāta patība. Taču bieži skandāla konstrukcija ir mēģinājums par katru cenu atbilst konjunktūrai un gūt ievērību, nedomājot un nespējot domāt par citiem sabiedriski nozīmīgākiem mērķiem. Tādā veidā uzbangojusī skandalozitāte ir viendienīga un slava iluzora. Tā biežāk noved pie profesionālas cieņas un uzticēšanās zuduma, kaut gan samērā reti saņem dziļāku izvērtējumu gan profesionālajā žurnālistikā, gan sabiedrībā. Skaļums, ja to nepavada intelekts un pilsoniski mērķi – patiesums un godīgums –, ir tiešākais ceļš uz publisku norietu, nevis uz paliekamu uzticamību un cieņu.

Brīvība un iesaiste. "Neļaujat rakstnieciskiem bērniem spēlēties nopietnās avīžu slejās. [..] Atraujat savus bērnu pirkstus no jēdzieniem, kas nav nolemti jūsu rotaļām", tā savulaik brīdinājis viens no Latvijas intelektuāļiem Miķelis Valters (Valters, 1933, 378). Teorētiski tas nav nekas jauns, ka demokrātiskā sabiedrībā vārda brīvība nepieciešami ietver sevī morālo atbildību. Tāpēc bīstami ierobežot brīvību, jo tādējādi var mazināties morālas atbildības pieredze un paradums. Morāla atbildība savukārt iekļauj un veicina pašveidošanu un autonomiju.

Kā pamanījis Jānis Rudzītis, jaunās demokrātijās brīvību ne vienmēr pavada morālā atbildība. Demokrātiskas pieredzes trūkums un nepilnīgā īslaicīgā prakse liedz brīvību savienot ar individuālu atbildību. Brīvību nepavada atbildība par komunikācijas ietekmi un rezultātu. Atbildības vietā nereti žurnālistu intervijās izskan divi atteikumi individuālai, ne-anonīmai brīvībai. Pirmais saistās ar organizācijas – medija un redakcijas – mērķiem, otrs – ar sabiedrības pieprasījumu.

Brīvība, protams, atrisina dažas problēmas, bet vienlaikus rada jaunas, citas, citādas, ne mazāk sarežģītas. Tai ir savas pavadparādības arī vēlāk, kad pastāv nosacījumi brīvai izvēlei, kurai neseko autonomija, patības kopšana un ētika. Nākas atzīt par būtisku vairākkārt apzinātu mākslinieku un žurnālistu dilemmu – vai būt brīvam nozīmē neiekļautību, neiesaistītību vai atbildīga brīvība pieprasa iekļaušanos, saglabājot brīvu patību un autentiskumu.

Žurnālista autentiskums. Latviešu kultūrā jēdziens autentisks vairāk attiecināts uz folkloras tradīciju, diskusijās meklējot veidu, kā to saglabāt – mainot vai sargājot kanonu? Savulaik vācu un vēlāk franču eksistenciālismā autentiskums attiecināts uz patstāvīgu, vispāpieņemtā, normu un paradumu neskartu dzīves stilu. Tajā iekļauta intelektuāla opozīcija publiskā telpā valdošām un nekritiski automātiski pārņemtām normām, stereotipiem, domāšanas tendencēm. Autentiskums apzīmē vairākuma viedokļu mazskartu, neatdarinošu un neatdarināmu dzīvi. Mūsdienās autentiskuma opozīcijas patosu papildina skepse attiecībā uz tā iespējamību kopā ar diskusijām par tā ētiskumu. Autentiskums nenozīmē priekšstatu par cilvēku kā vientuļnieku, savdabi vai dīvaini. Simonas de Bovuāras darbā "Saplosītā sieviete" uz šķiršanās sliekšņa rakstītā Monikas dienasgrāmatā autentiskums norāda uz īpašu sievietes kvalitāti, gan ne īsti atšifrētu, kas var izrādīties pašapmāns un, kā viss, vērtējama divnozīmīgi. Brīva patstāvība pretstatīta greizsirdībā vērtētam sāncenses neautentiskumam – "sabiedrības spožuma" pielūgsmei, sekošanai publiskai gaumei, atdarināšanai, kad naudas un karjeras mērķi dominē pār citām vērtībām un nepieļauj, piemēram, vienkāršu dabas vai saulrieta vērojumu. Savukārt Žanam Polam Sartram autentiskums nav tikai subjektīva kvalitāte jeb īpašība, bet atbildīga izvēle un pienākums. Brīvs nenozīmē nesaistīts. Brīvība aplūkota attiecībās ar otru, citu, iesaistītībā, rakstnieka pozīcijā – angažētības kopsakarā (Sartre, 1948/1965).

Autentiskums nenorāda uz dzīvi bez bažām par to, ko citi domās un kā citu skatiens mūs uztvers? Kā iespējams autentiskums, pastāvot kopesībai ar citiem, dzīvojot blakus Sartra paverdzinošam cita skatienam, kurā paslēpts manas identitātes noslēpums – atbilde uz jautājumu – kas es esmu. Kā iespējams autentiskums, pastāvot skatiena neatvairāmai ietekmei kopā ar vēlmi tikt atzītai/-am, novērtētai/-am un iekļautai/-am? Kā neļauties cita skatiena paverdzinājumam?

Pretstatā Sartra skatiena naidīgumam, Simona de Bovuāra atzīst otru, citu par manai brīvībai nepieciešamu nosacījumu, sofistiski pierādot, ka brīvība iespējama, ja citi brīvie atzīst un novērtē manu darbību un projektus. Tikai komunikācija ar otru var piešķirt nozīmi maniem uzskatiem un rīcībai, tāpēc citu brīvības vairošana iekļaujama mana autentiskuma projektā.

Tad brīvība un tās neatņemama sastāvdaļa – autentiskums – nav egoistisks un neētisks.[2] Attīstot tālāk Sartra nepabeigto eksistenciālo ētiku, Simona de Bovuāra savā divnozīmības (*ambiguity*) ētikā cenšas pasargāt autentiskumu no imorālisma. Autentiskums nenozīmē tiesības ignorēt jebkurus sabiedrības aizliegumus un izgudrot veidus, kā apiet ikvienu sabiedrības brīvības ierobežojumu. Problēmas sarežģītībai pietuvināts minētais morāles divnozīmības princips: eksistenci raksturo nenoteiktība, nozīmju un aspektu dažādība, to nenošķiramība. Pēckara tā sauktajā morāles periodā uzrakstītajā darbā "Divnozīmības ētika" (1947) uzsvērts, ka ikviens gadījums ir vismaz divējādi vērtējams. Nav iespējams visiem dzīvot pēc viena un tā paša standarta. Viens mērs neder visiem. Minētie un citi franču intelektuāļi daudz darījuši, lai pamatotu atbildīgas brīvības ideju un vienlaikus aicinātu sabiedrību uz trauslu, bet savu ieloga, nozīmes un jēgas meklējumu, kas tik nepieciešams, lai vienveidīgo konjunktūru nomainītu uzskatu daudzveidība.

21. gadsimta izpratnē brīvība nav tikai ierobežojumu atcelšana un robežu nojaukšana. Tā ir bīstama un neizbēgama, kārota un graujoša, faktiski iemiesota un ideāli transcendenta. Tikai atbildīga brīvība padara par morālu personu.

Divi opozīcijas tipi. Varam runāt par diviem autentiskuma un opozīcijas tipiem. Pirmais saistīts ar tiešu, radikālu patērnieciskas ievirzes mērķu atmaskojumu un norobežošanos no tiem. Biežāks un dažkārt produktīvāks ir cits opozīcijas veids, – paplašinot tematiku, domājot par citiem, pašsaprotamībai pretējiem ielogiem un saturiem, pie kuriem pieder transcendence, ideāls, intelektuālā tematika un citas konjunktūrai svešas lietas.

Iztapt lasītājam nozīmē neautentiski atražot esošo pozīciju un viedokli. Informatīvās vides tīrības saglabāšanā var noderēt viedokļu dažādība, kas nav iespējama bez autentiskuma, individuālas patības un ētikas. Mazliet cildenuma, mazliet ideālu piedāvājuma, mazliet drosmes un pilsoniskuma var mainīt žurnālistikas vietu kultūrā un samazināt informatīva piesārņojuma draudus. Iecietība pret trauslu, bet savu nozīmes meklējumu var tikai veicināt autentiskumu un tam sekojošu ideju dažādību, kas iespējama atbildīgā brīvībā.

Cita triāde. Attiecībā uz to, kas atzīstams par piesārņojumu, nebūt nepastāv vienkāršs nošķīrums. Tīru apģērbu no netīra krekla vieglāk nošķirt nekā tīru no netīras informācijas, kur vajadzīgs racionāls arguments, ne tikai redzes jutekliskums. Līdzīgi arī attiecībā uz opozīciju patērnieciskai konjunktūrai vienādas receptes nav dodamas, jo dzīves stili brīvības situācijā ir dažādi, pārsteidzoši citādi un daudzveidīgi. Kategoriski prasīt no žurnālistikas tīru, nepiesārņojošu informāciju nav iespējams. Vēl mazāk līdzēs sodi, kuri turklāt izvirzīs pamatotus protestus par vārda brīvības ierobežošanu un cilvēktiesībām. Situāciju var mainīt, pirmkārt, izglītības, īpaši profesionālās, pārorientācija, iekļaujot transcendenta, ideāla, mērķu diskursu, lai variētu individuālu domāšanu un atbildību. Konjunktūru var ietekmēt tās apzināšanās un novērtējums kultūrā. Tad triādi – nauda, slava, vara – papildinās cita triāde, kas opozīcijā pirmajai – intelekts, patība, ētika. Tādējādi tiks veicināta informācijas daudzveidība un relatīva neatkarība no popkultūras fetišiem vai iztapšanas aprindu vērtībām. Par žurnālista patību, tās autentiskumu jau runāts iepriekš. Mazliet par intelektuālismu un ētiku.

Intelekts ir kopta un attīstīta spēja domāt racionāli, kritiski un kopsakarā ar iespējami dažādām norisēm telpā un laikā. Intelekts iekļauj radošumu, prātu un rūpību kādas parādības vai norises padziļinātā aplūkojumā.

Mediju intelektuālis – dziļa un plaša kopsakara domātājs, jaunu ideju radītājs, svaiga skaidrojuma veicējs, sociālās jēgas, nozīmes patstāvīgs, neietekmēts izpratējs un paredzētājs.

Profesionāla kompetence ir nosacījums, kas ļauj publiskot intelektuālas idejas, panākot sabiedriski nozīmīgu un pārsituatīvu mērķu adekvātu komunikatīvu nodrošinājumu. Lai iecerētais īstenotos, līdzīgi mākslinieciskai profesionalitātei nepieciešamas žurnālista teorētiskās zināšanas un prasmes.

Morāle un pilsoniskums. Vienaldzība ir nozīmīguma zudums attieksmē pret kādu sociālās dzīves parādību. Pilsoniskums nozīmē iekļaušanos sabiedrībā un kultūrā, sevis pakārtošanu kādiem augstākiem mērķiem – tīrākas politikas, bagātinošas kultūras, jēgpilnākas lemšanas perspektīvai. Morāle un pilsoniskums veido citus ielogus notikumam un konstruētai īstenībai nekā pielāgošanās auditorijas vēlmēm, vienlaikus tās atražojot. Sabiedriski nozīmīgu mērķu un ideālu kopums veido citu, papildinošu ielogu jeb skatījuma perspektīvu uz lietām un norisēm. Jāpiekrīt Deividam Berijam (*David Berry*), ka "mediju ētika nav tikai vienīgi objekta regulācija, bet vienlīdz pašrealizācija vai subjektīvas regulācijas atmodināšana un uzstādīšana, un vienlaikus tā atzīst ārēju varu un kontroli" (Berry, 2004, 48).

Patība ir nosacījums, lai īstenotos intelekts un ētiskums. Žurnālistam pieder simboliska vara. Kad žurnālists aizmirst par šīm simboliskajām intelektuālās un morālas varas funkcijām, viņš patiešām zaudē gan cieņu un sabiedrības uzticēšanos, gan vienlaikus ceturtās varas lomu. Vismaz tā vajadzētu būt. Bet simboliska vara iespējama, ja no konjunktūras attur autentiskums, patība un transcendence.

Minētā triāde tikai veicinātu informatīvu daudzveidību, tematikas paplašinājumu, lielāku pašapziņu, drosmi un simboliskās varas apziņu. Tā, iespējams, tuvinātu priekšstatu par nākotnes žurnālistiku, ko izteicis Marsels Gošē (*Marcel Gauchet*) apgalvojumā, ka rītdienas žurnālistikai jābūt **mākslai** radīt vērtīgu, sociāli derīgu informāciju (Gauchet, 2006).

Izmantotā literatūra

Beauvoir, S. de (2004). Moral idealism and political realism. In *Political Writings*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Berry, D. (2004). Trust in media practices: towards cultural development. In D. Berry (Ed.), *Ethics and Media cultures. Practices and Representations*. Oxford etc: Focal Press.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press u.c. darbos.

Gauchet, M. (2006). Autour de Éloge du secret de Jean Lacouture. *Le debat*.

Giddens, A. (1993). *Modernity and Self-identity: Self and Society in Late Modern Age*. Oxford: Blackwell.

Rortijs, R. (1989/1999). *Nejaušība, ironija un solidaritāte*. Rīga: Pētergailis.

Rudzītis, J. (1977). *Rakstnieka atbildība. Raksti*. Zviedrija: Ziemeļblāzma.

Sartre, J.-P. (1948/1965). *What is Literature?* New York: Harper&Raw.

Valters, M. (1933). *No sabrukuma uz plānveidīgu saimniecību*. Rīga: Valters un Rapa.

Izmantotie avoti

Radzobe, Z. (2008, 29. jūl.). Tā, kā tas bija. Vai līdzdarboties? Rakstnieka pozīciju padomju laikos analizē Uldis Bērziņš. *Diena*.

---

[1] Beauvoir, S. de (2004). Moral idealism and political realism. In *Political Writings* (pp. 180–181). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

[2] Plašāk par autentiskuma ētiku skat., piemēram: Sara Cohen Shabot and Yaki Menschenfreund. (2008). Is existentialist authenticity unethical? De Beauvoir on ethics, authenticity and embodiment. *Philosophy Today*, 52:2, 150–164.

Klinta Ločmele
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļas, doktorante (Latvija)

DARBS – OKTOBRĒNU NOTEIKUMS UN CILVĒCISKA VĒRTĪBA ŽURNĀLĀ "ZĪLĪTE" (1958. GADA AUGUSTS – 1963. GADA AUGUSTS)

Raksts piedāvā darba un tā izpratnes analīzi bērnu žurnāla "Zīlīte" publikācijās tā pirmajos piecos iznākšanas gados (1958 – 1963). Čaklums bija viena no īpašībām, kurai bija jāpiemīt oktobrēniem – topošajiem pionieriem. To akcentē arī viens no oktobrēnu noteikumiem: "Oktobrēni – čakli bērni, kas labi mācās [..]".[1] Lai gan nevar noliegt ideoloģijas ietekmi uz mediju saturu padomju laikā, vienlaikus darbs un čaklums ir vispārcilvēciska vērtība. Darbs žurnālā "Zīlīte" nozīmēja teicamas atzīmes skolā, fizisku darbu, palīdzot vecākiem un strādājot vispārējam labumam, kā arī rūpes par savu un apkārtējās vides tīrību un kārtību.

Atslēgvārdi: žurnāls "Zīlīte", oktobrēni, skolēni, darbs, mācības, kārtība, uzvedība.

Par oktobrēniem tos tik sauc,
Kas jo čakli darbā trauc.[2]

Žurnāla "Zīlīte" pirmie numuri un oktobrēna nozīmīte zvaigznes formā ir dažas lietas, ar kurām bērnības atmiņas saistās daļai cilvēku, kas dzimuši pagājušā gadsimta 40. gadu nogalē un 50. gadu sākumā. "Zīlītes" auditorija bija pirmsskolas vecuma bērni un jaunāko klašu skolēni, taču nereti to lasīja arī pusaudži, kamēr izauga līdz žurnāla "Liesma" vecumam. Vidēji "Zīlītes" lasītājiem bija pieci līdz desmit gadi. Aptuveni tāds vecumposms raksturoja bērnus arī Padomju Savienības bērnu organizācijā – oktobrēnos. Pirmo trīs klašu skolēniem šajā laikā bija jāapgūst oktobrēnu dzīvesveids un vērtības, lai tādējādi sagatavotos iestājai pionieros.

Čaklums darbā, kārtīgums un centība mācībās, kas bija skolēna galvenais darba pienākums, tika uzskatītas par rakstura īpašībām, kurām jāpiemīt katram padomju bērnam. Ja viņš tās vēl nebija apguvis ģimenē, tās noteikti vajadzēja ieaudzināt skolā vai oktobrēnu zvaigznītē, vai to ierādīja citi sabiedrības locekļi. Pastāvēja uzskats, ka šīs īpašības laika gaitā ir iemācāmas, vajag tikai atrast pareizo veidu, kā to izdarīt, – vai ar pozitīva piemēra palīdzību vai arī ar morālu nosodījumu, piemēram, veikala pārdevējas aizrādījumu par neizmazgātajām piena pudelēm.

Arī "Zīlīte" līdztekus ģimenei un skolai bija viens no bērnu audzinātājiem. Tās "galvenais uzdevums ir jaunā cilvēka idejiskā, ētiskā un morālā audzināšana," savulaik žurnāla pamatprincipus raksturoja "Zīlītes" darbinieks Laimonis Vāczemnieks (1983, 169–170). Pirmais "Zīlītes" numurs bērniem solīja, ka rakstos un pasakās viņi sastapsies "gan ar godīgiem, gan sliktiem ļaudīm, gan labiem, gan ļauniem zvēriem", un viņiem tikai atliks pateikt, "kurš no viņiem labs, kurš ļauns, kas skaists, kas neglīts" ("Zīlītes" redakcija, 1958, (1), 3). To var skaidrot kā žurnāla mēģinājumu veidot mazo lasītāju vērtību izpratni un prasmi atšķirt nosodāmu rīcību no vēlamās.

Tālab "Zīlīte" ik mēnesi stāstos, pasakās, dzejoļos piedāvāja dažādas dzīves situācijas, kurās bērni varētu viegli iedomāties sevi, un to sižetā norādīja labas uzvedības sekas (piemēram, māmiņas prieks par bērna paveikto) vai arī negatīvo iznākumu – bērna kauna sajūtu par viņam uzticētajiem, bet nepaveiktajiem pienākumiem slinkuma vai neprasmes dēļ.

Mācās no citu pieredzes

Mācīšanos ne tikai no savas, bet arī citu pieredzes sociālajā mācīšanās teorijā *(social learning theory)* apraksta pētnieks Alberts Bandura *(Albert Bandura)*. Viņš skaidro, ka cilvēka domas,

emocijas un izturēšanos ietekmē tieša pieredze un/vai citu cilvēku novērošana. Tādējādi tiek uzsvērta arī pastarpinātās pieredzes iespējamība, kas lasītājiem var tikt nodota, piemēram, ar plašsaziņas līdzekļu palīdzību (Бандура, 2000/1977, 9).

Cilvēks ienāk pasaulē, neapguvis uzvedības noteikumus (atskaitot dažus elementārus refleksus). Visvienkāršāk viņš šos noteikumus iemācās no nepastarpinātas tiešas personiskās pieredzes, kas ir balstīta uz kādas rīcības apstiprinošu vai noliedzošu rezultātu (Бандура, 2000/1977, 32).

> "Pēc ikdienas notikumiem cilvēks ļoti ātri sāk saprast, kuras no viņa reakcijām vienmēr ved uz veiksmi un kuras ir nerezultatīvas vai pat ar sāpīgām sekām. Pakāpeniski tiek atlasītas efektīvās uzvedības normas, bet atmestas – neefektīvās," šī procesa pamatus skaidro A. Bandura (Бандура, 2000/1977, 33).

Tāpat arī no citu pieredzes cilvēks smeļas motivāciju un pamudinājumu savām darbībām. Piemēram, lasot žurnālu, bērns vēro tajā attēloto varoņu rīcību un atbilstoši tās sekām tālredzīgi veido savu uzvedību.

A. Bandura piebilst, ka cilvēki reti piesavinās jauno uzvedības formu, ja viņiem nav iespējas novērot līdzīgu apkārtējo cilvēku izturēšanos – mācīšanās būtu ļoti riskanta, ja indivīds uzvedības formēšanā paļautos tikai uz savas rīcības rezultātiem. Tāpēc lielākoties viņa priekšstats, kādā veidā vajag realizēties jaunajai uzvedībai, formulējas apkārtējo uzvedības novērošanas rezultātā. Iegūtā informācija kalpo par viņa rīcības rokasgrāmatu (Бандура, 2000/1977, 40).

Uzvedības rāmjus nosaka ne tikai apkārtējie cilvēki, bet pastarpināti – arī mediji. Svarīgi atzīmēt, ka pēc sociālās mācīšanās teorijas mediju lietotāji apgūst daudz ko no redzētā, dzirdētā un lasītā, pat ja nejūt pamudinājumu no tā mācīties. Taču var būt arī otrādi – kādas noteiktas darbības apgūšana negarantē, ka tā tiks realizēta praksē (Бандура, 2000/1977, 41, 43, 49).

A. Bandura uzskata, ka sociālās mācīšanās procesā nozīmīga loma ir pašregulācijai. Cilvēks pats atlasa un organizē no visām pusēm nākošos stimulus, kas ietekmē viņa rīcību (Бандура, 2000/1977, 43, 49). Raksturojot žurnāla "Zīlīte" auditoriju, L. Vāczemnieks norādīja, ka

> ""Zīlītes" lasītājs vēl "ir vaļā". Vēl viņš nav noslēdzies pārspriedumu, aizspriedumu, augstspriedumu un citu spriedumu čaulā. Tas ir laiks, kad viņā vēl var iedēstīt pieneni, iedēstīt cīruli, smieklu, asaru, brīnumu un jūtu. Tas ir laiks, kad top cilvēka dvēsele. Tieši tāpēc žurnāla kolektīvs ideoloģisko un pedagoģisko mērķu sasniegšanai par ieročiem izvēlējies galvenokārt mākslu un literatūru" (Vāczemnieks, 1983, 169–170).

Iespējams, tas nozīmē, ka agrīnā bērnu vecumā pašregulācija nav tik izteikta, un bērns ātrāk nekā pieaugušais uztver raidītos stimulus, kas vēlāk ietekmē viņa uzvedību.

Rezumējot, "Zīlīte" tāpat kā jebkurš cits medijs piedāvā pastarpināti novērot stāstos un dzejoļos atainoto bērnu rīcību. Rezultātā lasītājs laika gaitā var apgūt žurnāla piedāvātos uzvedības modeļus. Jāņem vērā arī "Zīlītes" auditorijas īpatnība – bērni līdz desmit gadu vecumam. Viņu pašregulācija, visticamāk, vēl nav tik stipra, lai neietekmētos no novērotās pieredzes raidītajiem stimuliem.

Oktobrēni – nākamie pionieri

Žurnāla "Zīlīte" lasītāji bija pirmsskolas, oktobrēnu un jaunāko pionieru vecumā. Abu Padomju Savienības bērnu un jaunatnes organizāciju dzīve bija plaši aplūkota žurnāla lappusēs.

V. Matvejevs, vairāku padomju gados tapušu oktobrēnu un pionieru vadītājiem veltītu grāmatu autors, skaidro, ka pionieru un oktobrēnu kolektīvi bija sistēma, kurā visi

"[..] elementi ir pakļauti komunistiskās audzināšanas vispārīgajam mērķim – veikt idejiski tikumisko audzināšanu un vispusīgi attīstīt personību" (Matvejevs, 1984, 24).

Viņš uzskatīja, ka

> "[..] trīs oktobrēna gadi – tā ir brīnišķīga skola, kas bērnu sagatavo jaunai, ievērojamai un svarīgai pakāpei viņa dzīvē – iestājai pionieru organizācijā" (Matvejevs, 1984, 148).

Pirmie pionieru pulciņi Padomju Krievijā tika nodibināti 1922. gadā. Gadu vēlāk pie tiem sāka organizēt jaunāko klašu skolēnu grupas – oktobrēnus. Tās savu nosaukumu ieguva par godu Lielajam Oktobrim. Oktobrēnos iesaistījās bērni vecumā no 7 – 10 gadiem. Grupa sastāvēja no zvaigznītēm – katrā pa pieciem oktobrēniem (Panova, 1961, 23). Arī piederības apliecinājums šai organizācijai bija nozīmīte piecstaru zvaigznes formā.

Tāpat kā pionieriem, arī oktobrēniem bija savi noteikumi. Piemēram,

> "Oktobrēni – nākamie pionieri", "Oktobrēni – čakli bērni, labi mācās, mīl skolu, godā pieaugušos cilvēkus", "Oktobrēni – godīgi un patiesi bērni" un citi (Panova, 1961, 5).

Var teikt – oktobrēnu pienākumi un noteikumi bija atvasināti no pionieru dzīvesveida un vērtībām, tikai formulēti vienkāršotā, jaunākiem bērniem vieglāk uztveramā un saprotamā formā. Dažādās oktobrēnu un pionieru vadītāju rokasgrāmatās īpaša uzmanība veltīta bērnu darbaudzināšanai – valdīja uzskats, ka

> "[..] bez vispārizglītojošām zināšanām cilvēkam jau agros gados jāiegūst darba un darba disciplīnas ieradumi" (Dzērve, 1947, 204).

Jau 1947. gadā pionieru vadītājiem tika atgādināts, ka

> "[..] pionieru organizācijas svarīgākais uzdevums ir ieaudzināt dziļāko cieņu un mīlu uz darbu vispār un uz fizisku darbu sevišķi" Jo "[..] pionierim jāsaprot, ka darbs – cilvēku sabiedrības visu bagātību avots" (Dzērve, 1947, 203).

Bērniem un jauniešiem bija pienākums strādāt, jo

> "[..] mūsu valstī strādā visi, it visa padomju tauta" (Hotilovska, 1961, 24) un tas

> "[..] ir ieguldījums jaunās sociālistiskās sabiedrības celtniecībā" (Dzērve, 1947, 204).

Pionieru un oktobrēnu vadītājiem bērnos bija jāveido uzskats, ka

> "[..] lielu godu un cieņu iegūst ikviens cilvēks, kas ar savām rokām ražo derīgas un vajadzīgas lietas" (Hotilovska, 1961, 3).

Lai oktobrēnu un pionieru darbaudzināšana ritētu sekmīgāk, pionieru vadītāju grāmatas aplūkoja tās pamata virzienus.[3] Pirmkārt, pastāvēja uzskats, ka

> "[..] labi mācīties ir katra padomju skolēna galvenais darba pienākums, viņa patriotiskais pienākums" (Dzērve, 1947, 204).

Cītīga mācīšanās nozīmības ziņā tika pielīdzināta jebkuram pieauguša cilvēka darbam: ja agri no rīta strādnieki iedarbina savus darbgaldus, dodas pie tēraudlietuvju krāsnīm, iziet kolhozu tīrumos un zinātnieki turpina pētījumus, tad skolēni sēžas skolas solā, un tas ir tikpat nozīmīgs pienākums (Hotilovska, 1961, 7).

Otrkārt,

> "[..] vajag pieradināt pionierus un pionieres apkalpot pašām sevi ir ģimenē, kur pionierim jāpalīdz pieaugušajiem, ir skolā [..]". "Nav pieļaujams, ka bērni pierod saņemt visu gatavu, neprot piešūt kreklam pogu, notīrīt kurpes,"

padomi pionieru vadītājiem strikti vērš uzmanību uz darbaudzināšanas nepieciešamību (Dzērve, 1947, 204). Viņiem aizrādīja:

> "Ja tava pulciņa pionierei mājās istaba ir netīra, neuzkopta. Viņas mazākā māsiņa staigā saplīsušā kleitiņā, nemazgājusies, bet pioniere, kad māte aizņemta darbā, nedomā, ka māsiņa jānomazgā, jāsakārto istaba, jānomazgā logi, grīda, jānoslauka putekļi, tad tu, vadītāj, nepareizi veic audzināšanas darbu. [..] Tev jāpalīdz pionierim iemācīties pašam sevi apkalpot: mazgāt veļu, lāpīt apģērbu, pagatavot ēdienu, uzkopt telpas" (Dzērve, 1947, 210).

Treškārt,

> "[..] pamatojoties uz mūsu mazajiem piemītošo tieksmi būt noderīgiem pieaugušajiem", bija nepieciešams veidot bērnu interesi par sabiedriski derīgo darbu (Matvejevs, 1984, 49).

Atbildīgu attieksmi pret darbu skolēniem mācīja, piedāvājot iepazīties ar pozitīviem piemēriem – priekšzīmīgiem bērniem un tiem, kas par tādiem kļūst. Piemēram, stāsts "Kate pieradina oktobrēnus palīdzēt mājas darbos" vēstīja par oktobrēniem, kuru vecāki ir sūdzējušies, ka bērni negrib palīdzēt pieaugušajiem veikt mājas soli. Tāpēc oktobrēnu zvaigznīte nolēma doties pie meitenes Veras palīdzēt sakārtot istabu un pie reizes arī citus bērnus iemācīt uzpost māju (Panova, 1961, 109).

Tā kā Verai nebija tēva, mātes lielā aizņemtība darbā bija pieļaujams attaisnojums meitenes nemācēšanai vienai pašai uzkopt dzīvojamās telpas. Tāpēc Veru pie darba radināt vajadzēja oktobrēnu organizācijai. Neatkarīgi no katra bērna rakstura īpašībām, tika pieņemts, ka oktobrēni

> "[..] mīl darbu, nekad neslinko [..]" (Panova, 1961, 29).

Arī minētā stāsta noslēgumā darbs bērnus jau ir aizrāvis, un viņi ar nepacietību gaida nākamo "čaklo palīgu" reizi.

Pastāvēja uzskats, ka, audzinot oktobrēnus līdzīgi kā pionierus, viņi

> "[..] pierod kolektīvi strādāt, palīdzēt biedriem un iegūst daudz derīgu iemaņu" (Panova, 1961, 24).

Tāpēc šo īpašību attīstībai darbaudzināšanā bija jāatvēl nozīmīga loma ne tikai ģimenē, bet arī skolā un apkārtējā sabiedrībā.

Žurnāls "Zīlīte" (1958 – 1963)

2008. gada augustā apritēja piecdesmit gadi, kopš pirmā bērnu žurnāla "Zīlīte" numura. Tas iznāca, pamatojoties uz Latvijas Komunistiskās partijas Centrālās komitejas biroja 1958. gada 27. maija lēmumu par žurnāla izdošanu pirmsskolas un jaunākā skolas vecuma bērniem.

"Zīlītes" veidošanu uzticēja žurnāla "Bērnība" redakcijai un redaktorei Inesei Spurai. Redakcija enerģiski izvirzījusi prasību pēc atsevišķiem žurnāliem bērniem un jaunatnei. Tālab žurnālam "Bērnība" pievienojās divi jauni periodiskie izdevumi – attiecīgi žurnāli "Zīlīte" un "Liesma" (Osmanis, 1977, 331).

No 1958. līdz 1963. gadam "Zīlīte" pie bērniem "izlidoja" 30 000 līdz 50 000 eksemplāros, 16 lappušu apjomā, ar krāsainām mākslinieku veidotām ilustrācijām.[4] Gandrīz katrā "Zīlītes" numurā bija nodrukāta dziesma, jauna rotaļa un padomi, kā bērniem pašiem izgatavot rotaļlietas no dabas materiāliem. "Zīlītē" publicējās daudzi mūsdienās zināmi mākslinieki, komponisti un literatūras pārstāvji. Piemēram, daži no viņiem – Ojārs Vācietis, Laimonis Vāczemnieks, Dagnija Zigmonte, Ilze Indrāne, Džemma Skulme, Oļģerts Urbāns, Margarita Stāraste, Arvīds Žilinskis, Romualds Kalsons un citi.

I. Spura rakstīja, ka viņa vēlas veidot daudzveidīgu žurnāla saturu tēmu un žanru ziņā, piemēram, publicēt dzeju, stāstus, aprakstus (tēlojumus) par oktobrēnu un pionieru dzīvi, dzimteni un dabu, Padomju Savienības vēsturē nozīmīgiem notikumiem un citām tēmām.

Par žurnāla popularitāti lasītāju vidū liecina tirāža, kas ar katru gadu arvien pieauga. Arī dati par "Zīlītes" peļņu rāda, ka tā pārsniedza plānoto.[5]

Zināms arī, ka žurnāls gatavoja tematiskos plānus ar tēmām, kuras bija paredzēts iekļaut "Zīlītes" saturā turpmākajā ceturksnī vai gadā. Žurnāla pirmo darbības gadu tematiskie plāni nav saglabājušies, bet, piemēram, 70. gadu vidū tapušajos dokumentos, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā, darbs bija viena no nemainīgajām tēmām, kurai bija plānots veltīt daļu žurnāla satura.[6]

Vērtības – darba mīlestības – akcentēšanas nepieciešamību žurnāla saturā apliecina "Zīlītes" darbinieku publikācijas par izdevumu citos laikrakstos. Piemēram, L. Vāczemnieks vērtē, ka žurnāls "Zīlīte" ir bijis vajadzīgs lasītājiem, ja viņi

> "[..] sajutuši dzimtās zemes silto elpu, sadzirdējuši tālo un vētraino dienu atbalsi, iepazinuši darba skanīgo prieku, ja šī balss likusi tiem smieties, darījusi tos možus un dzīvespriecīgus" (Vāczemnieks, 1968, 168).

Tādējādi var spriest, ka lasītāju iepazīstināšana ar darbu un darba prieka raisīšana bija viens no žurnāla mērķiem.

Pirmā piecgade un metode

Lai noskaidrotu, kā žurnāla saturā izpaudās šis secinājums, analizēju visus "Zīlītes" numurus pirmajos piecos iznākšanas gados no 1958. gada augusta līdz 1963. gada augustam. Šādu izvēli balstīju L. Vāczemnieka apgalvojumā, ka pieci gadi ir bērna vidējais šī žurnāla lasīšanas laiks:

> "[..] Pēc pieciem gadiem nāk jau citi, kas vecu, sen zināmu vārdu lasa kā jaunu" (Vāczemnieks, 1983, 169–170).

L. Vāczemnieks pauž redakcijas darbinieku uzskatu, ka pastāv tēmas, kuras nevar neatkārtoties tāpēc, ka ir mūžīgas, jo "Zīlītes" lasītāju loks nemitīgi mainās un atjaunojas pa mēnešiem, pat stundām. Viņš retoriski jautā:

> "Kura paaudze tad lai paliek bez [..] ideāliem, ētiskajiem, morālajiem un estētiskajiem stūrakmeņiem? Bērns štampu nepazīst. Līdz tam viņš nemaz netiek. Pie štampa nonāk vienīgi pieredzējis lasītājs. Vārds, kas pieaugušajam cilvēkam šķiet nodeldēts, bērnam vēl ir svaigs un neatklāts" (Vāczemnieks, 1983, 169–170).

Tādējādi, pieļauju, ka žurnāla saturs, iespējams, tika pielāgots piecu gadu ciklam. Izmantojot diskursa analīzes metodi, analizēju stāstus, dzejoļus, pasakas, tēlojumus un citu drukāto tekstu, izņemot ilustrācijas.

Šī kvalitatīvā pētniecības metode ir piemērota darba tēmas izpētei žurnālā "Zīlīte", jo tā analizē tekstu, ņemot vērā sociokulturāli iegūtas vērtības, normas un kontekstu, kādā tas radīts (Titscher, Meyer, Wodak & Vetter, 2000, 146). Šajā gadījumā – Padomju Savienības ideoloģiju un oktobrēnu dzīvesveida normas un vērtības.

Pētnieks Normans Fērklovs (*Norman Fairclough*) norāda, ka vārdu "diskurss" var saprast kā valodu kādas sociālas prakses atainošanai no specifiska skatu punkta, diskurss ir realitātes sociālā konstrukcija (Fairclough, 1995, 65). Tas, iespējams, reprezentē kādu notikumu atšķirīgi no pastāvošās pasaules.

Būtiska loma diskursa izpratnē ir kontekstam – tas ietekmē, ko un kā cilvēki saka vai izpaužcitā veidā (Dijk, 2006, 163). Tādējādi, analizējot "Zīlītes" publikācijas, ņemu vērā padomju kontekstu, piemēram, sociālekonomiskos apstākļus un propagandas klātbūtni mediju saturā, taču norobežojos no tās izpētes, pievēršot uzmanību tieši darba tēmas diskursam žurnāla "Zīlītes" publikācijās.

Strādāja visi

Mūsu mājās nav neviena,
Kas bez darba nīkst.[7]

"Zīlītes" materiālos strādā visi – gan vecāki (parasti kolhozā vai rūpnīcā), vecvecāki, kuri palīdz veikt mājas soli un, protams, arī bērni. Tā kā

> "[..] oktobrēni ir čakli bērni", "[..] viņi nu gan nav ar mieru visu vasaru tikai sauļoties un peldēties. [..] Cilvēks var daudz ko izdarīt, ja ir laba griba un veiklas rokas. Tas nekas, ka augums tāds pasīks, pulkā ikviens darbs labāk vedas" ("Zīlītes" redakcija, 1961, (7), 2).

"Zīlīte" parāda, ka cienījams ir ne vien katrs strādnieks neatkarīgi no viņa vecuma un auguma, bet arī ikviens darbs. Kamēr stāstā citi bērni strādāja – līdzināja celiņus, stādīja puķes, veda akmeņus –, Pēcis nevēlējās palīdzēt meistaram, pienesot viņam latiņas, jo uzskatīja to par maznozīmīgu darbu. Taču drīz vien zēns saprata:

> "Droši vien katrs darbs ir svarīgs, ja vien strādnieks centīgs un čakls!" (Puks, 1961, (3), 7).

Žurnāls māca nešķirot darbus pēc svarīguma, bet paužuzskatu, ka

> "[..] visi darbi ir labi un vajadzīgi" (Grenkovs, 1961, (6), 4–5).

Iespējams, lauku attīstības ietekmē sākotnēji "Zīlīte" vairāk rakstīja par ģimenēm laukos. Piemēram, vēsturnieki norāda, ka 20. gadsimta 50. gadu nogalē un 60. gadu sākumā PSRS va-

dītāja Ņ. Hruščova laikā uzlabojās lauku iedzīvotāju materiālais stāvoklis un sadzīves apstākļi, kas mazināja tendenci iedzīvotājiem aizplūst no laukiem. Baltijas republikās lauksaimniecība attīstījās veiksmīgāk nekā citos PSRS reģionos. Izvērsās arī dzīvokļu celtniecība (Bleiere, Butulis, Feldmanis, Stranga & Zunda, 2005, 341–342). "Zīlītes" raksti to arī uzskatāmi parādīja: 50. gadu nogales numuri pārsvarā vēstīja par darbu laukos, piemēram, cukurbiešu un labības tīrumos, govju un cūku fermās, zirgu staļļos. Darbs daudzstāvu māju būvlaukumos un tērauda rūpnīcās bija nākamās biežāk pieminētās darba vietas. Savukārt 60. gadu sākums, atbilstoši aktuālajiem notikumiem valstī, žurnāla saturā iezīmēja jaunu populārāko profesiju – kosmonauts.

Jāatzīmē, ka "Zīlītes" publikācijās ir izteikti manāms fiziskā darba vērtības akcents. Tikai atsevišķos izņēmumos žurnāls parāda garīgā darba darītāju piepūli. To raksturo vecākās māsas – skolotājas – atbilde uz mazās māsas jautājumu, vai ir grūti strādāt skolā:

> "Intuk, neviens darbs nav bez sava grūtuma. Kad rūpnīcā nopūš sirēna, kalējs noliek smago veseri, virpotājs notīra darbgaldu – viņiem darba diena beigusies. Mums, skolotājiem, ir savādāk. Kad izskan pēdējās stundas zvans [..], mājās jālabo burtnīcas un jāsagatavo stundas" (Plotnieks, 1959, (3), 2).

Nebaidīšanās no grūta darba un čaklums ir īpašības, ar kurām bērni var pamatoti lepoties draugu starpā. Piemēram,

> "[..] zēni un meitenes nemaz nekaunējās palielīties ar savām cietajām tulznām plaukstās. "Tas no siena grābšanas," sacīja Juris. "Tas no kūlīšu siešanas," teica Mārīte. Jā, darbs kolhozā nācis oktobrēniem par labu. Un viņi kļuvuši ne tikai spēcīgāki un augumā garāki, šķiet, ka bērni kļuvuši arī nopietnāki" ("Zīlītes" redakcija, 1961, (11), 3).

Savukārt garlaikošanās un neprasme atrast noderīgu nodarbi tika pielīdzināta slinkumam – nevēlamai rakstura īpašībai. Piemēram, Uldis Plotnieks salīdzina divu meiteņu ikdienu:

> "Rasma garlaikojas. Rasmai nav ko darīt, viņai garlaicīgi. Kaimiņu māju Intai gluži otrādi – vienmēr darba pilnas rokas. Vakar viņa bija rudzu laukā un lasīja rugainē palikušās vārpas. Šodien viņa vectēvam Mikum palīdz zem augļu pilnajiem zariem novietot balstus. [..] Pēcpusdienā Inta dārzā uzlasa iepuvušos un bojātos ābolus [..] Rīt būs jāiet talkā māmiņai. Vajadzēs izravēt zemenes un apgriezt tām stīgas. Parīt droši vien sāks rakt agros kartupeļus. Nē, Intai gan nav garlaicīgi" (Plotnieks, 1958, (1), 10).

Arī cita stāsta meitenei

> "Ieviņai garlaicīgi. Viņa sāk staigāt pa istabu, velk ar roku gar sienām un klusu dzied. Vecmāmiņai tas nav pa prātam", un viņa iesaka meitenei tā vietā apskatīt kādu grāmatu (Lesiņa, 1959, (4), 12).

"Zīlītes" rakstu un dzejoļu varoņi allaž atrod lietderīgu nodarbošanos, piemēram,

> "Valdim šajās dienās bija tik daudz darba, ka neatlika laika pat degunu noslaucīt" (Kalnadruva, 1959, (4), 4).

"Zīlītes" lasītāji stāstos un citās publikācijās var uzskatāmi redzēt, pēc kādām darbībām bērni saņem uzslavas, bet pēc kādām – asu sabiedrības nosodījumu. Stāsts par meiteni, kura uz veikalu

aiznesusi nodot neizmazgātas tukšās piena pudeles, piedāvā situāciju, kādā bērns izjūt milzīgu kaunu par savu slinkumu:

> ""Meiten, meiten, tavas pudeles ne visai tīras. Tādas es nevaru pieņemt." Līzīte braši skaidro: "Bet kas tās pudeles lai mazgā? Mamma darbā, vecmāmuļa slima." "Un tu pati? Tik liela kā briedis, vai nu nepratīsi pudeli izskalot," pārdevēja sarauc uzacis. "Tīrais kauns!" arī citas piena pircējas izmet pa vārdam, kas dzeļ kā nātre. "Re, kur baltrocīte!" "Varbūt vecmāmuļa vēl degunu noslauka?" divas sievas skaļi smejas, bet Līzīte jūt: ai, kā vaigi kaist! Un pašai pēkšņi ap sirdi tik bēdīgi, tik nelādzīgi. Nevar ne izturēt [..]" (Salenieks, 1962, (5), 8).

Žurnāls bērnus māca, ka būs jāizjūt publisks nosodījums un nožēla par savu slinkumu, ja viņi atbildību par savu neizdarību mēģinās novelt uz kāda cita pleciem.

Tāpat būs kauns, neprotot kādu saimniecības darbu, ko citi bērni jau sen ir iemācījušies no saviem vecākiem:

> ""Zanīte nav vainīga, viņa laikam māmiņai nepalīdz klāt galdu," krustmāte aizstāvēja viešņu. Zane nosarka. Viņai nemaz vairs cīsiņu negribējās" ("Zīlītes" redakcija, 1958, (5), 2–3).

Šeit "Zīlītes" publikācija rāda, ka pat vislielāko prieku un līksmību var izbojāt kāds atgadījums, kas atklāj bērna nesaimnieciskumu un kāda darba neprasmi, piemēram, šajā stāstā meitene nemācēja uz galda pareizi salikt ēdamrīkus. Tādēļ žurnāls bērniem liek nojaust, ka labākais veids, kā izvairīties no tādiem nepatīkamiem brīžiem, ir čakli apgūt visus darbus jau iepriekš, pirms kāds ir paspējis atklāt to nezināšanu.

"Zīlīte" piedāvā arī otru scenāriju – uzcītīgiem un strādīgiem bērniem nenākas sarkt, viņi izpelnās skolotājas vai ģimenes locekļu atzinību: "Tas jau ir īsts meistaru darbs!", "Kādi čakli darbinieki!" vai "Kaut vairāk mums būtu tādu varenu palīgu!" u.tml. Sociālā mācīšanās teorija skaidro, ka, novērojot žurnāla stāstu varoņu pieredzes, bērni apzināti vai neapzināti modelē shēmu, kādas darbības noved pie patīkama rezultāta – uzslavām, un kādas – pie rājiena. Tādējādi laika gaitā viņi atlasa "sekmīgos" rīcības variantus un var tos pārņemt savā uzvedībā.

Jāpiebilst, ka strādāšana žurnāla materiālos nav tikai tiekšanās pēc uzslavām, tā tiek rādīta kā dzīves nepieciešamība un ceļš uz kārotajām lietām. Meitene, kas rudenī kolhozniekiem palīdzēja raut cukurbietes, pierādīja, ka ar savu darbu ir pelnījusi pie tējas pievienot arī cukuru:

> ""Re, cik Aija dūšīga," smaidīja lielais Jānis, "būs arī tev ziemā saldumiņš"" (Plotnieks, 1958, (3), 8–9).

"Zīlītes" stāsti un dzejoļi rada iespaidu: patiesi strādāja itin visi – pat trolejbuss. Bet ēzelītis skumst, ka ir kļuvis bezdarbnieks. Šāds, iespējams, pārmērīgs darba uzsvērums bērniem ļauj spilgtāk novērot un pārņemt žurnāla varoņu pieredzi – tiekties pēc nerimstoša darba un vairīties no dīkdienības.

Vislabākā dāvana vecākiem

"Māmiņ, es gribu tev palīdzēt!"[8]

Vairumā "Zīlītē" publicētajos stāstos un dzejoļos vecāki darbā ir ļoti noguruši un viņiem nav pat laika kārtīgi paēst pusdienas, tāpēc bērniem jāpalīdz uzkopt māju un tādējādi atvieglot vecāku ikdienu.

> "[..] Māmiņai ir ļoti maz laika, viņa pārnāk no darba nogurusi. Intai tā gribas parunāties, bet māmiņai jau citi pienākumi [..] Tētis brauc komandējumos, un darba viņam ir daudz, un ir reizes, kad viņš strādā savā istabā, un tad Intai ir jāstaigā uz pirkstu galiņiem, lai netraucētu," stāsta autore Dagnija Zigmonte raksturo padomju ģimenes ikdienu (Zigmonte, 1959, (11), 6–7).

Tāpēc mājas sakopšana bērniem reizē ir gan pienākums, gan iepriecinājums vecākiem:

> "Ikdienas no rīta/ Sien priekšautu Zita/ Un māmiņai palīdzēt mēdz./Ar lupatu rokās/ Tā veicīgi lokās/ Pat sīkāko gruzīti redz./ [..] Bet Zitiņa naigā/ Ar slotiņu staigā,/ Un māmiņai arī ir prieks!" (Gustava, 1959, (7), 7).

Īpaši Sieviešu dienā un citos valsts svētkos bērnu čaklums ir vislabākā dāvana. To ilustrē stāsts par meiteni, kas, vēlēdamās iepriecināt mammu Sieviešu dienā, pirmoreiz pati patstāvīgi strādāja. Kad Ira pamodās, mamma jau bija devusies uz darbu, tāpēc meitene nolēma viņu apsveikt pēcpusdienā. Paēdusi brokastis, Ira sakrāva netīros traukus kaudzē turpat uz galda – gan māmiņa pēc darba tos nokops. Taču tad Ira atcerējās mammas nopūtu:

> "Ak, meitiņ, būtu kaut savu šķīvīti pati nomazgājusi [..]"(Leimane, 1960, (3), 4).

Tāpēc viņas iepriecināšanai Ira nolēma izmazgāt netīros traukus pati. "Izpērkot vainu" par agrāko slinkumu, meitene vēl nospodrināja savus zābakus, māmiņas kurpes un uzkopa māju, secinot, ka

> "[..] istabu slaucīt ir nevis grūti, bet pavisam patīkami" (Leimane, 1960, (3), 4).

Stāsta nobeigums rāda ļoti skaidru "rīcība-sekas" shēmu, kas var motivēt lasītājus iepriecināt vecākus tāpat, kā to darīja Ira:

> "Ko māmiņa, ienākusi uzpostajā istabā, sacīja? Ai, viņa neteica neko. Viņa klusēdama apkampa savu meitiņu un tā priecīgi, priecīgi pasmaidīja" (Leimane, 1960, (3), 4).

Nereti bērni devās palīdzēt vecākiem arī viņu profesijā, darot smagus un pat bīstamus darbus. Piemēram, kāds zēns lepojas:

> "Vakar tētim palīdzot,/ dažbrīd krietni svīdu,/ Kad zem lielā traktora/ gultņus ieziest līdu./ Šodien mēs ar tētuku/ stūri turam abi,/ Plašus laukus kolhozam/ uzardami abi" (Kārkliņš, 1958, (2), 10).

Bērnu palīdzība un līdzdalība darba procesā tiek skaidrota kā neatsverama. Un, darbojoties tandēmā, "darbs labi veicās" (Grigulis, 1959, (12), 10).

Līdzīgi kā uzslavas tas lasītājiem var dot stimulu pārņemt savā uzvedībā palīdzību vecākiem viņu darbā un mājas soļa veikšanā.

Darbs vieno paaudzes

Tā kā bērnu vecāki parasti ir aizņemti darbā, "Zīlītes" rakstos liela loma darbaudzināšanā tika piešķirta citiem ģimenes locekļiem, īpaši vecmāmiņai un vectēvam. Mazbērni nav skubināmi strādāt, bet paši piesakās viņiem palīgā:

> "Šodien vectēvs strādā dārzā.[..] Ina uzvelk biezo, pūkaino kažociņu – jāiet vectēvam palīgā. [..] Vecotēv, es tev palīdzēšu!" (Plotnieks, 1958, (4), 8).

Arī citā stāstā

> "Aija ir priecīga, ka var vectēvam palīdzēt", lasot spradžus kāpostu laukā (Plotnieks, 1958, (7), 8–9).

Attiecības ar vecvecākiem ir sirsnības un cieņas pilnas. Tas arī izpaužas, darot sabiedriski derīgu darbu. Piemēram, zēns braši stāsta:

> "Es māmuļām ūdeni palīdzu atnest,/ Vienalga palīgā nesauc vai sauc./ Ja tramvajā tēvocis iekāpj – lūdzu,/ Lai sēž un cik tālu vien grib, lai brauc./ Lai vectēvs atpūšas, grāmatas lasa – / Es malku protu skaldīt un vest,/ Un putekļus slaucīt, lai istabas tīras,/ Un pirkumus mājup no veikala vest. [..]"(Bozovičs, 1962, (3), 2).

Šajā gadījumā audzināšanu "Zīlīte" veic, rādot pozitīvu piemēru – zēnu, kurš ir pieklājīgs, čakls un prot daudzus un dažādus darbus. Šīs pozitīvās īpašības izpaužas ne vien ģimenē, bet arī dod labumu citiem sabiedrības locekļiem.

Ikdienas prieka avots

"Es savu darbu mīlu, un tas man nekad neliksies grūts".[9]

"Zīlītes" publikācijās bērni paši labprāt vēlas strādāt, to dara ar lielu aizrautību un degsmi, pat uzņemoties iniciatīvu kāda darba veikšanā:

> "Aši tētis/ maisus tver/ jaunos graudus/ klētīs ber./ Bet ko mēs?/ Nav nevienam/ slinkot prāts./ Raža, raža/ jānovāc! [..] Pēkšņi doma/ prātā krīt: varam vārpas palasīt./ Skrienam mēs!" (Lukss, 1958, (1), 11).

Traukšanu darbā veicina arī oktobrēnu vai pionieru noteikumi. Šo organizāciju bērniem jārāda citiem piemērs. Par to liecina arī žurnālā publicētās pionieru dziesmas vārdi, kas atgādina, ka pionieri negaida, kad viņus kāds sauks palīdzēt, viņi sāk strādāt paši pirmie (Grenkovs, 1962, (8), 2).

Darbs viņiem šķiet interesantāks par jebkuru rotaļu vai citu nodarbi, un tikai ar pūlēm izdodas bērnus sasaukt pusdienās:

> "Visu dienu tētis un viņa mazie palīgi raka, ar ķerru piestūma kompostzemi, stādīja, aplēja, līdzināja, sēja. [..] Tikai uz mazu brītiņu pusdienā māmiņa tos ar vilkšanu no darba aizvilka" (Akers, 1959, (9), 6–7).

Tas tādēļ, ka žurnāla varoņiem darbs ir ikdienas prieka avots. To pamato kāda stāsta dialogs:

> ""Kādēļ tu, tēvoci Jāni, esi tik priecīgs?" skatīdamies tēvoča smaidīgajā sejā, zēns ievaicājās. "Bet kā tad citādi!" iesmejas kalējs. "Bēdīgs es esmu tikai tad, kad nav darba"" (Grenkovs, 1962, (7), 6–7).

Skolēns, kam ir savs darba pienākums – mācības –, var pat būt skaudības objekts. Stāstā

pirmsskolas vecuma bērns atzīstas, ka viņš apskauž kaimiņu Vovku – skolēnu, oktobrēnu, kuram ir pienākumi un rūpes. Bet pašam ir skumji, jo viņam pienākumu nav, līdz ar to viņš var arī neko nedarīt (Goļavkins, 1961, (4), 11).

Nereti "Zīlītē" publicētajos stāstos *sliktais* varonis sākotnēji ir slinks un uz darbu raugās ar nepatiku un skepsi, bet, vēlāk, sācis strādāt, saprot, ka darbs rada prieku. Tā bija iepriekšējās nodaļās minētajā stāstā par meiteni Iru, kurai iepatikās grīdas slaucīšana, tā arī citā stāstā par Juri, kuram nemaz negribējās pārtraukt spēli, lai sanestu malku pagrabā. Taču gluži nemanot viņam šis darbs iepatikās, un drīz vien pagalmā no malkas kaudzes vairs nekas nebija palicis pāri (Pormalis, 1958, (3), 4).

"Zīlītē" vairākkārt izskan latviešu sakāmvārda "Sūrs darbs, salda maize" ideja. Bērniem strādājot nākas saskarties ar dažādām grūtībām, piemēram, Miķelītis ar āmuru iesita sev pa pirkstu, bet viņš uzskata, ka

> "tās ir lietas, kas pārvaramas, vajag tikai gribēt, izturēt un pie pirmās neveiksmes neatkāpties" (Dorbe, 1959, (7), 3).

Bērnus darbam mudina arī atziņa, ka vislabākais rezultāts ir pašu izdarītajam darbam, piemēram, vislabāk garšo pašu savāktā un žāvētā tēja. Tas lasītājos nostiprina uzskatu, ka grūts darbs tiek atalgots ar patīkamu rezultātu – prieku par izdarīto.

Iespēja pierādīt patstāvību

Tikai tas, kas čakli strādā,
Var par īstu vīru kļūt. [10]

Ne tikai prieks un gandarījums par paveikto motivē bērnus strādāt. "Zīlītē" darbs ir arī bērna iespēja pierādīt savu prasmi, patstāvību un pieaugušo acīs kļūt *lielākam*, nekā viņš ir. Stāstā kalējs kopā ar mazo palīgu Piču apkaļ zirgus. Zēnam vaigos iekvēlojas lepnums, kad tēvocis pēc padarītā darba saka "mēs", tāpēc

> "Pičus var palīdzēt vēl vairāk. Viņš jau zina, kā skrūvēm jāgriež uzgriežņi. [..] Tēvocis tik parāda, kurš jāatskrūvē vai jāpievelk, un Pičus strādā. Atslēga gan tāda pasmaga. Reizēm tā pasprūk un tad nodauza pirkstus, bet tas nekas. Toties tēvocis ar viņu runā kā ar lielu vīru" (Priede, 1959, (10), 3).

Pat darbs nešķiet vairs tik grūts, ja pret bērnu – tā darītāju – izturas kā pret vienlīdzīgu un labu palīgu.

Bērns, kas strādā, vairs nav uzskatāms par mazu, kurš māmiņai un pārējiem ir jāapkalpo. Tieši otrādi – darbs liecina par bērna un viņa atbildības pieaugšanu.

> "Māmiņ, [..] es tagad mūsu istabu uzkopšu katru dienu. Esmu taču liela diezgan, vai ne?" (Leimane, 1960, (3), 4)

veikt darbu labprātīgi piesakās jau pieminētā stāsta varone Ira. Ja bērniem neuztic kāda pienākuma veikšanu un uzskata, ka viņiem vēl jāatpūšas, "mazie ir sarūgtināti" ("Zīlītes" redakcija, 1962, (7), 4). Pastāvēja uzskats, ka

> "[..] ikviens darbs palīdzēs kļūt stiprākam", tāpēc atļauju strādāt bērni uzskata par soli tuvāk pieaugušo pasaulei ("Zīlītes" redakcija, 1962, (10), 2–5).

"Zīlītē" bērnu darbs liecina par viņu patstāvību. Vecāku iepriecināšanas nolūkā bez viņu klātbūtnes tiek veikti darbi, kuros būtu nepieciešama pieskatīšana, piemēram, bērni vieni paši rīkojas ar uguni un cep māmiņai svētku torti ("Zīlītes" redakcija, 1959, (3), 7).

Mācības – skolēnu svarīgākais darbs

"Mēs neesam tik spītīgi, –
Mēs mācāmies cītīgi."[11]

Viens no "Zīlītes" padomiem ieteica bērniem čakli strādāt. Žurnāls viņus mudināja arī labi mācīties. Gan padomu grāmatās oktobrēniem un pionieriem, gan "Zīlītē" valdīja uzskats, ka skolēniem: pirmais un galvenais

> "[..] pienākums ir teicami mācīties jau ar pašu pirmo skolas dienu [..] lai mēs paši censtos padarīt arī sīko mājas soli, palīdzētu māmiņai un vecmāmiņai" ("Zīlītes" redakcija, 1961, (12), 3).

Mācības tiek salīdzinātas ar darbu, un tā arī rakstīts:

> "Ārijai sākušās skolas darba gaitas" (Ozols, 1959, (9), 2).

Centīga mācīšanās ir solis pretī profesionālismam darbā – bērniem atkal un atkal tiek atgādināts, ka

> "[..] meistars no debesīm nekrīt". Ja gribi strādāt, jāmācās, jo "[..] mācīšanās – visu darbu sākums" (Medvedevs, 1960, (12), 8–9).

Tēvs dēlam skaidro:

> "[..] Lai prastu uzcelt īstu māju, daudz jāmācās. Īstam septiņgades celtniekam jābūt gan labam mūrniekam, gan namdarim, gan tehniķim un jāprot daudz dažādu darbu" (Zars, 1959, (5), 4–5).

Stāsts par Kārli bērniem piedāvā novērot rīcību un tās rezultātu divos variantos: ja Kārlis mācīsies, varēs kļūt par jebkādu speciālistu, bet, ja nemācīsies – izaugs par neprašu:

> "Kad Kārlēns izaugs liels, viņš būvēs skaistas mājas. Bet varbūt lies tēraudu un taisīs gudras mašīnas, varbūt vadīs lokomotīvi vai mācīs bērnus kā viņu skolotāja. Kārlēns zina: viņš varēs kļūt, par ko vien gribēs, ja tikai ļoti ļoti daudz mācīsies. [..] Tāpēc nevar visu dienu skraidīt pa lauku un stundu laikā skatīties apkārt. Jāklausās uzmanīgi un rūpīgi jāizpilda visi mācību uzdevumi, citādi nekā neiemācīsies un nevarēs kļūt ne par lidotāju, ne mašīnistu. Un izaugs par neprašu, kas nekā nezina" ("Zīlītes" redakcija, 1959, (1), 2).

Tāpēc mācību labad nākas atteikties no citām, varbūt pat tīkamākām nodarbēm, piemēram, rotaļām ar citiem bērniem.

Tāpat kā slavējams ir bērnu čaklums, teicama ir arī gudrība un zināšanas vēl pirms skolas vecuma, kad jaunākais brālis reizrēķinu zina labāk nekā vecākais, kurš jau mācās skolā (Feldmanis, 1958, (1), 4). Rezultātā – vecākais brālis saņem mātes rājienu, bet jaunākais – uzslavu. Žurnāls bērniem atkal piedāvā novērot uzskatāmu dzejoļu un stāstu varoņu pieredzi un pašiem pēc varoņu rīcības sekām izvērtēt, no kuras labāk mācīties.

Bez darba nav kārtības

"Lai mēs allaž protam
Slaucīt, mazgāt, berzt!"[12]

Darbs mājas uzkopšanā un personīgās higiēnas uzturēšanā ir cieši saistīts ar kārtību un tīrību. Ja bērnam nemazgāta mute vai nenospodrinātas kurpes, tātad viņš nav bijis pietiekami čakls, lai to izdarītu. Šādi bērni izpelnās gan sabiedrības, gan vecāku nosodījumu un jūt par to lielu kaunu. Dažkārt nekārtība vai sēšanās pie galda ar netīru vaigu un neķemmētiem matiem tiek uzskatīta par vienīgo bērna netikumu. Piemēram, stāsta autore V. Zīle raksturo meiteni Intu:

> "Viņa būtu pavisam labs bērns, ja tai nebūtu viens vienīgs netikums: vakaros, gulēt ejot, Intiņa nekad nenolika savas zeķītes pie citām drēbēm, bet atstāja uz grīdas" (Zīle, 1959, (3), 8–9).

Žurnāls rāda, ka tīrība un kārtība vispirms tiek ieaudzināta ģimenē. Tā kādā stāstā māte vakarā savai meitai un viņas viešņai dod norādījumus:

> ""Pēc tam notīriet zobus un neaizmirstiet nospodrināt apavus. Es šodien redzēju meiteni, kam pat sausā laikā kājās bija dubļaini zābaciņi". Zanīte mudīgi izmetās gaitenī. Viņa savas botes nekad nemazgāja. To vienmēr izdarīja māmiņa. Tāpēc Zane nezināja, vai tik tā meitene nav bijusi viņa pati" ("Zīlītes" redakcija, 1958, (5), 2–3).

Ja mammai nav laika ieaudzināt bērnos kārtību, tad žurnāla stāstos to dara vecmāmiņa:

> "Citi rītos neievēro, vai meitene uzklājusi gultu, vai priekšautiņš pareizi sapogāts, vai kakls nomazgāts kā nākas. Vecmāmiņai acis asas. [..] Bet vakaros, kad Inta jau grib iet gultā, vecmāmiņa, ieraudzījusi, ka lelles sakritušas kur kurā, tūlīt pasauc meiteni un liek visu sakārtot" (Zigmonte, 1959, (11), 6–7).

Savukārt kārtīgie bērni izraisa citu bērnu apbrīnu. Piemēram, jaunāko klašu skolēni apbrīno vecākas skolas biedrenes rūpīgi glabāto mācību grāmatu, kura izskatās gandrīz kā jauna, bez neviena traipa un apliekta stūrīša. Bērni secina, ka no tādas ir labi mācīties (Indrāne, 1959, (5), 3).

Arī žurnāla paņēmienus kārtības un tīrības ieaudzināšanai var skaidrot ar sociālās mācīšanās teorijas "rīcības un seku" shēmu. Atkal pozitīvais varonis saņem uzslavu, bet negatīvais, piemēram, slinkā meitene Zane, jūt kaunu par nenospodrinātajiem zābakiem.

Nobeigums

Rakstā ir analizēts darbs kā oktobrēnu noteikums un cilvēciska vērtība žurnālā "Zīlīte" no tā pirmā numura 1958. gada augustā līdz 1963. gada augustam, kopumā izpētot 60 žurnāla numurus. Sociālā mācīšanās teorija paredz, ka cilvēki (tostarp bērni) uzvedību mācās ne tikai no

savas pieredzes, bet arī novērojot citu rīcību. Tas var notikt arī pastarpināti – ar mediju palīdzību.

Žurnāls "Zīlīte" par darbu rakstīja vairākos žanros un uzskatāmi piedāvāja dažādas dzīves situācijas, kurās lasītāji varētu atpazīt sevi un labo, slikto tēlu saspēlē novērtēt, kura varoņa rīcība ir vēlama. Shēma – bērna darbība un tās izraisītās sekas (uzslava vai nosodījums) –, ir vairumā stāstu un dzejoļu sižeta pamatā.

"Zīlīte" tēloja pilnu ģimeni, kurā māmiņa un tētis katru dienu agri dodas uz darbu, vēlu vakaros pārrodas mājās, tāpēc bērni mājas soļa veikšanu apgūst paši, jo vēlas iepriecināt nogurušos vecākus, brāļus un māsas ar glīti sakārtotu istabu. Dažkārt vecvecāki ierāda pirmos darba soļus un paskaidro to nozīmību. Darbs bērniem sagādā prieku un šķiet aizraujošāks par jebkuru rotaļu. Reizē tas viņiem dod arī iespēju pierādīt savas prasmes un patstāvību. Bērni apzinās: lai dzīvē ko sasniegtu un varētu strādāt izvēlētajā profesijā, ir daudz un cītīgi jāmācās. Par slinkumu liecina nepadarīti vai pavirši paveikti darbi. Par to atgādina arī nevīžība, piemēram, nenomazgāta mute vai nenospodrināti apavi.

Analizējot "Zīlīti" no mūsdienu viedokļa, sākotnēji ir grūti nošķirt, cik lielā mērā rakstus par darba tēmu ir ietekmējusi padomju ideoloģija un pastāvošās varas prasības un cik – vēlme bērnos ieaudzināt cilvēciskas īpašības – tīrību, labas sekmes, čaklumu palīdzību ģimenes locekļiem u.tml. Robeža ir tik smalka, jo šīs īpašības tikpat labi raksturo kā ideālu oktobrēnu vai pionieri, tā ideālu bērnu mūsdienu izpratnē.

Izskaidrojums, iespējams, meklējams pagājušā gadsimta 20. – 30. gados Padomju Savienībā realizētajās bērnu un jauniešu audzināšanas vadlīnijās. Kultūras vēsturniece Ksenija Gusarova (*Ксения Гусарова*) norāda uz 20. – 30. gados Padomju Savienībā izstrādāto jauno audzināšanas un izglītības metodiku, kurā bija pievērsta īpaša uzmanība izglītībai sanitāri higiēniskajos jautājumos un norādēm, kā būtu jāplāno bērnu un pusaudžu brīvais laiks, lai viņu enerģiju ievirzītu pareizā gultnē (Гусарова, 2008, 84, 69). Arī pētniece Linda Veinberga, analizējot bērnu daiļliteratūru, ir secinājusi: lai iegūtu padomju republikai un komunisma celtniecībai noderīgu pilsoni, viņš jāsāk audzināt jau no agras bērnības. Jo agrāk sākta audzināšana atbilstoši "laikmeta garam", jo labākas izredzes ievirzīt pilsoni ideoloģiski "pareizajā" ceļā (Veinberga, 2005, 201).

Šie pētnieču secinājumi palīdz daļēji izskaidrot "Zīlītes" rakstus, kas, piemēram, aizstāv ideju, ka pat vasarās bērniem ir labāk strādāt nekā atpūsties. Taču, atbrīvojot žurnālā publicēto dzejoļu, stāstu, tēlojumu un pasaku tekstus no ideoloģiskā uzslāņojuma – atsevišķiem rakstiem vai to teikumiem, kas var tikt uzskatīti par "nodevām" režīmam, – atklājas, ka žurnāla satura pamatā ir cilvēciskas vērtības – čaklums, izpalīdzība, nesavtība, draudzība, godīgums, cieņa pret vecākiem cilvēkiem un citas īpašības, kas tradicionāli tikušas uzskatītas par cilvēka pozitīvajām rakstura iezīmēm.

Par žurnāla darbinieku vēlmi ieaudzināt bērnos šīs cilvēciskas vērtības liecina arī "Zīlītē" publicētās latviešu tautasdziesmas par darbu. Arī redakcijas sarakste ar autoriem un lasītājiem rāda, ka žurnāla literārais redaktors Valdis Grenkovs jaunajiem dzejniekiem un rakstniekiem iesaka dzejas mākslā, nevis propagandā balstītus padomus. Piemēram, daiļdarbos vairāk ietvert personīgos pārdzīvojumus, jūtas un doma.[13] Turklāt žurnāls tika kritizēts par novārtā atstāto mākslinieciskо aprakstu, kas "atspoguļotu [..] oktobrēnu grupu un zvaigznīšu darbu" (Vāczemnieks, 1983, 169–170).

Lai gan izdevums pauž nepārprotamu uzskatu, ka bērniem čakli jāstrādā, jāpalīdz vecākiem un jāizrāda iniciatīva veikt kādus pienākumus, darba izpratne "Zīlītē" nav viengabalaina. Tās saturā reizē var saskatīt gan aicinājumu cītīgi strādāt, lai bērns pildītu oktobrēnu noteikumus, gan – vienkārši tikumisku audzināšanu.

Manuprāt, cilvēciskas vērtības ir aktuālas ar ideoloģijas uzslāņojumu vai bez tā . Lai gan darba audzināšana, iespējams, tika veikta arī ar ideoloģisku mērķi, ir grūti atrast argumentus, kas noliegtu, ka čaklums, kārtīgums un palīdzība vecākiem ir īpašības, kuras jāieaudzina bērnos neatkarīgi no valdošās varas un desmitgades.

Izmantotā literatūra

Bērziņa, L., Mūze, B., Smagare, G. & Zālīte, I. (sast.). (1995). *Latvijas periodiskie izdevumi 1940 – 1980: Žurnāli, biļeteni, turpinājumizdevumi 1961 – 1980* . Rīga: Latvijas bibliogrāfijas institūts.
Bleiere, D., Butulis, I., Feldmanis, I., Stranga, A & Zunda, A. (2005). *Latvijas vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Jumava.
Dijk, T. van. (2006). Discourse, context and cognition. *Discourse Studies,* 8 (1), 163.
Dzērve, P. (atb. red.). (1947). *Pionieru vadītāja grāmata*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Arnold.
Hotilovska, L. (1961). *Pionieris – visiem bērniem paraugs*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.
Matvejevs, V. (1984). *Oktobrēni – draudzīgi bērni*. Rīga: Zvaigzne.
Mūze, B. (atb.). (1990). *Latvijas periodiskie izdevumi: Žurnāli, biļeteni, turpinājumu izdevumi 1940 – 1960*. Rīga: Latvijas bibliogrāfijas institūts.
Osmanis, J. (1977.). *Saules akmens: Latviešu bērnu literatūras gadu gaita*. Rīga: Liesma.
Panova, N. (1961). *Oktobrēni*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
Titscher, S., Meyer, M., Wodak, R. & Vetter, E. (2000). *Methods of text and discourse analysis*. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.
Vāczemnieks, L. (1968). Mūsu draugs – „Zīlīte". *Karogs*, 12, 168.
Vāczemnieks, L. (1983). Spārni knieš. *Karogs*, 11, 169–170.
Veinberga, L. (2005). Bērnu daiļliteratūra Latvijā pēc Otrā pasaules kara – viens no sovetizācijas instrumentiem. Grām.: Zelče, V. (proj. vad.). *Agora 3: Pēckara Latvijas cilvēklaiktelpa ≠ staļinisms*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 201.–214. lpp.
Бандура, А. (2000/1977). *Теория социального научения*. Санкт-Петербург: Евразия.
Гусарова, К. (2008). Хворост и костер мировой революции: пионеры. *Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре,* 58 (2), 84, 69.

Izmantotie avoti

Akers, R. (1959). Mazie dārzkopji. *Zīlīte*, 9, 6–7.
Bozovičs, A. (1962). Kas es esmu? *Zīlīte,* 3, 2.
Dorbe, H. (1959). Miķelītis – konstruktors. *Zīlīte,* 7, 3.
Feldmanis, K. (1958). Vienreizviens. *Zīlīte,* 1, 4.
Goļavkins, V. (1961). Par zvaigznīti. *Zīlīte,* 4, 11.
Grenkovs, V. (1959). Mācības. *Zīlīte,* 5, 9.
Grenkovs, V. (1961). Reinīša tālais lidojums. *Zīlīte,* 6, 4–5.
Grenkovs, V. (1962). Darba rīts. *Zīlīte*. 8, 2.
Grenkovs, V. (1962). Darbs. *Zīlīte,* 7, 6–7.
Grigulis, K. (1959). Meža brīnumi. *Zīlīte,* 12, 10.
Gustava, Z. (1959). Palīgs māmiņai. *Zīlīte,* 7, 7.
Indrāne, I. (1959). Laba grāmatiņa. *Zīlīte,* 5, 3.
Kalnadruva, M. (1959). Pavasaris. *Zīlīte,* 4, 4.
Kārkliņš, A. (1958). Traktorista dēls. *Zīlīte,* 2, 10.
Leimane, L. (1960). Kalendāra lapiņa. *Zīlīte,* 3, 4.
Leimane, L. (1961). Kukulītis. *Zīlīte*, 12, 4–5.
Lesiņa, S. (1959). Ap-me-tums. *Zīlīte,* 4, 12.
Lukss, V. (1958). Maizes klaips. *Zīlīte,* 1, 11.
Medvedevs, V. (1960). Meistars no debesīm nekrīt. *Zīlīte,* 12, 8–9.
Ozols, J. (1959). Dārgā dāvana. *Zīlīte,* 9, 2.
Plotnieks, U. (1958). Ina un vectēvs. *Zīlīte,* 4, 8.
Plotnieks, U. (1958). Rasma garlaikojas. *Zīlīte,* 1, 10.
Plotnieks, U. (1958). Rudentiņš bagāts vīrs. *Zīlīte,* 3, 8–9.
Plotnieks. U. (1958). Vasaras tveicē. *Zīlīte,* 7, 8–9.
Plotnieks, U. (1959). Vecākā māsa. *Zīlīte,* 3, 2.
Pormalis, R. (1958). Skudriņas. *Zīlīte,* 3, 4.
Priede, P. (1959). Lielais āmurs. *Zīlīte,* 10, 3.
Puks, H. (1961). Kā Pēcis meklēja svarīgu darbu. *Zīlīte,* 3, 7.

Red. (1958). Labdien, zēni un meitenes! *Zīlīte*, 1, 3.
Red. (1958). Oktobrēni – čakli bērni. *Zīlīte,* 5, 2–3.
Red. (1959) Oktobrēni čakli mācās. *Zīlīte,* 1, 2.
Red. (1959). Pliku, plaku, kukulīti. *Zīlīte*, 3, 7.
Red. (1961). Čaklas rokas darba nebijās. Zīlīte, 7, 2.
Red. (1961). Laimīgu Jauno gadu! *Zīlīte*, 12, 3.
Red. (1961). Oktobrēni – nākamie pionieri. *Zīlīte*, 11, 3.
Red. (1962). Padomju Latvija. *Zīlīte,* 7, 4.
Red. (1962). Zemes un zvaigžņu dēli. *Zīlīte*, 10, 2–5.
Salenieks, E. (1962). Kauns. *Zīlīte,* 5, 8.
Skalbe, A. (1961). Tīra mūsu klase. *Zīlīte,* 5, 9.
Vāczemnieks, L. (1959). Darba svētkos. *Zīlīte,* 5, 2.
Vāczemnieks, L. (1962). Pirmajā skolas dienā. *Zīlīte,* 9, 3.
Zars, O. (1959). Tie tik ir klucīši. *Zīlīte,* 5, 4–5.
Zigmonte, D. (1959). Kurš vislabākais? *Zīlīte,* 11, 6–7.
Zīle, V. (1959). Intas zeķītes. *Zīlīte,* 3, 8–9.

---

[1] Panova, N. (1961). *Oktobrēni*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība. 109. lpp.
[2] Turpat. 5. lpp.
[3] Padomos jaunajiem pedagogiem un pionieru vadītājiem tika uzsvērts, ka „jaunāko klašu skolēnu darbaudzināšanas uzdevums ir sekmēt bērnu vispārējo attīstību, ieaudzināt viņos darba mīlestību, paplašināt bērnu darba pieredzi, attīstīt viņu darba prasmes, darba kultūru, māku plānot un organizēt savu un kolektīva darbu". Tuvāk sk.: Matvejevs, V. (1984). *Oktobrēni — draudzīgi bērni*. Rīga: Zvaigzne. 103. lpp.
[4] "Zīlītes" tirāža pirmajos piecos iznākšanas gados: 1958. gada pirmajiem pieciem numuriem – 30 000 līdz 50 000 eksemplāru; 1959. gadā – 30 000 līdz 42 000; 1960. gadā – 27 390 līdz 36 550; 1961. gadā 27 000 līdz 33 000 eksemplāru, 1962. gadā – 32 700 līdz 36 000; 1963. gadā – 34 000 līdz 41 500 eksemplāru. Sk.: Mūze, B. (atb.). (1990). *Latvijas periodiskie izdevumi: Žurnāli, biļeteni, turpinājumu izdevumi 1940 – 1960*. Rīga: Latvijas bibliogrāfijas institūts. 126. lpp.; Bērziņa, L., Mūze, B., Smagare, G. & Zālīte, I. (sast.). (1995). *Latvijas periodiskie izdevumi 1940 – 1980: Žurnāli, biļeteni, turpinājumizdevumi 1961 – 1980*. Rīga: Latvijas bibliogrāfijas institūts. 163.–164. lpp.
[5] Latvijas Valsts arhīva (LVA) rīcībā esošie dokumenti liecina, ka, piemēram, 1974. gadā numura faktiskā pašizmaksa bija 12,9 kapeikas. Cena pārdošanā – 15 kapeikas. Peļņa bija 100,9%. Tuvāk sk.: LVA, 1917. f., 1. apr., 231. l., 1. lpp. Arī žurnāla redaktore I. Spura iesniegumā Latvijas Komunistiskās partijas Centrālās komitejas sekretāram A. Gorbunovam apliecināja, ka žurnāls strādājis bez dotācijām, dodot ievērojamu peļņu. Tuvāk sk.: LVA, 1917. f., 2. apr., 15. l., 10. lpp.
[6] LVA, 1917. f., 1. apr., 231. l., 1.lpp.
[7] Vāczemnieks, L. (1959). Darba svētkos. *Zīlīte,* 5, 2.
[8] Leimane, L. (1961). Kukulītis. *Zīlīte*, 12, 4–5.
[9] Plotnieks, U. (1959). Vecākā māsa. *Zīlīte,* 3, 2.
[10] Vāczemnieks, L. (1962). Pirmajā skolas dienā. *Zīlīte,* 9, 3.
[11] Grenkovs, V. (1959). Mācības. *Zīlīte,* 5, 9.
[12] Skalbe, A. (1961). Tīra mūsu klase. *Zīlīte,* 5, 9.
[13] LVA, 1917. f., 1. apr., 10. l., 4.lpp.

Inta Brikše
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, profesore (Latvija)

DOGMAS UN TĀPATĪBA: LATVIEŠU PADOMJU ŽURNĀLISTIKA. 20. GADSIMTA SEPTIŅDESMITIE

20. gadsimta septiņdesmitajos gados padomju žurnālistikā sākas būtiski profesionalizācijas procesi, kas saistīti ar ideoloģisko tehnoloģiju nomaiņām no vienvirziena masu un publiskās komunikācijas uz komunikācijas procesu pārvaldību, ietverot medijus un žurnālistiku padomju cilvēku audzināšanas sistēmā. Šos procesus papildina jaunu žurnālistikas programmu un katedru izveidošana universitātēs un mediju straujā attīstība, tādējādi žurnālistika no profesijas, kurā strādā partejiski pārliecināti cilvēki, sāk veidoties par profesiju, kurā nodarbināti tie, kas to mērķtiecīgi apguvuši.

Vienlaicīgi arī veidojas spriedze starp partijas dogmām, šo dogmu realizācijas iespējām ikdienas dzīves realitāti. Un padomju žurnālistika sāk iezīmēt savus nākamos konfliktus un krīzes.

Rakstā tiek analizēti padomju mediju teoriju koncepti par žurnālistiku un Latvijas žurnālistikas prakses apzināšanās process.

Atslēgārdi: padomju žurnālistika, padomju žurnālistikas principi, padomju žurnālistikas funkcijas, žanri, identitāte.

Izpratnes par medijiem un žurnālistiku: laika konteksts

1977. gadā izdevniecības "Liesma" apgādā iznāca grāmata "Žurnālisti par žurnālistiku". Rakstu krājuma sastādītājs – Vladislavs Gavars, žurnālists un laikraksta "Cīņa"[1] redaktora vietnieks,[2] mākslinieks – Jānis Borgs, bet zinātniskais redaktors – laikraksta "Cīņa" galvenais redaktors filozofijas zinātņu kandidāts Ilmārs Īverts.

Krājums pēc Alfrēda Bīlmaņa "Latviešu prese cīņā par Latvijas neatkarību" ir pirmais mēģinājums, apkopojot praktisko pieredzi, pretendēt uz teorētiskiem vispārinājumiem. Vladislavs Gavars, uzrunājot lasītājus, raksta, ka "šāda grāmata latviešu valodā tiek izdota pirmo reizi. Meistarības celšanai tā dos atziņas gan profesionālajiem žurnālistiem, gan darba vietu korespondentiem – visiem mūsu preses aktīvistiem" (Gavars, 1977, 3).

Krājumu veido divas daļas. Pirmā ir orientēta uz teorētiskiem spriedumiem un analīzi, bet otrajā žurnālisti, kas galvenokārt pārstāv partijas presi, stāsta par savu pieredzi un dalās pārdomās par žurnālista vietu sabiedrībā. Rakstus papildina "Skaitļi un fakti", kuru mērķis ir parādīt padomju žurnālistikas sasniegumus.

Šī krājuma struktūra atspoguļo gan tendenci sākt apzināt padomju žurnālistikas izpausmes kādos teorētiskos rāmējumos, gan arī orientāciju uz tās izciluma demonstrāciju, izmantojot izdevīgus kvantitatīvos rādītājus (mediju skaits, aptvertā auditorija un tml.).

Kaut arī Ņikitas Hruščova *atkusnis* bija īss un deva ierobežotas brīvības iespējas, tomēr pagājuša gadsimta 70. gados padomju sabiedrība vairs nav tik noslēgta no ārpasaules un pret ārpasauli kā staļinisma periodā – cilvēki, kaut stingri kontrolēti, dodas ārzemju tūrisma braucienos, valstī legāli vai nelegāli ienāk arī ārzemju publikācijas, filmas, mūzika utt. Salīdzinoši brīvi kļūst pieejama Austrumeiropas mediju vide (piemēram, Austrumvācijas populārākais nedēļas izdevums NBI (Neue Berliner Illustrierte), Polijas radio staciju raidītā populārā mūzika, Austrumeiropas valstīs uzņemtās filmas utt.), kas nav tik sastingusi un ortodoksāla kā PSRS. Tā arvien vairāk cilvēkiem rodas iespējas salīdzināt mediju piedāvājumu.

Būtiska loma ir arī komunikācijas tehnoloģiju attīstībai, kas palielina informācijas izplatīšanas apjomu un ātrumu, un kopumā ietekmē mediju lietošanas raksturojumus. Televīzija, ienākot cil-

vēku ikdienā, maina arī partijas iespējas uzraudzīt un kontrolēt informāciju, ko patērē padomju pilsonis (Wolfe, 2005, 127), un palielina vajadzību pēc reāliem notikumiem visos medijos.

Žurnālistikas prakse, attīstoties mediju veidiem un formātiem, protams, šajā laikā ir attālinājusies no preses, kuru noteiktā vēsturiskā kontekstā un ideoloģisko interešu konceptā apcerēja Kārlis Markss un V. I. Ļeņins. Tāpēc informācijas un propagandas aparātam ir nepieciešamas pārmaiņas, lai kaut cik atbilstu partijas pasludinātās attīstītās sociālistiskās sabiedrības, kurā notiek zinātniski tehniskā revolūcija (Кондрашов, 1975, 9), interesēm un vajadzībām. Izmaiņu nepieciešamība tiek pamatota ar padomju masu informācijas un propagandas līdzekļu pieaugošo lomu Padomju Savienībā un ārzemēs un arī to, ka "imperiālisms pastāvīgi modernizē savu ideoloģisko mašīnu, tajā skaitā arī masu informācijas un propagandas līdzekļus, pielāgojot tos mūsdienu apstākļiem cīņā pret sociālismu, pret visiem progresīvajiem spēkiem" (Кондрашов, 1975, 13).

Rietumu demokrātijas un padomju autoritārisma žurnālistika teorētiski pozicionējamas kā krasi atšķirīgi-virzieni, tomēr padomju žurnālistiku var raksturot arī kā žurnālistiku, ko realizē profesionāļi Padomju valsts interesēs, bet padomju medijus – kā medijus, kas tiek producēti padomju mediju lietotājiem. Tāpēc mediji un to producēšanas prakse, novērtējot, kā tie iekļaujas 20. gadsimta industriālas sabiedrības dzīves ritmā, ir salīdzināmi ar Rietumu medijiem. Bet šī vispārējā žurnālistikas un mediju identitāte tiek deformēta attiecībā uz padomju mediju saturu, organizāciju, kopējo apjomu un izplatību (Wolfe, 2005, 4–5).

Padomju žurnālistika un mediji kā masu informācijas un propagandas līdzekļu sistēma (MIPL) ir ietverta plašākā sistēmā – padomju darbaļaužu komunistiskās audzināšanas sistēmā, kuras uzdevumi saistīti ar jauna cilvēka veidošanu. MIPL uz padomju cilvēku rīcību jāiedarbojas nevis tiešā veidā, bet, mērķtiecīgi veidojot sabiedrības apziņas vismainīgāko daļu – sabiedrisko domu un kalpojot par tās "ruporu" (Кондрашов, 1975, 42).

70. gados PSRS strauji tiek palielināts mediju skaits, preses izdevumu un grāmatu tirāžas, radio un televīzijas programmu izplatība. Tas tiešām reāli pamato spriedumu, ka padomju cilvēki ir vieni no aktīvākajiem lasītājiem pasaulē (Овсепян, 1999, 186).

Tik izvērstas mediju industrijas apstākļos sāk parādīties arī pašu mediju un žurnālistu iniciatīvas. To sekmē gan tas, ka 60. gados PSRS sāk pievērsties žurnālistu vispārējās izglītības un profesionālo prasmju uzlabošanai, gan arī padomju žurnālistikas centieni pārvarēt savus redzamos trūkumus – vienpusīgu faktu interpretāciju un voluntārismu 60. gadu beigās (Овсепян, 1999, 203).

70. gados žurnālistikas darbība vairs nav skaidrojama kā sociālisma celtniecība partijas vadībā, bet drīzāk kā partijas un padomju institūciju sabiedrisko attiecību ierocis. Iekļaujot žurnālistiku padomju cilvēka audzināšanas sistēmā, tai tiek deleģēta arī sabiedrības vadības funkcijas, turklāt partijas pašas loma mediju vadībā un kontrolē arī vairs nav viennozīmīga (Wolfe, 2005, 142).

Partijas vadība šajā periodā tiek realizēta, izmantojot partijas lēmumus un dokumentus, koordinējot mediju darbību, informējot mediju darbiniekus, atbalstot būtiskākās mediju uzstāšanās, partijas darbiniekiem literāri piedaloties mediju darbībā, sagatavojot mediju apskatus, kuros izteiktas konkrētas rekomendācijas vietējiem žurnālistiem, apspriežot redakciju darba plānus un kontrolējot to izpildi, izvēloties un sagatavojot redakciju vadītāju kadrus, veicot socioloģiskos pētījumus un pilnveidojot redakciju darba stilu (Коробейников, 1975, 155). Tāds pats uzskats tiek pausts arī krājumā:

> "Preses apskati ir svarīgs instruments partijas komitejas rokās masu informācijas orgānu vadīšanai [..] pēc sava nozīmīguma preses apskats tiek pielīdzināts avīzes ievadrakstam [..] ir ne tikai viena žurnālistu kolektīva profesionāla saruna ar otru, bet arī laikrakstu un žurnālu partijas vadības forma" (Strautmane, 1977, 95).

Partijas vadības sistēma, protams, saglabā savu autoritārismu, centralitāti un hierarhiskumu, bet tā redzami tiek modernizēta, medijiem atvēlot noteiktas institucionālas funkcijas. 70. gadu otrajā pusē un 80. gadu pirmajā pusē parādās jaunas formas – vissavienības un republiku sanāks-

mes, partijas sekretāru, vadošu darbinieku preses konferences, kuru galvenais mērķis ir noteikt rāmējumus, un tos šajos pasākumos dod partijas direktīvie orgāni vai "kompetentas" personas (Овсепян, 2001, 221). Arī Latvijas prakses apkopojumā parādās šī pieeja –

> "[..] praktisko uzdevumu izvirzīšanai rakstā ļoti svarīgs priekšnoteikums ir partijas un valdības politikas zināšana. Publicists diendienā saņem bagātīgu informāciju partijas un valdības lēmumu, likumu, dekrētu utt. veidā" (Lejiete, 1977, 40);
> "[..] vajag prast ne tikai atlasīt faktus, bet tos arī vispārināt no mūsu ļeņiskajām pozīcijām. Žurnālistam jāprot ierādīt faktam īsto vietu, dot pareizo iztulkojumu, vispārinājumu"(Paršins, 1977, 139).

Populāra kļūst mediju sadarbība valsts un partijas kampaņu un citu ideoloģiski svarīgu pasākumu realizācijā, kas gan ar laiku, iespējams, partijas komandstila dēļ, noplok, jo žurnālistiem samazinās jaunrades un individuālās izpausmes iespējas (Овсепян, 2001, 220). Ja šo pieeju aplūko no mediju producēšanas aspekta, tad to var skaidrot kā viena īpašnieka pārvaldītu kanālu konverģenci, spēcīgu ietekmi uz redakcionālo politiku un medija un žurnālistu iekļaušanos kādas organizācijas (partijas) sabiedrisko attiecību kampaņās.

70. gados visās dzīves jomās parādās arvien vairāk negatīvu procesu, bet to atspoguļojums valsts institūtu līmenī tiek falsificēts, brīvi manipulējot ar statistiku, uz kuras pēc tam balstās žurnālisti (Овсепян, 2001, 213). 70. gadu beigās padomju žurnālistikā nostiprinās pompozitāte, melīgs patoss, neapturami slavinājumi, centieni vēlamo uzdot par esošo un attālināšanās no realitātes (Овсепян, 1999, 206–207). Sekojot partijas lozungiem, masu informācijas līdzekļi sajūsminā̄ti runā par reāliem un iztēlotiem sasniegumiem, apejot vai pilnīgi ignorējot deformācijas un pretrunas, kas arvien vairāk parādās starp teorijā pasludinātā "attīstītā sociālisma" sasniegto pakāpi un reālo praksi, tādējādi pašiem nokļūstot arvien grūtākā situācijā (Овсепян, 1999, 210). Autentiska kritikas zona ārpus partijas ideoloģiskās uzraudzības ir tikai indivīda lokālās problēmas (Wolfe, 2005, 35), kaut arī to aplūkošana notiek padomju ideoloģijas ietekmētos rāmējumos. Un sekas šīm parādībām ir žurnālistikas kvalitātes, pievilcīguma un prestiža samazināšanās (Remington, 1985, 502).

Šie uzstādījumi, protams, ietekmē arī pašu žurnālistu izpratni par savām identitātēm, kur viena ir saistīta ar sabiedrības pārvaldību, tas ir – didaktiski parādīt kļūdas un arī labākos piemērus, izglītot, dot padomus utt. Turklāt mediju sistēmas un žurnālistikas straujā un apjomīgā attīstība vēl vairāk pastiprina žurnālistu sociālo un profesionālo identitāšu neskaidrības. Partijas direktīvie centieni no ārpuses noteikt žurnālistikai grupas identitātes pretrunas tikai pavairo, jo projicētie mediju un žurnālistikas darbības rāmējumi maz saskan ar padomju cilvēku un arī pašu žurnālistu ikdienas sociālo pieredzi.

70. gados komunistiskā partija izdod virkni dokumentu, kas orientēti uz mediju un žurnālistikas institucionālās lomas nostiprināšanu, attīstību un ciešāku iekļaušanu padomju cilvēka audzināšanas sistēmā (par žurnālistu sagatavošanu, darbu ar lasītāju vēstulēm, partijas komiteju funkcijām mediju vadībā u.c.). Atbilstoši partijas vadības hierarhijai uz šiem lēmumiem reaģē arī lokālās – republiku partijas centrālās komitejas. Un krājums "Žurnālisti par žurnālistiku" ir viena no šo procesu izpausmēm.

Šī raksta mērķis ir, veicot krājumā apkopoto publikāciju tekstu kvalitatīvo analīzi, apzināt izpratnes par žurnālistu sociālo un profesionālo tāpatību padomju žurnālistikas (mediju) principu un funkciju kontekstā Latvijā pagājušā gadsimta 70. gados.

Padomju žurnālistikas principi un funkcijas: izpratnes un attīstība

Rakstu krājuma "Žurnālisti par žurnālistiku" konceptuālo ietvaru autori pamatā balsta uz V. I. Ļeņina tekstiem, kas izmantoti visvairāk, un PSKP 25. kongresa materiāliem. Ar Ļeņina

spriedumiem tiek pastiprinātas idejas, kas krājumā deklarētas kā "padomju preses ļeņiniskie principi" (Īverts, 1977, 5). Šī pieeja atbilst 70. gados Padomju Savienībā attīstītajām teorētiskajām izpratnēm, kuru pamatā ir principi un funkcijas, kuri izriet no V. I. Ļeņina darbiem, bet kurus dažādi autori tomēr nosauc, strukturē un savstarpēji pozicionē nedaudz atšķirīgi.

Viktorija Učonova, Maskavas Valsts universitātes profesore, kas 70. un 80. gados atzīstama par vienu no redzamākajām padomju preses teorētiķēm, marksistiski-ļeņiniskā skatījumā min četrus žurnālistikas pamatprincipus: partejiskumu (партийность), idejiskumu (идейность), tautiskumu (народность) un patiesīgumu (правдивость) (Ученова, 1981, 199–124), kas ir savstarpēji saistīti un secīgi pakārtoti iepriekšējiem.

Jevgeņijs Prohorovs (arī Maskavas Valsts universitātes profesors) 1980. gadā izdotajā mācību līdzeklī "Ievads žurnālistikas teorijā" principu loku paplašina, minot arī demokrātismu, masveidīgumu, patriotismu, internacionālismu un humānismu (Прохоров, 1980, 78–112).

Komunistisko partejiskumu V. Učonova raksturo kā "programmatisku strādnieku šķiras sociāli politisko interešu izpausmi un mērķtiecīgu cīņu par to realizāciju" (Ученова, 1981, 101). Arī I. Īverta dotais partejiskuma raksturojums ir līdzīgs – "apzināta cīņa par kādas noteiktas šķiras principu uzvaru" (Īverts, 1977, 6). Ar partejiskumu tiek aizstāti daudzi profesionālie raksturojumi, piemēram, ētika, kur "partejiskums izpaužas kā ikvienas savas rīcības pakļaušana partijas interesēm un prasībām".(Eiduss, 1977, 150).

Idejiskums ir partejiskuma principa realizācijas daļa, jo konkretizē to attiecībā pret plašu radošo uzdevumu loku. Idejiskumu var raksturot kā patstāvīgu, bet noteiktā virzienā ieturētu komponentu kopumu, ko veido zinātniskais komunisms un katra atsevišķā fakta rāmējums atbilstoši teorijai (Ученова, 1981, 110). I. Īverts šo pieeju pēc V. I. Ļeņina tekstiem raksturo pavisam īsi: "Presei jābūt idejiskai, jāietur pareizu virzienu" (Īverts, 1977, 5).

Tā ir visai raksturīga pieeja padomju mediju un žurnālistikas dabas skaidrošanā – izvēlēties Marksa un/vai Ļeņina citātus vai kādas vispārējas frāzes, kas tiek lietotas un uztvertas likuma līmenī, noklusējot aktorus un darbību atribūcijas. Tā, iemēram, I. Īverts nenosauc ne virziena noteicēju, ne arī kādus "pareizā virziena" raksturojumus. Tie lasītājam pašam jāsaprot kā partija un tās noteiktie virzieni. I. Īverts viennozīmīgi arī atzīst, ka "visus masu informācijas līdzekļus vada partija" (Īverts, 1977, 17).

Kritiskākais aspekts padomju žurnālista raksturojumos ir jautājums par brīvību, un 70. gados vairs nav iespējams, kā liecina arī krājums "Žurnālisti par žurnālistiku", izvairīties no žurnālistu brīvības jautājuma skaidrojuma. Leģitīmi PSRS žurnālistam tāpat kā jebkuram citam pilsonim PSRS Konstitūcijas 50. pantā ir garantēta vārda, preses, sapulču, mītiņu, ielu gājienu un demonstrāciju brīvība. Bet praksē priekšcenzūra, ko veica Galvenā literatūras lietu pārvalde, mijās ar žurnālistu pašcenzūru. I. Īverts, apgalvojot, ka "katram ir ļauts rakstīt un runāt it visu, kas vien viņam patīk – bez mazākajiem ierobežojumiem" (Īverts, 1977, 10), reizē arī ierāda "brīvības" robežas:

> "Īsteni brīva var būt tikai tā prese, žurnālistika, kas pauž visprogresīvāko pasaules uzskatu, izteic revolucionārās šķiras intereses, balstās uz objektīvām likumsakarībām, veicina cilvēces progresu. Un tāda ir komunistiskā žurnālistika" (Īverts, 1977, 6);
> "Žurnālists ir atbildīgas sabiedrības priekšā par pareizas līnijas izvēli, par patiesu faktu izgaismojumu" (Īverts, 1977, 8).

Padomju žurnālistikas būtības skaidrojumos visai daudz tiek runāts par radošumu un radošu pieeju. Tā, piemēram, žurnālistikas šķiriskās pieejas radošā izpausme tiek raksturota kā visu sociālās dzīves notikumu, parādību, procesu, tendenču, ar kurām žurnālists saskaras informācijas vākšanas, apstrādes un komponēšanas procesā, šķiriska analīze. Šos procesus žurnālists-komunists pareizi varēs saprast tikai tad, ja tie tiks aplūkoti kā šķiru attiecību izpausme, rezultāts vai

ietekmes lauks (Прохоров, 1980, 45). Komunistiskā žurnālistika, "atklāti atzīstot savas darbības šķiriskumu, pauž strādnieku šķiras un tās sabiedroto, visas tautas intereses, kas sakrīt ar sabiedriskā progresa interesēm un ieņem progresīvas pozīcijas" (Прохоров, 1980, 49).

Tautiskuma principu, kā norāda V. Učonova, var realizēt tikai tad, ja ideologs, politiķis, žurnālists īsteno partejiskuma un idejiskuma principus, bet šī principa absolutizācija un izcelšana pār pārējiem kropļo tā būtību (Ученова, 1981, 110). Tautiskums tiek saistīts ar PSKP XXIV kongresa deklarēto jauno vēsturisko kopību "padomju tautu", bet tā izpausmes – gan ar to, ka MIPL atbilst visas "monolītas sabiedrības", "visas tautas" interesēm, gan arī ar plašu tautas masu pārstāvju līdzdarbošanos medijos (Ученова, 1981, 118). Šī principa realizācija, pēc V. Učonovas atzinuma, nodrošina arī humānisma, sociālistiskā demokrātisma, proletāriskā internacionālisma un padomju patriotisma realizāciju dzīvē (Ученова, 1981, 119).

Patiesīgums ir tikumiski politisks princips un likumsakarīgs iepriekšējo principu realizācijas rezultāts, kas izpaužas, patiesi atspoguļojot faktus katrā konkrētā publikācijā, tas ir – apvienojot precizitāti ar pārliecinošu un objektīvi pamatotu ideoloģisko traktējumu (Ученова, 1981, 119–120). Šis ir visai raksturīgs padomju žurnālistikas izpratņu skaidrojuma veids – vienā spriedumā tiek ietverti gan liberālās žurnālistikas (objektīvs realitātes atspoguļojums) raksturojumi, gan arī padomju ideoloģiskais rāmējums.

Padomju žurnālistikas (vai mediju) funkcijas tiek izsecinātas no V. I. Ļeņina sprieduma, ka avīze ir "ne vien kolektīvs propagandists un kolektīvs aģitators, bet arī kolektīvs organizators" (Ļeņins, 1948/1974, 10). Autors avīzi iekļauj partijas darbībā, salīdzinot to ar sastatnēm, kuras ceļ visapkārt jaunbūvei (Ļeņins, 1948/1974, 10). Tādējādi mediji un žurnālisti tiek ietverti partijas organizācijā, un to uzdevums ir kalpot par partijas komunikācijas kanāliem, tāpēc to pašidentitātes nav būtiskas. Un žurnālistikas kvalitātē sasniedzamie mērķi tiek raksturoti šādā kontekstā, piemēram, radiopārruna jāveido

> "[..] līdzīgi laba propagandista vai aģitatora sarunai ar nelielu klausītāju grupu [..] sarunas valoda, viegli uztverams saturs, skaidrs izklāsts, sirsnīgums" (Hiršfelds, 1977, 122–123).

V. Učonovai žurnālistikas funkcijas izriet no iepriekš izklāstītajiem principiem, ieturot stingru pretnostatījuma diskursu starp "padomju žurnālistiku" un "buržuāzisko žurnālistiku" (Ученова, 1981, 130–131). Funkciju realizācijā, sekojot V. I. Ļeņina tekstam, V. Učonova īpaši izceļ to kolektīvo dabu, kas nozīmē ne tikai redakcijas darba kolektīvo raksturu, bet arī visas sociālistiskās sabiedrības, tautas intereses kopumā (Ученова, 1981, 133).

J. Prohorova pieeja ir gluži pretēja – vispirms tiek identificētas žurnālistikas funkcijas, bet principi tiek raksturoti kā žurnālistikas informatīvās darbības likumi un normas, kas nodrošina funkciju realizāciju (Прохоров, 1980, 78). Funkcijas tiek aprakstītas elastīgāk un atbilstošāk sabiedrības un indivīdu ikdienas dzīves praksei un grupētas kā ideoloģiskās, organizatoriskās (непосредственно-организаторские) un kulturāli rekreatīvās. Pēdējās ietver arī reklāmas un uzziņu informāciju (Прохоров, 1980, 52). Šis aspekts padomju mediju kontekstā vērtējams kā būtiska novitāte.

Funkciju realizāciju V.Učonova saista ar ietekmi uz sabiedrības apziņu – aģitācijas līdzekļi aptver apziņas sociālpsiholoģiskos slāņus, bet propaganda orientēta uz uzskatu sistēmas veidošanos, tas ir – sabiedrības apziņas ideoloģisko līmeni (Ученова, 1981, 135). Žurnālistika tiek aplūkota kā informatīva darbība un kā faktors sociālajā pārvaldē, secinot, ka žurnālistika ir sabiedriski politiska darbība, kas notiek īpašā informatīvā formā (Прохоров, 1980, 14–26).

Krājumā "Žurnālisti par žurnālistiku" žurnālistikas (vai preses) principu un funkciju izklāsts ir ieturēts vispārpieņemtā pretmetu diskursā. Un žurnālista identitāte galvenokārt tiek konstruēta, balstoties uz dogmām vai noliegumu un distancēšanos no buržuāziskajām teorijām un

buržuāzisko mediju prakses, kas tiek izklāstītas kā atsevišķi fragmenti vai notikumi. I. Īverta raksts "Padomju preses ļeņiniskie principi", kas vērtējams kā krājuma konceptuālais ietvars, salīdzinājumā ar idejām, kas ap krājuma publicēšanas laiku atrodamas PSRS akadēmiskajās publikācijās un mācību literatūrā, ir ļoti nepilnīgs un, varētu pat teikt, novecojis. V. Učonovas un J. Prohorova pieejas, kaut arī cieši saistītas ar marksismu-ļeņinismu, tomēr ir orientētas uz MIPL kā sistēmas funkciju un darbības principu izklāstu, nevis tikai ideoloģisku dogmu noteikšanu kā pamatu žurnālistikas tāpatībai.

Padomju žurnālistika: identificēšanās problēmas

Padomju Savienībā, kur žurnālistikas praksei vajadzēja atspoguļot kompartijas noskaņojumu, ideoloģisko ortodoksumu un politisko lojalitāti (Remington, 1985, 489), protams, nav iespējams runāt par procesiem, kad profesionālā kopiena un tai piederīgie indivīdi savas sociālās un profesionālās identitātes varētu veidot salīdzinājuma un kategorizācijas procesā.

Viena no pirmajām barjerām šajā procesā ir normatīvā, no reālajiem mediju un sabiedrības procesiem šķirtā balstīšanās uz V. I. Ļeņina spriedumiem par avīzi kā partijas darbā iesaistītu kolektīvu propagandistu, aģitatoru un organizatoru. Sekojot šim uzstādījumam, žurnālistikas identitāte tiek noteikta no citas sociālās grupas pozīcijām un veidojas pretrunas starp iekšgrupu (redakciju kolektīvi, profesionālās lomas mediju producēšanā, žurnālistu individuālā pieredze, kas tiek komunicēta neformālās grupās) un ārgrupu (partijas organizācija, valsts) mērķiem un raksturojumiem. Turklāt jāņem vērā, ka pati žurnālistika ir būtisks aktors sabiedrības un tās kolektīvās identitātes veidošanā (Lõhmus, 2002, 55), radot un izplatot mītus un konstruējot tipiskās padomju "mēs" identitātes (Lõhmus, 2002, 188).

Tādējādi žurnālistika rada arī būtisku nozīmes un pieredzes avotu, jo identitāte ir nozīmju konstrukcijas process, kas balstās uz kultūras atribūtu vai atribūtiem, kam dota kāda priekšroka salīdzinājumā ar citiem (Castells, 2004, 6).

Bet padomju žurnālistikai pašai netiek dotas iespējas noteikt šīs "priekšrokas", turklāt no kompartijas puses noteiktās prioritātes ir mainīgas. Mediji padomju sabiedrībā ir tuvāki politiskajiem nekā kultūras institūtiem, tāpēc tie tiek pakļauti periodiskai pārorientācijai un pārdefinēšanai atkarībā no tā, kā mainās partijas līderi un viņu interpretācijas par problēmām, ar kurām sastopas partija un sabiedrība (Wolfe, 2005, 8). Turklāt mediju skaitam, veidiem, preses tirāžām un radio un televīzijas kanālu izplatībai ir maza saistība ar reālajām auditorijas interesēm un vajadzībām, tāpēc arī auditorijai nav ietekmes uz identitāšu konstruēšanu žurnālistikā.

Pašu žurnālistu kā sociālas grupas veidošanās notiek partijas kontrolē:

> "[..] nav vienalga, kas ir autors" (Īverts, 1977, 11);
> "[..] tiem, kas vēlas kļūt žurnālisti [..] , jāmācas skaidri un pārliecinoši stāstīt par šo vareno mūsdienu kustību [..] Jāmācās pilnīgāk izmantot masu informācijas līdzekļu organizatoriskās funkcijas" (Īverts, 1977, 14);
> "Lai pareizi izvēlētos autorus un tos vadītu, nepieciešams izraudzīties pietiekami autoritatīvus redaktorus" (Īverts, 1977, 11);
> "[..] partijas orgāni izrauga un apstiprina informācijas orgānu vadošos kadrus, sistemātiski audzina viņus, informē par politisko situāciju" (Īverts, 1977, 17).

I. Īverts šo partijas vadības aspektu izklāsta vienkāršoti, bet tāpēc – jo uzskatamāk. 70. gadiem raksturīgi, ka hierarhiskā pārvaldība kļūst elastīgāka, bet vienlaicīgi – arī nederīgāka, jo nav vairs īsti skaidrs, kas ir un kas nav atļauts. Ierobežojumi ir saistīti ar noteiktiem ideoloģiskiem politiskiem un vēsturiskiem faktiem, bet žurnālisti bieži atrod veidus, kā izklāstīt idejas, kas ir

visai polemiskas attiecībā pret partijas ideoloģiju (Høyer, Lauk, Vihalemm, 1993, 211–212).

70. gados PSRS mediju un žurnālistikas attīstība ir orientēta uz spēcīga informācijas un propagandas aparāta izveidošanu, tāpēc, lai nodrošinātu PSKP direktīvu ietekmi uz visām sabiedrības dzīves jomām (Овсепян, 1999, 210), medijiem un žurnālistikai ir nepieciešama izteikti pedagoģiska orientācija (Wolfe, 2005, 7).

PSKP dokumentos gan atrodamas norādes, ka veicināmi un izmantojami socioloģiskie pētījumi, bet kopumā partijas elitei ir maz priekšstatu par to, ko tā vada un kādi vispār būtu sasniedzamie rezultāti, tāpēc mediju vadība izpaužas kā subjektivitātes mijiedarbība ar diskursiem, kas nosaka identitātes. Savukārt identitātēm, kam vajadzētu iezīmēt indivīdu piederības, palīdzēt viņiem pašdefinēties un izzināt sevi, bieži vien ir maz saistības ar ikdienas dzīvi (Wolfe, 2005, 14).

J. Prohorovs sniedz visai izvērstu padomju žurnālista profesionālo un sociālo īpašību pārskatu – katrs profesionāls informācijas līdzekļu darbinieks uzstājas arī kā kultūras un ideoloģijas frontes darbinieks, partijas politiskais cīnītājs, aktīvs komunisma celtniecības dalībnieks, cīnītājs pret visām savu laiku nokalpojušajām parādībām, kas traucē virzīties uz priekšu, jaunā, pirmrindnieciskā, progresīvā uzvaras propagandists, aģitators un organizators, meistars, kas pārzina žurnālistikas darbības likumus un ar savu darbību nodrošina pēctecīgu un sekmīgu žurnālistikai izvirzīto uzdevumu atrisināšanu, valsts žurnālistikas korpusa un konkrētā radošā kolektīva loceklis (Прохоров, 1980, 254). Žurnālista sociāli politiskās īpašības ir principialitāte, komunistiskais idejiskums, uzticīga sekošana marksisma-ļeņinisma mācībai un partijas politikai un komunistiskās žurnālistikas likumiem (Прохоров, 1980, 255).

Zalamans Eiduss krājumā žurnālista profesionālo darbību saista ar godīgumu, patiesumu, faktu, kas skar cilvēka iekšējo pasauli, nenodošanu atklātībai un plaģiātisma nepieļaušanu. Turklāt padomju žurnālistam pirmajā vietā jātur lasītāju intereses:

> "Vai būtu pareizi, ja žurnālists, kas to nejauši uzzināja, noslēptu šo notikumu citām redakcijām? [..] zaudētāji būtu daudzu citu laikrakstu lasītāji, kas par šo notikumu nekā neuzzinātu" (Eiduss, 1977,156).

1976. gadā tika veikta Maskavas žurnālistu aptauja, kurā atbildes uz jautājumu "Ar ko jūs personīgi visvairāk saistāt savas profesijas prestižu?" sadalījās šādi:

> 55 % – "būt notikumu drūzmā, iepazīties ar daudzveidīgajām dzīves izpausmēm;"
> 53 % – "aktīvāk par citiem cīnīties ar mūsu dzīves negatīvajām izpausmēm;"
> 36 % – "audzināt, veidot iedzīvotāju uzskatus, atbilstoši padomju sabiedrības normām un prasībām;"
> 27 % – "būt saistītiem ar literāro darbību;"
> 22 % – "komentēt notikumus, palīdzēt iedzīvotājiem pareizi orientēties notiekošajā;"
> 21 % – "tikties ar cilvēkiem, kam interesanti likteņi;"
> 18 % – "paust iedzīvotāju viedokli par aktuāliem jautājumiem;"
> 15 % – "informēt sabiedrību par notiekošo kādā dzīves jomā;"
> 13 % – "informēt partijas, padomju, saimnieciskos orgānus par notiekošo kādā dzīves jomā" (Коробейников, 1983, 167–168).

Atbildes (pat ievērojot jautājumu formulējumus) liecina, ka žurnālisti zemu vērtē profesionālās lomas informācijas nodrošināšanā un atgriezeniskās saites realizācijā. Daudz izteiktāka identificēšanās ar profesiju saistās **ar pašu interešu realizāciju** ("iepazīties ar daudzveidīgām dzīves izpausmēm", "būt saistītiem ar literāro darbību", "tikties ar cilvēkiem, kam interesanti likteņi") un **cīņu** un **pedagoģiju** ("aktīvāk par citiem cīnīties ar mūsu dzīves negatīvajām izpausmēm", "audzināt, veidot iedzīvotāju uzskatus, atbilstoši padomju sabiedrības normām un

prasībām", "komentēt notikumus, palīdzēt iedzīvotājiem pareizi orientēties notiekošajā").

Manuels Kastells identitāšu raksturošanai piedāvā trīs formas un izcelsmes: leģitīmā (legitimizing) identitāte (ievieš dominējošās sabiedrības institūcijas, lai paplašinātu un racionalizētu savu dominējošo lomu); pretošanās (resistance) identitāte (veidojas uz kopīgu, visiem zināmu atšķirību pamata, kas tiek izmantots kopīgai pretestībai pret citādāk nepārvaramu spiedienu) un projicētā (project) identitāte, kad sociālie aktori, balstoties uz pieejamajiem kultūras materiāliem, veido jaunu identitāti, lai pārdefinētu savu pozīciju sabiedrībā (Castells, 2004, 8–9).

Vērtējot žurnālistu atbildes šajā kontekstā, var secināt, ka individuālās izpratnes būtiski ietekmē padomju žurnālistikas leģitīmā identitāte – cīnīties par partijas mērķiem un apgaismot iedzīvotājus. Bet ne mazāk spēcīga ir arī pretošanās identitāte – žurnālisti profesionālajā darbībā orientējas uz aspektiem, kas apmierina viņu ego un arī rada iespēju nodarboties ar žurnālistiku, distancējoties no leģitīmās identitātes, ko tai konstruē partija. Tāpēc padomju žurnālistikā sociālo un profesionālo identitāšu konstruēšanā dažādā intensitātē, ko determinē mediju veidi, redakciju personāla politika, saiknes ar legālajiem un nelegālajiem kultūras procesiem un citiem faktoriem, izteikti vērojamas divas tendences. Pirmkārt, distancēšanās no kompartijas deklarētajiem mediju un žurnālistikas raksturojumiem, izmantojot tos tikai formāli, bet praktiski pievēršoties cilvēku ikdienai, viņu dzīvei un problēmām. Otrkārt, orientēšanās uz kultūras un mākslas vidi, norobežojoties no bezjēdzīgās padomju politiskās dzīves un pievēršoties izklaides žurnālistikai padomju ideoloģijas pieļautajās robežās.

70. gados žurnālistika sāk nostiprināties kā noteikta profesionālās darbības joma, un tāpēc vitāli svarīgi, lai tā iegūtu savas identitātes raksturojumus, bet priekšstati par žurnālista piederību un arī darba būtību ir visai dažādi:

> "[..] žurnālists taču nav vienkārši preses kalps, bet gan politisks darbinieks, Komunistiskās partijas cīnītājs" (Paršins, 1977, 139);
> "[..] reizēm žurnālistu sauc par publicistu. Laikam tāpēc, lai uzsvērtu viņa patiesi meistarīgās jaunrades sabiedriski politisko aktualitāti un tuvību literatūrai [..] Taču katru profesionālu žurnālistu diezin vai sauksim par publicistu [..] lai tā sauktu – par žurnālistu un publicistu –, cilvēka darbībai masu informācijas orgānos vienmēr bijis un ir aktuālas politiskās cīņas raksturs" (Īverts, 1977, 6);
> "[..] publicistikas uzdevums ir "ne tikai rakstīt sava laika vēsturi, bet arī censties palīdzēt to veidot"" (Lejiete, 1977, 40);
> "[..] korespondents var būt gan profesionāls žurnālists, gan preses izdevuma sabiedriskais aktīvists" (Andiņa, 1977, 59).

Kopumā krājums atspoguļo gan padomju žurnālistu tāpatības veidošanās problēmas, gan arī tās pretmetisko saturu. Pirmkārt, tas ir jautājums par žurnālista piederību žurnālistikai vai partijas aparātam. Ja vietas piederība ir visai skaidra – redakcija, tad telpas piederība ir problemātiska, jo ikviena publiskās telpas daļa ir partijas un tās ideoloģijas kontrolē, bet uz žurnālistiku šī uzraudzība attiecināma jo īpaši. Otrkārt, autori nedod skaidrus raksturojumus žurnālistikas un publicistikas identificēšanai – vai atšķirības (un arī dalījums) pastāv tikai žanru aspektā (kā informatīvie un publicistiskie žanri), vai arī – var norobežot kādas šaurākas specializācijas žurnālistikā kā profesionālā darbībā.

Tamdēļ žurnālistikas korporatīvā vide veidojas sašķelta, jo atšķirīgas ir (1) žurnālistu pašu veidotās identitātes, (2) dažādu mediju kolektīvos komunicētās identitātes un (3) izpratnes par žurnālista darba formātiem, žanriem utt. Turklāt leģitīmās identitātes tiek akceptētas formāli, bet pretošanās un projicētās identitātes ir neskaidras, jo trūkst brīvas publiskās telpas to mijdarbībai, kas ir pamatnosacījums sociālo identitāšu konstruēšanai. Šos procesus vēl jo vairāk padziļina tas, ka redakcijas papildina ne tikai partijas aktīvisti un/vai ļaudis, kuriem ir literāras dotības, bet tajās arvien vairāk ienāk cilvēki, kas universitātē mērķtiecīgi gatavojušies profesionālai darbībai un

ir motivēti noteikt savu profesionālo piederību žurnālistikai. Šīs norises ir saistītas ar praktisko ikdienas darbību, kurā nepieciešams noteikt skaidrākus raksturojumus gan nepieciešamajām profesionālajām prasmēm, gan arī profesionālajai piederībai.

Viens no veidiem, kā tas iespējams, tieši neiestājoties pret partijas ideoloģiskajiem rāmējumiem, ir žurnālistikas formātu un žanru attīstībā.

Žurnālistikas profesionālo formātu identificēšana

Žurnālistikā žanri veic vairākas būtiskas funkcijas. Pirmkārt, tie mediju lietotājiem rada iespēju vienkāršāk un skaidrāk identificēt, kā uztverams vēstījuma raksturs un saturs. Otrkārt, žanri ir viens no veidiem, kā profesionālā darbībā, kurā nav viennozīmīgi definētu profesionālās darbības kvalitātes standartu, apkopot labāko pieredzi un arī iezīmēt producēšanas prakses.

Krājums ir pirmais mēģinājums Latvijas žurnālistikas vēsturē apzināt žurnālistikas formātus un žanrus un noteikt to raksturojumus un savstarpējās sakarības. Un tas ir visai sarežģīts un vairāku iemeslu dēļ nerealizējams process.

Mediju žanri un formāti veidojas kultūras kontekstā. Bet Latvijas žurnālistika tiek identificēta kā padomju žurnālistikas sastāvdaļa, orientējoties uz ideoloģisko saistību un ignorējot kultūras atšķirības. Tāpēc žanru attīstībā prioritārās ir ideoloģiskās vajadzības (piemēram, priekšstati par propagandas rakstu). Turklāt PSRS norobežotības dēļ padomju laika žurnālistikas žanrus nav pat iespējams identificēt tradicionālā ideoloģiskā noliegums diskursā, piemēram, kritizējot anglo-amerikāniskās žurnālistikas tradīcijas un no tām distancējoties.

Žanru aizmetņus pirmspadomju periodā Latvijas žurnālistikā ietekmē vācu un arī krievu žurnālistikas tradīcijas, bet apzināta žanru sistēma neizveidojas, jo žurnālistika vēl nav tik tālu profesionalizējusies, lai pati spētu noteikt savas darbības identifikatorus (par kādiem žanrus var uzskatīt).

Krievu žurnālistikā, kas veidojusies uz literāro žurnālu bāzes, nekad nav bijusi stingra pozīcija, dalot ziņas un viedokļus. Piemēram, īsajai ziņai (заметка) raksturīgi divi veidi. Pirmais – pēctecīgs izklāsts, atbildot uz jautājumiem – kur? kad? kāpēc? kā? Otrais – pamata fakts kaut kādā veidā tiek komentēts (Тертычный, 2000, 72–73).

Krājumā žanri tiek klasificēti divās grupās – kā informatīvie un kā publicistiskie žanri.

Informatīvie žanri (informācija, reportāža un atreferējums) tiek aplūkoti visplašāk, turklāt liela uzmanība veltīta faktiem un faktu izmantojumam.

Informācijas skaidrojums ir pretrunīgs, jo no vienas puses

> "[..] jebkuras, pat visīsākās informācijas pamatā jābūt faktam. Ja nav fakta, nav arī informācijas. [..] autori iesācēji bieži vien kļūdās, aizmirsdami šo svarīgo noteikumu. Faktu aizstāj ar vispārējiem spriedumiem vai pat vispārinājumiem un secinājumiem" (Luščevskis, 1977, 26),

bet, no otras puses,

> "[..] padomju prese, kā zināms, neaprobežojas tikai ar faktu bezkaismīgu konstatēšanu. Tās materiālos vienmēr atspoguļojas autora un laikraksta politiskā pozīcija. Šī likumsakarība visā pilnībā attiecas arī uz visiem informatīvajiem žanriem. Tāpēc kopā ar faktu tieši vai netieši izsaka tā novērtējumu" (Luščevskis, 1977, 27).

Autora pozīcija ir "informācija – aģitācija ar faktu" (Luščevskis, 1977, 21). Fakts tiek saprasts kā tas, kas

> "[..] noticis konkrētos apstākļos, kāda konkrētā gadījumā. Tā ir īstenības daļiņa, kas atrodas kustībā, attīstībā, tātad – notikums. Un kā notikumam faktam ir zināms apjoms, sākums, attīstība, noslēgums" (Andiņa, 1977, 54).

Turklāt tiek saskatīta arī iespēja šķirt faktus – kā informācijas un reportāžas:

> "[..] reportāžas faktiem salīdzinājumā ar informācijas faktiem ir cits raksturs: mēs par tiem iegūstam priekšstatu, jo reportāža faktus ne tikai paziņo, bet parāda attēlo" (Lejiete, 1977, 34).

Reportāža ir ne tikai vēstījums par faktiem, bet arī autora atkāpes, tiešo runu citējumi, epizožu tēlains apraksts un personāžu raksturojumi" (Luščevskis, 1977, 27). Reportāžā ir tāds realitātes atspoguļojums, kas

> "[..] slēpj sevī jaunu iedarbības spēku – emocionālas iedarbības spēku. Tēlojuma emocionalitāte kāpina aģitāciju – rīkoties tāpat, liek secināt, ka šāda veida darbā slēpjas nebijis skaistums, ka ir vērts tā strādāt" (Lejiete, 1977, 34).

Krājumā reportāža tiek aplūkota galvenokārt kā radio žanrs, kas no preses žanra atšķiras ar dokumentēto cilvēka runu, notikuma akustisko atspoguļojumu, līdzdalības ilūziju un psiholoģisko spraigumu, un emocionālo skanējumu, un ir viskaujinieciskākais un visoperatīvākais radio žanrs (Hiršfelds, 1977, 121).

Atreferējums tiek izmantots, lai lasītājus informētu par svarīgiem sabiedriski politiskiem notikumiem – kongresiem, konferencēm, padomes sesijām, sanāksmēm, izstāžu atklāšanām, mītiņiem, svētku norisēm, sporta sacīkstēm, tiesu procesiem utt. Atreferējumā fakti var būt izklāstīti gan hronoloģiskā protokola secībā, gan, izceļot noteiktas tēmas, un "var būt arī atreferējums ar komentāriem. Šajā gadījumā autors ne tikai ziņo par notikumiem, bet arī izklāsta savu attieksmi" (Luščevskis, 1977, 29).

Žanru ierobežotais raksturojums, orientējoties tikai uz informatīvajiem un publicistiskajiem žanriem, padziļina nekonsekvenci jau tā visai neskaidrajā žanru grupēšanā. Piemēram, korespondence tiek raksturota, izmantojot trīs pazīmes, ko tā "mantojusi no mātes informācijas" – novitāte, aktualitāte, operativitāte (Andiņa, 1977, 54), bet korespondences nošķiršana no informācijas tiek saistīta ar to, ka

> "[..] informācija faktu pavēsta, bet korespondence apstrādā it kā apjoma ziņā nelielā dzīves iecirknī sastopamos faktus – aplūko tos dažādos aspektos un savstarpējās sakarībās" (Andiņa, 1977, 54).

Korespondences var būt informatīvas un analītiskas. Informatīvā korespondence no informācijas atšķiras ar to, ka tajā ir vairāk faktu, kuri "grodāk nekā informācija atklāj tēmu" (Andiņa, 1977, 55). Savukārt analītiskajā korespondencē fakti tiek pētīti un "ved lasītāju pie konkrētiem secinājumiem, notikumu aprises un jēgas izpratnes" (Andiņa, 1977, 56). Korespondence ietver daudzus citu žanru raksturojumus – "no apraksta [..] tēlainības elementus, no feļetona – asumu, veselīgu zobgalību" un "informē lasītāju par jaunākajiem notikumiem sabiedriski politiskajā un saimnieciskajā dzīvē, popularizē pirmrindnieku pieredzi, atsedz trūkumus un analizē to cēloņus" (Andiņa, 1977, 50). Bet korespondence tādējādi zaudē piederību informācijas žanriem – tā "iekļaujas analītisko publicistikas žanru grupā, ir pat tās kodols" (Andiņa, 1977, 50).

Tikpat neskaidrs ir jautājums par interviju, kas tiek pozicionēta kā žanrs un kurā var būt ne tikai informatīva satura elementi, jo bieži vien nepieciešams izskaidrot, komentēt jautājumus,

polemizēt par strīdīgiem uzskatiem, atspēkot aplamos (Luščevskis, 1977, 30).

Publicistisko žanru apskats ir vēl irdenāks, bet tajā parādās orientācijas uz kvalitātes raksturojumu ranžējumu, piemēram, "jo lielāks un nozīmīgāks ir vispārinājums, jo vairāk mums ir darīšana ar īstu publicistiku" (Lejiete, 1977, 33). Publicistisko žanru izmantojums tiek saistīts ar vispārinājumu un vajadzību izskaidrot:

> "Žurnālists tiecas pēc vispārinājuma. Vēstījot par notikumu, stāstot par cilvēkiem, žurnālists arvien grib pateikt vairāk nekā par šo notikumu vai cilvēku – pateikt, kādas dzīves patiesības izriet no notikuma, kādu dzīves gudrību apstiprina aprakstītais cilvēks" (Lejiete, 1977, 33);
> "[..] vispārinājums rakstā nav pašmērķis. Izaudzis no plaša faktu un zinātnes atziņu kopuma, raksts izgaismo sarežģītus dzīves procesus, dod izskaidrojumu atsevišķiem konkrētiem notikumiem un faktiem, palīdz izprast jebkuru konkrētu dzīves gadījumu" (Lejiete, 1977, 37);
> "Raksts ietilpst publicistikas analītisko žanru grupā tāpat kā korespondence, apraksts, recenzija. Šā žanra izcelsme saistīta ar nepieciešamību izskaidrot nevis kādu atsevišķu situāciju [..], kā piemēram, korespondencē, bet gan nozīmīgu parādību vai parādību grupu" (Lejiete, 1977, 37);
> "Šo žanru izvēlas, kad nepieciešams teorētiski pamatot svarīgus mūsu dzīves attīstības jautājumus, sākot ar ekonomiku un beidzot ar morāli; to lieto marksisma-ļeņinisma propagandai; nostādnes izstrādāšanai nozīmīgu problēmu risinājumā; kontrpropagandai, lai atsegtu antikomunisma, revizionisma un dogmatisma būtību; raksts ir ass ideoloģiskās cīņas ierocis mūsu sabiedrībai svešu un naidīgu uzskatu atmaskošanai, politisko pretinieku satriekšanai" (Lejiete, 1977, 37).

Viens no plašāk aplūkotajiem publicistikas žanriem krājumā ir raksts, kas detalizētāk tiek iedalīts problēmas, nostādnes (Lejiete, 1977, 41) un propagandas rakstā, kura uzdevums ir

> "[..] marksisma-ļeņinisma teorijas, mūsu partijas politikas izskaidrošana[..] vispārinājumi un secinājumi kalpo darbaļaužu komunistiskā pasaules uzskata veidošanai, darba un politiskās aktivitātes kāpināšanai" (Lejiete, 1977, 43).

Lai rakstā tiktu realizēti tā uzdevumi, žurnālistam ir jābūt zināšanām par partijas un valdības politiku, jo

> "[..] autors pievēršas jautājumiem, pretrunām, kas attiecas uz noteiktām – plašākām vai mazākām ļaužu grupām" (Zeile, 1977, 66).

Rakstam ir standartizēta kompozīcija – tas sākams ar ievadu, problēmas izklāstā "autora domas loģiskā secībā" jābūt "izziņas materiālam kā pierādījumam," bet tas nobeidzams ar atziņām, secinājumiem un praktiskām rekomendācijām (Lejiete, 1977, 40).

Krājumā pozitīvi tiek vērtēti žurnālistu sasniegumi apraksta veidošanā – "formu un stila ziņā tas kļuvis daudzveidīgāks, saistošāks" (Zeile, 1977, 64). Tiek dots arī izvērstāks izklāsts, kas ir apraksts un kā to veidot:

> "Apraksts ir dokumentāls žanrs, kas attēlo konkrētus cilvēkus konkrētā vidē. Autors nedrīkst sagrozīt, izkropļot dzīves objektīvos faktus. Viņam nav tiesību mainīt skaitli, sagrozīt citātu, pat kļūdīties sava varoņa acu krāsas aprakstā [..] autors revanšējas tiesībās pilnīgi brīvi izvēlēties vēstījuma elementus, tos izkārtot, izskaidrot, brīvi

> nopamatot savas idejas" (Zeile, 1977, 59);
> "Personāžu dažkārt var tēlot ar nosacītu vārdu konkrētā vidē. Apraksta uzbūvi un formu var vaidot esejiski publicistisks monologs vai dienasgrāmata. [..] Apraksta attīstību mūsdienās iezīmē ierasto robežu paplašināšana, tieksme bagātināties ar citu literatūras žanru, kā arī filozofijas atziņu izmantošanu" (Zeile, 1977, 62);
> "Kādreiz portreta apraksta kvalitātei daudz ļauna nodarīja tā uzdevuma vulgārsocioloģiska, shematiska izpratne. To varētu izteikt dažos vārdos – uzvārds, darba vieta, plāna izpildes procenti. Aprakstam šīs shēmas ietvaros vajadzēja kalpot gan kā "pozitīvās darba pieredzes propagandētājam", gan kā savdabīgai goda plāksnei, kurā tika ievietoti idealizēti, no dzīves reālajām pretrunām un jebkādiem trūkumiem attīrīti, nolakoti varoņi" (Zeile, 1977, 65);
> "Zinātniski tehniskās revolūcijas laikmets radījis īpašu aprakstu, plašāk – dokumentālās literatūras un publicistikas žanru, ko var raksturot kā zinātniski māksliniecisko apraksta veidu. Tā formas ir dažādas: zinātnieku biogrāfijas [..] zinātniski populāras, publicistiskas grāmatas par izciliem zinātnes atklājumiem" (Zeile, 1977, 67).

Arī publicistisko žanru identitificēšanā autori sastopas ar žanru kategorizācijas problēmām, turklāt divos līmeņos. Pirmkārt, kurai grupai pieskaitāms kāds žanrs, un, otrkārt, kādas ir žanra izpausmes un raksturojumi – piemēram, feļetons pēc satura ir gan dokumentāls, gan literārs žanrs (Palkovs, 1977, 73), tas var būt ne tikai analītisks, bet arī māksliniecisks žanrs, tam "der visu publicistikas žanru – kā analītisko, tā māksliniecisko formas" un to var rakstīt kā korespondenci, rakstu, recenziju, aprakstu (Palkovs, 1977, 75). Feļetonus var rakstīt arī kā

> "daiļprozu – stāstu, noveli – nepārsniedzot, protams, parasta feļetona garumu – 2,5 – 4 standartlapas mašīnrakstā. Tikpat labi feļetonam izmantojama arī dzejas forma. Ja patīk, feļetonu var rakstīt kā traģēdiju, komēdiju, traģikomēdiju, dziesmu spēli vai kinoscenāriju. Vai arī kā instrukciju, zinātnisku traktātu" (Palkovs, 1977, 75).

Analoģiju meklējumi literatūrā parādās arī, analizējot aprakstus un recenzijas.

Žurnālistu stāstījumi par savu darbu

Atsevišķā krājuma nodaļā apkopoti žurnālistu pašu stāstījumi un spriedumi par savu profesiju, kas parāda vairākas izpratnes.

Vairums žurnālistu savu darbu skata ārpus padomju ideoloģijas un partijas kontroles, daudzi uzsver iespēju darīt to, kas viņiem ir interesanti un patīk:

> "Liels gandarījums ir rakstīt par to, kas visvairāk saviļņo. Tad liekas, ka dziedi iemīļotu dziesmu" (Gankevičs, 1977, 164).

Žurnālistika viņiem asociējas ar jaunām idejām, un darbu viņi uztver azartiski:

> "[..] mednieka azarts [..] parādās, ja pie horizonta parādās interesantas tēmas siluets" (Gankevičs, 1977, 168);
> "[..] es nojautu interesantas DETAĻAS tuvumu" (Preilis, 1977, 162).

Un tas līdzinās demokrātisko sabiedrību žurnālistu spriedumiem un izjūtām par "stāsta atrašanu" (find story) un ziņu sajušanu (sense of news).

Raksturīgākas ir žurnālistu pārdomas par savu atbildību pret cilvēkiem, kuru dzīvi viņi padara publiski apskatāmu (Klimkāne, 1977, 125), un problēmām, kā adekvāti atspoguļot notikumus un cilvēkus:

> "Rakstīt godīgi nozīmē ticēt savam varonim, viņa patiesībai, viņa darbam" (Klimkāne, 1977, 126);
> "Vai drīkst nodot atklātībai tevis uzzinātos faktus, kas skar cilvēka iekšējo pasauli?" (Eiduss, 1977, 155);
> "[..] kad esi ievācis kaut cik priekšzināšanu, kad esi iemīlējis savu nākošā komandējuma vidi, izveidojis sevī tās iepriekšēju romantizētu tēlu, uzkrājis zināmu labestības lādiņu – tad vari droši doties ceļā" (Gerts, 1977, 145).

Informācijas vākšanas praksi žurnālisti saista ar spēju iedomāties sevi varoņu vietā (Klimkāne, 1977, 125), ilgu un pamatīgu cilvēka pazīšanu (Klimkāne, 1977, 130), godīgumu pret savu varoni (Klimkāne, 1977, 126), kompetenci (Eiduss, 1977, 153) un tml. Žurnālisti dienām un nedēļām cenšas dzīvot līdzi savai varoņu ikdienai

> "apmeklēt notikuma vietu, paša acīm ieraudzīt visu, kas vien ieraugāms, aprunāties ar līdzdalībniekiem un aculieciniekiem" (Paršins, 1977, 137);
> "Es tik īsti jutu, cik lieli ledus grumbuļi ir uz celiņa, kā šļakstās putra pāri katliem un podiem un redzēju, un sapratu vēl daudz ko citu, ko nekad nebūtu varējusi redzēt un saprast, klausoties tikai sanitāra stāstījumā" (Klimkāne, 1977, 131).

Viena no pieejām, kas padomju žurnālistikā kļuvusi ļoti populāra, ir – reportieris/žurnālists maina profesiju, kad žurnālisti uzņemas dažādus citu profesiju pienākumus, lai labāk saprastu problēmas un arī izpētītu cilvēku attieksmes. Tas palīdz

> "izjust citas profesijas aromātu, dziļāk izpētīt nepazīstamu darba jomu, izprast savu nākamo varoņu sirdis" (Kalniņa, 1977, 174).

Daudzi žurnālistu spriedumi par profesiju ir emocionāli un ideālistiski, piemēram, "iejūgt spalvu izraudzītajā žanrā" (Kārkliņa, 1977, 177). Viņi arī sajūsminās, kā publikācijas ir ietekmējušas varu – viena korespondence apspriesta PSRS Jūras flotes ministrijas kolēģijā (Kalniņa, 1977, 174), pēc citas – Latvijas PSR Mežsaimniecības un mežrūpniecības ministrija pieņēmusi lēmumu atcelt aizliegumu medīt jenotsuņus, maksāt prēmijas par to iznīcināšanu (Paršins, 1977, 138).

Šie spriedumi apliecina jau iepriekš izklāstīto, ka padomju žurnālisti (kā liecināja arī Maskavas žurnālistu aptauja) profesijas pievilcību saista ar savu interešu apmierināšanu (tikšanās ar interesantiem cilvēkiem, nokļūšana daudzveidīgās situācijās) un diezgan neskaidru, bet emocionāli spraigu cīnīšanos "par labo" un "pret slikto". Šajā kontekstā derīgi piebilst, ka pagājušā gadsimta 70. gados padomju cilvēkiem ir visai maz radošu pašrealizācijas iespēju un viņu ikdienas dzīve rit visai vienmuļi, bet padomju masu kultūra ražo romantiskus un aizraujošus stāstus par padomju cilvēku izaicinājumu un romantikas pilnajiem likteņiem.

Secinājumi

Krājuma "Žurnālisti par žurnālistiku" analīze liecina, ka Latvijas padomju žurnālista identitātes apzināšanās 20. gadsimta 70. gados notiek neskaidrā un pretrunīgā diskursā, ko veido padomju ideoloģijas dogmatisms, atsevišķi padomju mediju un žurnālistikas teorētiskie koncepti

un žurnālistu pašu praksē konstruētā tāpatība, kas saistās ar individuālajām izpratnēm par profesijas nozīmi un žurnālistikas teksta producēšanas paņēmieniem un noteikumiem. Ja politiskajā piederībā Latvijas žurnālistika iekļaujas kompartijas ideoloģijā, tad profesionālajā piederībā tā svārstās starp liberālās žurnālistikas un amatieru žurnālistikas praksēm.

Izmantotā literatūra un avoti

Andiņa, Dz. (1977). No fakta līdz korespondencei. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 49.–58. lpp.

Bīlmanis, A. (1934). *Latviešu prese cīņā par Latvijas neatkarību*. Rīga: Latvijas preses b-ba.

Burke, J.P. & Stets, J.E. (2009). *Identity theory*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Castells, M. (1997). *The power of identity*. 2-nd ed. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.

Eiduss, Z. (1977.) Ass ierocis – liela atbildība. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 149.–156. lpp.

Gankevičs, J. (1977). Mācies, cik gribi – vienmēr par maz. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 163.–170. lpp.

Gavars, V. (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma.

Gerts, O. (1977). Bauda un mokas. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 141.–148. lpp.

Grigulis, A. (1977). Recenzija palīdz saprast. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 83.–93. lpp.

Hiršfelds, B. (1977.) Radio – tā ir skaņu pasaule. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 115.–124. lpp.

Høyer, S., Lauk, E. & Vihalemm, P. (1993). *Towards a civic society. The Baltic's media long road to freedom*. Tartu: Baltic Association for Media Research/Nota Baltica Ltd.

Īverts, I. (1977). Padomju preses ļeņiniskie principi. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 5.–17. lpp.

Jakubowicz, K. (1998). Normative models of media and journalism and brodacasting regulations in Central and Eastern Europe. *International Journal of Communication Law and Policy*, Issue 2, Winter 1998/1999, 1–32.

Kalniņa, V. (1977). Gandarījums. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 171. – 175. lpp.

Klimkāne, Ā. (1977). Manu rakstu varoņi. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 125.– 131. lpp.

Kārkliņa, A. (1977). Kā vārdu lējums skanīgs top. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 177.–182. lpp.

Кондрашов П.В. (1975). *Система средств массовой информации и пропаганды: научные основы её функционированияю*. Хабаровск: Хабаровская Высшая партийная школа.

Коробейников, В.С. (1983). *Редакция и аудитория. Социологический анализ*. Москва: Мысль.

Leja, J. (1977.) Zilais ekrāns un publicistika. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 103. – 114. lpp.

Lejiete, M. (1977). Fakts. Vispārinājums. Raksts. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 33.–48. lpp.

Lõhmus, M. (2002). *Transformation of public text in totalitarian system. A socio-semiotic study of Soviet censorship practices in Estonian radio in the 1980s*. Turku: Turun Yliopisto.

Luščevskis, J. (1977). Informācija – aģitācija ar faktu. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 19.–31. lpp.

Ļeņins, V.I. (1901/1948–1974). Ar ko sākt? Grām.: Ļeņins, V.I. *Raksti*. Rīga: LVI, Liesma.

Овсепян Р.П (1999). *История новейшей отечественной журналистики*. Москва: Изд-во МГУ.

Овсепян Р.П (2001).*В лабиринтах истории отечественной журналистики*. Москва: Изд-во РИП-холдинг.

Palkovs, I. (1977). Savs vārds par feļetonu. Grām.: V. Gavars (sast.) Žurnālisti par žurnālistiku. Rīga: Liesma. 69.–81. lpp.

Paršins, A. (1977). Meklējuma prieks. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 133.–139. lpp.

Preilis, E. (1977). Vizītkartē – žurnālists. Grām.: V. Gavars. (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 157.–162. lpp.

Пресса и общество (1959–2000). (2000). Москва: Московская Школа Политических Исследований.

Прохоров, Е. П. (1980). *Введение в теорию журналистики*. Москва: Высшая Школа.

Remington, T.F (1985). Politics and profesionalism in Soviet journalism. *Slavic Review*. Vol.44. Pp.489–503.
Strautmane, B. (1977). Vērtētmāksla. Piezīmes par preses apskatu. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 95.–102. lpp.
Тертычный, А. А. (2000). *Жанры периодической печати*. Москва: Аспект.
Ученова, В.В. (1981). *Основы марксистко-ленинского учения о журналистике*. Москва: Изд-во Моск. ун-та.
Wolfe, T.C. (2005). *Governing Soviet journalism. The press and the socialist person after Stalin*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
Zeile, P. (1977). Apraksts – jaunā atklājējs. Grām.: V. Gavars (sast.) *Žurnālisti par žurnālistiku*. Rīga: Liesma. 59.–68. lpp.

---

[1] Latvijas Komunistiskās partijas un LPSR Ministru padomes izdevums, 1904–1990.
[2] Latgales dati. Sk. 2010. 18. nov.: http://latgalesdati.du.lv/8/15

Ilze Šulmane
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, pētniece (Latvija)

PRESES ŽURNĀLISTI LATVIJĀ: STARP SISTĒMĀM, IETEKMĒM, PRAKSĒM

Rakstā aplūkoti pētījumu rezultāti par Latvijas žurnālistiem, sākot ar 20. gs. 80. gadu beigām līdz 2007. gadam. Analizējot sešu dienas laikrakstu žurnālistu dziļo interviju materiālu, veikts mēģinājums saistīt mikro un makro līmeni žurnālistikā – noskaidrot, kādu mediju modeļu pazīmes saskatāmas individuālu žurnālistu diskursos par profesionālām vērtībām, mediju lomu izpratni, žurnālistu praksēm, profesionālajām identitātēm un ētiku.

Atslēgvārdi: dienas prese, žurnālisti, mediju modeļi, žurnālistu kultūra, dziļās intervijas, postpadomju žurnālistika, profesionālās lomas.

Žurnālisti kā pētījumu objekts

Žurnālistikas un konkrēti komunikatora pētniekiem visbiežāk izsaka pārmetumus normatīvismā un atrautībā no realitātes. Normatīvo modeļu izmantošana palielina plaisu starp komunikācijas teorijām un žurnālistikas praksēm. Kvantitatīvo metožu izmantošana savukārt šo plaisu vēl paplašina, jo žurnālisti (īpaši ar speciālo izglītību) labi zina, kā "pareizi" atbildēt, ja šīs atbildes ir pateiktas priekšā (slēgtajos jautājumos).

Piemēram, Beate Džozefi (*Beate Josephi*) uzsver, ka reti kurai disciplīnai ir raksturīga tāda spriedze starp normatīvo un empīrisko kā žurnālistikai (Josephi, 2005, 575–590). Citās disciplīnās normas izsecina no faktiem, žurnālistika līdz šim darījusi otrādi. Žurnālistika tikusi salīdzināta ar žurnālistikas profesionālo normatīvo modeli, tātad jābūtību, nevis realitāti, tādējādi liedzot citādām, varbūt sliktākām, bet reāli eksistējošām praksēm ietekmēt šo profesionālo modeli (Josephi, 2005, 576).

Arī žurnālistikas pētniece Barbara Celicera (*Barbara Zelizer*) uzsver, ka žurnālistu pētniecību zināmā mērā apdraud žurnālistu pašu nereti pārspīlētais priekšstats par savu profesiju, vai nu tēlojot romantizētu, aizspriedumainu skatu uz profesiju vai arī definējot žurnālistiku šauros redakcijas ikdienas darbības konceptos. Autore atzīmē augošo atšķirību starp žurnālistikas praksi un žurnālistikas pētniecību, starp žurnālistikas realitāti un tās oficiālo prezentāciju (Zelizer, 2004, 7–8).

Esošo tradicionālo mediju teoriju un modeļu piemērošana postpadomju un citu tranzītvalstu žurnālistikas analīzē shematizē un vienkāršo konkrētu valstu mediju sistēmu un žurnālistisko kultūru raksturojumu.

Starp faktoriem, kas likuši pārskatīt normatīvismu un pievērsties dziļākai dažādo valstu žurnālistikas reālo modeļu analīzei, jāmin ne tikai plaisa starp teoriju un praksi, bet arī globalizācija, kas liek meklēt jaunas pieejas žurnālistikai un mediju sistēmām.[1] Jāpiekrīt B. Džozefi uzskatam, ka angloamerikāņu modeļa hegemoniju palīdz demontēt Daniela Hallina (*Daniel Hallin*) un Paolo Mančini (*Paolo Mancini*) grāmata (Hallin & Mancini, 2004). Pētot Rietumu mediju sistēmas, D. Hallins un P. Mančini analizējuši mediju attīstību, valsts lomu šajā procesā, žurnālistikas politiskās un literārās saknes, mediju īpašnieku struktūru, mediju likumdošanas sistēmu, profesionālo izglītību, profesionālās organizācijas, žurnālistu autonomiju, atkarību no valsts, politiskām partijām un citām institūcijām.

Autoru piedāvātie trīs pamatmodeļi – polarizētais plurālistiskais (Vidusjūras), demokrātiskais korporatīvais (Ziemeļu/Centrāleiropas) un liberālais (Ziemeļatlantijas) – tālāk analizēti un ilus-

trēti ar jaunākajiem šos modeļus pārstāvošo valstu datiem autoru kolektīva grāmatā par Eiropas mediju ainavām (Jakubowicz, 2007, 303–313).

Domājot par to, kādu ceļu izvēlēsies postkomunistiskās valstis, mediju politikas veidotāju un pētnieku daļa uzskata, ka tiks tieši pārņemti Rietumu modeļi, savukārt citi uzsver, ka izmaiņas mediju sistēmās ir atvērts process un ka idealizētie Rietumu modeļi ir pazuduši vai nesasniedzami. Tomēr gan D. Hallins un P. Mančini, gan Karols Jakubovičs (*Karol Jakubowicz*), kurš rakstījis ievadu Austrumeiropas/postkomunistisko mediju modeļu valstu apskata nodaļai, uzskata, ka izvēļu skaits nav neierobežots, jo mediju sistēmas veido atbilstošo valstu sociāli politiskie un kultūras apstākļi, ietverot sevī demokrātiskās konsolidācijas pakāpi, kā arī sabiedriskā konflikta esošo vai potenciālo līmeni. K. Jakubovičs salīdzina šīs sistēmas ar D. Hallina un P. Mančini piedāvātajām, uzsverot, ka daļai postkomunistisko valstu galvenokārt raksturīgas demokrātiski korporatīvā modeļa iezīmes vai nākotnes perspektīvas, tomēr tiek saskatītas arī Vidusjūras/polarizētā plurālistiskā modeļa pazīmes.

Arī pētījumi par žurnālistu un žurnālistikas lomu uztveri var palīdzēt raksturot dažādu valstu žurnālistu piederību vienam vai otram mediju modelim. Volfgangs Donsbahs (*Wolfgang Donsbach*) un Tomass Patersons (*Thomas Patterson)* veikuši piecu valstu žurnālistu salīdzinošu pētījumu – žurnālistu aptauju, lai noskaidrotu kopīgo un atšķirīgo žurnālistu darbā (Donsbach & Patterson, 2004, 251–270). Autori īsi apraksta katras pētītās valsts žurnālistikas īpatnības, kas sakņojas vēsturiskās tradīcijās: ASV – sabalansētu ziņu kultūra, Vācijā – redaktora un komentētāja viedokļu dominēšana. Vācijas žurnālisti sevi redz kā sociālus analītiķus un kritiķus, kuri dod labi apdomātu politiskās realitātes interpretāciju. Amerikāņu žurnālisti to nosauktu par subjektīvu žurnālistiku, bet vācieši paši – par reālistisku, kas aiz partijiskām debatēm atrod "*hard facts*". Lielbritānijas, Zviedrijas un Itālijas žurnālisti, pēc autoru domām, atrodas pa vidu starp ASV un Vāciju. Zviedru stils kombinē interpretējošās kvalitātes, kas raksturīgas vācu modelim, ar Amerikai raksturīgo mazāk partijisko toni. ASV žurnālisti viskrasāk dala žurnālista, redaktora un komentētāja lomas. ASV žurnālisti grib ietekmēt politiku ar informēšanas palīdzību, bet Vācijas un Itālijas kolēģi daudz lielākā mērā to grib darīt, propagandējot pašu subjektīvas idejas un uzskatus. Tiek izdarīts secinājums, ka Eiropas ziņu sistēmās atrodama ciešāka saite starp žurnālistu politisko orientāciju un izdevuma orientāciju (Donsbach & Patterson, 2004, 261–263).

Pārejas sabiedrību, postpadomju valstu (Ķīna, Baltkrievija, Tatārija, Krievija) žurnālistu pētnieki atzīmē, ka šo valstu, piemēram, Krievijas situācijā nav piemērotas tās mediju teorijas, kas analizē komunikācijas sistēmas attīstītās Rietumu valstīs un kuras vairāk atbilst Centrālās un Austrumeiropas valstu izmaiņu fiksēšanai.[2] Pētnieki uzsver, ka īpaši žurnālistu un politiķu attiecību analīze uzrāda ievērojamu padomju pagātnes prakšu nepārtrauktību un pārmantošanu, kā rezultātā žurnālistu izpratne par profesionālismu ir nestabila un divdomīga (ambivalenta), bet neviens no pieejamiem modeļiem (liberāls, demokrātisks, tirgus) nav adekvāts teorētisks ietvars pašreizējās prakses aprakstīšanai. Žurnālistu atbildes parāda, ka notikušas pārmaiņas žurnālistu lomu izpratnē, žurnālistiku neizprotot tikai kā radošu nodarbošanos, bet kā profesiju un ka mūsdienās svarīgākais ir pati informācija, nevis stils un prezentācija (Davis, Hammond & Nizamova,1998, 77–97).

Arī Hedviga de Smēle (*Hedwig de Smaele*), pētot Rietumu modeļa lietojamību Krievijas mediju sistēmai un salīdzinot Centrālās un Austrumeiropas mediju sistēmu transformācijas un tuvināšanos Rietumu modelim, uzsver, ka ekonomiskie likumi un tehnoloģiskā attīstība šos modeļus tuvina, bet nacionāli specifiskie politiskie un kultūras faktori – attālina (Smaele, 1999, 174). Kā formulējis viens no Krievijas žurnālistiem Aleksejs Pankins, problēma nav vis tā, ka tagad žurnālistiem ir jākalpo jauniem saimniekiem, bet tā, ka kalpošana ir tik ļoti dziļi žurnālistu asinīs – kalpošana kādam, idejai, nevis dzīvošana pēc profesionāliem standartiem, cilvēku informēšana, nevis savu ideju uzspiešana viņiem. Propaganda, nevis informācija, partejiskums, nevis objektivitāte, didaktiskas, paternālistiskas esejas, nevis neitrāla informācija

raksturo padomju mediju sistēmu, uzsver autore (Smaele, 1999, 176–180).

Svetlanas Pasti (*Svetlana Pasti*) veiktajā Sanktpēterburgas žurnālistu pētījumā izmantotas kvalitatīvās metodes, tomēr tā kā tās ir lielā mērā strukturētas intervijas, autores piedāvātās tipoloģijas izriet vairāk no teorētiskiem konceptiem, nevis balstās empīriskajos datos, samērā mehāniski dalot žurnālistus tradicionālistos, ar padomju pieredzi un mūsdienīgajos, kuri seko Rietumu žurnālistikas tradīcijai.[3] Domāju, ka šis paaudžu dalījums ir pārlieku mehānisks un vienkāršots, jo pati autore dod piemērus, kuros redzams, ka žurnālisti lieto vecās pieejas jaunos apstākļos, kalpodami ne vairs vienai politiskai doktrīnai, bet viena saimnieka (īpašnieka) interesēm vai biznesa apsvērumiem. Līdz ar to žurnālistu grupējumam vajadzētu būt niansētākam, kas labāk aprakstītu reālās lomu izpratnes variācijas.

Kāda ir situācija Latvijas žurnālistikā?

Latvijā 1998. gadā veiktā žurnālistu aptauja parādīja – kaut arī atšķirības starp padomju un postpadomju žurnālistu paaudzi bija diezgan ievērojamas, tās bija daudz izteiktākas, salīdzinot latviešu un krievu žurnālistu atbildes (Šulmane, 2000, 63–94).

Sociālās un mediju sistēmas transformācija, žurnālistiskās un politiskās kultūras un ikdienas prakses izmaiņas, kā arī pārmaiņas attieksmēs pret pagātni, iedomāto robežu un kopienu transformācijas – tas viss ietekmē profesionālās identitātes – gan individuālās, gan kolektīvās.

Nacionālie dienas laikraksti ir tradicionāli ciešāk saistīti ar politiskās varas struktūrām un tos nepārprotami ietekmē dažādi institucionāli un strukturāli ierobežojumi (spiedieni), kas ietekmē ziņu radīšanas procesu. Laikrakstos strādā dažādu paaudžu un pieredzes žurnālisti; laikrakstu saturs, būdams orientēts uz konkrētām mērķauditorijām un uzskatu līderiem, var reljefāk uzrādīt atšķirīgās žurnālistiskās prakses, vērtības un atšķirības sabiedriski politisko jautājumu traktējumā.

Svarīgi ir noskaidrot, kādi faktori Latvijā ir būtiskākie atšķirību radītāji preses izdevumu/žurnālistikas praktiķu diskursā – vispārējas, globālas tendences (komercializācija, tabloidizācija nelielā tirgus apstākļos), atšķirīgās žurnālistiskās tradīcijas, kuras mēdz absolutizēt (t.s. Rietumu *versus* vēsturiski literārai tradīcijai), mediju atkarība no īpašniekiem, pieejamība publiskajai sfērai (pozīcijas-opozīcijas diskurss), žurnālistu profesionālās vērtības vai citi faktori.

Šo atšķirību noskaidrošana ir aktuāla tāpēc, ka pēdējā laika preses satura analīzes parādījušas, ka atšķirību demarkācijas līnija nav tikai preses sadalījums latviešu un krievu izdevumos. Nereti vairāk līdzību sastopams, piemēram, starp laikrakstiem *"Diena"* un *"Telegraf"* vai *"Latvijas Avīze"* (*LA*) un *"Čas"*, nekā starp *"Dienu"* un *LA*.

Līdzšinējā pētījumu pieredze un teorētiskās literatūras studijas mudina formulēt pieņēmumu, ka žurnālistu profesionālo ideoloģiju ietekmē mediju organizācija ar tās formulētu vai neformulētu politisko līniju un praktizēto žurnālistikas modeli, kā arī valsts politiskā kultūra kopumā. Aināra Dimanta veiktais pētījums parāda, ka korespondentu līmenī žurnālisti intervijās nereti šo redakcionālo politiku nespēj formulēt (Dimants, 2004, 143).

Ir pētījumi, kuri apliecina, ka žurnālisti vieglāk identificējas ar žurnālista profesiju kopumā, nevis ar konkrēto mediju, kurā ir nodarbināti (Russo, 1998, 72–111). Iespējams, ka Latvijā ar tās sadalītajām mediju telpām (subsistēmām vai kultūrām), ar vienotas žurnālistu kopienas, reāli funkcionējošas profesionālas organizācijas un ētikas kodeksa trūkumu situācija ir atšķirīga.

Pauls Parsonss (*Paul Parsons*) kā mediju attīstības sešas barjeras min fiziskās, kultūras, ekonomiskās, valdības, mediju un tehnoloģiskās barjeras (Parsons, 2004, 52). Latvijas gadījumā kā svarīgu kultūras barjeru var minēt abu valodu mediju apakšsistēmu esamību, kā arī Krievijas informācijas telpas pieejamību un ietekmi, kas var sarežģīt auditoriju informatīvo vajadzību

apmierināšanu. Starp ekonomiskajām barjerām Latvijā jāmin nelielais un sadalītais tirgus, mediju īpašumu konsolidācija, kas samazina mediju un tā satura daudzveidību un kvalitatīva satura producēšanas dārdzības dēļ piespiež izmantot lētāku ārvalstu mediju produkciju. Tas attiecas ne tikai uz TV vai radio programmām, bet arī presi. Latvijas piemērs te ir krievu valodas presē sastopamie kultūras un citi pielikumi, kuri radīti Krievijā. Šajā gadījumā darbojas ne tikai ekonomiski, bet arī kultūras un ideoloģiski apsvērumi.

Starp mediju barjerām var minēt profesionālisma trūkumu. Kā vispārējus ziņu redakciju trūkumus P. Parsonss min vāji izglītotus reportierus un redaktorus, objektivitātes trūkumu, mantrausību, uzticamības zudumu, pašcenzūru. Atzīmējot nepieciešamību pēc žurnālistu pārapmācības postkomunistiskajās valstīs, autors uzsver arī faktu, ka vajadzība pēc žurnālistiem atvēra šo sfēru ienācējiem no "ielas". Izbaudot pēkšņi pavērušos preses brīvību, radās daudzi jauni izdevumi. Taču pie jaunieguvumiem ātri pierod, jaunie un nepieredzējušie žurnālisti ātri vien pievērsās partejiskai reportēšanai, atklājot, cik spēcīgs ierocis var būt prese (Parsons, 2004, 61).

Vēl viena mediju attīstības barjera ir slēptās reklāmas vai reklāmas raksti. Arī Latvijā situācija ir samērā nopietna. 1998. gada aptauja jau iezīmēja šīs tendences apzināšanos – žurnālisti lielā mērā atzina apmaksātu materiālu eksistenci. Šajā jomā veiktie pirmsvēlēšanu preses pētījumi to pierādīja.[4]

Dīns Krukebergs (*Dean Kruckeberg*) un Katerīna Cecura (*Katerina Tsetsura*) uzsver, ka Rietumu brīvās preses sistēmās palielināsies arī spriedze starp žurnālistiem un sabiedrisko attiecību darbiniekiem, marketinga komunikatoriem un reklāmdevējiem, kā arī ideologiem, jo "paradoksālā kārtā brīvās preses sistēma dod brīvību eksistēt kontrolētai presei kā apakšsistēmai" (Kruckeberg & Tsetsura, 2004, 91–92). Autori uzsver, ka liberālās, brīvās preses sistēmu kļūs arvien grūtāk regulēt, plurālisms tiks nodrošināts, bet reizē ar to – arī masīva varas izplatīšanās, kas kontrolē ziņas un informāciju.

1987. gadā Latvijas Universitātes Žurnālistikas katedrā tika veikts komplekss rajona laikrakstu pētījums, kura daļa bija rajonu laikrakstu žurnālistu aptauja (Brikše, Dūze & Šulmane, 1989, 15). Viens no pētījuma galvenajiem secinājumiem bija – rajonu laikrakstu žurnālisti šajā laikā, vēl būdami cieši saistīti ar lokālo varu – partijas un izpildu komitejām – savās atbildēs pauda piesardzīgākus un konservatīvākus uzskatus nekā rajonu laikrakstu auditorijas, kuru atbildēs jau lielākā mērā izpaudās tuvojošās pārmaiņas sabiedrības dzīvē un mediju darbībā. Iespējams, ka tieši šis aktivitātes "paradums", preses ietekmējošās lomas apziņa bija starp faktoriem, kas noteica žurnālistu lomu *perestroikas* procesos un valstiskās neatkarības atgūšanas laikā. Diemžēl Latvijā nav pēdējos padomju gados veiktu nacionāla mēroga žurnālistu aptauju rezultātu, kas dotu iespējas vērtēt procesus dinamikā.

1998. gadā pavasarī veiktajā Latvijas žurnālistu reprezentatīvajā aptaujā tika salīdzinātas dažādu mediju pārstāvju, padomju un postpadomju paaudzes žurnālistu, latviešu un krievu žurnālistu atbildes uz jautājumiem par žurnālistu lomām un funkcijām, par izmaiņām žurnālistikā pēc Latvijas neatkarības atgūšanas, par atšķirībām latviešu un krievu valodas medijos, par žurnālistu attieksmi pret ētiski apšaubāmu paņēmienu izmantošanu informācijas ieguvē, par pašcenzūru un faktoriem, kuri ietekmē žurnālistu neatkarību u.c.

Pētījuma galvenais secinājums ir atziņa, ka vislielākās atšķirības attieksmē pret profesionāliem jautājumiem un īpaši par jautājumiem, kas saistīti ar Latvijas sabiedriski politiskās un ekonomiskās attīstības novērtējumu, šajā laikā bija vērojamas latviešu un krievu žurnālistu atbildēs. Tika salīdzināti arī citi mainīgie (Rīgas un rajonu žurnālistu, sieviešu un vīriešu atbildes), tomēr nākamās lielākās atšķirības (pēc valodas sadalījuma) bija vērojamas starp žurnālistu paaudzēm – tiem, kuri bija galvenokārt dzīvojuši un strādājuši padomju sistēmā un tiem, kuriem bija tikai vai pārsvarā postpadomju, neatkarības laika pieredze.

Dažas atbildes, galvenokārt krievu žurnālistu skatījumā, parādīja zināmu nostalģiju pēc

padomju laika, kad žurnālistika bijusi "atbildīgāka", ētiskāka, arī efektīvāka un iedarbīgāka. Latviešu žurnālisti augstu novērtēja iegūto brīvību un neatkarību, uzsverot to, ka žurnālistika kļuvusi arī daudzveidīgāka, bet krievu kolēģi (biežāk nekā latviešu žurnālisti) atzīmēja sava tiešā priekšnieka un ekonomisko spiedienu, kas šo brīvību ierobežo. Tātad šis pētījums parādīja, ka ekonomiskais spiediens, mediju īpašnieki un redakcijas vadība žurnālistu uztverē kalpo par ārējā spiediena avotu, pārmācot žurnālistu profesionālos kritērijus un individuālos lēmumus un liekot nodarboties ar pašcenzūru, kā arī to, ka žurnālisti atšķirīgi izjutuši iepriekšējās sistēmas ierobežojumus, bet savukārt daļa no tiem lolo ilūzijas vai arī nesajūt jaunās sistēmas reālos vai iespējamos ierobežojumus.

Šis pētījums arī parādīja, ka Latvijas žurnālisti deviņdesmito gadu beigās atzina kopēju profesionālu normu trūkumu un vājo žurnālistu ētikas kodeksa un žurnālistu profesionālās organizācijas lomu un ietekmi uz žurnālistu profesionālo darbību. Atbildes uz jautājumiem par žurnālista lomu mūsdienās un žurnālistikas funkcijām, tātad normatīvās un ideālās izpratnes bija salīdzinoši līdzīgas latviešu un krievu žurnālistu grupās, kā arī bija samērojamas ar žurnālistu aptauju rezultātiem citu valstu pētījumos (Weaver, 1998, 455–480). Līdzīgi secinājumi – par visiem žurnālistiem (neatkarīgi no valodas) kopīgiem žurnālistikas kvalitātes kritērijiem latviešu un krievu preses redaktoru aptaujā – iegūti Nellijas Ločmeles pētījumā (Ločmele, 2006, 120–143).

Tātad pētījumu pieredze apliecina, ka žurnālisti mēdz dot "pareizās", normatīvās atbildes attiecībā uz svarīgiem profesionālās ideoloģijas kritērijiem (objektivitāte, žurnālista lomu izpratne, ētika), bet šie ideālie uzstādījumi maz pasaka par šo principu vai vērtību reālu internalizāciju un lietojumu lēmumu pieņemšanā un tātad galarezultātā – mediju tekstā. Kvantitatīvie mērījumi uzrāda proporcijas, kādās sadalās žurnālistu izpratne par lomu svarīgumu, bet šos datus grūti interpretēt īpaši tad, ja žurnālisti kā interpretējošas kopienas vai kā atsevišķi indivīdi ir tik dažādi, kā tas ir Latvijā.

Taču jau 1998. gada aptaujas rezultāti par žurnālistikas kultūru un prakšu lomu (piemēram, jautājums, kurā lūgts salīdzināt latviešu un krievu žurnālistiku Latvijā) parādīja, ka abām grupām trūkst vienotu profesionālu kritēriju žurnālistikas prakses novērtēšanā un ka konkrēti jautājumi par profesionālo praksi, nevis ideālām vērtībām dod arī atklātākas, daudzveidīgākas atbildes.

Tāpēc 2006. gadā veiktajā latviešu un krievu valodas sešu dienas laikrakstu žurnālistu izpētē tika izmantotas dziļās intervijas, mēģinot sarunu diskursos ieraudzīt žurnālistu lomu izpratni, dažādos žurnālistikas modeļus un pieredzi.[5]

Žurnālisti par sevi: 21. gs. profesionālās vērtības

Kopumā analizējot žurnālistu diskursus par sava izdevuma novērtējumu citu vidū, par profesionālajām lomām, sabiedriski politisko situāciju un valodas kopienām Latvijā, galvenais secinājums ir, ka žurnālistu profesionālie diskursi reprezentē lielu daudzveidību un dažādību, pie kam atšķirības nav tikai starp abu valodu mediju pārstāvjiem, bet tās ir daudzveidīgākas, neparedzamākas. Tātad žurnālistikā kā lielā mērā radošā nodarbē izpaužas gan individuālā, gan kolektīvā profesionalizācija,[6] un kaut arī dažās redakcijās izteiktāk parādās kolektīvās darba vietas socializējošais spēks (vairāk kopīgu diskursu, parādību vērtējumu), tomēr žurnālistu izteikumos dominē individuālas vērtības. Iespējams, ka tās tik izteikti neparādītos žurnālistu producētajos tekstos, bet žurnālistu interviju materiālos gan.

Tā vienas redakcijas ietvaros ļoti atšķirīgi tiek vērtēta izdevuma redakcionālā neatkarība, prakse žurnālista darbību savienot ar darbošanos politikā, divu kopienu eksistences fakts, neitralitātes-aktivitātes koncepti, attieksme pret profesionāla ētikas kodeksa nepieciešamību un izdevuma īpašnieka ietekmes novērtējums.

Atšķirības viedokļos vērtējamas, pirmkārt, kā žurnālista statusa ietekmētas, kad nesaskan redakcijas vadības un ierindas žurnālistu viedokļi, piemēram, par iespējamām tabloidizācijas tendencēm (laikrakstā *"Diena"*) vai īpašnieka/izdevēja ietekmi uz redakcionālo neatkarību (laikrakstā *"Neatkarīgā Rīta avīze"* (*NRA*)). Šīs atšķirības skaidroju vispirms ar to, ka galvenā redaktora statuss, iespējams, samazina atbilžu atklātību, – kurš medija vadītājs gribēs atklāti atzīt savu atkarību no izdevēja –, turpretī ziņu rakstītājs no tās var distancēties, pasakot, ka pats/pati ziņu nodaļā strādājot, īpašnieka spiedienu vai ietekmi neizjūt, bet, novērtējot laikraksta saturu kopumā, pamanījis īpašnieka interesēm kalpojošo angažēto rakstītāju materiālu atšķirību no pārējā laikraksta satura (*NRA*).

Atšķirības, iespējams, saistītas arī ar faktu, ka laikraksta vadītājs izvēlēts tāds, kura paša politiskās simpātijas un vērtības ir tuvākas īpašniekam, tātad medija vadītājs un īpašnieks pieder tai pašai politiskajai vai biznesa elites grupai, jeb Pjēra Burdjē (*Pierre Bourdieu*) vārdiem – viņus saista kopīgs *habitus*. Tāpēc kādu īpašnieku mērķu realizāciju viņš/viņa neuztver kā spiedienu. Vēl viens izskaidrojums varētu būt atšķirības izglītībā: starp mediju vadītājiem dominē padomju laikā izglītību ieguvušie un padomju sistēmā strādājušie, bet respondenti – ierindas žurnālisti – vairumā gadījumu profesionālo izglītību ieguvuši nesen, un viņiem nav šīs pieredzes/ietekmes.

Otrkārt, atšķirības žurnālistu atbildēs (horizontālā līmenī) skaidrojamas ar žurnālistiskās darbības individuālo, radošo raksturu un atšķirīgajām profesionālajām pieredzēm, profesionālo fonu, identitātēm.

Padomju tradīcija

Žurnālistu interviju diskursos parādās no padomju perioda mantotā vērtību hegemonijas, nevis plurālisma tradīcija – uzskatīt savu/savas redakcijas viedokli par vienīgo pareizo, bet citus viedokļus – par asi kritizējamiem un apkarojamiem. Žurnālistu izteikumu kategoriskums vienlaikus sasaucas arī ar pašreizējo situāciju, kad publiskajā telpā notiek konfrontācija ne tikai starp tradicionālajiem oponentiem, t.s. krievu un latviešu partijām, bet iezīmējas asa cīņa un konkurence starp labējām pozīcijas un opozīcijas partijām, kā arī starp konkurējošām krievvalodīgos vēlētājus pārstāvošām partijām un viņus atbalstošajiem preses izdevumiem. Intervijās to parāda dažu žurnālistu ļoti konfrontējošie un asie izteikumi ne tikai par citas valodas mediju žurnālistiskajām praksēm, bet par konkurentiem/kolēģiem citos preses izdevumos. Tā, piemēram, *"Čas"* žurnālisti nicīgi izsakās par satura kvalitāti, profesionālismu un neatkarību laikrakstā *"Telegraf"* un pretēji – *"Telegraf"* žurnālisti nespēj sevi iedomāties strādājam laikrakstā *"Čas"* vai *"Vesti Segodnja"* (*VS*). Atbildēs parādās arī *"Dienas"* un *NRA* žurnālistu nesamierināma konfrontācija: *NRA* žurnālists nespēj sevi iedomāties strādājam *"Dienas"* "redakcionālā diktāta pakļautībā", savukārt *"Dienas"* žurnālistiem nepieņemama ir *Neatkarīgās* kalpošana tās īpašniekiem.

No padomju laikiem mantotā pakļaušanās sociālajām struktūrām, laikrakstu partejiskums apvienojas ar pieeju mediju darbībai kā jebkuram biznesam, kas interviju diskursos parādās kā izteikumi, ka laikrakstam jāpilda īpašnieka vai reklāmdevēja pasūtījums, ka avīzes veidošana ne ar ko neatšķiras no krēslu ražošanas, ka kalpošana sabiedrībai (atbildība tās priekšā) iespējama tikai tad, ja tas netraucē biznesa interesēm.

Padomju tradīcija parādās arī kā tieši pieminēta preses kā propagandista un aģitatora loma, kā "rupors, izpildu komiteja", kas palīdz sasniegt konkrētus mērķus – organizēt krievvalodīgos iedzīvotājus un viņus pārstāvošos politiskos spēkus "trešās atmodas otrajai fāzei", kam jākonsolidē krievu kopiena, jo trešās atmodas pirmajā fāzē uzvarējuši latvieši (te *"Čas"* žurnālisti atsaucas uz latviešu žurnālistu un mediju lomu neatkarības izcīņā).

Daži žurnālisti uzsver, ka "mūs visus vieno kopīgā padomju pagātne", arī izglītība (tiek pie-

minēts Anatolijs Agranovskis, kā arī joprojām strādājošs žurnālistikas pasniedzējs, kas mācījis žurnālistus padomju laikā). Žurnālisti un redaktori, kuri mācījušies padomju gados, pauž bažas par mūsdienās iegūtās izglītības kvalitāti. Reāli eksistējošā redakciju darbinieku struktūra liek domāt, ka Latvijas Universitātes Sociālo zinātņu fakultātes (SZF) profesionāli izglītotie absolventi ne visi paši grib, ne arī visus labprāt pieņem strādāt krievu valodas medijos. Iespējams, ka te savu lomu spēlē arī no padomju laikiem mantotā vispārējā negatīvā attieksme pret visu, kas nāk no Rietumiem (negatīva attieksme pret latviešu žurnālistu pārņemto un SZF mācīto Rietumu tradīciju dalīt faktus un ziņas no komentāriem un viedokļiem).

Nostalģija pēc padomju laikiem izskan arī kāda žurnālista aizsāktajā stāstījumā, kur tiek pausts sarūgtinājums par to, ka agrākie labie paziņas, kas pārstāv latviešu kultūras un mākslas aprindas, nevēlas ar viņu runāt kā ierasts – krieviski, tātad vērojama vēlme saglabāt līdzšinējās privilēģijas un asimetriskumu valodu lietojumā. To apliecina arī *VS* pārstāvja izteikums, ka pēdējo sešu gadu laikā viņam ne reizi nav nācies runāt latviski.

Jāuzsver, ka valodu lietojums, izglītības reforma, valodu prasme un izvēle sarunā kā varas attiecību izpausme ir svarīgi, bieži vien pašu žurnālistu iniciēti toposi (tēmas) intervēto žurnālistu diskursā. Latviešu žurnālisti uzsvēruši neizpratni, kā var strādāt šajā profesijā Latvijas vidē, gandrīz nemaz nepārzinot latviešu valodu (*LA*); attieksme pret izglītības reformu, kas maina valodas lietojumu skolās, ir ļoti atšķirīga – no visumā pozitīvas (kritizējot reformas realizācijas veidu un vājo komunikāciju ar sabiedrību) līdz negatīvai, akcentējot, ka tās iznākums ir latviešu diskriminācija darba tirgū. Krievu žurnālistu attieksme pret reformu ir vienoti negatīva. Atšķirīgs ir reālais latviešu vai krievu valodas lietojums un izvēle interviju laikā: brīvs latviešu valodas lietojums vai šīs valodas principiāla izvēle par spīti grūtībām precīzi paust domu, kopīga vienošanās par abu valodu lietojumu, demonstratīva pāreja uz krievu valodu, kaut latviešu valoda grūtības nesagādā un respondents ir jaunās paaudzes pārstāvis, kas izglītojies mūsdienās, "pats par sevi saprotams" krievu valodas lietojums. Tas labi ilustrē situāciju, ka 15 gadus pēc neatkarības atgūšanas valoda Latvijā ir varas, identitātes un starpkultūru komunikācijas jutīgs jautājums.

1998. gada pētījuma rezultāti parādīja sakarību, ka padomju paaudzes žurnālisti biežāk uzrādīja latviešu valodas nepārzināšanu un valodas neprasme korelēja ar tām atbildēm, kas lika secināt, ka šie žurnālisti lielā mērā dzīvo Krievijas informatīvajā telpā, runā tikai ar krievu informācijas avotiem un ir vairāk nostalģiski pēc padomju laika, nepieņemot neatkarības atgūšanas politiskās sekas.

2006. gada aptaujā šāda sakarība tik tieši nav vērojama – laba latviešu valodas prasme bieži vien ir tieši tiem respondentiem, kuri formulē savu lomu kā politiska cīnītāja misiju, aizstāvot krievu kopienas intereses Latvijā, kuri atzīst žurnālista un politiķa lomu savienošanu un kuri pieder pie jaunās, nevis aizejošās paaudzes.

Arī izteikumi par žurnālistu identitātēm (lokālā identitāte par šauru, impēriskās identitātes pamatojums), strīdīgo vēstures notikumu reprezentācijas apspriešanas diskursi (leģionāri, 9. maijs, pilsonība) rāda, ka paši žurnālisti reprezentē pretrunas un problēmas, kuras sabiedrībā kopumā un viņu preses izdevumu auditorijās eksistē un kuras sakņojas pagātnes notikumos, mītos un ideoloģijās.

Kopīgās vērtības

Žurnālistu intervijas reprezentē arī kopīgus diskursus. Dažādu redakciju pārstāvju vairākums atzīst, ka žurnālistika ir aktīva nodarbošanās, ka žurnālists nav pasīvs vai neitrāls atspoguļotājs, ka medijs ir sabiedrībā ietekmīgs spēks un ka tādam tam jābūt. Tika pieminēta medija kā sargsuņa loma, kā arī informēšanas funkcija un tās pārskatīšanas nepieciešamība konkurencē ar

internetu – akcentējot izskaidrošanas, analīzes, konteksta došanas nozīmi. Tikai vienā gadījumā (*"Dienas"* redaktore) izcēla preses kā publiska foruma lomu. Žurnālistikas aktivitāti atzīst vairums aptaujāto, taču tās izpausmes atšķiras – *"Dienas"* pārstāvji uzsver, ka viņu komentāri ir asi, bet piedāvātās idejas jāizvērtē pašam lasītājam, bet vairāku krievu laikrakstu žurnālisti tieši iesaistās politikā, ir partiju biedri un deputātu kandidāti. *"Telegraf"* žurnālisti biežāk minēja neitrāla informācijas pārraidītāja lomu, savukārt *VS* darbinieki – vēlmi izklaidēt (mode, puskailas sievietes, anekdotes pirmajā lapā).

Arī dažas profesionālās vērtības ir kopīgas – vairāki intervētie žurnālisti apšauba objektivitātes iespējamību, uzskatot, ka tā parādās kā precizitāte, faktu pārbaudīšana, nemelošana.

Salīdzinot latviešu un krievu žurnālistiku Latvijā, žurnālisti visbiežāk piemin krievu žurnālistikas lielāku emocionalitāti, sociālo ievirzi, savukārt latviešu laikraksti biežāk novērtēti kā tādi, kuros ziņas mēdz nodalīt (vai vismaz mēģina) no faktiem.

Robeža starp Rietumu modeli (ar ziņu dalīšanu no komentāriem) un literārās žurnālistikas modeli vairs nav tik krasa, kaut arī *"Dienas"* un *"Telegraf"* žurnālisti diezgan konsekventi to nosauc par svarīgu profesionalitātes kritēriju. Daži žurnālisti atzīst, ka tā ir normatīva vērtība, ko ne vienmēr iespējams ievērot, citi norāda, ka šādus garlaicīgus rakstus viņu auditorijas nepieņemtu, vēl citi – ka tā ir novecojusi norma laikmetā, kad presei jākonkurē ar internetu, tāpēc uzsvaram jābūt uz interpretāciju.

Gan interviju norises laikā, gan arī vēlāk, analizējot iegūto materiālu, tomēr radās iespaids par Latvijas preses žurnālistiem kā par ļoti atšķirīgu, konfrontējošu, pretrunīgu un neparedzamu izteikumu autoriem. Diskursos atrodami gan profesionāli, analītiski un labi pamatoti spriedumi, gan ļoti pretrunīgas vērtības un izteikumi, kas neliecina par kādas vienotas profesionālas kopienas esamību.

Pretrunīgie diskursi

Pretrunas un ļoti atšķirīgi viedokļi parādās gan laikrakstu vērtējumā, gan profesionālo vērtību formulēšanā, gan attieksmē pret žurnālistu ētiku un ētikas kodeksa nepieciešamību, gan jo īpaši – jautājumā par praksi savienot žurnālista un deputāta darbu un īpašnieka lomas novērtējumā.

Ļoti atšķiras laikrakstu vērtējumi, ko devuši kolēģi no citām avīzēm salīdzinājumā ar pašraksturojumiem. Ja *"Dienas"* žurnālistu acīs *VS* ir nevis nacionāls laikraksts (kā *"Telegraf"*), bet reakcionāra un agresīva kopienas avīze, tad pašu *VS* žurnālistu skatījumā šis laikraksts pilda zibensnovedēja lomu, ir sociāls, aizstāv "mazo cilvēku", ir "kvalitatīva dzeltenā prese", "mazliet tādi huligāni".

Ļoti skaidri interviju materiālos iezīmējas tendence kritizēt nevis tikai tradicionālos "pretiniekus", bet apkarot kolēģus/konkurentus vienas valodas laikrakstu grupā. Protams, politiskajos jautājumos dominē konfrontācija jeb šķirtne pa valodām, kaut arī žurnālisti reizēm spēj distancēties no sev svešu ideju nepieņemšanas un atzinīgi novērtē citas valodas preses izdevuma profesionālās kvalitātes. Piemēram, *VS* žurnālistiem nepieņemamas ir *LA* nacionālās idejas, bet tiek atzinīgi vērtētas laikraksta fotogrāfijas un bagātīgais ziņu materiāls. Savukārt latviešu žurnālisti (no *NRA*) sajūsminās par krievu žurnālistu sulīgo valodu, trāpīgajiem virsrakstiem, epitetiem.

Kopumā aptaujātie žurnālisti uzskata, ka preses izdošana ir bizness, īpaši mediju vadītājiem un īpašniekiem, taču daudzi minējuši, ka indivīda līmenī žurnālistika ir radoša profesija, hobijs, aizraušanās.

Vienas redakcijas dažādu žurnālistu izteikumos atrodami gan spriedumi, kas liecina par pieeju preses izdošanai kā biznesam, gan darbs avīzē novērtēts kā misija cīnīties par nācijai svarīgām idejām. Piemēram, secinājums, ka būs jāmaina redakcionālā politika – orientācija uz nacionāli

domājošiem lasītājiem, ja pieprasījums pēc nacionālām idejām ies mazumā, un citas *LA* žurnālistes paustās bažas par to, ka šis laikraksts ir palicis vienīgais, kas rūpējas par latviešu tautai svarīgu izdzīvošanas jautājumu aktualizāciju.

Savukārt laikraksta *"Čas"* žurnālists, no vienas puses, – uzsver, ka šeit pilda misiju, pats ir sabiedriski politiskas organizācijas biedrs, kas piedalās badošanās akcijā, lai cīnītos pret izglītības reformu, un žurnālistiku izmanto tikai kā politiskās cīņas ieroci, tribīni, no otras, – pieļauj, ka varētu strādāt arī latviešu izdevumā, ja vien "piešautos" rakstības stilā un iepazītu auditoriju.

Žurnālistu izteikumi reizēm konfrontē ar viņu rīcību: *"Čas"* žurnālisti uzsver, ka laikraksts *"Telegraf"* ir politisks projekts, bet paša laikraksta *"Čas"* īpašnieks ir cilvēks, kas vienkārši strādā mediju biznesā, tātad "šeit nav nekādas angažētības". Tajā pašā laikā no šī laikraksta trīs žurnālisti kandidē kā deputāti Saeimas vēlēšanās. Šāda prakse tiek izskaidrota/attaisnota ar Itālijas pieredzi – arī tur politiķiem pieder mediji.

Šī laikraksta žurnālisti, ja arī daļēji atzīst, ka tā, iespējams, nav atzinīgi vērtējama situācija, uzsver, ka tas ir nepieciešams pašreizējā politiskās cīņas, "krievu atmodas" laikā. Kad situācija normalizēsies un krievu kopiena savas tiesības izcīnīs, šī prakse, iespējams, viņuprāt, mainīsies.

Savukārt laikraksta *VS* žurnālisti situāciju, ka šī izdevuma žurnālists bija deputāta kandidāts un tagad pilda deputāta pienākumus, vienlaicīgi gatavojot materiālus par politiku arī avīzei, attaisno ar to, ka būtu žēl zaudēt talantīgu rakstītāju un uzsver, ka tas atbilst avīzes biznesa interesēm – nav jāalgo vēl kāds cilvēks, kas strādātu par Saeimas korespondentu. Par augsto politiskā paralēlisma līmeni liecina arī šī laikraksta žurnālistes izteikumi par laikraksta darbinieku rīcību priekšvēlēšanu kampaņu laikā, kad redakcija slēdz līgumus ar partijām, un žurnālisti informatīvi apkalpo politiķus – kandidātus. Politisko paralēlismu, kura manifestācija ir arī pašas auditorijas partejiskums, apliecina arī laikrakstu *"Telegraf"* un *"Čas"* žurnālisti izteikumos, kuros akcentē, ka laikraksts nevar atļauties kritizēt Krievijas politiku vai Putinu, jo tas draud ar tūlītēju tirāžas kritumu, vai arī ka laikrakstam jāatbalsta partijas, kuras rūpējas par krievvalodīgo iedzīvotāju interesēm, ka paši auditorijas pārstāvji pieprasa tēmas par 9. maiju, paužot lepnumu par uzvaru.

Žurnālistu atbildes par ētiku un dažādu lomu savienošanu sīkāk aplūkotas citā publikācijā (Šulmane, 2007, 207–222). Šeit vienīgi jāuzsver, ka žurnālistu dažādie pamatojumi, kāpēc kopīgs ētikas kodekss Latvijas žurnālistiem ir vai nav vajadzīgs, labi raksturo to, ka žurnālistu vidē Latvijā sadzīvo ļoti dažādas pieejas.

Intervijās tiek paustas gan rūpes par profesionālisma uzturēšanu, ko žurnālisti saista ar vienota ētikas kodeksa esamību un Žurnālistu savienības prestiža celšanu, kā arī pašregulējošas ētikas padomes nodibināšanu, gan atziņa, ka tāds kodekss būtu vajadzīgs, bet nav iespējams Latvijā eksistējošo dažādo žurnālistikas kultūru un asās konkurences dēļ. Savukārt citi uzskata, ka ētikas kodekss tikai ierobežotu žurnālistu brīvību, katram pašam jāvadās pēc vispārcilvēciskās morāles principiem. Pausts arī uzskats, ka tas būs vēl viens instruments, kas palīdzēs kritizēt krievu presi Latvijā.

Acīmredzot tieši šo pretrunīgo attieksmju dēļ arī notika tik asas cīņas starp dažādiem žurnālistu grupējumiem, gatavojoties Žurnālistu savienības kongresam un valdes vēlēšanām 2007. gadā.

Paradoksālais fakts slēpjas tajā apstāklī, ka Žurnālistu savienības vadībā patlaban pēc pārvēlēšanām nonākuši tieši tie žurnālisti, kuri intervijās pauduši pārliecību, ka žurnālistiem Latvijā ētikas kodekss nav vajadzīgs vai iespējams, kuru redakciju īpašnieku ietekme uz redakcionālo neatkarību netiek apšaubīta, kuri paši kandidējuši no politiskām partijām, kuri atbalsta praksi redakcionālajam saturam balstīt reklāmas (*advertorial*). Savukārt pati kongresa organizācija, cīņas par un ap savienības īpašumiem, vadību, kvorumu, grupējumiem labi ilustrē to politisko kultūru Latvijā, kuras sastāvdaļa ir žurnālistika un kuras izpausmes citu aktoru darbībā paši žurnālisti asi kritizējuši.

Līdzdalību profesionālās organizācijās mēdz uzskatīt par profesionālisma manifestāciju, jo kontakti ar citiem žurnālistiem, diskutējot par žurnālistikas praktiskiem jautājumiem, pastiprina

profesionālo orientāciju, palielina piederības izjūtu profesijai un nostiprina profesionālās vērtības. Tomēr ir arī viedoklis, ka profesionālā organizācija ir nevis liberālas, bet komunitāras žurnālistikas pazīme. Latvijā mediju iekšējā (kodekss, iekšējā kritika) un ārējā atbildīguma (kritika medijos, preses padomes) mehānismi, kā parādīja intervijas, tiek vērtēti diezgan pretrunīgi un vēlēšanu iznākums liek secināt, ka kolektīvie pašregulācijas mehānismi tik drīz netiks iedarbināti.

Intervijas parādīja, ka Latvijas žurnālisti labi apvieno uz tirgu orientētu pieeju ("nedrīkst" kritizēt Krieviju, tūlīt "zūd tirāža") ar misijas apziņu par kalpošanu sabiedrībai (vai kādai tās daļai) un preses izmantošanu par politiskās cīņas ieroci. Tirgus orientācija mēdz sakrist ar politiskajām simpātijām (*VS, LA*). Ja izdevums sāk zaudēt tirāžu, tad tā žurnālisti intervijās pauž bažas par laikraksta tālāko likteni. Piemēram, *"Telegraf"* žurnālisti izsakās, ka negribētu zaudēt orientāciju uz lojālo kvalificēto krievvalodīgo lasītāju, bet tādas auditorijas izmērs nav liels.

Biznesa un politisko interešu sakritība reljefi apstiprinās arī pētījumā par Latvijas krievu žurnālistiem, kuri gatavo materiālus par Latviju Krievijas medijiem (Petrenko & Denis, 2008, 35–43). Intervijās žurnālisti atklāti atzīst, ka piedāvāto sižetu tēmu izvēle un rāmējums tiek izvēlēts, gan orientējoties uz tirgu – to, ko politisku interešu vadīts pieprasa un tātad nopirks pasūtītājs (Krievijas mediji), gan apstiprinot šīs izvēles atbilstību paša žurnālista individuālajiem uzskatiem (valodas reformas, pilsonības jautājumu vērtējums).

Īpašnieka tipa ietekme uz laikraksta neatkarību arī tiek vērtēta ļoti atšķirīgi. Ārzemju investors, kurš ierodas Latvijā pāris reizes gadā un interesējas par peļņas rādītājiem, nevis par politisko ietekmi, kā redakcionālo neatkarību nodrošinošs faktors tiek minēts laikrakstā *"Diena"*. Šī izdevuma vadība un žurnālisti uzsvēruši, ka neatkarību nodrošina peļņa, apšaubot laikrakstu *"Čas"* un *VS* finansiālo patstāvību un izsakot aizdomas par finansējumu no Krievijas. Kāds *NRA* žurnālists uzskata, ka *"Diena"* tā īpašnieku dēļ saistīta ar Zviedrijas sociāldemokrātiskām idejām un nevar būt neatkarīga.[7] Laikrakstu *"Čas"* un *VS* žurnālisti uzsver, ka neatkarību nodrošina vietējie īpašnieki, kuri nodarbojas ar mediju biznesu, kuri paši strādājuši žurnālistikā. Saistību ar izdevēju žurnālisti apliecina netieši – var nepublicēt nepieņemamus komentārus, notiek konsultēšanās par saturu, izdevējs ir ar mērenākiem uzskatiem nekā žurnālisti (*VS*). *LA* pārstāvji jūtas neatkarīgāki par *NRA* žurnālistiem. Žurnālistiem vieglāk intervijās atzīt atkarību no lielajiem reklāmdevējiem, uzsvērts, ka katram laikrakstam ir savi reklāmdevēji, kuri nereklamēsies citos izdevumos, un žurnālistiem jābūt piesardzīgiem to kritizēšanā.

Daži secinājumi

Žurnālistus Latvijā ietekmē gan pasaules tendences, gan pašas Latvijas sabiedriski politiskie apstākļi un pagātnes mantojums.

Kā redzams, novērtējot žurnālistu profesionalizācijas dažādās dimensijas (autonomija, profesionālās normas, lomu izpratne), kā arī žurnālistu atbildes, kas pauž gan vājāku, gan samērā izteiktu politisko un ekonomisko instrumentalizāciju, jāsecina, ka Latvijas preses žurnālisti reprezentē gan augstāku profesionalizācijas pakāpi un tātad zemāku politisko paralēlismu, gan arī vāji attīstītu profesionalizāciju (un augstu politisko paralēlismu).

Žurnālistu interviju diskursos parādās profesionālās vides daudzveidība, dažādība un neparedzamība.

Politiskā paralēlisma augstu līmeni apliecina arī tas, ka mediju sistēmai Latvijā vairāk raksturīgs ārējais, nevis iekšējais plurālisms. Mazāk laikrakstu diskursos, bet vairāk intervijās parādījās, ka vienas redakcijas ietvaros var manifestēties arī iekšējais plurālisms.

Savukārt orientācija uz izklaidi, neitrālā reprezentētāja lomu vairāk liecina par zemu politiskā paralēlisma līmeni.

Gan vienas valodas žurnālistu, gan latviešu un krievu valodas pārstāvju atbildēs iezīmējas atšķirīga attieksme pret profesionālām kultūrām un parādās dažādu mediju modeļu pazīmes.

Rezultāti, iespējams, būtu nedaudz atšķirīgi, ja respondenti būtu visu mediju, ne tikai dienas preses pārstāvji. Aptaujāto žurnālistu diskursos parādās visu trīs mediju sistēmas modeļu pazīmes – gan liberālā, individuālistiskā, gan Vidusjūras, polarizētā plurālistiskā – ar krasi izteiktu politisko paralēlismu, gan Ziemeļcentrāleiropas demokrātiski korporatīvā. Liberālā modeļa eksistenci vairāk iezīmē pašdeklarācijas, iekšējā plurālisma pazīmes, relatīvi spēcīga profesionalizācija (bez organizācijas), komerciālais spiediens, kas ierobežo žurnālistu autonomiju. Polarizētā plurālistiskā modeļa esamības pazīmes apliecina augstais politiskā paralēlisma līmenis un fokusēšanās uz politisko dzīvi, komentēšanas un sabiedrības aizstāvja lomu formulēšana, zemā profesionalizācijas pakāpe dažos izdevumos, ārējais plurālisms, žurnālistikas un politisko aktivitāšu nenodalīšana, pašu žurnālistu pieminētā Itālija kā paraugs. Demokrātiskā korporatīvā modeļa pazīmes parādās kā uz komentāriem orientēta žurnālistika ar uzsvaru uz profesionālismu un vēlmi pēc formālas organizācijas, kā attīstīta laikrakstu industrija ar konkurējošiem izdevumiem abās valodās.

Kādam mediju modelim Latvijas žurnālistika visticamāk tuvināsies nākotnē, prognozēt grūti. K. Jakubovača cerība un minējums par Austrumeiropas valstīm ir demokrātiski korporatīvais modelis. Man pagaidām vēl atbildes nav.

Izmantotā literatūra

Brikše, I., Dūze, D. & Šulmane, I. (1989). *Vietējais laikraksts rajona dzīvē: Izdales materiāls par socioloģiskā pētījuma rezultātiem*. Rīga: LVU.

Davis, H., Hammond, P. & Nizamova, L. (1998). *Changing Identities and Practices in Post-soviet Journalism: The case of Tatarstan*. European Journal of Communication, 13, 1, 77–97.

Dimants, A. (2004). *Pašcenzūra pret paškontroli Latvijas presē: mediju pētījuma atklājumi*. Valmiera: Vidzemes augstskola.

Donsbach W. & Patterson, T. E. (2004). Political News Journalists: Partisanship, Professionalism, and Political Roles in Five Countries. In F. Esser & B. Pfetsch (Eds.), *Comparing Political Communication. Theories, Cases, and Challenges*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hallin, D. C. & Mancini, P. (2004). *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Jakubowicz, K. (2007). The Eastern European/Post-Communist Media Model Countries. Introduction. In G. Terzis (Ed.), *European Media Governance*. Bristol: Intellect Books.

Josephi, B. (2005). Journalism in the Global Age: Between Normative and Empirical. *Gazette*, 67, 6, 575–590.

Kruckeberg, D. & Tsetsura, K. (2004). International Journalism Ethics. In A. de Beer & J. Merrill (Eds.), *Global Journalism: Topical Issues and Media Systems* (4th ed.). Boston, New York: Pearson Education.

Ločmele, N. (2006). Žurnālistikas kvalitāte: redaktoru viedokļi un laikrakstu saturs. Grām.: I. Brikše (zin. red.), *Informācijas vide Latvijā: 21. gadsimta sākums*. Rīga: Zinātne.

Parsons, P. (2004). Barriers to Media Development. In: A. de Beer & J. Merrill (Eds.), *Global Journalism: Topical Issues and Media Systems*. (n.v.:n.i.v.)

Petrenko, D. & Denis, S. (2008). The Editorial Policy of Russia's Media and Journalists in Latvia. In N. Muižnieks (Ed.), *Manufacturing Enemy Images? Russian Media Portrayal of Latvia*. Riga: Academic Press of the University of Latvia.

Russo, T. C. (1998). Organizational and Professional Identification: a Case of Newspaper Journalists. *Management Communication Quarterly*, 12, 1, 72–111.

Smaele, H. de (1999). The Applicability of Western Media Models on the Russian Media System. *European Journal of Communication*, 14, 174.

Šulmane, I. (2007). Kurš uzraudzīs sargsuni: nacionālo dienas laikrakstu žurnālistu attieksme pret profesionālo ētiku Saeimas vēlēšanu kontekstā. Grām.: S. Lasmane (zin. red.), *Politiskā komunikācija, ētika un kultūra Latvijas Republikas 9. Saeimas vēlēšanās*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Šulmane, I. (2000). Latvijas žurnālisti gadsimta beigās. Socioloģiskas aptaujas rezultāti. Grām.: S. Kruks (red.),

Daudzveidība II. Rīga: LU Komunikācijas studiju nodaļa.
Weaver, D. (1998). Journalists around the World: Commonalities and Differences. In D. Weaver (Ed.), *The Global Journalist: News People around the World*. Cresskill: Hampton Press.
Zelizer, B. (2004). *Taking Journalism Seriously: News and the Academy*. London; Thousand Oaks: Sage Publications.

---

[1] Sk.: Deuze, M. (2005). What is Journalism? Professional Identity and Ideology of Journalists Reconsidered. *Journalism,* 6, 4, 442–464, kā arī Mancini, P. (2000). Political Complexity and Alternative Models of Journalism: the Italian Case. In J. Curran & M. J. Park (Eds), *De-westernising Media Studies* (p. 265). London: Routledge.

[2] Piemēram, pētījums par Tatārijas žurnālistu mainīgām identitēm: Davis, H., Hammond, P. & Nizamova, L. (1998). Changing Identities and Practices in Post-soviet Journalism: The Case of Tatarstan. *European Journal of Communication*, 13, 1, 77–97.

[3] Sk.: Pasti, S. (2005). Two Generations of Contemporary Russian Journalists. *European Journal of Communication*, 20, 1, 89–115; Пасти, С. (2004). *Российский журналист в контексте перемен*. Санкт-Петербург: Медиа Санкт-Петербурга; Tampere: Tampere University Press.

[4] *Providus* veiktie pētījumi par iespējamām slēptajām reklāmām pirmsvēlēšanu medijos, piemēram: *Iespējamās slēptās reklāmas gadījumu analīze medijos pirms 8. Saeimas vēlēšanām*. Sk. 2009. 25. nov.: http://www.politika.lv/temas/mediju_kritika/6769/; Rožukalne, A. *Mediju zemādas injekcijas*. Sk. 2009. 25. nov.: http://www.politika.lv/temas/mediju_kritika/10111/, kā arī Šulmane, I. & Kruks, S. (2002). *Pilsoniskās sabiedrības attīstība un sabiedrības integrācija: 8. Saeimas priekšvēlēšanu kampaņas preses un politiķu diskurss*. Rīga: SIA JUMI. 3.–103. lpp.

[5] Daži pētījuma rezultāti prezentēti 2007. gada LU gadskārtējā konferencē; 2006. un 2007. gada LU rudens starptautiskajās konferencēs, kā arī rakstos: Šulmane, I. (2007). Kurš uzraudzīs sargsuni: nacionālo dienas laikrakstu žurnālistu attieksme pret profesionālo ētiku Saeimas vēlēšanu kontekstā. Grām.: S. Lasmane (zin. red.), *Politiskā komunikācija, ētika un kultūra Latvijas Republikas 9. Saeimas vēlēšanās*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 207.–222. lpp.; Šulmane, I. (2006). The Russian Language Media in Latvia. In N. Muižnieks (Ed.), *Latvian-Russian Relations: Domestic and International Dimensions*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. P. 64–73.

[6] Par individuālo un kolektīvo profesionalizāciju sīkāk skat.: Windahl, S. & Rosengren, K. (1976). The Professionalization of Sweden Journalists. *Gazette,* 22, 3, 140–149; Windahl, S. & Rosengren, K. (1978). Newsmen's Professionalization: Some Methodological Problems. *Public Opinion Quarterly*, 55, 466–473.

[7] 2009. – 2010. gadā notikušās īpašnieku maiņas laikrakstā *Telegraf* un jo īpaši *Dienā* tika samērā sāpīgi izjustas redakciju kolektīvos, un to sekas parādījās gan atkārtotajās intervijās ar redaktoriem un žurnālistiem, gan laikrakstu saturā. Taču tas ir temats citam rakstam.

Jānis Buholcs
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktorants (Latvija)

TĪMEKĻA ŽURNĀLI (BLOGI)
Formāta definīcijas meklējumos

Līdz ar tīmekļa žurnālu straujo attīstību gan Latvijā, gan citviet par tiem parādījusies interese arī akadēmiskajā pētniecībā. Vismaz pašlaik izpratne par tīmekļa žurnāliem, tos definējot pēc formāta, nevis satura, tiek vienkāršota un neļauj parādīt tos kā daudzveidīgus un atšķirīgus medija veidus. Sinonīmu "blogs", "emuāri" vai "tīmekļa/interneta žurnāls" nozīmes ir izplūdušas, jo nesniedz priekšstatu par parādību, par ko tiks runāts. Šajā esejā mans uzdevums ir konceptualizēt dažādas tīmekļa žurnālu veidus, tādējādi gan skaidrojot dažādus virzienus, kuros interneta žurnāla rakstīšana attīstās, gan apskatot šai tēmai veltīto akadēmisko pētījumu secinājumus.

Atslēgvārdi: tīmekļa žurnāls, interneta žurnāls, blogs.

Formāta daudzveidība

Interneta žurnālus var izmantot dažādiem mērķiem – gan indivīdu komunikācijā, gan veidojot ziņu medijus, gan sabiedriskajās attiecībās un reklāmā. Daudzveidīgās izpausmes un medija veidotāju plašās iespējas to pielāgot savām vajadzībām rada grūtības radīt šī medija vispārīgo definīciju. Sakot, ka interneta žurnāls ir "regulāri atjaunināta interneta lapa ar datētiem ierakstiem, un jaunākie ieraksti parādās pirmie" (Blood, 2002a, ix), tiek raksturota vien medija forma. Tomēr šī medija raksturojumā liela nozīme ir tā dažādajiem lietojumiem un publicētajam saturam, ko vienotā definīcijā ietvert ir grūti.

Aplūkojamā medija formāts maz ierobežo saturu un lietojumu, un tas, ka daudziem jauno mediju veidiem tiek piemērots apzīmējums blogs, rada neskaidrību, par ko konkrētajā gadījumā ir runa. Blogi ir interneta portāliem, kur raksta redakciju pieaicināti speciālisti un žurnālisti, blogi ir uzņēmumiem, un tajos raksta darbinieki vai sabiedrisko attiecību speciālisti, blogi ir ekspertiem, kur tie pauž savu viedokli par dažādiem sev aktuāliem jautājumiem, blogi ir privātpersonām, kas tiem piešķir vai nu tiešsaistes dienasgrāmatu, gan tematisku tīmekļa vietņu formu. Šī daudzveidība ilustrē sociologa Manuela Kastellsa (*Manuel Castells*) ideju, ka cilvēki, institūcijas, uzņēmumi un sabiedrība kopumā ikvienu tehnoloģiju pārveido, piesavinoties, mainot to un eksperimentējot ar to. No vienas puses, mūsu prakse ir balstīta komunikācijā, un internets maina veidu, kādā cilvēki sazinās, līdz ar to mūsu dzīvi dziļi ietekmē jaunā komunikācijas tehnoloģija – internets. No otras puses, daudz ko darot internetā, mēs pārveidojam pašu internetu (Castells, 2001, 4–5). Tas, kādas pārmaiņas un kādu radošu lietojumu ir pieredzējis tīmekļa žurnāls, vien atkal un atkal norāda uz šīm mijiedarbības sakarībām.

Transformāciju ātrums akadēmisko izpēti apgrūtina, tādējādi neļaujot rast empīriskas atbildes uz jautājumiem par internetā balstītu saimniecību un sabiedrību, raksta M. Kastellss. Izmantojot relatīvo ticamu pētījumu trūkumu, šo fundamentālo cilvēka dzīves jomu ir aizņēmusi ideoloģija un baumas, kā tas notiek spēju sociālo pārmaiņu posmos. Dažreiz šie spriedelējumi ir futuroloģiski pareģojumi, kas balstīti uz zinātnes un inženierijas radīto tehnoloģisko brīnumu vienkāršojošu sociālo seku izmantojumu, citkārt tie parādās kā kritiskas antiutopijas, kuros apsūdzēti iespējami atsvešinošie interneta efekti, pirms vēl interneta iespējas ir izmēģinātas (Castells, 2001, 3). "Internets nav nedz utopija, nedz antiutopija, tas ir mūsu pašu atveids, pausts ar specifiska komunikācijas koda palīdzību, kas mums ir jāsaprot, lai mainītu realitāti," raksta M. Kastellss (Castells, 2001, 3).

Interneta žurnāls kā medija veids nepārtraukti atrodas sava formāta meklējumos, tomēr vēl lielāki meklējumi priekšā ir tiem, kam, veicot akadēmiskos pētījumus, nepieciešama izpratne par formātu un priekšstati par to, kā šo daudzveidību konceptualizēt.

Viena no galvenajām kļūdām ir pieņemt, ka interneta žurnāls ir *tikai* tiešsaistes dienasgrāmata, *tikai* speciālistu viedokļu sleja, *tikai* recenziju vai piedzīvojumu izklāstīšanas vietne vai vienkārši ieinteresētu privātpersonu izteikšanās forma internetā. Tīmekļa žurnālu veidu ir ļoti daudz, un vienīgais, kas tos vieno, ir formāts. Pašlaik Latvijas interneta vidē dažādais iespējamais dalījums un specializācija tikai veidojas, tomēr arī pie mums ir iespējams saskatīt dažādus, būtiski atšķirīgus medijus, ko vieno pēc līdzīgiem principiem veidota tīmekļa vietnes arhitektūra un kas darbojas saskaņā ar interneta kultūras pamatnostādnēm. Tās ir (1) horizontāla un brīva komunikācija un (2) pašvadīta tīklošana (*self-directed networking*), jo kopš interneta attīstības sākumiem pašpublicēšanās, pašorganizēšanās un paštīklošanās ir veidojušas modeli, kas caurstrāvo tīmekli un no turienes izplatās visā sociālajā pasaulē (Castells, 2001, 54–55).

Lai sniegtu savu artavu jaunā medija formāta izpratnē, turpmākajās lappusēs sniegšu dažādu formāta paveidu izklāstu un raksturojumu. Tomēr vispirms pievērsīšos jēdziena "tīmekļa žurnāls" terminoloģiskajam aspektam.

Terminoloģijas neskaidrības

Tīmekļa jeb interneta žurnāls angļu valodā ir "*blog*". Šis jēdziens ir saīsinājums no sākotnējā vārda "*weblog*", kas savukārt veidots no diviem vārdiem "*web*" – 'tīmeklis' un "*log*" 'pieraksti', 'piezīmes', 'reģistrs', 'žurnāls'. Lai gan jēdzienu "*weblog*" vai "*blog*" latviskojums "interneta žurnāls" parādījās neilgi pēc tam, kad darbu sāka pirmā publiskā interneta žurnālu sistēma Latvijā "Sviesta ciba" (adrese – *http://klab.lv*), tomēr formāta popularitātes vilnis gan interneta lietotāju, gan masu saziņas līdzekļu pārstāvju vidū sakrita ar tiešā pārcēluma – vārda *blogs* ienākšanu latviešu valodā. To lielā mērā sekmējuši tie, kas jauno mediju popularizēja masu saziņas līdzekļos – tai skaitā laikraksta "Diena" veidotā projekta *vdiena.lv* veidotāji.

Latvijas Zinātņu akadēmijas Terminoloģijas komisijas Informācijas tehnoloģijas, telekomunikācijas un elektronikas terminoloģijas apakškomisija, lemjot, kā latviskot jēdzienu "*blog*", 2007. gadā sadarbībā ar portālu *termini.lv* internetā rīkoja aptauju par piemērotāko jēdziena latviskojumu. Nav pārsteidzoši, ka no valodas ekonomijas viedokļa ērtais jēdziens "*blogs*" interneta lietotājiem šķita piemērotākais un par to nobalsoja 54% cilvēku.[1] Apakškomisija bija nolēmusi paļauties uz plebiscīta rezultātiem – parasti gan komisijai šāda vārddarināšanas prakse nav raksturīga. Zīmīgi, ka tā bija gatava pieņemt arī, ka interneta žurnāla autors jāsauc par "*blogeri*", neņemot vērtā to, ka šāds variants neizriet no vārdu darināšanas principiem latviešu valodā – skanīgāks latviskojums tomēr ir "*blogotājs*".

Un tomēr, lai arī kāds būtu 2007. gada aptaujas rezultāts, terminu vārdnīcā jēdziens "*blog*" tiek tulkots kā "emuārs".[2] Kā lasāms protokolos, LZA Terminoloģijas komisijas Informācijas tehnoloģijas, telekomunikācijas un elektronikas apakškomisijas sēdē 2007. gada 29. jūnijā

> "[..] turpinājās diskusija par iespēju terminiem "blogs, blogeris, blogošana" piešķirt oficiālu terminu statusu. Notika ilga viedokļu apmaiņa, tomēr vairākums sēdes dalībnieku nepiekrita termina "blogs" apstiprināšanai, kā galvenos argumentus minot tā nelabskanību un to, ka šim jēdzienam latviešu valodā jau ir divas atbilsmes – "tīmekļa žurnāls" un "emuāri". Izskanēja arī viedokļi, ka jāturpina vērot vārda "blogs" lietojums saziņas līdzekļos un valodas praksē un pie šī jautājuma varbūt jāatgriežas atkārtoti".[3]

Nav šaubu, ka vērojot "vārda "*blogs*" lietojumu saziņas līdzekļos un valodas praksē", plebiscīts turpināsies un no valodas ekonomijas viedokļa ērtākais "*blogs*" oficiāli vai neoficiāli uzvarēs "tīmekļa žurnālu" nemaz nerunājot par "emuāru" vai "emuāriem". Šīs pēdējās versijas ir semantiski problemātiskas, jo darinātas no vārda "memuāri", savukārt tikai nelielai daļai tīmekļa žurnālu ir kāda saistība ar memuāriem. Es par pieņemamāku latviskojumu uzskatu "tīmekļa žurnālu", jo tas paskaidro formāta būtību un neievieš jaunus svešvārdus.

Jaunā jēdziena un jaunā mediju veida ienākšanas un izplatīšanas iezīmes ļauj saskatīt arī kāda dažkārt dzirdama kļūda, jēdzienu "*blogs*" attiecinot nevis uz tīmekļa žurnālu, bet uz tīmekļa žurnāla ierakstu. Piemēram, portālā *diena.lv* ir rubrika "Citu autoru pēdējie blogi", un tas liek domāt, ka portāla redakcija nespēj nošķirt medija formātu no tā satura. Dēvēt bloga ierakstu par "*blogu*" būtu tas pats, kas laikraksta publikāciju dēvēt par "avīzi". Šāda alošanās pašlaik raksturīga ne tikai *diena.lv* – līdzīgi raksta arī portālā *db.lv*[4] un citur.

Raksta turpinājumā aplūkošu populārākos tīmekļa žurnālu paveidus. Jans Šmids (*Jan Scmidt*) klasifikācijai iesaka lietot socioloģijas jēdzienu "noteikumi" (*rules*) – vispārināmas procedūras un rutīnas, kas darbojas kā darbības shēmas, kas vada situacionālo sniegumu, nodrošinot kopējas (*shared*) gaidas, kas balstītas gan uz iepriekšējām darbībām, gan vispārinātām zināšanām (Scmidt, 2007, 1409–1427). Daļēji esmu turējies pie šīs izpratnes, jo katrai nosauktajai grupai ir savi rakstīšanas un sevis izrādīšanas kodi un noteikumi, kurus pildot, tie apmierina vai nu kādas savas prasības, vai arī auditorijas vai pasūtītāja (redakcijas) gaidas. Manis sniegtie nosaukumi nav galīgi, tie pašlaik drīzāk ir deskriptīvas skices, ko pētījumu gaitā vēlams papildināt un precizēt.

Interneta dienasgrāmata

Entonijs Gidenss (*Anthony Giddens*), runājot par cilvēku dzīves stratēģijām, izvirza "refleksīvā patības projekta" (*reflexive project of the self*) koncepciju, kas paredz, ka mūsdienās "pašidentitāte kļūst par refleksīvi organizētiem centieniem".

> "Sevis (*self*) refleksīvais projekts, kas pastāv, saglabājot saskanīgus biogrāfiskos naratīvus, kas tomēr pastāvīgi tiek pārskatīti, noris daudzu izvēļu kontekstā, kas filtrētas caur abstraktām sistēmām".[5]

Interneta komunikācija paver jaunas iespējas indivīda "patības projekta" veidošanai, iekļaujot dažādas pašaktualizēšanas, pašveidošanas iespējas – pirmām kārtām to nodrošina indivīda iespējas piedalīties, izvēlēties piemērotu vidi un cilvēkus, saņemt gribētu un negribētu informāciju un sniegt to citiem, gūstot pozitīvu novērtējumu. Šis ir viens no iemesliem, kāpēc cilvēki apraksta savu dzīvi, lai to publicētu internetā.

Interneta dienasgrāmata ir tradicionālās, personiskās dienasgrāmatas piemērojums interneta videi. Līdzīgi kā tradicionālajās dienasgrāmatās, arī to interneta analogos autori var atklāt savus personiskos pārdzīvojumus, emocijas, piedzīvojumus, sajūtas, tomēr interneta gadījumā šis personiskais un tradicionāli no citu acīm slēptais saturs bez kādiem šķēršļiem tiek nodots citu acīm. Otra atšķirība ir saziņas iespēja, jo ierakstiem vairumā gadījumu var rakstīt arī atsauksmes. Tradicionālajai dienasgrāmatai raksturīgo konfidencialitāti nodrošina interneta sniegtā kvazianonimitāte, un publicēties var, izmantojot pseidonīmu un lielā mērā kontrolējot informācijas plūsmu par sevi. Tomēr nepieciešamība pēc anonimitātes un savas "īstās" identitātes slēpšana nav vienojoša īpašība un var nebūt priekšnosacījums interneta komunikācijas norisei.

Tradicionālās dienasgrāmatas tiek rakstītas iedomātam lasītājam, pa ja tās no iespējamiem lasītājiem tiek slēptas. Piemēram, bērni (un ne tikai) savas dienasgrāmatas var personiski uzru-

nāt, atvainoties tām, ka nav kādu brīdi rakstījuši un arī citādos veidos izrādīt, ka uztver tās par saprotošu uzticamu draugu. Tomēr tas nenozīmē, ka arī personiskajā dienasgrāmatā paustais allaž ir saistīts ar to, kā cilvēks jūtas un kas viņam ir uz sirds, un daudz ko nosaka arī autora priekšstati par dienasgrāmatas kodiem un sevis izrādīšanu iedomātā sarunas partnera priekšā atbilstoši saviem priekšstatiem par adekvātu rīcību (Moinian, 2006, 49–68). Turpretim interneta dienasgrāmatā sarunas biedri var būt citi lasītāji.

Kultūras un mediju teorētiķis Džons Tompsons (*John Thompson*) norāda, ka cilvēki "par sevi un savas dzīves trajektorijām domā primāri saistībā ar citiem cilvēkiem un notikumiem, ar ko tie sastopas ikdienas dzīves praktiskajos kontekstos" (Thompson, 1995, 233). Un, tā kā internets piedāvā indivīdiem interaktīvus pieredzes mainīšanas un abpusēju attiecību uzturēšanas līdzekļus, tā ir viena no galvenajām jomām, kurās notiek pašizziņas procesi. Interneta dienasgrāmata kā pašrefleksijas un sevis izrādīšanas un komunikācijas tīklu uzturēšanas un paplašināšanas iespēja (tīmekļa dienasgrāmatas var tikt izveidotas gan jaunu kontaktu meklējumiem, gan jau esošo saglabāšanai), ir šo procesu izpausme.

Speciālistu (ekspertu) tīmekļa žurnāli

Speciālistu žurnāli, atšķirībā no tiešsaistes dienasgrāmatām, satura ziņā ir ierobežots medija paveids. Šeit autora identifikācija tiek izmantota par sākotnējo sniegtās informācijas ticamības un autoritātes pierādījumu, un arī rakstot publikācijas, žanrs autoram izvirza gaidas par statusam atbilstošu sniegumu un izpratni. Specifika nozīmē, ka šie blogi ir nevis neierobežotas pašizpausmes lapas, bet gan profesionālās apliecināšanās un sevis parādīšanas vietas.

Speciālistu – politologu, politiķu, reklāmas un sabiedrisko attiecību nozares pārstāvju – tīmekļa žurnāli, kas atrodami, piemēram, portālos *diena.lv*, *db.lv* vai *nozare.lv*, ir daļa no masu saziņas līdzekļu tīmekļa vietnēm. Publicējoties šāda veida portālos, nozaru speciālisti palīdz veidot to saturu un piesaistīt auditoriju. Tā ir simbioze – speciālisti portālus apgādā ar publicējamu materiālu, tādējādi palīdzot tiem piesaistīt auditoriju, savukārt portāli speciālistiem piedāvā auditoriju, kas apmeklē portālu, un dažkārt arī samaksu par darbu.

Tomēr diskusijas ar citiem nozares speciālistiem vai konkurentiem vismaz Latvijā šāda tipa žurnālos veidojas reti, jo nozaru speciālistu nav daudz, un vēl mazāk ir tādu, kas vēlētos šādās diskusijās iesaistīties. Rakstīšanai nolīgtie salīdzinoši reti parāda atzīstamas komunikācijas spējas, un viņu rakstītais plašākai publikai ne vienmēr ir interesants vai saistošs. Par to liecina kaut vai mazais atsauksmju skaits un to saturs. Portālā *nozare.lv* regulāru lasītāju un diskutētāju bāzi ir ieguvuši vien daži autori – izceļami ir Māris Zanders un Juris Kaža –, savukārt pārējie vai nu raksta neregulāri, vai arī nerūpējas par tekstu vieglu uztveramību un komunikāciju ar lasītājiem, neizmanto hipersaites, neatsaucas uz citiem avotiem, nediskutē ar tiem, lai uzturētu sarunu un pamatotu savu viedokli.

Portālu *diena.lv* politiķi izmanto savu politisko nostādņu skaidrošanai un konkurentu kritizēšanai – būtībā par savu sabiedrisko attiecību instrumentu. Tomēr ieraksti ne vienmēr ir par autora tiešajiem darba pienākumiem, par ko viņu varētu gaidīt runājam. Piemēram, Saeimas deputāts Artis Pabriks raksta par dažādām ar vietējo politiku cieši nesaistītām aktualitātēm, piemēram, Radovana Karadžiča apcietināšanu Serbijā (Pabriks, 2007, 23. jūl.) vai Dziesmu svētkiem (Pabriks, 2007, 13. jūl.). No tekstiem ne vienmēr ir saprotams, ko autori ir vēlējušies pateikt. Spilgts piemērs ir Saeimas deputāts Aigars Štokenbergs, kura kokainie teksti bez skaidras stāstījuma struktūras nerada skaidrību par to publicēšanas mērķi un autora viedokli. Piemēram, kādā no ierakstiem A. Štokenbergs pieskaras gaidāmajām olimpiskajām spēlēm, Latvijas komandu dalību

tajās, paraolimpiskajām spēlēm un netieši norāda uz nelielo finansējumu, kas piešķirta mūsu paraolimpiešiem, kā arī Latvijas himnai, tā arī neizdarot nekādus secinājumus un neizsakot nekādu viedokli, kas ļautu skaidri noprast autora nostāju izklāstītajā jautājumā (Štokenbergs, 2008, 9. jūl.).

Diena politiķiem piedāvā beznosacījuma iespēju paust savu viedoki medija portālā. Starpība starp to, vai Sandra Kalniete savu viedokli par "Jauno vilni" publicē *diena.lv* sadaļā "Blogi", vai *Dienas* sadaļā "Komentāri" (tiesa, *Diena* itin bieži atsevišķus tīmekļa žurnālu ierakstus pārpublicē arī drukātajā versijā), ir tikai niansēs. Ja *Diena* izvēlētos pēdējo variantu, mulsinošs faktors varētu būt tas, ka politiķim tiek piešķirta beznosacījuma publicēšanās iespēja nacionālā laikrakstā, savukārt īpašas sadaļas izveidošana, nodēvējot to par "*blogiem*", problēmu atrisina. Politiķiem, māksliniekiem un speciālistiem tādējādi tiek dota brīvība izpausties bez eksplicīti paustas redakcijas kontroles.

Kā 2008. gadā rakstītajā pētījumā "Interneta žurnālu ierakstu analīze: V-Dienas autoru piemērs" norāda Ieva Valpētere, portālam *diena.lv* nav skaidras koncepcijas un prasību saistībā ar saviem tīmekļa žurnāliem – uz interneta žurnālu sadaļu neattiecas arī laikraksta redakcijas politikas nostādnes. *Diena.lv* ir devusi iespēju izteikties dažādiem izvēlētiem cilvēkiem, taču neiejaucas tajā, kā, cik bieži un par ko autori raksta. Savukārt arī pašiem autoriem nav skaidri medija nosacījumi, tomēr viņi pieņem *diena.lv* kopējās nostādnes, kas daudz neatšķiras no tradicionālās žurnālistikas prasībām, piemēram, nesludināt naidu un būt korektiem un precīziem. V. Valpētere intervijā ar trim *diena.lv*/*vdiena.lv* autoriem – Pēteri Viņķeli, Kārli Streipu un Kārli Šadurski – saņēmusi dažādas atbildes par to, kas ir interneta žurnāls. P. Viņķelis izpratni par tīmekļa žurnālu smeļas tajā, kā raksta citi autori, K. Streips sacījis, ka šajā medijā ir jāievēro visi tie paši kritēriji, kas tradicionālajā žurnālistikā, savukārt K. Šadurskis domā, ka tīmekļa žurnālos tiek publicēti īsi, neformālā stilā ieturēti teksti (Valpētere, 2008, 58). Rezultāts – "autori pilnībā neignorē žurnālistikas normas, bet gan veido savdabīgu hibrīdu – blogu, kas pamatā ir neformāls, personisks un papildināts ar dažiem žurnālistikas elementiem" (Valpētere, 2008, 57).

Rakstu autoru attiecības ar publicēšanas platformu pārraugošajām redakcijām nav skaidri norādītas, nav atrodami viņu sadarbības noteikumi. Lielākas iespējas saņemt kritiku par darbu (kļūdas, neprecizitātes, argumentācijas nepilnības u. c.) var būt par iemeslu individuālo darba rutīnu mainīšanai, bet iesaistīšanās diskusijā ar lasītājiem speciālistu tīmekļa žurnālos nav visai izplatīta parādība, līdz ar to šie mehānismi nedarbojas. Tāpat ne vienmēr ir skaidrs, pēc kādiem kvalitātes kritērijiem autors apstrādā un publicē ierakstu. Piemēram, viens no *nozare.lv* autoriem, sabiedrisko attiecību speciālists Jānis Riņķis atsauksmēs atklāj, ka konkrētā ieraksta pamatā ir materiāls, kas paredzēts publicēšanai citā masu saziņas līdzeklī, tomēr publicējis to arī savā žurnālā, jo "man ir pienākums pietiekami regulāri "Nozarē" kaut ko "ieblogot", bet laika ir tikai tik, cik tas ir".[6] Arī *diena.lv* redakcijas vadītāja Sanita Upleja sacījusi, ka rakstītāji, piemēram, politiķi, mēdz būt kūtri un pilnībā neizmanto sniegtās iespējas tīmekļa žurnālu izmantot par komunikācijas platformu ar auditoriju. Viņi redakcijai pat īpaši jāpamudina šad tad publicēt kādu jaunu ierakstu (Valpētere, 2008, 55–56). Tas liecina, ka komunikācijas jomā tīmekļa žurnāls joprojām ir margināls izteiksmes līdzeklis, un tā rakstīšanai autoriem ne vienmēr pietiek motivācijas un izpratnes par to, kā to izmantot savā labā.

Žurnālistu tīmekļa žurnāli

Žurnālistu interneta žurnālus vismaz Latvijā varētu pievienot iepriekšējam tipam – speciālistu interneta vietnēm, jo Latvijas interneta mediju blogos žurnālisti un speciālisti īpaši netiek nodalīti un pilda vienu un to pašu funkciju, proti, nodrošina saturu medija portālam. Tomēr

līdzšinējā akadēmisko pētījumu tradīcijā žurnālistu rakstītie interneta žurnāli tiek nodalīti kā atsevišķa izpētes kategorija. Galvenās intereses ir saistītas ar žurnālistu darba analīzi ārpus strikti normētajiem medija rāmjiem, kas tiem sniedz vairāk brīvības satura veidošanā un pasniegšanā.

Interneta žurnālu uzturēšana kā žurnālistikas forma parasti tiek nošķirta no žurnālistikas kā profesijas, tomēr iespējama arī cita tendence, proti, ka profesionālā un amatieru žurnālistika kļūst par daļu no plašāka tīkla (Reese, Rutigliano, Hyun & Jeong, 2007, 235–261). "Profesionāls" šeit nozīmē īpašību kombināciju, kurā ietilpst institucionālā autoritāte un redakcijas rīcībā esošie, tai skaitā ekonomiskie, resursi. Tradicionālie masu saziņas līdzekļi, kuros strādā profesionāli žurnālisti, iegūst autoritāti un novērtējumu no tā, ka viņu sniegums atbilst priekšstatiem par žurnālistiku kā profesiju. Proti, tie ir darbinieki, kam par informācijas vākšanu, apstrādi un izplatīšanu maksā naudu, tiem bieži vien ir atbilstoša izglītība un tie ir sagatavoti darbam pēc noteiktām formālām un kvalitātes prasībām.

Kā norāda Vilsons Lourijs (*Wilson Lowrey*), žurnālisti un interneta žurnālu autori varētu būt vairāk ieinteresēti autoritātes meklējumos un uzturēšanas centienos, un ne tik daudz domāt par sabiedrības labumu (Lowrey, 2006, 477–500). Par to liecina kaut vai Džeinas Singeres (*Jane Singer*) secinājumi, ka žurnālisti, kas raksta tīmekļa žurnālus (*j-bloggers*), tā vietā, lai meklētu alternatīvus informācijas avotus, turpina tradicionālo mediju piekopto taktiku vārtu sargāšanas jomā un izmanto lielākoties tikai oficiālus avotus vai arī atsaucas uz tradicionālajiem masu saziņas līdzekļiem un viens uz otru (Singer, 2005, 173–198). Stīvena Rīsa (*Stephen Reese*), Lū Rutiliano (*Lou Rutiliano*), Kidoka Hjuna (*Kideuk Hyun*) un Džekvona Džanga (*Jaekwan Jeong*) pētījumā iegūtie dati parāda līdzīgu ainu: no lielākajiem tīmekļa žurnāliem 33,5% ievieto saites uz citiem tīmekļa žurnāliem, 47,6% uz tradicionālajiem medijiem (Reese et al., 2007) – tātad, lai gan uzskatāmi par pilsoņu līmeņa (*grass-roots*) medijiem, interneta žurnāli ir ļoti atkarīgi no profesionālajām mediju organizācijām. Šī paša pētījuma dati rāda, ka tradicionālās žurnālistikas teksti ir sākuma punkts bloga autora komentāriem, un autori tos mēdz nepakļaut kritikai saistībā ar iespējamām neprecizitātēm vai tendenciozitāti. Tādējādi redzams, ka interneta žurnāli – vismaz žurnālistu rakstītie – ne vienmēr veicina tradicionālo mediju autoritātes izaicināšanu, tie vienkārši norāda uz informāciju, ko lasītāji, iespējams, būtu palaiduši garām, un tādējādi nodrošina tradicionālajiem masu saziņas līdzekļiem sekundāru tirgu (Reese et al., 2007). Tomēr interneta žurnāla rakstīšana nozīmē lielākas iespējas saņemt kritiku par nekvalitatīvu darbu (kļūdām, neprecizitātēm) var būt par iemeslu individuālo darba rutīnu mainīšanai. Šo komunikācijas vides pārmaiņu dēļ V. Lourijs tradicionālajai žurnālistikai paredz būtiskas pārmaiņas – tai skaitā sevis pārdefinēšanu (Lowrey, 2006).

Latvijā žurnālistu veidotais saturs, kas tiek publicēts redakciju interneta vietnēs, parāda pretēju izpratni par šo mediju un savā ziņā arī par profesionālajiem pienākumiem vispār.

Portāla *diena.lv* žurnālisti rāda labu internetžurnāla formāta apguves piemēru. Viņi gan komentē aktuālos notikumus, gan raksta par lietām, kas palikušas ārpus tiešos darba pienākumus pildot veidotajām publikācijām, gan vienkārši apraksta savas dzīves notikumus, kā to darīja, piemēram, Ieva Alberte, stāstot par nozagto velosipēdu (Alberte, 2008, 28. maijs). Līdzīgi kā eksperti, arī žurnālisti veido laikraksta komentāru sadaļas paplašinājumu, turklāt saturs ir daudzveidīgs.

Citāda situācija ir *db.lv*, kur žurnāliste Ieva Mārtiņa, spriedelējot par to, "kas ir blogs", raksta šādus vārdus:

> Ja man jautātu, kas, Tavuprāt, ir blogs, es atbildētu, ka tas ir manu domu brīvs lidojums, brīvā valodā, par kādu man un arī sabiedrībai *sāpīgu*, aktuālu vai mazākaktuālu, interesantu vai mazākinteresantu tēmu. [..] Tomēr izrādās, savā bolgā [*sic!*] es tā īsti nedrīkstot brīvi izteikties, bet man BLOGS ir jāraksta profesionāli, cik saprotu, valodā, kāda ir lasāma *Dienas biznesa* lappusēs (Mārtiņa, 2008, 6. marts).

Ja šīs rindas būtu lasāmas kāda ar redakcijām vai kādu citu institūciju tieši nesaistīta cilvēka tīmekļa žurnālā, tās paviršuma un argumentācijas trūkuma ziņā ne ar ko neizceltos, tomēr šajā gadījumā attieksme, ar kādu rakstīts konkrētais teksts, neiederas tajā žanrā, kurā teksts pieteikts. Autore parāda, ka, rakstot publikācijas laikrakstam, nav nepieciešams apstrīdēt nepieciešamību pēc latviešu valodas normu lietojuma un atbilstošas pieejas teksta radīšanā, turpretim jēdziens "blogs" tiek saprasts kā neformāla, konvenciju neregulēta izteikšanās vieta, kur stils un gramatika vairs nav jāievēro, kā arī nav nepieciešams pievērst uzmanību argumentācijai vai kādiem citiem žurnālista darbā būtiskiem aspektiem.

Šī publikācija, protams, neilustrē visu *db.lv* attieksmi pret tīmekļa žurnāliem, un vairums no tām ir rakstītas nopietnāk, lai arī par to, ka arī medija interneta resursā ir nepieciešams korektors, neļauj aizmirst arī citi blogu sadaļas ieraksti. Tomēr tas, ka šāds ieraksts vispār varēja parādīties, nozīmē redakcijas politikas trūkumu. Tas rada gan žurnālistu brīvību izteikties, par ko vien tie vēlas, gan kvalitātes problēmas, kas nozīmē, ka ieraksti var parādīties neregulāri un būt paviršī.

Tematiskie tīmekļa žurnāli

Tematiskie žurnāli ir tīmekļa vietnes, kuru autori pievēršas kādam konkrētam jautājumam vai tematikai veltītu aktualitāšu izklāstam, paužot savu viedokli par to. Pēdējo gadu laikā Latvijā parādās aizvien vairāk šāda veida vietņu. *Father.lv* dokumentē tēva "piedzīvojumus, gaidot un audzinot dvīņu puikas", vietnē *ekocels.wordpress.com* tiek "aprakstīts mēģinājums ietaupīt uz degvielas izdevumiem, izvēloties pārdomātu braukšanas stilu", *dravnieks.lv* stāsta par jautājumiem, kas saistīti ar biškopību. Šajā kategorijā var ieskaitīt arī fotožurnālus, kuros tekstuālu ierakstu vietā lielākā uzmanība pievērsta attēliem – tādi ir, piemēram, *fotoblog.andreart.lv* vai *xltphoto.net*.

Šī tipa pārstāvji iespēju publicēties internetā var izmantot gan kā daļu no aizraušanās, lai sev un citiem izklāstītu kādus novērojumus, atklājumus un secinājumus, gan kā autora pašreklāmas vai sabiedrisko attiecību veidu. Tas attiecināms, piemēram, uz *dravnieks.lv* – vietnes autors raksta par dažādiem bišsaimniecības jautājumiem, tādējādi apliecinot savas zināšanas un prasmes, gan piedāvā iegādāties medu.

Akadēmiskajos pētījumos populārs pētījumu objekts ir politiskie tīmekļa žurnāli, jo tie rietumvalstīs un it īpaši ASV ir kļuvuši par nozīmīgu politiskos procesus un masu medijus ietekmējošu rīku. Interneta žurnāli tiek izmantoti gan vēlēšanu kampaņās, gan vēlēšanu starplaikos, un tiem ir būtiska loma informācijas filtrēšanā un publisku diskusiju virzīšanā, darbojoties kā papildu informācijas avotiem, lai masu saziņas līdzekļu dienaskārtībā ienestu kādu citur neizskanējušu informāciju un ietekmētu, kādā veidā dažādas publiskas tēmas tiek konstruētas. Tomēr diez vai pie mums tuvākajā laikā tiešsaistē parādīsies politiski ietekmīgi tīmekļa žurnāli, kas varētu ietekmēt nacionāla mēroga procesus. Tomēr ASV šīm iespējām ir bijuši jau daudzi precedenti. Viens no pēdējo gadu visplašāk zināmajiem apšaubījuma veiksmes stāstiem ir par ASV telesabiedrības *CBS* raidījuma "60 minutes" vadītāja Dana Ratera 2004. gadā pārraides laikā apgalvoto, ka ASV prezidents Džordžs Bušs jaunībā izmantojis ģimenes saites, lai izvairītos no karadienesta Vjetnamā – šādas versijas tika pamatotas ar redakcijas rīcībā nonākušiem dokumentiem. Interneta žurnālos "Free Republic", "Little Green Footballs" un "Power Line" tika apšaubīts *CBS* rīcībā nonākušo dokumentu autentiskums, un pēc divām nedēļām *CBS* atzina, ka, pretēji sākotnēji sniegtajai informācijai, dokumentu autentiskums tomēr nav pierādīts. Stāsts beidzās ar vairāku producentu un ziņu dienesta atbildīgo darbinieku atlaišanu (Picone, 2007). Šis gadījums parādīja, kā atgriezeniskā saite kļūst par iedarbīgu mediju satura veidotāju: ja auditorijā ir cilvēki, kuri konkrētajā jautājumā ir kompetentāki par medija satura veidotājiem, sociālie mediji tiem

sniedz iespējas apšaubīt medija kompetenci un panākt izmaiņas. Tomēr jauno mediju iespējas var izmantot ne tikai pilsoņi, bet arī sabiedrisko attiecību vai citu nozaru angažētie darbinieki, kas šādā veidā spēj realizēt savus mērķus.

Blogotāji var veidot pilsoniskās žurnālistikas kustības, kas darbojas paralēli tradicionālajiem masu saziņas līdzekļiem. Pilsoniskie žurnālisti uzņemas komentētāju, pētnieku, dažādu tēmu reportieru un citas funkcijas. Šī žurnālistika ļauj pilsoņiem izaicināt dominējošos viedokļus un piedāvāt pašiem savus, turklāt to veidošanā izmantojot masu kustības priekšrocības – piemēram, lielus uzdevumus var sadalīt entuziastu starpā. Tas darbojas pēc dalītās skaitļošanas[7] principa, proti, katrs tīklā iesaistītais sniedz artavu pēc savām iespējām un savā rīcībā esošajiem resursiem.

Pilsoniskie mediji veidojas no indivīdiem vai publiskajām interešu grupām, kas meklē veidus, kā paust savu viedokli vai savas idejas publiskajā telpā (Reese et al., 2007). Interneta žurnālu autoriem, lai varētu iesaistīties, nav nepieciešams pakļauties kādam profesionālās darbības kodeksam (ir bijuši mēģinājumi veidot tīmekļa žurnālu kodeksu, taču šī ideja īpašu popularitāti nav guvusi[8]). Amatieru mediji lielākajā daļā gadījumu nav komerciāli projekti. To uzturēšana nemaksā dārgi, un svarīgākais, lai gūtu panākumus, ir motivācija paust viedokli un runāt ar publiku.

Tomēr šādam entuziasmam un solidaritātei ir nepieciešama virkne dažādu priekšnoteikumu, un tīmekļa žurnāls kā tehnisks risinājums nenodrošina kustības sociālo pamatu. Proti, tas dod iespēju publicēties, taču izpratne par veidojamās publicistikas kvalitāti un motivācija iesaistīties kolektīvā, sabiedriski nozīmīgā darbā bez materiālas atlīdzības veidojas lēni un salīdzinoši šaurās interneta lietotāju grupās. Projekta *Pew Internet & American Life* autori norāda, ka 34% amerikāņu savu tīmekļa žurnālu uzskata par kāda veida žurnālistikas formu un 56% "dažkārt" vai "bieži" pavada papildu laiku, pārbaudot faktus, ko grasās publicēt savā tīmekļa žurnālā. Tomēr vairumam autoru šāda rakstīšana ir tikai hobija līmenī, un tam netiek veltīts nozīmīgs laika daudzums (Lenhart & Fox, 2006, 10–11).

Attīstoties pilsoniskās žurnālistikas kustībai un palielinoties informācijas daudzumam, ko publisko indivīdi un organizācijas ārpus tradicionālajiem medijiem, mediji tīmekļa žurnālus aizvien plašāk izmantos kā informācijas avotus. Tomēr pašlaik Latvijā reti kur ir redzams, ka blogu autori būtu gatavi strādāt atbilstoši tādiem konvencionālo žurnālistu darba standartiem, lai spētu izveidot sevis pārstāvētos tīmekļa žurnālus par ietekmīgiem medijiem, kas darbojas masu mediju sfērā.

Privātpersonu tīmekļa žurnāli

Šai kategorijai ir interneta dienasgrāmatas un žurnālistu vai speciālistu tīmekļa žurnālu iezīmes. To autoru nesaista korporatīvas saites vai arī tās netiek norādītas (ja arī zināms, kur autors strādā, viņa teksts netiek pasniegts kā sava uzņēmuma oficiālais viedoklis, un šie autori tiecas uz izteiksmes neatkarību). Šajos žurnālos iezīmējas vairākas specializācijas līnijas, kas neļauj tos ievietot kategorijā pie tematiskajiem žurnāliem. Dažkārt specializācija ir konkrētāka, taču visai bieži šie autori raksta par visu, kas pašiem ir aktuāls un blogu izmanto arī, lai informētu draugus un tuviniekus par savām gaitām.

Onkulis.com autors Miks Latvis raksta par aktualitātēm Latvijas internetā, taču bieži ievieto paša uzņemtās fotogrāfijas un izklāsta savas aktualitātes. *Nombre.lv* autors Māris Reliņš raksta par informācijas tehnoloģijām un aktualitātēm internetā. *Laacz.lv* autors Kaspars Foigts raksta par sevi ieinteresējušo gan internetā, gan citās jomās, dokumentē savas dzīves notikumus un komentē dažādas aktualitātes bez noteikta tematiskā ierobežojuma. Šie ir daži cilvēki, ko varētu uzskatīt par piederīgiem populārāko autoru sarakstam, viņu aktivitātes ir redzamas, viņus lasa, ar viņiem diskutē un uz viņiem atsaucas.

Indivīdiem nav līdzvērtīgas pieejas tradicionālajiem masu saziņas līdzekļiem, taču viņiem ir iespējams veidot savējos. Tomēr iespēja veidot mediju nenozīmē, ka tiek atrisinātas komunikācijas problēmas – lai medijs būtu efektīvs, sasniegtu tos mērķus, ar kādiem indivīds mediju veidojis, ir nepieciešamas spējas piesaistīt mērķauditoriju un ar to mijiedarboties. Savukārt, lai piesaistītu auditoriju, ir nepieciešams daudz resursu – laiks, pieeja informācijai, spēja rakstiski izteikties, līdz ar to interneta lietotājiem nav vienlīdzīgu iespēju veidot efektīvus un ietekmīgus medijus. M. Kastellss mūsdienu sabiedrībās par varas turētājiem (*power-holder*) uzskata tā dēvētos "pārmijniekus" (*swithers*), kuru rīcībā ir pieejas kodi "slēdžu" vadībai starp dažādiem tīkliem – piemēram, starp medijiem un politiku, finanšu tirgiem un tehnoloģijām, zinātni un militāro jomu, narkotiku tirdzniecību un globālajām finansēm (Castells, 2000, 5–24).

Veiksmīgs tīmekļa žurnāla autors gan apliecina savu varas statusu un pieeju resursiem, gan paplašina savus tīklus un nostiprina vietu elitē vai arī tiecas pēc tās. Internets nereti tiek dēvēts par demokrātisku vidi, taču demokrātisks tīmeklis ir tikai tiktāl, ka mazina atsevišķu ierobežojumu nozīmi un piedāvāt jaunu starta punktu, no kura veidot savu statusu un realizēt savas vēlmes un iespējas. Tomēr, līdzīgi kā bezsaistē, arī tiešsaistē cilvēki dalās tajos, kam ir un tajos, kam nav; tajos, kas ir iekļauti tīklos un tajos, kas no tiem ir izslēgti. Internets var indivīdiem palīdzēt sasniegt savus mērķus, bet var arī veicināt lielāku sociālu izolāciju (Sook, 2009, 509–531).

Vairums tīmekļa autoru savus medijus veido kā nekomerciālus projektus. Maz ir tādu, kas ar šīm tīmekļa aktivitātēm mēģina nopelnīt, lai gan reklāmas tīmekļa žurnālos pēdējā laikā sāk parādīties arī Latvijā. Tomēr šo kustību uz priekšu nevirza nauda, bet gan netaustāmi labumi – uzmanība, atzinība, saites no citiem resursiem, sociālo tīklu paplašināšanās, citiem vārdiem, simboliskais un sociālais kapitāls. Apmeklējums, atsauksmes, norādes un klikšķi uz saitēm ir blogosfēras valūta, un no šī skatījuma izriet arī izpratne par interneta žurnālu auditoriju – tai ir iespēja reaģēt, rakstīt atsauksmes, izvēlēties, sekot līdzi.

Olga Dragiļeva pētījumā par diskusijām *livejournal.com* krievvalodīgajā segmentā norāda, ka šīs tīmekļa žurnālu platformas populārāko lietotāju vidū sabiedriski nozīmīgie (tradicionālo masu saziņas līdzekļu dienaskārtībā iekļautie) jautājumi nav primārās blogotāju intereses, tomēr viņi tos samērā plaši apspriež un saviem lasītājiem piedāvā no masu mediju dienaskārtības daļēji neatkarīgu informāciju (Dragiļeva, 2007, 69). Šie secinājumi saskan ar projekta *PEW Internet & American Life* pētnieku datiem: lai gan daudzi populāri tīmekļa žurnāli ir par politiku, tomēr autoru vidū populārākās tēmas ir viņu pašu dzīve un pieredze (37%), un par valdības īstenoto politiku raksta vien 11% autoru (Lenhart & Fox, 2006, 9).

"*Livejournal.com* krievvalodīgais segments daļēji ir medijiem alternatīva telpa, kurā notiek sabiedriski svarīgu notikumu apspriešana, proti, risinās diskusijas ap to," raksta O. Dragiļeva (Dragiļeva, 2007, 69). Publiski pieejamā informācija tiek pārinterpretēta, un lasītāji piedāvā dažādus daudzveidīgus informācijas variantus, turklāt, kā norāda pētniece, populārākie tīmekļa žurnāli veidojas par racionālas, ētiskas diskusijas telpu.

Korporatīvie tīmekļa žurnāli

Korporatīvie tīmekļa žurnāli ir interneta vietnes, kursa kā sabiedrisko attiecību rīku izmanto uzņēmumi un institūcijas. Tajās rakstošie autori nerunā savā, bet gan pārstāvētā uzņēmuma vārdā, un pauž nevis savu, bet gan uzņēmuma viedokli.

Šī niša Latvijā ir viena no vismazāk attīstītajām, tomēr daži piemēri ir. Blogs ir, piemēram, mobilo telefonu operatoram "Amigo",[9] un tajā uzņēmuma darbinieki raksta par akcijām, kurās "Amigo" ir iesaistījies (par tādu var uzskatīt, piemēram, akciju, kuras mērķis ir panākt atļauju Rīgas centrā sēdēt zālienā[10] vai kolektīvu asins ziedošanu[11]), par dažādām kolektīva aktualitātēm

un arī ar "Amigo" nesaistītiem novērojumiem *iz dzīves*. Zīmīgi, ka šajā tīmekļa žurnālā nav akciju un piedāvājumu reklāmas vai kādu citu pārdošanu veicinošu ierakstu.

Vienu no pirmajiem šāda veida tīmekļa žurnāliem izveidoja radio "Mix FM".[12] Tajā ieraksti ir īsi, neformāli, un to autori stāsta gan par savām personiskajām gaitām, piemēram, par to, ka ir atvaļinājumus un jābrauc uz Jūrmalu,[13] prieks par Eirovīzijas dziesmu konkursa uzvarētāju Dimu Bilanu.[14] Ir bijuši arī nosacīti ar pārstāvēto nozari saistīti ieraksti, piemēram, ievietots videoklips ar neveiksmīgu mirkli kādas telekompānijas ziņu izlaidumā. Saistībā ar radio "Mix FM" aktualitātēm satura šeit ir maz, un šo tīmekļa žurnālu drīzāk var uzskatīt par mēģinājumu piesaistīt auditoriju radio interneta vietnei, nekā par tīmekļa žurnāla kā radio popularizēšanas rīku.

Žanna Seļicka pētījumā par korporatīvajiem tīmekļa žurnāliem izklāsta problēmas, kuru dēļ Latvijā šis medijs kā sabiedrisko attiecību rīks ienāk kūtri. Vairums viņas aptaujāto uzņēmēju sacīja, ka būtu gatavi vismaz izmēģinājuma nolūkos ieviest tīmekļa žurnālu kā sabiedrisko attiecību rīku. Turpretim aptaujātie sabiedrisko attiecību speciālistu pret šāda rīka lietojumu izturējās skeptiski, jo neuzskatīja, ka medijs, kas savu efektivitāti ir parādījis citās valstīs, viegli būtu pārņemams arī Latvijā, un līdz ar to nedara pietiekami, lai saviem klientiem šādu pakalpojumu piedāvātu. Savukārt tie uzņēmumi, kam interneta žurnāls ir, uzteic to kā labu veidu, kā informēt savu mērķauditoriju par jaunumiem uzņēmumā (Seļicka, 2007, 56–57).

Nobeigums. Definīcijas meklējumi

Daudz ko interneta žurnālu popularitātes veidošanā noteicis formāts, kas pieļauj gan nopietna satura veidošanu un publicēšanu, gan publiski pieejamu privātu pierakstu publicēšanu, kas ne vienmēr pretendē uz plašas auditorijas ievērību un to, ka šādus pierakstus lasītu ar autoru nesaistīti cilvēki. Normatīvajā definīcijā formāts ir vienīgais aspekts, kas ir kopējs visiem interneta žurnālu veidiem – savukārt tehnoloģijas lietojums nosaka to, kāds medijs pēc satura un komunikācijas pieejas veidosies.

Formāta lietojumi ir visdažādākie – gan kā alternatīva tradicionālajai žurnālistikai ar konvencionālām informācijas vākšanas un izklāstīšanas metodēm, tai skaitā ziņošanu no notikuma vietas un gandrīz tūlītēju audiovizuāla materiāla publicēšanu, gan kā medijs, kurā netiek ņemta vērā tradicionālā izpratne par publicējamiem un nepublicējamiem, interesantiem un mazsvarīgiem, privātiem un publiskiem materiāliem.

Interneta žurnālus var uzlūkot kā nosacīti jaunu publicistikas formu, un ir saskatāmas vairākas tos raksturojošas iezīmes: personiskums, un personalizācija, attieksme dominē pār neitralitāti, tiek mazinātas formālās prasības pēc satura, stila un gramatikas likumu ievērošanas un atsauksanos uz skaidri identificējamiem avotiem. Tas, vai blogotājs saglabā tādus kvalitātes kritērijus, kādi tiek izvirzīti pret masu saziņas līdzekļos publicējamu žurnālistikas materiālu, paliek viņa paša ziņā, jo kvalitāte nebūt nav vienīgais un pat ne svarīgākais kritērijs, lai autors iegūtu sev plašu lasītāju loku. Svarīgāka ir aktivitāte, spēja sazināties internetā un laika resursi, ko tam veltīt.

Šajā esejā esmu aplūkojis dažādus tīmekļa žurnāla paveidus, kas atbilst normatīvajai izpratnei, kas tīmekļa žurnālus raksturo kā regulāri atjauninātas interneta vietnes ar datētiem ierakstiem un apgriezti hronoloģiskā secībā sakārtotiem ierakstiem. Tomēr, lai tīmekļa žurnālu definīcijai piešķirtu vairāk konkrētības, tie pirmām kārtām ir jāaplūko kā mediji, ko indivīds, indivīdu grupa vai organizācija lieto kādu mērķu sasniegšanai. Arī radio vai laikrakstus pētnieki neaplūko, pamatojoties uz to tehnoloģijas noteikto formātu, bet gan uz plašākām un kontekstuālām izpratnēm par šo mediju lietojumu, saturu, žanriem un attiecībām ar sabiedrību.

Tīmekļa žurnāla precīzāku definīciju var palīdzēt rast Rebekas Bladas (*Rebecca Blood*) interpretācija. Viņa raksta:

> "Kas gan mainīsies, ja interneta žurnāli būs ikvienā [tīmekļa lapu] grāmatzīmju sarakstā? Mēs aizvien vairāk tiekam bombardēti ar informāciju [..], un nepieciešamība pēc uzticamiem filtriem kļūst aizvien lielāka. Korporatīvajām interesēm aizvien ciešāk pārņemot kontroli par informāciju un pat mākslu, kritiska informācija ir svarīgāka nekā jelkad agrāk. [..] mums steidzami ir nepieciešams attīstīt pašizteikšanās formas, lai stātos pretim savam pašaizsardzīgajam nejutīgumam un lai atminētos, ka mēs esam cilvēki" (Blood, 2002b,16).

Šo varētu uzskatīt par slavinājumu tīmekļa žurnāliem – neatkarīgiem, pilsoniska entuziasma vadītiem medijiem, kas atbrīvo autorus no viņu korporatīvās un institucionālās atkarības iesaistītības un ļauj tiem iesaistīties sabiedriskos procesos, ļaujot tiem saglabāt godīgumu gan pret sevi, gan lasītājiem un sniedzot informāciju, kas svarīga ir pašiem un auditorijai. Blogs ar lielāku auditorijas ietekmi var nodrošināt lielākas iespējas novērst kļūdas un atklāt nekorektu autora rīcību, savukārt autoram ir jārūpējas, lai ar savu rīcību nesabojātu uzticama informācijas avota reputāciju.

Tomēr caurspīdīgums nav pilnīgs, un dažādu blogu lasītāju kvalitātes gaidas un satura izvērtēšanas spējas atšķiras. Vikipēdija, lietotājus iesaistot satura veidošanā, cenšas kļūt par uzticamu un visaptverošu interneta enciklopēdiju, tomēr nav garantijas, ka Vikipēdijas šķirkļos nebūs kļūdu, neprecizitāšu vai vandālisma pēdu. Arī tīmekļa žurnāla atklātais formāts (par uzrakstīto var notikt autora un lasītāju publiska saruna) nenozīmē, ka visas nebūšanas tiek ievērotas un novērstas. Vēl vairāk – tīmekļa žurnāla veidotājs var izmantot interneta sniegtās komunikācijas iespējas ne tikai, lai atbrīvotos no korporatīvās un institucionālās iesaistītības uzliktajiem ierobežojumiem, bet arī lai šos ierobežojumus noslēptu, tanī pašā laikā neatsakoties no atbildības institūcijas priekšā. Nav grūti izveidot interneta vietni, kas, uzdodoties par neatkarīgu mediju, kritizētu vienu politisku spēku, organizāciju, uzņēmumu un slavētu otru. Līdz ar to, atgriežoties pie Rebekas Bladas tēzes, varam piekrist, ka mūsdienās cilvēkiem ir nepieciešami uzticami informācijas filtri, taču tas nenozīmē, ka tīmekļa žurnāls ir panaceja.

Tīmeklis indivīdam sniedz iespēju veidot savus medijus, un tas ir viens no būtiskajiem interneta pienesumiem indivīda dzīvē. Sākotnēji šie mediji bija indivīdu privātlapas vai pēc interešu principa apvienojušos cilvēku forumi un vēstkopas. Tehnoloģijai kļūstot pieejamākai, palielinājās lietotāju grupu fragmentācija, un mūsdienās ikviens var izveidot savu efektīvu un interaktīvu mediju – savu personisko tīmekļa žurnālu, kur paust savus uzskatus un ko izmantot atbilstoši saviem ieskatiem par to, kā medijs ir jāveido. Līdz ar to bloga jēgpilnā definīcijā ir nepieciešams iekļaut tēzi, ka tas ir interneta medijs, kuru veido indivīds, indivīdu grupa vai organizācija, un kas tiek izmantots sev saistošās informācijas uzkrāšanai un izplatīšanai.

Interneta nodrošināto interakcijas iespēju paplašināšanās liecina, ka izmaiņas komunikācijā nav atkarīgas no tehnoloģijām, bet drīzāk no lietotāju komunikācijas procesa uztveres, interesēm, vajadzībām un gaidām. Informācijas resursu daudzveidība un pieejamība, iespējas tos kontrolēt, papildināt ir realizējams tieši ar konkrētu tehnoloģisko risinājumu, taču tehnoloģiju izmantojums ir atkarīgs ne tik daudz no tehnoloģiju pieejamības, bet gan no komunikatoriem – no viņu komunikācijas prasmēm, zināšanām un kultūras (Brikše, 2006, 24).

Tāpēc arī tīmekļa žurnālos katrs lietotājs, lasītājs un pētnieks var saskatīt, ko vien vēlas – jauno žurnālistiku, kas pastāv līdzās tradicionālo mediju žurnālistikai, politiskās komunikācijas rīku, ar ko publiskajā telpā nogādāt atbilstoši pasniegtu informāciju, indivīda sociālo tīklu veidošanas un uzturēšanas iespēju; dienasgrāmatu, kuras saturs, lai gan publisks, tomēr top nevis auditorijas, bet autora interesēs; radošu darbu publiskošanas vietnes un daudz kas cits. Šajos mediju veidos, kam kopējs ir tikai nosaukums – tīmekļa žurnāls vai blogs –, var būt dažādi saturi un dažādi saziņas modeļi, un pētniekiem, lai izteiktos precīzi un neignorētu dažādās komunikācijas izpausmes, ir jāsaskata tā daudzās nozīmes, atšķirīgie lietojumi un sociālie konteksti.

Izmantotā literatūra

Blood, R. (2002a). Introduction. In J. Rodzvilla (Ed.), *We've got blog: How weblogs are changing our culture*. New York: Perseus Publishing.

Blood, R. (2002b). Weblogs: A history and perspective. In J. Rodzvilla (Ed.), *We've got blog: How weblogs are changing our culture*. New York: Perseus Publishing.

Brikše, I. (2006). Informācijas vide: teorētiskās pieejas un skaidrojumi. Grām.: I. Brikše (red.), *Informācijas vide Latvijā: 21. gadsimta sākums*. Rīga: Zinātne.

Castells, M. (2001). *The Internet Galaxy*. Oxford: Oxford University Press.

Castells, M. (2000). Materials for an explanatory theory of the network society. *British Journal of Sociology*, 51(1), 5–24.

Dragiļeva, O. (2007). *Diskusija interneta žurnālos: Cēloņi, attīstība un iznākumi. Livejournal.com krievvalodīgā segmenta piemērs. Bakalaura darbs*. Rīga: LU Komunikācijas studiju nodaļa.

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press.

Lowrey, W. (2006). Mapping the journalism-blogging relationship. *Journalism*, 7(4), 477–500.

Moinian, F. (2006). The construction of identity on the internet: Oops! I've left my diary open to the whole world! *Childhood*, 13(1), 49–68.

Picone, I. (2007). Conceptualising News Use. In *Proceedings of the COST 298 Conference. The Good, the Bad and the Unexpected*. Moscow, May 23–25.

Reese, S., D., Rutigliano, L., Hyun, K. & Jeong, J. (2007). Mapping the blogosphere: Professional and citizen-based media in the global news arena. *Journalism*, 8(3), 235–261.

Scmidt, J. (2007). Blogging practices: An analytical framework. *Journal of Computer Mediated Communication*, 12, 1409–1427.

Seļicka, Ž. (2007). *Korporatīvo interneta žurnālu lietojums Latvijā: Pašreizējā situācija un attīstības iespējas. Bakalaura darbs*. Rīga: LU Komunikācijas studiju nodaļa.

Singer, J. (2005). The political j-blogger: 'Normalizing' a new media form to fit old norms and practices. *Journalism*, 6(2), 173–198.

Sook, J. L. (2009). Online communication and adolescent social ties. *Journal of Computer-Mediated Communication,* 14, 509–531.

Valpētere, I. (2008). *Interneta žurnālu ierakstu analīze: V-Dienas autoru piemērs, 2007. gads. Bakalaura darbs*. Rīga: LU Komunikācijas studiju nodaļa.

Thompson, J. (1995). *The media and modernity: A social theory of the media*. Cambridge; Oxford: Polity Press.

Izmantotie avoti

Alberte, I. (2008, 28. maijs). Nozaga riteni. *Diena.lv*. Sk. 2008. 29. jūl.: http://diena.lv/lat/politics/blog/ieva_alberte/nozaga-riteni

Lenhart, A. & Fox, S. (2006). Bloggers: A portrait of the internet's new storytellers. *Washington: Pew Internet and American Life Project* (p. 10–11). Retrieved July 30, 2008 from http://www.pewinternet.org/pdfs/PIP%20Bloggers%20Report%20July%2019%202006.pdf

Mārtiņa, I. (2008, 6. marts). Kas ir blogs? *Db.lv*. Sk. 2008. 29. jūl.: http://www.db.lv/b/2008/03/06/Kas_ir_blogs

Pabriks, A. (2007, 23. jūl.). Noziedznieks. *Diena.lv*. Sk. 2008. 26. jūl.: http://www.diena.lv/lat/politics/blog/artis_pabriks/noziedznieks

Pabriks, A. (2007, 13. jūl.). Diena pēc svētkiem. *Diena.lv*. Sk. 2008. 26. jūl.: http://www.diena.lv/lat/politics/blog/artis_pabriks/diena-pec-svetkiem

Štokenbergs, A. (2008, 9. jūl.). Par latviešiem. *Diena.lv*. Sk. 2008. 26. jūl.: http://www.diena.lv/lat/politics/blog/aigars_shtokenbergs/par-latviesiem

---

[1] Aptauja par "blog, blogger, blogging". Sk. (08.08.2008): http://www.termini.lv/aptauja.php

[2] Akadēmiskā terminu datubāze *AkadTerm*. Sk. 2008. 8. aug.: http://termini.lza.lv/term.php?term=blog*&list=&lang=EN

[3] LZA Terminoloģijas komisijas Informācijas tehnoloģijas, telekomunikācijas un elektronikas apakškomisijas sēdes protokols 294. Sk. 2008. 8. aug.: http://termini.letonika.lv/uploads/protokols294_89.htm

[4] Sk. piem.: Bīders, R. (2008, 15. maijs). Hakeri ļauj bez maksas ielādēt "Platforma Music" mūziku. *Db.lv*. Sk.

2008. 3. aug.: http://www.db.lv/a/2008/05/15/Hakeri_lauj_bez_maksas_ie

[5] Angliski: "The reflexive project of the self, which consists in the sustaining of coherent, yet continuously revised, biographical narratives, takes place in the context of multiple choices as filtered through abstract systems." Sk. Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press. P. 5.

[6] Sk.: Riņķis, J. (2007). Pateikt labi — jeb "relīze", kuru publicēs. *Nozare.lv*. Sk. 2007. 24. dec.: http://blogi.nozare.lv/rinkis/2007/12/06/pateikt-labi-%e2%80%93-jeb-%e2%80%9erelize%e2%80%9d-kuru-publices/#comment-50

[7] Dalītās skaitļošanas (*distributed computing*) sistēmā ir saslēgti vairāki datori, kas saskaņoti darbojas kopēja mērķa sasniegšanai. Šādā veidā ir iespējams izveidot datoru, kura jauda krietni pārsniedz pašlaik pasaulē pieejamo jaudīgāko atsevišķo skaitļotāju. Risināmais uzdevums tiek sadalīts mazākās daļās, no kurām katru risina atsevišķs dators.

[8] Viens no autoriem, kas mēģinājis ieviest tīmekļa žurnālu darbības kodeksu (*Blogger's Code of Conduct*) ir Tims O'Reilijs, lai gan viņa idejai par vienotu standartu ieviešanu bija arī daudz kritiķu. Sk. sākotnēji variantu 2007. 31. dek.: http://radar.oreilly.com/archives/2007/03/call_for_a_blog_1.html. Pašreizējā diskusijas gaita un izstrādātie standarti atrodami viki lapā: http://blogging.wikia.com/wiki/Blogging:Blogger%27s_Code_of_Conduct

[9] Tīmekļa vietne *http://blog.amigo.lv/*

[10] Kristīne (2008, 16. maijs). Sēžam zaļi! *Amigo blogs*. Sk. 2008. 10. aug.: http://blog.amigo.lv/2008/05/16/sezam-zali/

[11] Inese (2008, 7. aprīlis). Asinsizliešana. *Amigo blogs*. Sk. 2008. 11. aug.: http://blog.amigo.lv/2008/04/07/asinsizliesana/

[12] Tīmekļa vietne *http://blog.mixfm.lv*

[13] Sk.: Кузьмина П. (2008, 10 июль). В отпуск — вернусь скоро… *Mix FM blog*. См. 2008. 10 авг.: http://blog.mixfm.lv/?p=570

[14] Sk.: Кузьмина П. (2008, 5 мая). УРАААААААААААААА!!!! Билан победил!!!!! *Mix FM blog*. См. 2008. 10 авг.: http://blog.mixfm.lv/?p=566

OTRĀ NODAĻA
KINO

Mihaels Pilcs
kinorežisors (Vācija)

TUKŠUMA JUTEKLISKUMS

Raksta autors mēģina verbāli tikt klāt tik neverbālai dimensijai kā kino radīšanas process. Tas ir aicinājums uz pastāvīgu domāšanu un notikumu, likumsakarību un vērojumu nepārtrauktu analīzi; mudinājums dzīvot, filmējot, un filmēt, dzīvojot, jo mākslā vispār un kinomākslā it īpaši, pēc autora domām, ir svarīgs nevis subjekts vai objekts, nevis atbilde uz jautājumu "kas", bet pats jautājums "kā". Šis pēdējais jautājums interesē autoru no teorētiskā un arī praktiskā viedokļa. Rakstā saglabāta autora oriģināla ortogrāfija un interpunkcija.

Atslēgvārdi: līdzekļi, domāšana, intuīcija, spontānitāte, refleksija.

veltījums jubilejai

1 uzņemt filmu nozīmē: domāt par līdzekļiem.

līdzekļi: filmējamais materiāls, estētiskais aparāts, filmas formas, filmas saturi, stāsti, ārējais un iekšējais, sabiedriskotā veidā un sevī pašā.
domāt: noskaidrot savstarpējās saiknes, kurās līdzekļi ir jau iepriekš iekļauti, tos atrast, aptvert, respektēt, uz tiem reaģēt, intelektuāli, intuitīvi, spontāni vai arī precīzi aprēķinot.

domāt, ne tikai uzņemot filmu, bet nepārtraukti un dažādā veidā: analizējot, eksperimentējot, trenējot acis, ausis, apziņu kopumā, izglītojoties, vērīgi dzīvojot un pavisam noteikti arī taisot filmu.

par uztveri un laiku, uztveri laikā un laika uztveri, ne tikai domāt, bet arī krāt dzīvus iespaidus, tos radoši attīstīt. līdzekļus saskatīt ne tikai ierastās sakarībās (uztveres ieradumi, materiālie aspekti, aura), bet izmēģināt arī citas sakarības, kas piešķir līdzekļiem jaunas krāsas, atsvešinot pierasto.

2 uzņemt filmu nozīmē sagādāt darbarīkus:

= filmai, kas kaut ko izsaka (filmas struktūra);

= filmai, kas pati ir izteiksme (struktūras filma).

filmu veidot nozīmē uzņemt filmu. tas nenozīmē, kaut ko pateikt, bet gan darīt. piedzīvot. tā filma nepārprotami pasaka par norises dalībnieku situāciju un viņu reakciju uz to: filmu uzņemšana ir pārrunāta darbība. nekas nav sakāms. filma kā vēsts no attāluma, no mūsu iekšienes: filma atklājas, atsakoties no kategoriskiem ierobežojumiem, kuros sevi pauž mūsu nedrošība.

filmu veidot nozīmē domāt par līdzekļiem un izejot no tiem, uzņemt filmu. tas ir piedzīvojums ar nezināmu iznākumu. spēle ir nopietna, jo skatītāja uztverē nepazīstamais, uzrodoties, šokē. kā pirmā vēsts no un par mums pašiem tā izmaina mūsu pašu priekšstatus par sevi un apkārtējo pasauli. mēs atklājam nezināmo un ar to reizē pārsteidzam paši sevi. taču tikai tā mēs izmainām sevi.

3 uzņemt filmu nozīmē: nevis ļaut sev iet, bet ļaut sev nākt. norunātais var darboties kā apzināta un arī kā izmisīgi kontrolējamā rīcība, aiz vai arī neskatoties uz pārliecību, ka disciplīna ir

nepieciešama, taču tā arī paralizē. tāpēc uzņemt filmu var nozīmēt arī: nezināt, ko tālāk, nespēt iet nedz uz priekšu, nedz atpakaļ, izjust bailes. tādējāti viss kļūst atkarīgs no mūsu apslēptiem spēkiem, kas var tikt izmantoti, lai pārvarētu paralīzi, un iespējams, tikai tad arī var tikt izmantoti. tajos mēs atrodam paši sevi, tieši tie attaisno mūsu uzņēmību, tie veido tādas, savas bailes pārvarējuša režisora filmas starojumu. neuzticies tam, kas precīzi zina, ko viņš grib, jo viņš grib galvenokārt to, ko viņš jau zina: tātad daudz par maz.

ļaut sev nākt: kādas neticamas iespējas atklājas aiz pirmās iegribas, pēc mēģinājuma apmānīt acīmredzamību, aprobežotību, izdzīt no sevis pirmos priekšstatus par mums pašiem, palīdzēt savai fantāzijai pārvarēt savas robežas. Tikai tādējādi mēs tuvojamies tiem apgabaliem, kur atrodas mūsu īstie spēki un izteiksmes iespējas.

ļaut sev nevis iet, bet nākt tātad nozīmē intuitīvi iejaukties pašu radītajā kārtībā, apzinādamies, ka mēs mūsu apzināti izvēlētos palīglīdzekļus izmantojam, lai pietuvoties vīzijām, lai no pirmajām kaut kāda veidā atkal atbrīvoties. tieši tad, kad jūtamies pārvarējuši apzinātu vai neapzinātu sabiedrības un filmējamā materiāla spiedienu, mēs apjaušam agrāk mums apslēpto struktūru iedarbību.

1 + 2 + 3 = radošās gribas darbarīki: refleksijas, strukturālas inovācijas un ekspresīvā intuīcija noved pie tā, ka gan ražotāji, gan patērētāji saņem negaidītas un tomēr, iespējams, vienmēr gaidītās dāvanas tieši tāpēc, ka viņiem no sākuma nekas netika dāvināts.

par visu kopā: brīvības vīzija, sapnis par viengabalainas filmas veidošanu. daudzi no mums atceras par šo sapni, pateicoties uzticībai savai spontānai kreativitātei, ticībai tai, kā arī spējai to rosināt. taču neuzņēmība un slimīgs aklums attiecībā uz mehānismiem, kas mūsos un apkārt mums šo sapni falsificē, apliecina savu kontrproduktivitāti. tas sevi mānošā sabiedrībā izsauc bīstami maldinošu atbalsi. tas traucē izpausties mākslas sprādziena spēkam: salauzt valdošos ieradumus, izrādīt estētisku pretestību tai apziņas paralīzei, kas pazīst brīvību tikai "ļaut sev iet" veidā.

3 nav nekas darāms ar nereflektētu spontanitāti un subjektivitāti (bieži jauc ar pierasto ekspresionistisko manierismu, nepamatoti atsaucoties uz tradīciju un nepieļaujami šauri izprasto brīvības jēdzienu).

3 nekas nav darāms ar pozitivistisko strukturālismu, kas ne mazāk apšaubāmi mistificē konstruktīvistisko izziņas metodi, ignorējot materiāla sabiedrības pastarpinātos priekšnoteikumus un priekšrocības.

3 = ticībai cilvēka gara spējām: neskatoties uz visām paralīzēm un nespējai pārvarēt valodas trūkumu sevis izteikšanai. ar atbrīvotas jaunas sevis uztveres palīdzību veidot sakarus starp cilvēkiem, kas neizslēdz pretrunas, bet māca ar tām apieties. kas spēj apgūt līdz šim neskartos uztveres reģionus un pārvērš par zināmām agrāk nezināmas struktūras un iespējas.

mākslā viss grozās ap "kā" un nevis ap "kas".

No vācu valodas tulkojis Ābrams Kleckins

Виталий Манский
кинорежиссер (Россия)

ПЕЧАЛЬНЫЕ НОВОСТИ ДНЯ

Автор статьи недоумевает по поводу засилья хоть и высококачественного, но «одноразового» телевизионного продукта – документального фильма – на российских федеральных телевизионных каналах. Форматный документальный фильм, отнюдь не претендующий на лавры киношедевра, в одночасье отодвинул неигровое кино, которое и так не было завсегдатаем телеэфира, даже не на второй, а на последний план в «сетке программ». Серьезная опасность такого отношения к документальному кино заключается в уменьшении интереса к этому виду искусства со стороны кинопрофессионалов. Как правило, они выбирают игровые жанры или телевизионный формат. Число «исключений» катастрофически сокращается. Информация берет верх над чувствами. Статья написана в 2008 году.

Ключевые слова: российское телевидение, телевизионный документальный фильм, формат.

Дорогому Абраму

Сегодня в России только для федеральных каналов снимается около двух с половиной тысяч часов неигрового продукта в год. При этом отечественное документальное кино все больше входит в зону кризиса. Если раньше ежегодно российские документалисты приезжали на основные мировые кинофестивали и практически между собой разбирали награды, то в этом году на главный фестиваль в мире, в Амстердам, российские картины не попали. Такого никогда не было.

Сегодня на федеральных каналах документального кино хоть сколько-нибудь неформатного практически нет. Там торжествует формат. Что такое форматное неигровое телевидение? Это не только ограничение по времени эфира: пресловутые 26, 39, 44 и 52 минуты. Это и форма подачи материала.

Документальный фильм, как я его понимаю, — это изображение и чувства. А телевизионный документальный фильм — это в лучшем случае звук и изображение (где звук первичен), а в худшем — только звук, с формальным отношением к изображению. Многие документальные продукты на российском телевидении делаются таким образом: сначала пишется текст, затем на этот текст нанизывается картинка. А кино делается ровно наоборот: сначала возникает идея, потом снимается материал, затем происходит осмысление этого материала. И только в тех местах, где автор чувствует, что ему необходим некий комментарий, возникает текст. Кинематографист старается сделать картину, которая говорит изображением. Но телевидение не может себе позволить выстроить картину на изображении. Телевидение подразумевает, что любой продукт потребитель может смотреть, находясь в соседней комнате. То есть женщина, которая готовит ужин на кухне, должна быть в курсе происходящего на экране в другой комнате благодаря голосу диктора. И когда она возвращается с тарелкой супа и присаживается рядом со своим благоверным, она вроде бы ничего не упустила. Все, что нужно, она увидела ушами.

Формат также подразумевает, что человек, который включил фильм на двадцатой минуте, не должен быть ущемлен по отношению к тому, кто смотрит фильм с первой минуты. То есть ему все должно быть понятно.

Существует еще целый ряд законов: текст должен начинаться не позднее чем на третьей секунде после титров. Пауза в фильме (если режиссер хочет показать, что прошло много

времени, или создать ощущение вечности) не может быть больше семи секунд. Если она будет больше, зритель уйдет. Трудно представить себе серьезный документальный фильм, в котором режиссер был бы ограничен такими жесточайшими требованиями.

На российском телевидении в производстве неигровых форматов главным все больше становится не режиссер, а автор. Режиссер исполняет прикладную, техническую функцию. Сейчас документалисты стали выступать еще и в качестве авторов, может быть, потому, что их основная роль отмирает.

Я понимаю, что телевидение как инструмент продажи не может себе позволить продавать непродаваемое. Кроме того, продажа всегда происходит по жестким законам. На восточном базаре продают определенным образом: продавец непрерывно кричит, машет руками, завлекает покупателей. Скандинавский рынок выглядит иначе, и продавцы ведут себя по-другому. Есть технологии продаж. Они и являются форматом для той или иной потребительской аудитории. В России сегодня принят определенный формат. Я этот формат продажи материала на федеральных каналах назвал бы восточным базаром — очень активным и назойливым продвижением товара, безальтернативной продажей, практически не оставляющей тебе выбора.

Я как человек, работавший на телевидении и лично душивший документальное кино, превращая его в форматы, понимаю: ситуация стала таковой, что настоящее документальное кино уже невозможно на телевидении. У меня несколько лет назад был слот на канале «Россия» в воскресенье с 17 до 18 часов, в котором я показал лучшее, что есть в российской документалистике, и немного западных картин. Самый низкий рейтинг был у величайшего режиссера документального кино Артавазда Пелешяна. Его фильмы — неформатные. Доля людей, оказавшихся в состоянии находиться в диалоге с происходящим на экране, составила 1,4 процента.

Дело в том, что в последние годы зрители стали относиться к телевизору иначе. Даже те, кто готовы получить эмоциональное восхищение или удивление от произведения, не верят, что могут получить их по телевизору. Люди перестали доверять телевизору как собеседнику, соучастнику их персональных переживаний.

В каждой стране — свои форматы, возникшие не в головах руководителей каналов, а в результате стратегии развития телевидения и диалога с аудиторией. Наши телевизионные топ-менеджеры сегодня называют телевизор таким же бытовым прибором в квартире, как стиральная машина и микроволновая печь. И подход к продукту, который туда погружается, соответствующий.

На мой взгляд, идеальный формат документальных фильмов — телевидения *BBC*. Хотя *BBC* тоже работает по принципу: текст первичен по отношению к изображению — там прилагаются особые усилия для создания изображения. Причем так, чтобы запас прочности фильма был не менее 10 лет. Чтобы в течение этих 10 лет картину могли не только показывать на своих каналах, но и продавать другим. А наши фильмы через год устаревают. Тогда канал берет ту же тему и делает фильм посвежее.

Российские федеральные каналы на документальном кино зарабатывают достаточно хорошо. Потому что минимальная стоимость серии игрового кино не меньше 100 тысяч долларов, а средняя цена неигрового продукта (я не говорю о спецпроектах) — 20-40 тысяч долларов за час. Но если посмотреть на рейтинги, то они такие же, а иногда и больше, чем у игровых сериалов. Получается, экономически неигровой продукт более выгоден для заказчика.

Канал «Культура» почему-то тоже впряжен в рейтинговую гонку. «Культура» собирает долю 5 процентов, а европейский канал «Арте» собирает долю 3 процента. «Арте» за право показа моего фильма об одноклассниках заплатил порядка 80 тысяч евро. А на

«Культуре» мне сказали: «Ну, мы тысячу долларов сможем тебе заплатить».

В результате сериального бума в России возникли крупные компании по производству игровых форматов, такие как «АМЕДИА». Заводы перепрофилируются, строятся павильоны. В силу демпинговых цен на неигровое кино индустрии не возникло. Как было в стране 10 студий, которые еле сводили концы с концами, так они и остались.

И мы мечтаем о возвращении кинопроката, пусть клубного. В Европе он существует.

Я, честно говоря, уже даже не понимаю, что движет людьми, которые сегодня работают в документалистике на телевидении: сказать что-либо от себя, от первого лица, режиссер фактически не может и заработать денег тоже (он получает 10 процентов от бюджета фильма). Люди, которые хотят что-то сказать, все меньше идут в документальное телевидение. Хотя в каждом правиле, конечно же, есть исключения. Но исключений становится все меньше.

Как-то я смотрел архив любительских фильмов 60—70-х годов. Все, что я там увидел, меня очень удивило. Это были плохие копии журнала «Новости дня» (помните, перед сеансами художественных фильмов в кинотеатрах показывали такие 10-минутные официальные новости?). Кинолюбители, которых, казалось бы, никто не цензурировал, никто не заставлял снимать что-то определенное, в свободное от работы время брали камеру и снимали не ту жизнь, которая их окружала, а кальку с журнала «Новости дня». Мне кажется, очень часто, когда мы идем по пути формата, мы это делаем, как те кинолюбители. Мы сдаем свои позиции самостоятельно.

Aija Rozenšteine
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktorante (Latvija)

"VAI VIEGLI BŪT JAUNAM?" FILMAS VĒSTURE
Tapšana, apstiprināšana, parādīšanās ekrānos

Rakstā, apkopojot un analizējot arhīva materiālus par dokumentālo filmu "Vai viegli būt jaunam?", intervējot filmas veidotājus un aplūkojot publikācijas, kuras tapušas šī notikuma sakarā, veidojas kopaina, kura raksturo ne tikai šīs filmas tapšanas procesu, bet arī transformāciju sabiedrībā. Analizētajos dokumentos atklājas teksta formas un būtības neatbilstība, jo ārēji nemainīgā veidolā dokumentu saturs, neliecinot par pārmaiņām sabiedrībā, atbalsta tās. Sākumā filma bijusi sabiedrības fakts, sociāls notikums, vēlāk tas kļuva arī par mākslas notikumu, jo filma bija ne tikai vēstures fakts, bet arī kultūras sastāvdaļa, kura apliecināja, ka arī 1986. gadā varēja "runāt" par brīvību, iekšēju brīvību un demokrātiju, kura pastāv nevis likumos, bet cilvēkos pašos.

Atslēgvārdi: latviešu dokumentālais kino, "Vai viegli būt jaunam?", Juris Podnieks, Ābrams Kleckins, Jevgēņijs Margoļins, jaunatnes problēmas, *glasnostj*.

"Kad sākām filmu, vējš pūta mums sejā, kad beidzām, tas jau bija ceļa vējš."
Juris Podnieks[1]

"Es redzu acis, kas skatījušas imperatoru", Rolāns Barts (*Roland Barthes*) apraksta savu izbrīnu, kura radusies, ieraugot Napoleona jaunākā brāļa Žeroma (1852) fotogrāfiju (Barts, 2006, 13). Skatoties dokumentālo filmu "Vai viegli būt jaunam?", mēs redzam darbu, kurš tapis *perestroikas* gaidu periodā, bet, tikai pateicoties pārbūvei un atklātībai, nokļuvis uz ekrāniem, darbu, kas atstājis pēdas Latvijas publiskajā telpā.

Šī filma bija izcils mediju notikums. Pēc vienas no pirmajām sabiedriskajām pirmizrādēm PSRS Kinematogrāfistu savienībā notika apspriešana, kuras vadītājs pamatoti sajūsminājās par filmu, apgalvojot, ka "šodien mēs kļuvām par liela kino mākslas notikuma lieciniekiem. Šodien mūs apmeklēja cerība, gandrīz kā J. Podnieka filmas finālā" (Ященко, 1987, 35–42). Filma ir nopietns izziņas materiāls, kas atklāj pasauli, kurā mēs dzīvojām, cilvēkus, kuri dzīvoja tepat blakus. 1986. gada 20. oktobrī, vēl krietnu laiku pirms filmas oficiālās pirmizrādes Rīgas kinostudijas hronikas zālē notika filmas atrādīšana "kolēģiem [..], "karsējiem", filmas varoņiem un uzņemšanas grupai." Inta Lehmusa raksta: "Mēs gan esam dzirdējuši, "ka tādas lietiņas notiek"[2], bet, kā pārliecinājāmies uz ekrāna, tā nav ampelēšanās, tie nav joki. Uz šīs spēles likta dzīve" (Lehmusa, 1986, 22. okt., 4). Filmas būtisko nozīmi precīzi raksturo Leonīds Gurēvičs: "Tā ir kļuvusi ne tikai par mākslas, bet arī par sociālu parādību, tā trāpījusi pašā mūsdienu jaunatnes diskusijas epicentrā. Bet varbūt – pat noteikti! – filma pati uzsākusi šo diskusiju" (Гуревич, 1987, 39–51).

Filmas "Vai viegli būt jaunam?" rekonstrukciju veido intervijas ar vienu no tās scenārija autoriem Ābramu Kleckinu[3], filmas direktori Baibu Urbāni un montāžas režisori Antru Cilinsku, Latvijas Valsts arhīvā saglabātie dokumenti un publikācijas, kuras aptver laika posmu no 1983. gada līdz 1988. gadam. Iegūtie materiāli veido kopainu, kura sniedz ieskatu filmas tapšanas vēsturē.

Komunikācijas zinātnē tradicionāli tiek uzskatīts, ka katra indivīda saikni ar apkārtējo vidi veido komunikācija, tās iespaidā top cilvēka uzskati un pārliecība, jo tikai saskarsmē rodas viedokļa nepieciešamība. Līdzīgi arī komunikācijas izmantošana vai nespēja to pilnībā aptvert veido personības iezīmes. Arī zināšanas par to, kas notiek pasaulē, zināšanas par sabiedrību, kurā mēs dzīvojam, var gūt ar mediju palīdzību (Luhmann, 2000, 1). Ne tikai zināšanas, bet arī

katra personība veidojas apkārtējās vides vai cilvēku ietekmē, jo pat ikdienas dzīves pasaule nav tikai katra privātā pasaule, bet gan subjektīvās pasaules daļa, kas dalīta ar citiem un citu iepriekš izmēģināta un interpretēta (Schutz, 1970, 163). Savukārt mediju pētnieks Džons Tomsons (*John Thompson*) paplašina šo tēzi, akcentēdams tieši mediju lomu, jo, viņaprāt, arī tās kultūras transformācijas, kuras saistītas ar moderno sabiedrību veidošanos, var izprast, piešķirot centrālo lomu gan pašiem komunikācijas medijiem, gan to radītajai ietekmei (Thompson, 1995, vii).

Analizējot kino situāciju Padomju Latvijā laika posmā no 1983. līdz 1986. gadam, kad tapa filma "Vai viegli būt jaunam?", jāņem vērā, ka Padomju Savienībā kino, īpaši dokumentālo kino, izmantoja gan kā sevišķi iedarbīgu komunikācijas instrumentu, gan kā socializācijas mehānismu.

Mākslas un kino teorētiķis Jurijs Lotmans (*Юрий Лотман*) uzsver kino un realitātes attiecības, jo māksla ir cieši saistīta ar realitātes izjūtu, bet kino īpaši. Vēl viens papildu aspekts ir dokumentālais kino un ar to saistītās asociācijas. Kino pētnieks Bils Nikols (*Bill Nichols)* pievērš uzmanību faktam, lai gan dokumentālā filma piedāvā vizuālu un audiālu vēsturiskās situācijas kopiju, tā pārstāv filmas veidotāju pasaules redzējumu, tādēļ to nevar uztvert par realitātes reprodukciju, bet gadījumā, kad skatītāja dzīves vai konkrētās situācijas uztvere ir līdzīga ekrānā redzamajam, tas var radīt pastiprinātu izjūtu par dzīves un kino līdzību (Nichols, 2001, 4–20).

Šī kino īpatnība izskaidrojama ar redzes iespaidiem, kurus rada kino, jo skatītājs ir redzētā aculiecinieks, bet acīmredzamais veido drošu un neapstrīdamu patiesību. Pat, ja ar prātu skatītājs varētu saprast, ka redzētais nav realitāte, emocionāli to uztvertu kā patiesu notikumu. Lotmans skaidro, ka kino ietekmes spēks saistīts ar informāciju, kas ir īpaši veidota un ļoti koncentrēta, tādēļ tā var radīt plaša spektra iedarbību, kura var radīt gan atmiņas transformāciju, gan izmaiņas personībā (Лотман, 2005, 290).

Pētot filmu, kas tapusi iepriekšminētajā laika periodā, jāpievērš uzmanība tam, ka filma ir konkrētā laika ideoloģiskās cīņas elements, tādēļ tā saistīta ar dažādām nozīmēm, kuras ne vienmēr ir tiešā sakarā ar filmu, bet reizēm ir pat būtiskākas par attēlotajām problēmām (Лотман, 2005, 320–321).

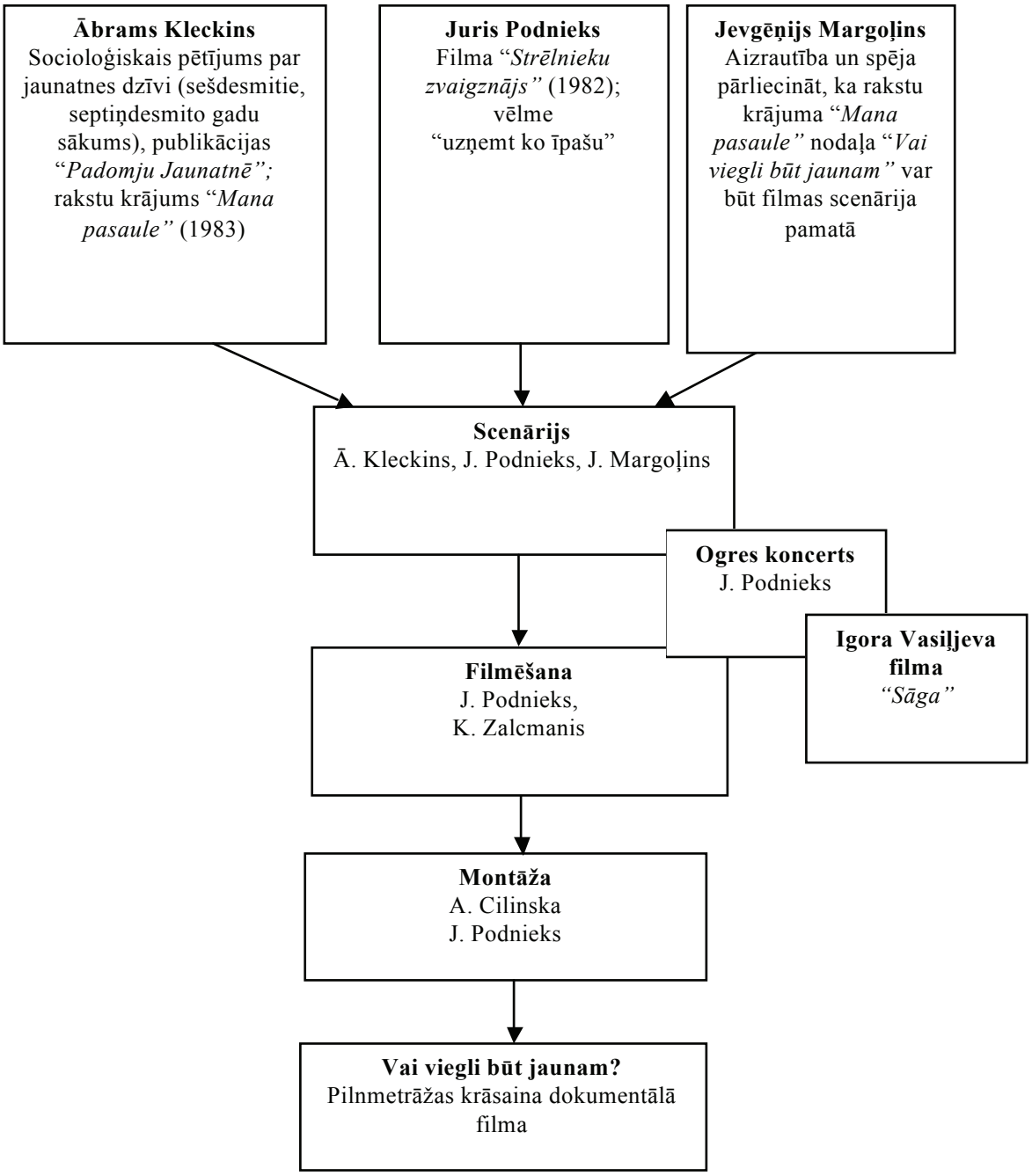
Ja uz kino skatāmies kā uz komunikatīvu sistēmu, tad jāakcentē tās sociālā funkcija nodrošināt informācijas apmaiņu, glabāšanu un uzkrāšanu sabiedrībā, kura to izmanto (Лотман, 2005, 288–289). Arī sociologs Entonijs Gidenss (*Anthony Giddens)* vērš uzmanību uz to, ka mediji, arī kino, ir ietekmīgs socializācijas mehānisms (Giddens, 1997, 268–270).

Tomēr divdesmitā gadsimta 70. gadu beigās un 80. gadu sākumā Padomju Latvijas dokumentālajā kino sāka iezīmēties jauna attieksme pret dzīvi un līdz ar to jauna kvalitāte tās atspoguļojumā uz ekrāna. Jau I. Seleckis "Iecirkņa priekšnieks" (1980), J. Podnieks "Puikas, zirgos!" (1979), A. Slapiņš "Sveicināti un uz redzēšanos, zēni!" (1978), bet īpaši J. Paškevičs "Noveles pa telefonu" (1979) ļauj ieraudzīt dzīves un "varoņa" daudzšķautnību, bet J. Podnieks, uzņemot "Vai viegli būt jaunam?" (1986), kurā pēta jaunās paaudzes dzīvi un tās jēgu, atklājot padomju iekārtas uzspiesto bezjēdzību un liekulību, sper nopietnu soli patiesas atklātības virzienā (Riekstiņš, 1989, 314–315).

Filmas iecere

Viens no scenārija autoriem bija Ābrams Kleckins, kurš stāsta, ka sākumā filmas iecere nemaz nav šķitusi ne īpaši skaidra, ne realizējama, tomēr Jevgēņijs Margoļins[4] bija tas, kurš uzskatīja un uzstāja, ka šāda filma jāuzņem. "Bija tā, ka Juris [Podnieks] pēc strēlniekiem [Filmas "Strēlnieku zvaigznājs"[5]] gribēja pierādīt sevi vēl kādā filmā, meklēja, nevarēja atrast. Tad Žeņa [*Jevgēņijs Margoļins*] 1983. gadā ierosināja, ka par filmas pamatu varētu būt krājumā "Mana pasaule"[6] ievietotie raksti ar vienojošo nosaukumu "Vai viegli būt jaunam?", kurus vēlāk, tulkotus krievu valodā viņš bija publicējis arī "Советская молодёжь". Žeņa uzstāja, ka tas ir tieši tas, par ko

vajag taisīt filmu. Juris izlasīja un teica, ka to taču nevar uzņemt. Arī es biju pret, jo sen jau vairs nenodarbojos ar jaunatnes socioloģiju, tas bija pagājis posms, bet Žeņa bija tāds, ja kaut ko ieņēma galvā, bija neatlaidīgs, sāka mūs ar Juri "maigi terorizēt", atceras Ābrams Kleckins.[7]



1. att. Filmas tapšanas shēma[8]

Ābrama Kleckina rakstu krājums "Mana pasaule: tikšanās dzīvē un iztēlē"

Krājums iznācis 1983. gadā Padomju Latvijā, bet tajā ievietotie šāda nosaukuma nodaļas raksti tapuši vēl agrāk. Sešdesmito gadu beigās veikts pētījums, raksti publicēti laikrakstā "Padomju

Jaunatne" septiņdesmitajos gados. Autors stāsta, ka gandrīz visi šajā grāmatā ievietotie raksti ir veltīti cilvēka atbildībai pret sevi un savu likteni. Nodaļa ar nosaukumu "Vai viegli būt jaunam?" ir rakstu krājums par jaunatni, kuras pamatdomas tālāk iekļautas filmas scenārija veidošanā. Šī rakstu sērija tapusi no pārdomām, kas radušās, veicot sava veida socioloģijas studijas par mūsdienu jaunatnes socializācijas problēmām (Kļockins, 1983, 107).

Ābrams Kleckins uzdod jautājumu: "Kad sākas un kad beidzas jaunība? Diez vai uz to var atbildēt, precīzi, norādot "no ..." un "līdz ...". Mēģināsim noskaidrot, kas ir jaunība, nevis pēc gadu skaitļiem spriežot, bet pēc būtības. Skaidrs, ka jaunība ir laiks, kas sākas pēc bērnības un beidzas ar pieaugušā kārtas sasniegšanu.[..]" (Kļockins, 1983, 107).

Šis teksts, kas tapis sešdesmito gadu beigās, patiešām ietver sevī pamatdomu, kura vēlāk izstrādāta filmas pieteikumā, scenārija variantos, filmas materiālā:

> "Jaunība, protams, nav bezrūpīga, taču tās rūpēm ir īpašs raksturs. Tās saistās galvenokārt ne ar šodienu, bet ar nākotni. Viss ir pilns ar nojausmām par dzīvi, kura vēl tikai būs, un tai katrā ziņā jābūt apžilbinoši skaistai. Taču viss pilns ne tikai ar cerībām un sapņiem, bet arī ar neziņu, kā tikt skaidrībā ar sevi, savām īstajām spējām un vajadzībām, par vietu dzīvē, kas būtu tava un vienīgi tava. Jaunība ir bezrūpīga, ja uz to skatās ar ikdienas rūpju pārņemta cilvēka acīm. Taču, ja mēs aiz sadzīves sīkumiem neaizmirstam pašu dzīvi, tad jaunatnes rūpes pieder pie visbūtiskākajām mūžā: kā kļūt laimīgam? Jaunība ir laiks, kad cilvēks visvairāk nodarbināts pats ar sevi, un laiks, ko viņam piešķir sabiedrība, lai viņš atrastu savu vietu dzīvē. Ja mēģinātu daudzmaz precīzi definēt jaunību kā sociālu parādību, tad varētu teikt apmēram šādi: laiks, ko sabiedrība piešķirt pusaudžiem un jauniešiem, lai izglītotos un sagatavotos patstāvīgai dzīvei" (Kļockins, 1983, 108–109).

Filmas tapšanas gaitā apstiprinājās jau Ā. Kleckina rakstu krājumā izvirzītās izvēles un atbildības tēmas: "Bet jaunība ir tieši tas laiks, kad labo nodomu visvairāk, tie ir īpaši grandiozi un tātad prasa īpaši grandiozas pūles, lai kļūtu par īstenību" (Kļockins, 1983, 111). "Agrāk cilvēks savas spējas pielāgoja galvenokārt pastāvošajiem apstākļiem, tagad viņam ir iespēja no variantiem, kurus piedāvā sabiedrība un kuru skaits arvien pieaug, izvēlēties sev vispiemērotāko. Izvēli sarežģī mūsu laikmetam raksturīgie pārmaiņu tempi. Izvēles brīvība ir viltīga. Mēs esam brīvi tikmēr, kamēr izvēle nav izdarīta. Izdarīt izvēli nozīmē uzņemties atbildību par visām iespējamām sekām. Ja tavā vietā izvēlējies cits un iznācis slikti, tad vismaz tu pats neesi vainīgs. Bet ja esi izvēlējies pats?" (Kļockins, 1983, 114–116).

Scenārija tapšana bija process, par kuru Ā. Kleckins atceras: "Mēs [Ābrams Kleckins, Juris Podnieks, Jevgēņijs Margoļins– A. R.] visi bijām draugi, tādēļ sanāca tā, ka staigājām pa jauniešu kompānijām, daudz runājām par šo tēmu, jo pētījums jau bija novecojis, tas bija veikts 70. gados, pat sešdesmito gadu otrajā pusē, tomēr mēs pamazām aizrāvāmies ar šo ideju, tā nu trijatā sākām taisīt scenāriju. Bet, atklāti runājot, ja nebūtu Žeņas, nebūtu filmas, jo Juris materiālā neredzēja filmu, man arī negribējās sākt visu no jauna. Tātad scenārijam patiešām bija trīs autori."[9]

Scenārija transformācijas

Lai būtu iespējams sākt filmēšanu, radošai komandai bija jāiesniedz pārliecinošs un laika garam atbilstošs pieteikums, jāsaņem slēdzieni un atsauksmes, kurās būtu izteikts atbalsts un ieteikums uzņemt iecerēto filmu. Latvijas Valsts arhīvā saglabātie dokumenti apliecina, ka Mākslas padomes, Vissavienības Ļeņina Komunistiskās jaunatnes savienības Latvijas ĻKJS CK un Latvijas PSR ZA Filozofijas un tiesību institūta vadītāji rosina sākt darbu pie filmas:

PIETEIKUMS

Pilnmetrāžas dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" scenārijam

Scenārija autori:
A.Kleckins
E.Margoļins
J. Podnieks
Režisors J. Podnieks

Kā apgalvo demogrāfi, puse valsts iedzīvotāju ir vecumā līdz 26 gadiem. Rūpes par jaunatnes audzināšanu bija un ir partijas, valsts un visas mūsu sabiedrības uzmanības centrā. Mēs lepojamies ar savu maiņu – padomju jauniešiem un jaunietēm, jaunajiem strādniekiem un kolhozniekiem, inženieriem un zinātniekiem, radošās inteliģences pārstāvjiem.

Bet mūsu jaunatnes vidū sastopami arī tādi, kuri negrib vai nemāk izmantot pilnībā tās iespējas, kuras viņiem sniedz attīstīta sociālisma sabiedrība, iespējas, kuras jaunajiem ar savu darbu un cīņu radīja vecākās padomju cilvēku paaudzes. Kāpēc tā notiek? Uz pārdomām par šo problēmu vajadzētu rosināt mūsu piedāvātās filmas skatītāju. Šāda filma šodien, kad PSKP CK Novembra (1982. g.) plēnums strikti izvirzīja jautājumu par katra atbildību par viņam uzticēto, ir sevišķi aktuāla. Tas nozīmē personības sociālā brieduma strauju prasību paaugstināšanu un liek no jauna uzmanīgi paraudzīties uz infantilisma iemesliem, citiem vārdiem – daļas mūsu jaunatnes sociālo nenobriedumu.

Pienācis laiks uzmanīgi ieskatīties pārmaiņās, kuras notiek ap mums, pārmaiņās, kuras notikušas mūsu sasniegumu rezultātā, un izsekot, kā tās atspoguļojas padomju puišu un meiteņu patstāvīgās dzīves uzsākšanas procesā.

Teiksim, agrāk gandrīz katram jaunajam cilvēkam bija nepieciešamība rūpēties par savas eksistences materiālo pusi. Šodien vairākumā gadījumu šis uzdevums šķiet jau iepriekš izlemts.

Un mūsdienu puišu un meiteņu apziņā problēma "Kā nopelnīt iztikai?" visumā neeksistē. Vienkārši nopelnīt – ir.

Daudz iespēju. Bet – jauna problēma: kuru no šīm iespējām izvēlēties?

Vēl jo vairāk, tā nav tikai profesijas izvēle un izpeļņa, bet ne vairāk, ne mazāk – izvēle par savu vietu dzīvē, par to, kā vislabāk realizēt savu dvēseles potenciālu, radošumu.

Ne jau visi vecākās paaudzes pārstāvji varēja atļauties piecpadsmit vai pat desmit gadus mācīties, lai iegūtu profesiju [..]

Šodien par grūtībām (un ļoti nopietnām) kļūst tieši tas, kas agrāk bija vieglas dzīves simbols: iespēju bagātība.

Cik labi skan: "pie mums jaunajiem visi ceļi vaļā" [..]

Daži jaunieši un jaunietes reaģē uz izvēles grūtībām. Piemēram, viņi vispār ir vienaldzīgi pret profesijas izvēli un izglītību. Gadās, ka ceturtajā, piektajā institūta kursā vēl joprojām nav izlēmuši.

Vēl viens novērojums. Daļa jaunatnes vēlas sevi apliecināt nevis "es varu", bet "man ir". Kaut kas prestižs. [..]

Filmā svarīgi atcerēties brīnišķīgu Kārļa Marksa domu, ka nākotnē sabiedrības labklājību noteiks brīvais laiks, kuru var izmantot vispusīgai personības attīstībai. Par tādu brīvā laika daudzumu, kāds šodien ir mūsdienu jaunatnei, iepriekšējās paaudzes pat sapņot nevarēja. [..]

Visbeidzot, ģimenes lietas. Ekonomiskie, materiālie faktori, veidojot ģimeni, tagad netiek ņemti vērā, pareizāk sakot, tie šobrīd nespēlē tik lielu lomu kā agrāk, kad, piemēram, vīru sauca par "barotāju". [..] Bieži divdesmit – divdesmit piecus gadus veci vēl meklē sevi, būdami jau esot precēti un pat ar bērniem.

Pašlaik grūtības, kuras bija saistītas ar sabiedrības nabadzību un netaisnību, pāraug grūtībās, kuras saistītas ar strauju labklājības pieaugumu.

[..] Ņemot vērā, ka sociālā nenoteiktība (brieduma trūkums), nespēja uzņemties atbildību, kas spēcīgi izteikta un labi saskatāma tieši izvēles brīžos, mēs piedāvājam izmantot virkni situāciju, lai izveidotu sižeta līniju filmai – pārdomām.

Par dramatisko kodolu var kļūt, teiksim (viens no iespējamajiem variantiem), jauniešu ražošanas kolektīva (brigādes, ceha) kino novērošana noteiktā laika periodā (pieņemsim, no pusgada un vairāk).

Situācijas, kuras saistītas ar izvēles problēmu, tādā kolektīvā parādās nepārtraukti: kāds atnācis uz savu pirmo darba vietu, kāds precas vai šķiras, kāds cenšas ieviest racionalitātes priekšlikumu, kāds atsāk vai pārtrauc mācības, kāds nodarbojas ar sportu, kāds ar dejām.

Par perspektīvu uzskatām arī novērot kopmītnes dzīvi vai kādas klases absolventu likteņus.[..]

Protams, filmā mēs parādīsim arī tos jauniešus, kuri zina, ko grib sasniegt dzīvē, kuriem ir noteikts mērķis.

Kopumā filmā vajadzētu parādīties mūsdienu jauniešu attieksmei pret sabiedriski derīgo darbu (kā dzīves pamatu vai iztikas līdzekli dzīvei, kura sākas tikai pēc darba un, attiecīgi arī profesijas izvēli, kura būtu interesantāka, prestižāka, kurā varētu vairāk nopelnīt, pret mīlestību – kā par kaut ko ļoti svarīgu dzīvē jeb tikai pikantu piedevu dzīvei, par ģimeni, par atbildību sabiedrības priekšā, par draudzību[..]

Piedāvājot savu pieteikumu, autori ņēmuši vērā, ka 1985. JUNESKO ir pasludinājis par Vispasaules jaunatnes gadu.[10]

Mākslas padomes Hronikas sektora
SLĒDZIENS

par literāro scenāriju
pilnmetrāžas dokumentālai filmai *Vai viegli būt jaunam?*
(5 daļas, krāsaina)

Autori: Ā. Kleckins, J. Margoļins, J. Podnieks
Režisors: J. Podnieks

Ā. Kleckina, J. Margoļina un J. Podnieka literārais scenārijs "Vai viegli būt jaunam?" – kino žurnālistu atbilde uz XXVI PSKP kongresa lēmumiem, partijas un valsts pēdējo gadu dokumentiem, kuri veltīti jaunatnei. Tajos teikts, ka nepieciešams pilnveidot audzināšanu augošās paaudzes saskaņā ar attīstītā sociālisma *Jaunajiem* uzdevumiem, par pamatu liekot *Jaunās* iespējas un *Jaunos* apstākļus, kuri saistīti ar sociālistisko sabiedrību vispusīgas cilvēka personības attīstībā.

Pēc K. U. Čerņenko[11] runas [..] diez vai nepieciešams kaut kā speciāli pierādīt, cik aktuāli šodien mums ir jautājumi par jaunatnes audzināšanu, īpaši sagatavojot to patstāvīgajai dzīvei sabiedrībā. Uz vienu, gandrīz svarīgāko šīs sagatavošanās aspektu arī pievērš uzmanību scenārija autori, kuri noteikuši sev uzdevumu attēlot topošajā filmām, vispirms, jauno grūtību raksturu, kuras visos laikos pārvarēja un jāpārvar katram jauna cilvēkam, meklējot savu vietu dzīvē. [..] Šķiet prātīgs un mērķtiecīgs autoru lēmums no liela daudzuma situāciju filmā parādīt tikai būtiskākās – tipiskas situācijas, kurās jaunais cilvēks meklē atbildes uz jautājumiem: "Par ko kļūt?', "Ar ko būt kopā?" un "Kādam būt?". Pieturas arī pie filmas izvirzītajam uzdevumam, nedot gatavas receptes, bet aktīvi iesaistīt skatītāju filmā – pārdomās, filmā – disputā. [..] Scenārijs izceļas ar precīzu un pārdomātu kompozīciju, epizodes sakārtotas tā, ka autoru doma virzās no vienkāršākām situācijām uz sarežģītākām. [..] Pēc scenārija izlasīšanas var spriest, ka tajā ieguldīts pietiekami nopietns un dziļš scenāristu darbs, kuri spējuši atlasīt un izprast grūto un sarežģīto materiālu.

Mākslas padomes Hronikas nodaļa uzskata, ka pilnmetrāžas dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" literārais scenārijs ir labs pamats, lai izveidotu augstvērtīgu un mākslinieciski spožu kinodarbu.

Galvenais redaktors J. Nogins[12]

Būtiskas arī vairākas atsauksmes:

Vissavienības Ļeņina Komunistiskās Jaunatnes savienības
Latvijas ĻKJS CK
ATSAUKSME

Par dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?"
[..] literāro scenāriju

Dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" scenārija autori pēta vienu no svarīgākajām un grūtākajām problēmām, kura nodarbina mūsu sabiedrības jaunieti – sava dzīves ceļa izvēle. [..] Pēc mūsu domām, dokumentālā filma [..] palīdzēs gan tautas izglītības orgāniem, gan komjaunatnes organizācijām dziļāk izprast jaunatnes grūtības profesijas izvēlē un dzīves principu noteikšanā, ļaus tiešāk noteikt pētāmā procesa ietekmēšanas iespējamās formas un līdzekļus, piespiedīs skatītāju noteikt savu attieksmi, savu pozīciju.

Mūsuprāt, scenārija autori izmanto interesantus, mūsu republikas dokumentālā kino raksturīgus paņēmienus materiāla organizēšanai, kuri ļaus pievērst uzmanību filmai plašu sabiedrību. Filmas autoru mērķis – parādīt, atklāt pašu problēmu, bet nedot gatavu recepti tās risināšanai.

Mūsuprāt, mūsdienu skatītājam, tai skaitā arī jaunajam, vajadzīgas ne tikai filmas, kuras stāsta par komjaunatnes darbību, par mūsu panākumiem, bet arī kino filmas, kuras atklāj vēl neatrisinātas problēmas, kuras liek mums saasināti uztvert to vai citu sociālo procesu jaunatnes sfērā. Uzskatām, ka scenārijs[..] ir labs pamats šādai filmai.

Latvijas ĻKJS CK Sekretārs G. Valujevs[13]

ATSAUKSME

Par literāro scenāriju [..]

Piedāvātais dokumentālās filmas scenārijs apliecina to, ka Rīgas kinostudija turpina latviešu kinematogrāfa tradīcijas vēstīt par aktuālām šodienas sociālajām problēmām. To vidū jaunatnes problēma īpaši izceļas. Jaunatne – tā ir ne tikai skaitliski liela sabiedrības daļa, tā ir visdinamiskākā, atvērtākā dažāda veida iespējamām ietekmēm. [..]

[..] Filmas uzdevums – uzjundīt sabiedrības apziņu, pievērst uzmanību neatrisinātajām problēmām, piedāvāt sava veida sociālā fenomena analīzi. Šāda pieeja, kāda raksturīga labāka parauga padomju publicistikai, diktēta

centieniem realizēt pilsonisko un partijas kritiku un paškritiku, lai tālāk izkoptu sabiedriskās attiecības attīstīta sociālisma periodā.

Likumsakarīgi, ka kino, kam piemīt liels audzinošs spēks, ir propagandas līdzeklis, kurš iedarbojas uz masu auditorijas viedokļa veidošanos. [..]

Kopumā dokumentālistu darbs atbalstāms, tā nepieciešama jaunatnei un vecākajai paaudzei. Tēmas uzstādījums pamato nepieciešamību pilnveidot komunistiskās audzināšanas un veidošanas sistēmas, lai veidotu jaunatnē komunistiskās tikumības normas.

J. J. Veišs
Filozofijas zinātņu kandidāts
Latvijas PSR ZA Filozofijas un tiesību institūta
Direktora vietnieks zinātniskajā darbā[14]

Lasot Latvijas Valsts arhīvā saglabātos dokumentus, radās jautājumi, uz kuriem atbildēja viens no filmas scenārija autoriem Ābrams Kleckins:

A.R: Noskatoties filmu un lasot saglabātos dokumentus, rodas priekšstats, ka filma tapusi, pateicoties rūpīgi izstrādātajam un precīzi izveidotajam filmas pieteikumam:

Ā.K.: Protams, ļoti būtiski bija uzrakstīt tādu pieteikumu, lai tālāk redaktori, kuriem bija tas jāpieņem un jāapstiprina, varētu to izdarīt.[15]

A.R.: Vai visur (gan pieteikumā, gan pēc tam scenārijos un atsauksmēs uz tiem) minētie 1982. (novembra) un 1983. gada plēnumi, tāpat vēlāk PSKP XXVI un XXVII kongresa lēmumi bija obligāta forma vai tos izmantoja arī pēc būtības?

Ā. K.: Šāda forma bija neatņemama tā laika sastāvdaļa, lai gan arī reizēm pēc būtības to varēja izmantot.[16]

Dokumenti liecina, ka gan slēdziens, gan atsauksmes bija pozitīvas, līdz ar to radīja iespēju turpināt darbu. Ābrams Kleckins stāsta, ka pēc pirmā scenārija varianta iesniegšanas labojumi bija nebūtiski, vairāk precizējoši. Otrajā variantā autori centās skaidrāk aprakstīt to, kas pirmajā variantā varēja šķist nesaprasts. "Tādu scenāriju padomju dokumentālajā kino nebija," skaidro intervijā Kleckins, "šeit bija viss pamatoti un skaidri izteikts pēc būtības, līdz tam nebija pieņemts tik "dziļi rakt". Filma bija iecerēta kā saruna, kā mēģinājums saprast, un jautājumi uzdoti nevis cilvēkiem, bet dzīvei. Tomēr būtiskākā scenārija transformācija notika pašā filmēšanas gaitā, jo Juris teica, ka tad, kad sāk filmēt, scenārijā vairs neskatās. Tā arī bija, bet reiz intereses pēc salīdzināju filmu ar uzrakstīto scenāriju, daudzas lietas sakrita. Filmā redzams daudz no tā, kas bija jau iecerēts".[17]

Autori

"Tā bija milzīga laime, ka viss sagadījās kopā – ideja par filmu, mēs četri (scenārija autori Ābrams Kleckins, Jevgēņijs Margoļins un Juris Podnieks, kurš arī filmas režisors, tāpat operators Kalvis Zalcmanis)", stāsta Ābrams Kleckins, "jaunieši, par kuriem filma, un pārmaiņas sabiedrībā, kuru dēļ tāda filma varēja tapt un parādīties uz ekrāniem."[18]

"Tā ir Jura filma," turpina Kleckins, "režisora un scenārija autoru attiecības varu skaidrot ar krievu folkloras tēliem. Ja citu zemju pasakās parasti ir tikai dzīvais ūdens, krievu folklorā ir gan mirušais, gan dzīvais ūdens. Mūsu filmā scenārijs pildīja mirušā ūdens funkciju, "aizdziedēja varoņa rētas" – nogludināja situāciju, radīja iespēju uzņemt filmu, bet režisora uzdevums bija "dot dzīvību" ".[19]

Kādā intervijā Ā. Kleckins pamato: "Tā, bez šaubām, ir autora filma. Scenārijs bija publicistisks un socioloģisks, Juris filmu padarīja psiholoģisku un emocionālu. Tas ir viņa nopelns. Pamatā ir zinātniski pamatota koncepcija, bet tā neizlec. Filma samontēta pēc emocionālās loģikas, vārdiskās

sasaistes tajā nav. Caurvijošās tēmas – dzīves un nāves, patiesības un meli. Tās nerisina loģiskajā līmenī [..] Mūsu filmā skatītāja loma ir ļoti augsta. Katrs skatītājs var jebkurā situācijā ielikt savu dzīves pieredzi [..] Mēs nenosaucam vārdos, skatītājs pats var nonākt pie kādiem secinājumiem. Mēs dzīvei uzdodam jautājumus, bet ne atbildes" (Кекелидзе, 1987, 25. апр., 2).

"Pašā darba procesā Jurim jau bija sava grupa, ar kuru viņš strādāja," turpina Ā. Kleckins, "tā arī veidoja filmu. Jurim bija nepieciešama "sava komanda", kopīgā darbā pārbaudīti cilvēki, jo tad, kad Juris sāka strādāt, nebija ne dienas, ne naktis, ne brīvdienas.

Viņš bija aizrautīgs un īsts komunikācijas ģēnijs, jo nevienam neko nelūdza, bet visi paši nāca talkā, piedāvāja savu palīdzību. Scenārija tapšanas gaitā izstaigājām milzum daudz jauniešu kompānijas, visi trīs piedalījāmies sarunās, diskutējām. Viens no veidiem, kā nokļuvām jauniešu vidē, bija attiecības ar Jāni Šipkēvicu, kura vadītajos "Video ritmos" piedalījāmies. J. Šipkēvica raidījums bija ļoti populārs jaunatnes vidū. Līdz ar to mūs šajā vidē ļoti labi uzņēma, sarunās jaunieši bija atklāti, bet tad mēs vēl nefilmējām. Scenārijs bija rezultāts tam, ko mēs izrunājām".[20]

"Tie jaunieši, kurus mēs filmējām", turpina Ā. Kleckins, "bez šaubām ir filmas līdzautori, tā mēs viņus uztvērām, tā jutās viņi paši."[21]

"Es runāju par cilvēkiem, kuri veidoja filmu", skaidro Ā. Kleckins, "bet šāda veida filmas līdzautors ir arī skatītājs, lai gan pašā tapšanas gaitā nepiedalījies, bet uztveres brīdī viņš kļūst par līdzautoru, jo saruna notiek starp filmu un skatītāju, tas, kā skatītājs filmu uztver, ir atkarīgs no viņa paša, no tā, ko katrs uztver, saprot, kas viņu uzrunā. Tādēļ filma var būt uztverta ļoti atšķirīgi. Piemēram, filma nebija iecerēta politiska, bet liela daļa to tādu redzēja, jo tādu to uztvēra. Tieši tādēļ es runāju par skatītāja būtisko nozīmi."[22]

Filmēšanas sākums

Režisors Juris Podnieks filmēšanas sākumu saistīja ar nejaušību: "Reiz braucām filmēt miglu pār Daugavu pie Rīgas. Filmēšana ieilga, atgriezāmies tikai vakarā. Arī filmas lenta vēl palikusi pāri. Kāds ierosināja – iebrauksim, paskatīsimies: te netālu uzstājas ansamblis "Pērkons". Sākām filmēt. Un mūsu acu priekšā jaunie skatītāji, galvenokārt rīdzinieki, sāka celties kājās, dziedāt līdzi, ielenca estrādi, dejoja ... Tas, kas redzams pašā filmas sākumā. Filmas lenta beidzās, un mēs aizbraucām. Bet pēc koncerta skatītāju pūlis mājupceļā izdemolēja divus elektriskā vilciena vagonus – dauzīja stiklus, bojāja sēdekļus ... Bija skaļa lieta, tiesa. Uz tiesu mēs jau aizbraucām ar nodomu filmēt. Bet pēc tam sākām meklēt tos, kurus bijām uzfilmējuši koncerta laikā. Uztaisījām fotogrāfijas, es pats ar tām staigāju pa pilsētas diskotēkām, bāriem, vaicājām, vai kāds nezina, kur tādu un tādu var atrast ... Teicu, ka uzņemu filmu, neesmu no milicijas. Noticēja..." (Ажгихиа, 1987, 28. фев.).

Filmas montāžas režisore Antra Cilinska stāsta, ka viena no filmas veiksmēm bija Jura Podnieka talants "būt īstajā vietā, īstajā laikā", tā arī izdevās būt klāt zīmīgajā koncertā, filmēt, kas kļuva par filmēšanas procesa sākumu.[23]

Laika grafiks

A.R.: Aplūkojot saglabātos dokumentus, rodas jautājums, kādēļ tik ilgs filmas tapšanas laiks – no 1983. gada līdz 1986. gadam.

Ā.K.: Scenārijs bija pieņemts, bet naudu nedeva, jo pilnmetrāžas filmas bija Maskavas pasūtījums. Līdz ar to var teikt, ka pretestība filmas tapšanai sākās, kad 1984. un 1985. gadā nebija naudas, bet tas nebija naudas jautājums, bet gan neuzdrīkstēšanās. Lēmums parādījās tikai tad, kad ievēlēja Gorbačovu.

1983. gads

-	-	10.03.	14.04.	04.05.	-	-	-	-	03.10.	-	-
01.	02.				06.	07.	08.	09.		11.	12.

1984. gads

-	-	-	-	-	-	-	-	24.09.	-	29.11.	03.12.
01.	02.	03.	04.	05.	06.	07.	08.		10.		11.12.

1985. gads

-	-	19.03.	-	11.05. 24.05.	-	26.07.	09.08. 30.08.	-	-	-	16.12. 21.12 25.12. 28.12.
01.	02.		04.		06.			09.	10.	11.	

1986.gads

06.01. 22.01. 23.01. 30.01. 31.01.	13.02. 25.02.	28.03. 31.03.	01.04. 15.04.	11.05. 12.05.	- 06.	23.07.	14.08.	02.09. 30.09.	02.10. 15.10. 17.10. 20.10. 21.10. 22.10. 24.10. 27.10.	12.11. 21.11. 24.11.	09.12. 16.12.

1987. gads

-	05.02.	23.03.	-	-	-	-	-	-	16.10.	02.11	-
01.	06.02.		04.	05.	06.	07.	08.	09.	22.10.	30.11.	12.

Mēneši, datumi, kuros datēti kādi dokumenti

2. att. Dokumentos fiksētais laika grafiks

Glasnostj – iespēja pabeigt filmu

A.R.: Tātad pārmaiņas sabiedrībā – Gorbačova pārmaiņas – *glasnostj* un *perestroika* palīdzēja filmas tapšanas gaitā?

Ā. K.: Ļoti, bez tām nebūtu bijis atļaujas. Arī Gorbačovam bija svarīga mūsu filma, viņš savās runās bieži uz to atsaucās, jo bija *glasnostj, perestroika,* par ko rakstīja laikrakstos un runāja televīzijā, bet nekas nenotika realitātē, Gorbačovs uz šo filmu atsaucās, apstiprinot, ka pārmaiņas notiek. Varētu teikt, ka mēs bijām trāpījuši īstajā laikā ar to, ka jau 1983. gadā bijām sākuši strādāt pie filmas veidošanas, tādēļ jau 1986. gadā mums bija ļoti aktuāls materiāls. Arī 1986. gadā, kad citi dokumentālisti nodarbojās ar atmaskošanu jeb rādīja to, ko pirms tam nedrīkstēja, cenšoties parādīt pēc iespējas asāk un "melnāk", bet mūsu filmai bija cita ievirze, mēs bijām godīgi pret saviem filmējamajiem, mēs meklējām kopīgu valodu, devām vārdu un iespēju izteikties. Filmas tapšanas gaitā mēs nolēmām neizmantot nekādus scenārijā paredzētos komentārus, jo viņi (filmētie jaunieši) taču nevar uz tiem atbildēt. Bija atrasts veids, kā filmēt – pār plecu, lai jauniešiem būtu tieša saruna ar sabiedrību un tajā pašā laikā viņi paši no sabiedrības, kurai agrāk nepievērsa uzmanību, nedeva vārdu; tas nenozīmē, ka viņi būtu slikti, tomēr viņiem nepievērsa uzmanību.

Filmu ļoti atzinīgi pieņēma jaunieši, jo tā viņiem bija "devusi vārdu", iespēju izteikties, runāt par savām problēmām, jo ne tikai valsts līmenī, bet arī ģimenē viņiem šādsa iespējas nebija.

Tā satrieca pieaugušos.

Šādu pavērsienu nebijām paredzējuši, tas radās filmējot – visa filma uz nāves fona – pašnāvības mēģinājums, meitene, kura baidās par sava bērna dzīvi, Genādija nāve, Afganistāna, puisis, kurš strādāja morgā.

Tas satrieca vecākus.

Bija periods, kad nebijām apmierināti ar nosaukumu, īpaši Juris, jo šķita, ka tas ir pārāk uzbāzīgs, tādēļ bija pat doma sarīkot tādu kā konkursu par labāko nosaukumu, bet filma "nepieņēma" pat ļoti labus un asprātīgus nosaukumus, tādēļ palikām pie šī paša, kurš izrādījās tik trāpīgs, ka pēc filmas iznākšanas bija tendence uzdot šo jautājumu: "Vai viegli būt ...?" visdažādākajos veidos. Jevgēņijs Margoļins jau pirmajos mēnešos pēc filmas bija saskaitījis simtiem rakstu, kuros izmantots šis sauklis.[24]

A.R: Neskatoties uz to, ka pārmaiņas Padomju Savienībā bija sākušās, tomēr apbrīnojami, ka filmu apstiprināja un ļāva izrādīt.

Ā. K.: Filma ietver sevī pamatīgumu un labestību, jo tā necīnījās, bet atbalstīja gaidas uz labāku dzīvi. Arī pēc būtības tā nebija politiska filma, ja to kāds nosauc par politisku, tad tāda tā radās pēc uztveres. Jo saruna jau notiek arī starp ekrānu un zāli. Mēs vēlējāmies mudināt cilvēkus domāt pašiem, jo visas situācijas ņemtas no apkārtējās dzīves, bet, kad saliek tās kopā, rodas atbilde: "так жить нельзя" [*tā dzīvot nedrīkst* – krievu val.].[25]

Apstiprināšana

Atļaujas

ATĻAUJA

10.03. 1983.

PSRS Valsts kinematogrāfijas komitejas
Dokumentālo, zinātniski-populāro un mācību filmu pārvalde

Rīgas Kinostudijas direktoram biedram Lepeško H. K.

Izskatot Latvijas PSR Valsts kinematogrāfijas komitejas tematisko priekšlikumu par pilnmetrāžas dokumentālajām filmām, Pārvalde atļauj sākt darbu pie pilnmetrāžas dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" (autori – Ā. Kleckins, J. Margoļins, J. Podnieks) literārā scenārija. Turpmāk, minētā filma pēc scenārija apstiprināšanas, var būt ieplānota nodot ražošanai no 1984. g. līdz 1985. g.

Pārvaldes priekšnieks A. I . Procenko[26]

ATĻAUJA

1.1.83.
Nr. 09-396

Latvijas PSR Valsts Kinematogrāfijas komiteja

Rīgas kinostudijai

Komiteja atļauj Rīgas kinostudijas režisoram J. Podniekam un redaktoram J. Margoļinam rakstīt literāro scenāriju pilnmetrāžas dokumentālajai filmai "Vai viegli būt jaunam?".

Galvenais redaktors T. Margēvičs.[27]

ATĻAUJA

03.10.1983.
Nr. 5/04-14/2008

PSRS Valsts kinematogrāfijas komiteja

Rīgas Kinostudijas direktoram b. Lepeško H. K.

Pārvalde izskatījusi Jūsu iesniegto perspektīvo tematisko plānu laika posmam 1985.–87.g.g. un pieteikumus pilnmetrāžas dokumentālajām filmām un paziņo sekojošo.

Agrāk nosūtītajām Jūsu vēstulēm Pārvalde piekrīt atļaut literārā scenārija sagatavošanu "Vai viegli būt jaunam?" (autors Ā. Kleckins, J. Margoļins, J. Podnieks).

Pārvaldes priekšnieks A.I. Procenko[28]

ATĻAUJA

24. 05.1985.
Nr. 5/04-10/935

Rīgas kino studijas direktoram
Biedram H. K. Lepeško
Apspriežot papildus izstrādāto pilnmetrāžas dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" (autori Ā. Kleckins, J. Margoļins, J. Podnieks) literārā scenārija variantu, pārvalde to apstiprina.

Pārvaldes priekšnieks
A. I. Procenko[29]

ATĻAUJA

1986. gada 21. novembrī

Atļauju skaņas, krāsainā, parasta formāta kinofilmas ražošanu demonstrēšanai PSRS robežās visai auditorijai, bez laika ierobežojuma [*без срока*].

Žanrs dokumentālā, 8 daļu, 2250 metri, scenārija autori: J. Podnieks, Ā. Kleckins, J. Margoļins, režisors J. Podnieks, komponists M. Brauns.

Kinorepertuāra kontroles inspektors.[30]

Apstiprināšanas process Rīgā

"Lai aprakstītu tā laika atmosfēru," stāsta Ā. Kleckins, "būtisks bija notikums ar Glavļitu[31]. Filma gatava, bažījāmies par tās nākotni, tādēļ izdarījām "riskantu gājienu", piezvanījām uz Glavļitu: "Mums nepieciešams jūsu padoms, konsultācija, jo nezinām, cik tā atbilst jūsu norādījumiem.

Glavļita darbinieki ar prieku piekrita atnākt un noskatīties filmu, jo šāda attieksme viņus, no kuriem baidījās, kurus lamāja un pat ienīda, pārsteidza.

Atnāca, noskatījās, filma patika, tikai viens iebildums: "ziniet, tajā vietā ar krišnaītiem[32], lūdzu, paīsiniet par kādām 10 sekundēm." Zīmogu ar savu atļauju un parakstu uzlika jau uzreiz, negaidot, kamēr filmu pārtaisīsim."[33]

"Nākamais posms", atceras Kleckins," bija atrādīšana Rīgā, studijā, tad zvanīja no *stūra mājas*[34] un ieradās pulkveži, kuri pēc filmas noskatīšanās paziņoja: "Afganistānu laukā, krišnaītus laukā, tā neder, tas neder, ko jūs smaidāt?" Juris atbildēja, ka neko filmā mainīt nevaram, jo te, lūdzu, ir Glavļita atļauja (pēc tādas atļaujas izsniegšanas tikai pats Glavļits var atcelt to ar īpašu rīkojumu, bet tā nekad nenotika). Tā nebija izrādīšanās, bet gan savas pozīcijas aizstāvēšana. Lai gan atļauja bija dota, tomēr cilvēki, kas pārzināja *sistēmu*, mūs brīdināja un pat lūdza pārtaisīt filmu."[35]

Par VDK nodaļas priekšnieka un trīs viņa vietnieku ierašanos filmas direktore Baiba Urbāne stāsta: "Kad ieradās skatīties mūsu filmu, bija nepatīkama sajūta, bet Juris mierināja: "Labi, ka tajā kompānijā ir Dreijers, mēs esam bijuši kopā braucienos, gulējām pat vienā istabā, gan jau ar viņu kaut ko varēs sarunāt". Tieši Dreijers uzvedās īpaši neadekvāti, cēlās kājās, skraidīja pa zāli, rija tabletes. Viņi jau neredzēja filmu, bet gan to, ka tajā ir tik daudz viņiem nepieņemamu lietu. Sašutuši vaicāja: "Kas tie par pagrabiem?"[36] Noskatījās, aizbrauca, atstāja mūs neziņā."[37] "Pēc kāda laika atbrauca Gorbunovs[38]", turpina Urbāne, "Viens pats. Noskatījās, filma patika, tikai viens iebildums – lūgums izņemt epizodi, kur puisis krievu valodā atbild uz jautājumiem. Kad viņam vaicāja: "Kādēļ nerunā latviski?", viņš atbildēja: "Я ваш собачий язик небуду учить [*Es jūsu suņu valodu nemācīšos*]". Šī bija vienīgā Gorbunova iebilde."[39]

Apstiprināšanas process Maskavā

Atceras Ābrams Kleckins: "Sēdi vadīja PSRS Valsts Kinematogrāfijas komitejas Dokumentālā kino pārvaldes priekšnieks Procenko.

Bija nobijies pats, biedēja arī mūs: "Saprotiet, ja filmu parādīs Padomju Savienībā, tad nezinu...". Redaktori aizstāvēja, sevišķi redaktore Jakovļeva.

Tomēr viņa vadītajā redakcijas sēdē redaktori filmu aizstāvēja un slavēja.

Pēcpusdienā Procenko laikam bija apstaigājis savu priekšniecību, galu galā filmu pieņēma, principā neko nemainījām."[40]

Filmas direktore Baiba Urbāne pieņemšanu Maskavā atceras ar prieku, jo "tur filma patika, ja Rīgā[41] baidījās filmu pieņemt, tad Maskavā atceros, ka nebija problēmas, filma aizgāja uz "urrā!". Filmu pieņēma 1986. gada 4. decembrī."[42]

Filmētie jaunieši

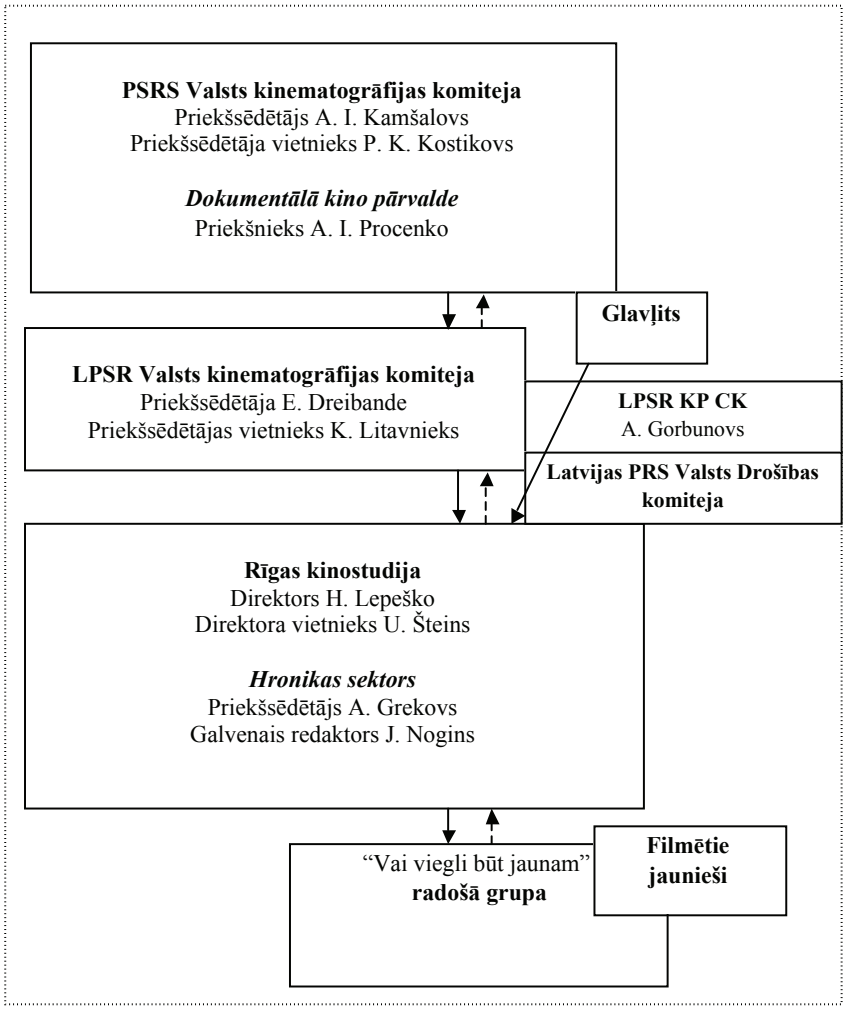
Ā. Kleckins: "Tomēr vissvarīgākā "pieņemšanas komisija" bija tie jaunieši, par kuriem bija filma. Ar viņiem bija noruna, ka viņi drīkst izņemt to, kas viņiem šķiet nepieņemams utt., tomēr nevienam nebija pretenziju, viņi jutās kā līdzautori, tā arī bija, tādēļ filmu tik labi pieņēma jaunatne.

Mūsu bažas bija par to, lai mēs nekļūtu uzbāzīgi, ar kādām pamācībām dzīvot u. tml., materiāls bija ļoti sarežģīts, mums viss bija jāieliek pašā filmā, lai filma runā, ne mēs. Domājām, ja filma pati izteiks, uzrunās, tad būs sasniegts rezultāts.

Filma ir par mūžīgajiem jautājumiem, kā dzīvot. Vienmēr par to pašu, jebkuros laikos, jo jaunība ir mulsuma periods, kas ilgāku vai īsāku laiku ir katra dzīvē.

Mēs izdzīvojām filmu, mēs to taisījām tādēļ, ka jutām iekšējo nepieciešamību, nevis, lai taisītu filmu, tāpēc to tik labi uzņēma."[43]

3.att. Filmas apstiprināšanas shēma



Filmas finanses

Dokumentos atrodamas finanšu lietas, kuras var uzskatīt par laikmeta ilustrāciju.

Scenārija līgumā lasāms: "4. Par literārā scenārija uzrakstīšanu, ietverot diktora tekstu un "Studijas" tiesības pēc tā veidot filmu – "Studija" izmaksā "Autora" atlīdzību summā 4 000 (četri tūkstoši) rubļu vienādās daļās."[44]

Rīgas kinostudijas direktors H. Lepeško apstiprina:

> "Saskaņā ar autoriem Ā. J. Kleckins, J. I. Margoļinu un J. B. Podnieku noslēgto līgumu 1983. gada 3. maijā par 5 daļu dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" literārā scenārija uzrakstīšanu, kā arī apstiprinātā un pievienotā pie līguma libretto (zinātniski-populārās filmas), anotācijas vai paplašinātā pieteikuma, kurš ietver sevī idejas ieceri, īsu satura pārstāstu un materiāla raksturojumu, kurš būs scenārija pamatā, nepieciešamas izmaksāt scenārija autoram Ā. Kleckinam, J. Margoļinam, J. Podniekam pirmreizējo avansu 25 procentu apjomā no līguma summas vai 1000 (vienu tūkstoti rubļu) vienādās daļās."[45]

Latvijas PSR Valsts Kinematogrāfijas komiteja pavēl:

> "4. Apstiprināt tāmi sagatavošanas darbu periodam summā 7,61 tūkstoši rubļu."[46]
> "LPSR Valsts Kinematogrāfijas komiteja atļauj uz dokumentālās filmas "Vai viegli būt jaunam?" ražošanas laiku nozīmēt dokumentālo filmu augstākās kategorijas kino operatoru biedru Juri Borisa d. Podnieku par šīs filmas režisora v.i. ar I kategorijas dokumentālo filmu režisora algu 180 rubļi mēnesī."[47]
> "Sakarā ar to, ka Rīgas kinostudija 1986. g. 21. janvārī iesniegusi ģenerālo tāmi un aktu par sagatavošanas perioda beigām
> Pavēlu:
> 5. Kino filmas ražošanas tāmes izmaksas apstiprināt summā 95,2 tūkstoši rubļu."[48]

No filmas direktores Baibas Urbānes iesnieguma:

> "Lūdzam Jūs neatrēķināt no operatora un režisora uzdevuma naudas summu par pārtērēto negatīvo filmu – 1985 m, jo pie patreizējās filmas derīgās metrāžas 2250 m pēc limita 1:10 pienāktos kopējā negatīvā filma 22500 m, kā arī kopējā filmas izmaksas tāme netika pārtērēta, un no grupas atkarīgā ekonomija ir 1944 rbļ."[49]

No Rīgas kinostudijas direktora iesnieguma:

> "Rīgas kinostudijā pabeigta [..] filmas izrādes Maskavā un Rīgā parādīja, ka filmai ir liela sabiedriskā rezonanse.
> Skatoties uz iepriekšminēto filmas nozīmīgumu un autoru izdarīto papildus darbu, lūdzam Jūs griezties PSRS Valsts Kinematogrāfijas komitejā ar prasību par atļauju palielināt autoru honorāru par literāro scenāriju līdz 900 rubļiem par katru daļu, pamatojoties uz faktisko 8 daļu apjomu, un noslēgt papildus līgumu ar autoriem." [50]

Filmas titri

Filmas titros redzams:
Rīgas kinostudijas logotips;
Vai viegli būt jaunam?
Scenārija autori Ābrams Kleckins, Jevgēņijs Margoļins, Juris Podnieks;
Režisors Juris Podnieks;
Operators Kalvis Zalcmanis;
Komponists Mārtiņš Brauns;
Skaņu operators Gunārs Netrebskis;
Asistenti Antra Cilinska, Aleksandrs Demčenko, Ilgvars Silmalis, Ilga Vītola;
Redaktore Rūta Frijāre;
Filmas direktore Baiba Urbāne;
Rīgas kinostudija;
1986.

Papildus titri:

Skanēs Jura Kulakova un Māra Melgalva "Dziesma par sapumpurotu zaru" un "Pie baltas lapas"*;* skaņu režisors Anrijs Krenbergs.

Papildus titri:

Par tiem, kas meklē savu vietu dzīvē; О тех, кто ищет своё место в жизни.[51]

Par filmu

Pirmie kadri. "Troksnis nāk un nāk, un nāk, un atnāk...," dzirdama "Pērkona"[52] dziesma. Līksmojoši jaunieši, dažas nopietnas pieaugušo sejas. "Troksnis nāk un apēd mani...," turpina "Pērkons". Milicis savā sargpostenī. Jaunieši ceļas kājās...

Filmas pamatā ir šo jauniešu un citu, filmas veidotāju sastapto, personību likteņi. Tajā redzam padomju režīmā dzīvojošus jauniešus, kuri atklātās sarunās ar režisoru stāsta par konfliktiem ar sabiedrību, vecākiem, par pedagogu un varas liekulību, par bailēm, vai viņu dzīves ir kaut kā vērtas.

Galvenie varoņi ir jauni cilvēki – vidusskolu absolventi, kuri domā par savu nākotni un meklē vietu dzīvē, amatierkino režisors[53], kurš uzņem filmu par saviem vienaudžiem, jauna māmiņa, kuru pēc Černobiļas atomkatastrofas uztrauc jaundzimušās meitiņas liktenis, sešpadsmitgadīga meitene, kura bija gatava izlēkt pa logu, jo viņu apvainoja zādzībā, Krišnas kustības aktīvists, jaunietis, kurš tiek bargi sodīts čekas organizētā paraugprāvā par vilciena demolēšanu[54] pēc minētā "Pērkona" koncerta Ogrē, puiši, kuri atgriezušies no kara Afganistānā[55].

Pēdējie kadri. Ielūkojamies "Afganistānas puišu" sejās, un atkal koncerts, miliči, līksmojošs jauniešu pūlis. "Pērkons": "Pie baltas lapas apsēžos... kas būs tik drosmīgs pateikt, ka nav vainojams neviens..."

Ekrāna liktenis

"Nesen pie Maskavas kinoteātra "Rossija" varēja novērot retu skatu. Zālē, kurā demonstrēja mākslas filmu – tukšums. Bet otrā – milzum gara rinda, pieraksts vairākas dienas iepriekš, numuri uz plaukstām ... Detektīvs? Ārzemju grāvējs ar skaistulēm un karatē [..]. Nekā tamlīdzīga. Rādīja latviešu kino režisora Jura Podnieka dokumentālo filmu "Vai viegli būt jaunam?"" (Вишняков, 1987, 12. апр., 2).

Ābrams Kleckins atceras: "Pirmizrāde Maskavā Kino namā. Ēka ielenkta, iekļūt nevar, šķita, ka paši netiksim iekšā. Zāle bija pārpildīta, tā paredzēta 800 vietām, toreiz uzņēma ap 1500

skatītāju. Tāda krievu kino slavenība kā Eldars Rjazanovs sēdēja balkonā uz trepītēm."[56]

Šāds notikums izraisīja milzīgu interesi visā pasaulē, pirmizrādes Maskavā aprakstīja kā sensāciju: "Kaut gan filma uzņemta Rīgā un intervētie jaunieši ir latvieši (gandrīz visi varoņi filmā runā latviešu valodā), tā izsaukusi plašu interesi arī aiz Latvijas robežām. Kad tā [filma "Vai viegli būt jaunam?" – A.R.] tika izrādīta kinoteātra "*Rossija*" mazajā zālē – "*Rossija*" ir viens no Maskavas lielākajiem kinoteātriem – tā piesaistīja plašas publikas uzmanību; žurnāla "*New York Magazine*" korespondents Bills Killers ziņoja, ka Podnieks pat parakstījis miljonā skatītāja programmu – tik liels skatītāju skaits "ir rekords krievu [*sic!*] dokumentālfilmas vēsturē (26/7/1987) (Latvija, 1987, 102–105).

"Tomēr, neskatoties uz panākumiem Maskavā," stāsta Baiba Urbāne, "Rīgā filmas demonstrēšana sākās tikai kādus trīs, četrus mēnešus vēlāk."[57]

Skatītāju kopskaits milzīgs, tikai bijušās PSRS kinoteātros vien gada laikā filmu noskatījās 28 miljoni skatītāju, tā demonstrēta vairāk nekā 80 valstīs.[58] Filmu rādīja dažādos kino pasākumos visā pasaulē – "Francijā, Holandē, Kolumbijā, Angolā, Tanzānijā, Grieķijā, Filipīnās, Dānijā, Islandē, Norvēģijā, Somijā, Afganistānā, Rietumberlīnē, Jaunzēlandē, Rumānijā, Kubā, ČSSR, Dienvidslāvijā, Bulgārijā, Brazīlijā, Alžīrā, Ēģiptē, Honkongā, VDR, Šveicē. Tā demonstrēta Leipcigas, Turīnas, Sansebastjanas, Edinburgas, Toronto, Losandželosas, Kannu festivālu informatīvajās skatēs" (Šteina, 1988, 1. janv.,15).

1987. gada maijā intervijā "Padomju Jaunatnei" filmas režisors Juris Podnieks rēķināja: "[..] Pēc Lužņikiem vien: tur filmu demonstrēja piecas dienas pa trim seansiem, katrā seansā zāle bija pilna, t.i., 7500 biļešu par vismaz 50 kapeikām reiz trīs un reiz pieci ... Citiem vārdiem sakot, filma atmaksājās jau ar vienu kopiju" (Lehmusa, 1987, 28. maijs, 4).

Apbalvojumu saraksts

1. Latvijas PSR Kinematogrāfistu savienības balva "Lielais Kristaps" – labākā dokumentālā filma. 1986. gads.
   Piemiņas medaļas:
   Labākajam režisoram dokumentālistam J. Podniekam.
   Labākajam operatoram K. Zalcmanim. Rīga 1987. gada februāris.
2. Žurnāla "*Аврора*" balva festivālā "*Молодое кино*" Ļeņingrada 1987. gada aprīlis.
3. Lielā žūrijas balva "par pilsoniskumu, māksliniecisko un tikumisko stingrību", XX Vissavienības kino festivālā. Tbilisi 1987. gada maijs.
4. Balva "*Киноманка*" par piedalīšanos padomju ārpuskonkursa programmā XXV Starptautiskajā īsmetrāžas filmu kino festivālā. Krakova (Polijas TR) 1987. gada jūnijs.
5. Diploms prēmija XXV Starptautiskajā kino festivālā. Krakova 1987. gada jūnijs.
6. Starptautiskā kino dokumentālistu balva Starptautiskajā dokumentālo filmu festivālā. Losandželosa (ASV) 1987. gada novembris.[59]
7. PSRS kinematogrāfistu balva "*Ника*" par labāko dokumentālo filmu. 1987. gads.
8. FIPRESSI balva Starptautiskajā Kannu festivālā. 1987. gads.
9. PSRS Valsts prēmija.[60]

Filmas dzīve

Varbūt kādam šodien, divdesmit pirmā gadsimta pirmajā desmitgadē, pirmoreiz skatoties filmu "Vai viegli būt jaunam?", varētu šķist, ka nekā ievērības cienīga tajā nav, bet filmu, tāpat kā tās režisoru, raksturo pazīme "*būt īstajā laikā, īstajā vietā*"[61].

Laika periodu no 1983. gada līdz 1985. gadam, kurā filmas autori uzrakstīja scenāriju un sāka filmas uzņemšanu, daļa vēsturnieku dēvē par "*perestroikas* embrionālo periodu". 1983. gadā Padomju Savienības vadītājs ir J. Andropovs, kuru savukārt sauca arī par "*perestroikas* tēvu" (Барсенков, Вдовин, 2005, 588).

1983. gada sākumā filmas ieceres autori Ābrams Kleckins, Juris Podnieks un Jevgēņijs Margoļins saņem atļaujas sākt darbu pie literārā scenārija izstrādāšanas, kuru nodod 1984. gada novembrī, tad to pieņem Rīgā un nosūta uz Maskavu.

1985. gadā valsti vada K. Čerņenko.

1985. gada pirmajā pusē uzrakstītas vairākas nozīmīgas atsauksmes, kurās filozofijas zinātņu kandidāts, Latvijas PSR ZA Filozofijas un tiesību institūta direktora vietnieks zinātniskajā darbā J. Veišs un Latvijas ĻKJS CK sekretārs G. Valujevs izsaka atbalstu scenārija autoriem, uzsverot, ka šāda filma ir sabiedrībai nepieciešama, arī Rīgas kinostudijas Mākslas padomes Hronikas sektora galvenais redaktors J. Nogins paraksta slēdzienu, kurā atzinīgi novērtē scenāriju, balstoties tieši uz K. Čerņenko runās dzirdēto.

1985. gada martā Padomju Savienības vadībā nonāk M. Gorbačovs, kurš 15. maijā dodas uz Ļeņingradu, lai tiktos ar tautu. Pēc šī brauciena jēdziens *perestroika* kļūst par neatņemamu publiskās telpas sastāvdaļu.

1985. gada maijā Maskavā apstiprina scenāriju.

1985. gada augustā filmu iekļauj 1986. gada ražošanas plānā.

1986. gada decembrī filma nonāk pie skatītājiem.

Izsekojot minētajiem datumiem, skaidri redzams, ka filmas liktenis bijis cieši saistīts ar notikumiem un pārmaiņām Padomju Savienībā. Jāņem vērā arī tas, ka *glasnostj* un *perestroika,* kas bija par pamatu, lai filmu apstiprinātu un ļautu demonstrēt, bija neiespējama bez šāda veida darbiem, tādēļ *glasnostj* un *perestroika* bija nepieciešama filmai, bet filma nepieciešama, lai varētu šos pārmaiņu procesus ilustrēt.

Viens no scenārija autoriem Ābrams Kleckins formulējis, ka sākumā filma bijusi sabiedrības fakts, sociāls notikums, vēlāk tas kļuva arī par mākslas notikumu, jo filma bija ne tikai vēstures fakts, bet arī kultūras sastāvdaļa, kura apliecināja, ka arī tobrīd [1986. gadā] varēja "runāt" par brīvību, iekšēju brīvību un demokrātiju, kura pastāv nevis likumos, bet mūsos pašos.[62]

2007. gadā filma DVD formātā ar subtitriem latviešu, angļu un krievu valodā no jauna devusies pie skatītājiem – gan kā mākslas darbs, gan kā vēstures liecība.

Izmantotā literatūra

Adikibi, O. Baleins, B. Brejī, E. et al. (1999). *Ideju vārdnīca: domātāji, teorijas un jēdzieni filozofijā, zinātnē, reliģijā, politikā, vēsturē un mākslā*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Барсенков, А. С. & Вдовин, А. И. (2005). *История России. 1917 – 2004*. Москва: Аспект Пресс.

Barts, R. (2006). *Camera lucida. Piezīme par fotogrāfiju*. [Rīga]: Laikmetīgās mākslas centrs.

Giddens, A. (1997). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.

Kļockins, Ā. (1983). *Mana pasaule: Tikšanās dzīvē un iztēlē*. Rīga: Avots.

Лотман, Ю. М. (2005). *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство СПБ.

Luhmann, N. (2000). *The reality of mass media*. Cambridge: Polity Press.

Matīsa, K. & Redovičs, A. (2007). *Dokumentāls logs uz Eiropu. Eiropas dokumentālo kino simpoziji 1977 – 2007*. Rīga: Mansards.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Riekstiņš, E. (sast.) (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas*. Rīga: Liesma.

Rozenvalde, I. (2004). *Preses lasītāja svešvārdu vārdnīca*. Rīga: Nordik.

Schutz, A. (1970). *On phenomenology and social relations*. Chicago: University of Chicago Press.

Siliņš, U. & Vējiņš, J. (2006). *Latvija likteņa gaitās 1918 – 1991*. Rīga: a/s Preses Nams.

Thompson, J. B. (1995). *The media and modernity*. Cambridge: Polity Press.

Izmantotie avoti

Ажгихиа, Н. (1987, 28. фев.). "Нам пора быть вместе". *Советская Россия*.
Latvija. Grūtā jaunība. (1987). *Baltiešu Forums,* 2, 102–105.
Гуревич, Л. (1987). Это же наши дети! *Искусство Кино*, 10, 39–51.
Ященко, Т. (1987). От отчаяния к надежде. *Искусство Кино*, 4, 35–42.
Кекелидзе, Э. (1987, 25. апр.). Горькое лекарство – зеркало. *Советская Эстония*. С. 2.
Lehmusa, I. (1987, 28. maijs). Filma akceptēta. *Padomju Jaunatne*. 4. lpp.
Lehmusa, I. (1986, 22. okt.). Nemiera un jautājumu pilns. *Padomju Jaunatne*. 4. lpp.
Šteina, I. (1988, 1. janv.). "Vai viegli būt jaunam?" ārzemju preses spogulī. *Literatūra un Māksla*. 15. lpp.
Вишняков, В. (1987, 12. апр.). Быть молодым... *Труд*. С. 2.

---

[1] Sk. Matīsa, K. & Redovičs, A. (2007). *Dokumentāls logs uz Eiropu. Eiropas dokumentālo kino simpoziji 1977 –2007*. Rīga: Mansards. 204. lpp.
[2] Autore runā par "kinolentē redzam kādu jaunieti, kurš pilnīgi vīlies sabiedrībā, ir atmetis jebkādus godkārīgus (stimulējošus!) mērķus un strādā par pastnieku. Dienu no dienas viņš iznēsā avīzes – nopelna eksistences līdzekļus, lai, pārnācis mājās, sāktu dzīvot pavisam citu dzīvi – kaismīgi veltītu indiešu filozofijai un reliģijai." (Lehmusa, I. (1986, 22. okt.). Nemiera un jautājumu pilns. *Padomju Jaunatne*. 4. lpp.).
[3]Kleckins, Ābrams – Kļockins, Ābrams – uzvārda rakstība filmas tapšanas laika dokumentos, kurš publikācijas ietvaros vienādots, izmantojot "Kleckins". Atsaucēs saglabāts attiecīgais uzvārda lietojums.
[4] Margoļins, Jevgēņijs – viens no trijiem filmas "*Vai viegli būt jaunam?"* scenārija autoriem.
[5] "*Strēlnieku zvaigznājs"* – Jura Podnieka pilnmetrāžas filma (1982) veltīta vienai no izcilākajām latviešu tautas vēstures parādībām – latviešu strēlniekiem.[..] Tēmas nozīmīgums noteicis ne tikai filmas saturu, bet arī tās stilu un sižetu. Autori atteicās no vairākām formas iecerēm un iepriekšpieņemtām shēmām vēstures un tās varoņu tēlojumā un ļāva stāstīt pašiem strēlniekiem – tai saujiņai no viņiem, kas filmēšanas laikā bija vēl dzīvi. (Riekstiņš, E. (sast.) (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas*. 316. lpp.)
[6] Sk. Kļockins, Ā. (1983). *Mana pasaule: Tikšanās dzīvē un iztēlē*. Rīga: Avots.
[7] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu. *Intervijas atšifrējums glabājas raksta autores personiskajā arhīvā*.
[8] "Vai viegli būt jaunam?" caurvij Igora Vasiļjeva veidotā filma "Sāga". Igors Vasiļjevs bija Zinātņu Akadēmijas kino amatieru studijas dalībnieks, kura darbu komanda izvēlējās iekļaut savā filmā, lai rastos saspēle starp tēlainību, kuru savā filmā izvēlējies Igors Vasiļjevs un tēlainību, ar kuru runā "Vai viegli būt jaunam?" veidotāji.
[9] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[10] Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk – LVA). 416. f., 4. apr., 438. l., 3.–7. lp.
[11] N. Čerņenko – PSKP CK ģenerālsekretārs.
[12] LVA. 416. f., 4. apr., 438. l., 49.–51. lp.
[13] Turpat. 86.–87. lp.
[14] Turpat. 88.–90. lp.
[15] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[16] Turpat.
[17] Turpat.
[18] Turpat.
[19] Rozenšteine, A. (2008, 17. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu. *Intervijas atšifrējums glabājas raksta autores personiskajā arhīvā*.
[20] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[21] Turpat.
[22] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[23] Rozenšteine, A. (2008, 14. aug.). Intervija ar filmas montāžas režisori un režisora asistenti Antru Cilinsku. *Intervijas atšifrējums glabājas raksta autores personiskajā arhīvā*.
[24] Rozenšteine, A. (2008, 17. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[25] Turpat.
[26] LVA. 416. f., 4. apr., 438. l., 2. lp.
[27] Turpat. 8. lp.
[28] Turpat. 12. lp.
[29] Turpat. 92. lp.
[30] Turpat. 1. lp.

[31] Glavļits (no krievu abreviatūras *Главлит*) – Galvenā literatūras pārvalde Padomju Savienībā, iestāde, kas veica cenzūras funkcijas. (Rozenvalde, I. (2004). *Preses lasītāja svešvārdu vārdnīca*. Rīga: Nordik. 173. lpp.).
[32] Krišnaīti jeb *Harē Krišna* – tā neoficiāli mēdz dēvēt Starptautiskās Krišnas apziņas biedrības locekļus (otrais apzīmējums aizgūts no biedrības populārās reliģiskās dziesmas). (Adikibi, O. Baleins, B. Brejī, E. et al. (1999). *Ideju vārdnīca: domātāji, teorijas un jēdzieni filozofijā, zinātnē, reliģijā, politikā, vēsturē un mākslā*. Rīga: Zvaigzne ABC. 284.–285. lpp.).
[33] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[34] Stūra māja – ēka Rīgā, Brīvības un Stabu ielas stūrī, kur padomju okupācijas laikā atradās Valsts drošības komiteja. (Rozenvalde, I. (2004). *Preses lasītāja svešvārdu vārdnīca*. 451. lpp.).
[35] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[36] Igora Vasiļjeva filmā "Sāga", kura caurvij filmu, darbības risinās arī pagrabos un pazemes ejās.
[37] Rozenšteine, A. (2008, 18. aug.). Intervija ar Baibu Urbāni. *Intervijas atšifrējums glabājas raksta autores personiskajā arhīvā*.
[38] Anatolijs Gorbunovs – LKP ideoloģiskais sekretārs. (Siliņš, U. & Vējiņš, J. (2006). *Latvija likteņa gaitās 1918–1991*. Rīga: a/s Preses Nams. 215. lpp.).
[39] Rozenšteine, A. (2008, 18. aug.). Intervija ar Baibu Urbāni.
[40] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[41] Latvijas PSR Kinematogrāfijas komitejā.
[42] Rozenšteine, A. (2008, 18. aug.). Intervija ar Baibu Urbāni.
[43] Rozenšteine, A. (2008, 12. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[44] LVA. 416. f., 4. apr., 438. l., 9. lp.
[45] Turpat. 11. lp.
[46] Turpat. 96. lp.
[47] Turpat. 100. lp.
[48] Turpat. 103. lp.
[49] Turpat. 136. lp.
[50] Turpat. 194. lp.
[51] LVA. 416. f., 4. apr., 438. l., 137.–141. lp.
[52] 1985. gadā – kolhoza "Padomju Latvija" estrādes ansamblis.
[53] Igors Vasiļjevs, filma "Sāga", kuras noslēgumu filmā "Vai viegli būt jaunam?" Igors skaidro: "Zils – tas ir cerība, un mēs visi stāvam iekš zila, mēs stāvam cerību jūrā, un tā ir neziņa, katram jāmeklē savs, mēs esam ļoti daudz, man pat liekas, ka visa pasaule cer, arī tu."
[54] 1985. gada 6. jūlijā Ogrē notika kolhoza "Padomju Latvija" estrādes ansambļa "Pērkons" koncerts, pēc kura, ap plkst. 23.30, skatītāji, pārsvarā jaunieši, devās uz Ogres dzelzceļa staciju, lai brauktu uz Rīgu. (Filma "Vai viegli būt jaunam?").
[55] Vents filmā "Vai viegli būt jaunam?": "Tie, kas atgriežas no kara, atgriežas citā dzīvē, tur, kur cilvēki iet uz darbu, draudzējas, mīl, viņi atgriežas tādā dzīvē, kur nesprāgst, nemet bumbas, tāpēc viņi miera laika dzīvē ir "otrgadnieki". Visu laiku tā likās, ka tobrīd [Afganistānas karā – A.R.] es dzīvoju, bet tagad man atliek tikai nodzīvot."
[56] Rozenšteine, A. (2008, 17. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.
[57] Rozenšteine, A. (2008, 18. aug.). Intervija ar Baibu Urbāni.
[58] Informācija no DVD "Vai viegli būt jaunam?" (2007). Rīga: Jura Podnieka studija. Papildus video.
[59] LVA. 416. f., 4. apr., 438. l., 87.–88. lp.
[60] Informācija no DVD "Vai viegli būt jaunam?" (2007). Rīga: Jura Podnieka studija. Papildus video.
[61] Rozenšteine, A. (2008, 14. aug.). Intervija ar filmas montāžas režisori un režisora asistenti Antru Cilinsku.
[62] Rozenšteine, A. (2008, 17. aug.). Intervija ar Ābramu Kleckinu.

Vita Zelče
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, profesore (Latvija)

"STRĒLNIEKU ZVAIGZNĀJA" *LIETA*

Režisora Jura Podnieka filma "Strēlnieku zvaigznājs" kļuva ne tikai par nozīmīgu notikumu latviešu padomju dokumentālajā kino, bet arī sabiedrības dzīvē, tās attiecību veidošanā ar vēsturi. Filmai bija ietekme arī uz sava laika kolektīvās atmiņas veidošanu, un tā pati, tapšana, skatīšanās un diskusijas pārtapa par kolektīvās atmiņas daļu.

Rakstā iztirzātas Latvijas Valsts arhīva fondos esošās filmas "Strēlnieku zvaigznājs" *lieta*, kas ietver liecības par tapšanu – filmas pieteikumu, scenāriju variantus, varas iestāžu vērtējumus, aizliegumus, labojumu pieprasījumus u.c. Šie dokumenti ļauj izsekot padomju kinofilmu radīšanas praksei, kino un varas attiecībām, ideoloģisko rāmējumu veidošanai un/vai pielāgošanai, cenzūras darbībai.

Atslēgvārdi: filma "Strēlnieku zvaigznājs", režisors Juris Podnieks, dokumentālais kino, latviešu sarkanie strēlnieki, latviešu strēlnieki, arhīva *lieta*.

Padomju Savienībā vēstures funkcionēšana publiskajā telpā atradās absolūtā varas kontrolē. Vēsturei vara bija piešķīrusi savas leģitimitātes pamatotāja un reālo un nereālo, bet ideoloģiski tik vajadzīgo sasniegumu reģistratora lomu. Padomju valsts slavinājumi bija izlasāmi tālaika vēsturnieku darbos, tos plaši atainoja arī mediji — kinofilmas, televīzijas raidījumi, radio pārraides, preses publikācijas un izklaidējošā un izglītojošā literatūra.

Padomju vēstures funkciju klāstā bija arī padomju *laika kārtības* nodrošināšana. Domātājs Eliass Kaneti (*Elias Canetti*) pat uzsver, ka "laika kārtība ir pats svarīgākais kundzības atribūts" (Kaneti, 1999/1960, 336). To iemiesoja gan PSRS vēsturē iekļauto (un izslēgto) notikumu hronoloģija, gan arī valsts svētku dienu kalendārs, kas noteica publiskajā telpā svinamos masu rituālsvētkus un īpašās brīvdienas. Padomju kalendārā izcilāko vietu ieņēma padomju valsts izveides un vēsturiskā triumfa datumi – Lielā Oktobra sociālistiskās revolūcijas gadadiena (7., 8. novembris) un Padomju Savienības uzvaras Lielajā Tēvijas karā gadadiena (9. maijs) (Lane, 2001, 140–188). Šim kalendārām bija pakļauta padomju vēsturrade. Katrai šo triumfa dienu jubilejai, īpaši "apaļajām" gadadienām, tika veltītas filmas, grāmatas, mākslas darbi, teātra izrādes, televīzijas un radio programma u.c. (Youngblood, 2007). No PSRS jubileju kalendāra lielā mērā bija atkarīgs arī valsts līdzekļu piešķīrums kino projektiem.

Kinofilmām – plašai auditorijai adresētiem medijiem – ir liela loma kolektīvās atmiņas veidošanā (sk. Connerton; Cubitt; Wertsch). PSRS vara ļoti aktīvi izmantoja tieši šo mākslas veidu ideoloģijas vēstījumu izplatīšanā un kolektīvās atmiņas rediģēšanā, ne tikai neļaujot varai nevēlamus un kritiskus kolektīvās atmiņas uzplaiksnījumus publiskajā telpā, bet arī maksimāli tiecoties kontrolēt individuālo atmiņu.

Vēsture un kino

20. gs. filmas (it īpaši pateicoties televīzijas popularitātei) ir kļuvušas par nozīmīgāko cilvēku vēstures zināšanu veidotāju un kolektīvās atmiņas uzturētāju (Edgerton Rollins, 2001). Rīgas kinostudija vēsturei veltītās dokumentālas filmas sāka uzņemt 20. gs. 50. gados. Par pirmo lielāko sasniegumu kino vēstures literatūrā, kas tapusi padomju periodā, dēvē režisora H. Šuļatina triloģiju "Padomju vara Latvijā" (1959), "Vilkači" (1963) un "Latviešu strēlnieki" (1964). Par tās vērtību tiek uzskatīta Latvijas, Maskavas, VDR un Čehoslovākijas arhīvu fondu vēsturisko

kinokadru izmantošana, tomēr galvenais ir ideoloģiskais pienesums – padomju iekārtas un cīnītāju suminašana un tās ienaidnieku nosodīšana. Arī nākamajos gados t.s. vēsturiski revolucionārajai tematikai tika veltītās jaunas dokumentālās filmas, kas stāstīja par padomju varas izcilību un iedzīvotāju uzticību tai. Nozīmīgāko vidū – M. Šneiderova triloģija "Mēs gājām ar Iļjiču" (20. gs. 60. gadi) un "Stafete" (1970), A. Līča triloģija "Testaments" (1963), "Salaspils pieminekļi" (1968) un "Iedēstiet rozes zemē nolādētā" (1971). A. Gribermana "Liesmainā pilsēta" (1966), "Vīrišķības taka" (1967), "Roberts Eidemanis" (1975) (Riekstiņš, 1981, 103–107). Raugoties Rīgas kinostudijas dokumentālo filmu filmogrāfijā, jāteic, ka visvairāk vēsturei veltīto filmu uz ekrāniem ir iznākušas gados, kuru cipars noslēdzas ar "7" vai "5", proti, gados, kad tika svinētas Lielā Oktobra sociālistiskās revolūcijas un uzvaras Lielajā Tēvijas karā apaļās jubilejas. Tomēr auditorijas attieksme pret šiem darbiem bija rezervēta, atsaucību tie neguva.

Situācija mainījās vien 20. gs. 80. gadu sākumā, kad kinoteātros sāka demonstrēt režisora Jura Podnieka uzņemto filmu "Strēlnieku zvaigznājs".

Lieta

Filmai "Strēlnieka zvaigznājs", tāpat kā visām padomju laikā tapušajām Rīgas kinostudijas filmām, ir sava *lieta* Latvijas Valsts arhīvā. Salīdzinājumā ar citām tālaika filmām arhīvā nonākušais "Strēlnieku zvaigznāja" dokumentu apjoms ir diezgan liels – *lietā* ir 235 lapas. Tajās – filmas scenāriju varianti, atsauksmes, dažādu sēžu protokoli, sarakste ar "Maskavu", kā arī filmas veidošanas gaitā tapuši dokumenti par filmas lenti, diktora tekstu, izmaksām. Ar retiem izņēmumiem gandrīz visi dokumenti ir mašīnrakstā, pārsvarā – krievu valodā. Latviešu valodā ir tikai pirmais "Strēlnieku zvaigznāja" scenārija variants, daži Rīgas kinostudijas iekšējās aprites dokumenti, filmas latviešu versijas diktora teksts. Filmas pieteikuma un scenārija pirmais un otrais variants krievu valodā, kā liecina to izteiksmes veids un teikumu konstrukcija, ir izdomāts un tapis latviešu valodā un pēc tam tulkots krievu valodā. Savukārt t.s. sarakste ar Maskavu krievu valodā ir visai tipiskā 80. gadu sākuma padomju birokrātijas dokumentu formātā.[1]

Jāuzsver, ka visi *lietā* iekļautie filmas "Strēlnieka zvaigznājs" materiāli ir **sava laika dokumenti** ar visiem raksturlielumiem, – tiem piemīt tālaika ideoloģiskais rāmējums, pašcenzūras un cenzūras kontroles klātesamības izjūta, centra diktāts un atskaites par tā izpildi, atsevišķos gadījumos dokumentu tekstos iekodētais dubultnozīmes (vai iespējamās dubultnozīmes) lasījums. Arhīva *lieta* (kā tas šodien iespējams varētu tikt gaidīts) nedemonstrē nekādu vēlmi, veidojot šo filmu, apstrīdēt padomju varas leģitimitāti un oficiālo vēstures versiju, piedāvāt jebkādas disidentisma izpausmes. Šie dokumenti ir spilgta liecība padomju laika kultūrrades procesam un ļauj izsekot tam, tādējādi veidojot zināšanas un sapratni par to, kā šajā laikā tapis izcils mākslas darbs.

Šajā rakstā piedāvāts ieskats filmas "Strēlnieku zvaigznājs" *lietā* un tās dokumentos.

Filmas pieteikums

1981. gada pavasarī Rīgas kinostudijas Māksliniecisks padomes Hronikas sektors izskatīja Arnolda Plauža un Jura Podnieka pieteikumu pilnmetrāžas dokumentālajai filmai ar nosacītu nosaukumu "Latviešu sarkanie strēlnieki" vai "Esiet vīrišķīgi". Tā ievadā korekti un vienlaikus arī spilgti un pārliecinoši formulēta filmas iekļaušanās padomju ideoloģiskajā sistēmā, tās uzdevums un pienesums padomju vēstures izpratnē. Dokuments vēsta:

> "Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija pasludināja jaunas ēras sākumu cilvēces vēsturē – kapitālisma bojāeju un sociālistiskas sabiedrības dzimšanu. Kopā ar Krievijas tautu un citām brālīgajām tautām par jaunu dzīvi cīnījās arī Latvijas darbaļaudis, kuru avangardā šajā cīņā bija sarkanie latviešu strēlnieki – strādnieku un zemnieku bērni. Astoņi latviešu strēlnieku pulki pašaizliedzīgi cīnījās par sociālistiskās revolūcijas uzvaru gan 1917. gadā, gan vēlāk – pilsoņu kara gados. Šajās cīņās spilgti parādījās pieredze, rūdījums un tradīcija, ko uzkrājusi latviešu strādnieku Komunistiskā partija 1905. – 1907. gada revolūcijā, tai sekojošajos reakcijas gados, jaunā revolucionārā pacēluma un imperiālistu izraisītā Pirmajā pasaules karā. Lūzuma brīdis latviešu strēlnieku masu pārejā revolūcijas pusē kļuva 1917. gada 17. maijs, kad II strēlnieku pulku delegātu kongress pilnībā pieprasīja imperiālistiskā kara pārtraukšanu un visas varas nodošanu padomēm. Latviešu strēlnieku pulku cīņas par proletariāta uzvaru vēsture ir marksisma-ļeņinisma ideju triumfs, spilgta latviešu tautas revolucionārās vēstures lappuse, tā ar zelta burtiem uz mūžiem ir ierakstīta arī cilvēces jaunās ēras vēsturē.
> Par revolucionāro strēlnieku pulku vēsturisko lomu stāsta grāmatas un filmas, viņiem uzcelti pieminekļi un monumenti. Bet ne vienmēr mēs pilnā mērā apzināmies, ka mūsu vidū ir šo cīņu dalībnieki. Ne 40 tūkstošu durkļu divīzija, pat ne pulks – laiks ir bez žēlastības. Diez vai rota veterānu ir sapulcējama pa visu Padomju Savienību, divi vadi – Rīgā. Bet viņi dzīvo, runā, atceras un joprojām aktīvi piedalās mūsu jauncelsmes darbā. Filmas autori uzskata par savu pilsonisko pienākumu pulcināt cilvēkus, kuru biogrāfijās ir leģendāro revolūcijas gadu atblāzma, lai viņu stāsti palīdzētu atdzīvināt un tuvināt šodienai aizgājušos liesmainos gadus. Viņu acīs vēl atspoguļojas revolūcijas vadoņa tēls, viņu lūpas atkārto viņa vārdus, un šie vārdi skan kā norādījums paaudzēm, kas nākušas pēc viņiem. Autori grib ne tikai konstatēt faktus, bet ar veterānu – strēlnieku – palīdzību atjaunot tā laikmeta skaidri saskatāmu tēlu, dziļāk un patiesīgāk iepazīt revolūcijas vadoņus, komandierus un ierindas cīnītājus. Lai viņi, sējuši uguni un liesmu, kļūst par spilgtu piemēru jaunatnei, lai šā laika jauno paaudze izvēlas par savu devīzi slavenā sarkano latviešu strēlnieku komandiera Jukuma Vācieša vārdus: "Esiet vīrišķīgi!""[2]

Pieteikums paredzēja, ka filmu veidos desmit epizodes – "Prologs", "Dzimšana", "Strēlnieks, strādnieka puisis no Rīgas ...", "Stāvēt par lietu un komandieri", "Asins krāsas blāzma", "Apvainotāji", "Revolūcijas sardzē", "Ļeņins un latviešu strēlnieki", "Strēlnieki cīņā par padomju varu" un "Epilogs". Vēstījumam bija jārit hronoloģiski no 1915. gada līdz filmas tapšanas laikam un jāakcentē, ka strēlnieki ir "zemes uzvarētājas", zemes, kam pieder nākotne, radītāji. Filmas galvenie varoņi – dzīvie strēlnieki un viņu stāstījums.[3]

Scenārija pirmais variants

Filmas "Strēlnieku zvaigznājs" *lietā* ir divi A. Plauža un J. Podnieka scenārija varianti. Pirmais datēts ar 1981. gadu,[4] bet otrais – ar 1982. gadu (tā ir kļūda, jo filmēšana tika uzsākta 1981. gadā).[5]

Scenārija pirmā varianta ievads kalpo par filmas ideoloģiskā rāmējuma izklāstu. Tajā norādīts, ka

> "aizejošā gadsimta lielākais notikums bija pirmās sociālisma valsts dzimšana, pie kuras šūpuļa stāvēja arī jauni, apbruņoti strādnieki – latviešu strēlnieki".[6]

Ievadā arī skaidrota latviešu strēlnieku lielā nozīme padomju valsts izveidē, citēti PSRS

vēsturē nozīmīgu personu strēlniekus slavinoši izteikumi, neatstājot vietu šaubām par filmas ideoloģisko pareizumu un lielo nozīmi. Ievaddaļā ietverta arī filmas veidošanas motivācija:

> "Ir 1981. gads. Šodien no revolūcijas trieciendivīzijas palikuši vairs tikai kādi 300 vīri. [..]
> 1980. gada Dziesmu svētku kopkorī dziedāja 12 latviešu strēlnieku. 12 no 16 000 dziedātāju! [..]
> Tā ir dzīvā leģenda! [..]
> Mūsu paaudzes uzdevums ir uzklausīt līdz galam šo atlikušo cīnītāju likteņstāstus. Viņu garie mūži aizsākušies zem barona pātagas, ir piedzīvoti divi pasaules kari, izcīnīta Vispasaules revolūcija. Ir svarīgi ar ko šodien, mums blakus stāvot, viņi uzrunā mūs, to izzināt, ir šīs filmas pamatuzdevums."[7]

Scenārijā arī norādīts, ka filmas veidotāji jau divus gadus pirms darba sākuma ir uzsākuši materiāla izpēti. Viņi ir tikušies ar Latvijā dzīvojošiem 146 strēlniekiem, ieskaņojuši fonogrammas 96 stundu ilgumā, uzņēmuši daudzas fotogrāfijas un 1500 metru kinomateriāla. Tas bijis tālredzīgi, jo daži no filmētajiem strēlniekiem filmas sagatavošanas un materiālu vākšanas laikā jau aizgājuši mūžībā. Par gūto pieredzi A. Plaudis un J. Podnieks rakstīja:

> "Vecie strēlnieki stāstīja .. No sākuma ar neuzticību, bieži vispārējās frāzēs, kā grāmatā skatoties. Bet, pārliecinājušies par mūsu patieso interesi un nesteidzību, arvien nopietnāk un sīkāk, savu "es" laužot un lokot likteņa līkločos.
> No paša sākuma. No barona smēdes, no ganu gaitām. Par tēvu, par 1905. gadu, par pirmajām cīņām ar nīstajiem vāciešiem. Par nodevību un bezjēdzību cara armijā, par pulkvedi Jukumu Vācieti un viņa adjutantu Lerhu. Nāve, bailes, naids, biedriskums, drosme – tas viss ietverts vienā vārdā – karš.
> Ļeņins, Maskavas Kremlis, Orla, Kromi, Ukrainas stepes, tīfs, bads, tūkstošiem kilometru līdz Čukotkai, līdz Melnajai jūrai un Čitai pie Ķīnas robežas. Tie nebija vienkārši stāsti par karu. Drīzāk tā bija jauna pasaules uzskata, jaunas idejas izraisītā revolūcija, ne pasaulē vispār, bet revolūcija katra cilvēka apziņā, domāšanā, darbībā."[8]

Scenārija autori īpaši uzsvēra, ka filmas pamats ir "dzīvie strēlnieki". Viņu stāstītais filmā pārtop par "vēsturiskās patiesības izziņas materiālu".[9] Scenārijs paredzēja, ka filmu veidos četras epizožu kopas: 1) "Riets" (Prologs); 2) "Karotāji" (Revolūcijas zobens); 3) "Strēlnieku balle Doles salā" (Kreiso eseru dumpja apspiešanas atceres diena 1981. gada 6. jūlijā); 4) "Strēlnieku zvaigznājs"".[10] Katram filmas tēlam un katrai ainai tika paredzēta dziļa (un arī idejiski pareiza) simboliskā slodze. Par filmas kopējo simbolu, kā norāda A. Plaudis un J. Podnieks, "būtu jāizvēlas zobenu ar sirdi roktura vietā: jo asāk cērt zobens, jo stingrāk rokā jāsatver sirds".[11]

Scenārijs piedāvā arī konkrētu savu filmas simbolisko lasījumu, tādējādi scenārijā formāli (ne faktiski) izslēdzot to citādākas izpratnes pieļāvumu un iespējamo divdabību (vai daudzdabību). Piemēram, palielināmā lupa strēlnieka Krūzes rokā – "tēls saiknei starp šodienu un pagātni", "sniegputeņa un vēja tēls – laika uzslāņojums bijušo cīņu vietu raksturojumā", Elmārs Taurītis Staicelē – "optimisms kā strēlnieku raksturojuma kopzīme", Pēteris Griško – "īsta kara, īstu baiļu un īstas drošsirdības analoģija ar bērnu spēli", Otto Krievs slimnīcas gultā – "tēlains simbols vecā strēlnieka gribas spēkam" utt.[12] Galvenā vieta filmā atvēlēta sarunām ar strēlniekiem, kurās īpaša vieta spilgtiem, trāpīgiem un tipiskajā padomju vēstures diskursā neiederīgiem veco vīru izteicieniem. Piemēram, Elmāra Taurīša atziņa: "Tā karošana – tā tak bija viena jautra lieta."[13]

Šīs sarunas, stāsti ir filmas jēga un sāls. Tajās it kā, no vienas puses, tiek apstiprināts viss tālaika apritē esošajās vēstures grāmatās rakstītais, bet, no otras puses, pašas filmas tēli un sarunas tam (pilnībā) neatbilst. Ir citādi. Iztrūkst oficiālā stīvuma un laķējuma, arī totalitārajiem režīmiem tik obligāti raksturīgās politiskās dzīves un līdz ar to arī vēstures estetizācijas. Sarunas, kā liecina scenārijs, notiek *pie strēlniekiem* – viņu ikdienas vidē un dzīvestelpā. Tajā nav ne karogu, ne transparentu, ne valstsvīru. Tajā ir *ikdiena*. Runāts tiek ikdienas valodā – tie nav ne skolu, ne augstskolu, ne akadēmisko vēstures grāmatu teksti, tādējādi gandrīz pilnībā izgaist ierastais ideoloģiskais marķējums. Protams, vecie vīri un sievas atzīst, ka viņu dzīves ceļš ir bijis pareizs un padomju iekārtas esība attaisno strēlnieka likteni visa mūža ilgumā. Scenārijs teksta līmenī nepiedāvā skaidru izaicinājumu esošajai varai, tikai, kā minēju, citādību.

No t.s. stagnācijas gadu padomju vēstures diskursa bija izslēgtas staļinisma perioda negācijas – vispirms jau represijas. "Strēlnieku zvaigznāja" scenārijs 20. gs. 30. gados PSRS represētos strēlniekus – padomju iekārtas iedibinātājus, kurus nobendēja pašradītā varas sistēma un kārtība, – pārvērš poētiskos tēlos un vīzijās. Scenārijā lasāms:

> "Mirdz lampioniem vītnes un viegli šūpojas vējā. No Strēlnieku zvaigznāja tuvojas jaunas sejas.
> Eduards Bērziņš, Jukums Vācietis, Roberts Eidemanis, Augusts Bērziņš, Jēkabs Peterss. Sejas tuvojas un gaist.
> Nogrand zalve, tumšajās debesīs uzšaujas krāsainas raķetes. Uz brīdi tās izgaismo veco strēlnieku sejas, kas grupiņās sastājušās vai pa vienam seko fejerverka ugunīm. Raķetēm izdegot, sejas pazūd tumsā."[14]

Rakstītā izpratne paliek pašu scenārija lasītāju ziņā, ainas uztvere ir atkarīga no scenārija lasītāju/filmas skatītāju zināšanām. Līdzīgi ir arī citās epizodēs, aprautie teikumi, nepateiktā un neizrunātā jaušamība, poētisms un liriskums ir tālaika kultūrvaloda, kuras kodi laikabiedriem ir zināmi un saprotami.

Scenārija piedāvāto epizožu aprakstos klātesoša ir strēlnieku aiziešana – viņi cilvēka mūža ritumā tolaik dzīvoja tā noslēguma gadus. A. Plaudis un J. Podnieks secina: "Šodien, pēc vairāk kā 60 gadiem Nāves vējš atkal plosa strēlnieku rindas, tikai šoreiz izbēgt ir grūtāk."[15] Strēlnieku stāstus papildina neizbēgamā nolemtība.

Scenārija pirmajā variantā filma noslēdzas:

> "Latvijas ainavai, no koka galotnēm skatītai, pāri skan vecīgi smiekli un 96-gadīgā strēlnieka Jāņa Baloža vecās cītaras skaņas.
> Beigas."[16]

Scenārija pēcvārda piezīmēs autori norāda, ka plāno tikties vēl ar 150 strēlniekiem. Rezumējumā teikts:

> "Nobeigumā vēlreiz jāuzsver: sākot šo darbu, mūs nevadīja doma izsekot strēlnieku cīņu hronoloģijai vai papildināt slaveno Sarkano latviešu strēlnieku vēsturi ar jauniem atklājumiem un faktiem. Ar patiesu pietāti un interesi mēs centāmies saskatīt un iemūžināt tās ētiskās īpašības pēdējos dzīvajos latviešu strēlniekos, kas raksturo mūsu tautu lielu karu, grūtību un sociālu pārvērtību periodos. Mūsu paaudzes pienākums ir uzklausīt un saglabāt laikam šo vēl dzīvo leģendu, lai filmas koptēls rosinātu nākošās paaudzes radīt leģendas turpinājumu.
> Tas būtu veco latviešu strēlnieku un šīs filmas veidotāju kopējs vēlējums XXI gad-

> simta cilvēkiem – lai cīņā par patiesu lietu vienmēr uzvar tas cīnītājs, kura rokā būs zobens ar savu sirdi roktura vietā."[17]

Scenārija tekstu papildina melnbaltas fotogrāfijas, kurās redzami strēlnieki. Tādi, kādi viņi ir savā tālaika dzīvē un vidē. Fotogrāfijas ir izteiksmīgas un emocionālas, tās turklāt fiksējušas no ierastā padomju vēstures vizuālā diskursa atšķirīgus varoņus – leģendāros cīnītājus par padomju varu – kā vienkāršus vecus cilvēkus, kuru stāvus, sejas un rokas sakropļojis vecums, slimības, domājams, arī smagā jaunība, darbs, alkohols u.c. Daudzas detaļas – vienkāršas darba drānas, vecmodīgas un ilglietotas brilles, primitīvi kāju koka aizstājēji, vienkāršās un jau sen celtās mājas un to pieticīgais iekārtojums u.c. – ir acīmredzams noliegums padomju vēstures izcilībai, padomju cilvēku "saulainajām vecumdienām" un varas cieņas un pateicības apliecinājumam šīs iekārtas radītājiem. Faktiski fotogrāfijās redzamais bija krasā opozīcijā tālaika vēstures diskursam un publiskajā telpā esošajai informācijai.

1981. gada 7. maijā Rīgas kinostudijas Hronikas redkolēģija akceptēja filmas literāro scenāriju un nosūtīja to apstiprināšanai LPSR Kinematogrāfijas komitejai.[18] Arī Mākslinieciskās padomes Hronikas sektora slēdziens bija izteikti pozitīvs.[19] Tajā uzsvērts, ka

> "autori neizvirza uzdevumu radīt vēl vienu vēsturisku filmu par latviešu sarkanajiem strēlniekiem. Viņu darba vērtība ir vēlme saglabāt aizejošās paaudzes morāli ētiskās vērtības, aicināt skatītāju domāt par augstas tikumiskās tīrības un pilsoniskuma stundām, kuras sniedza latviešu sarkanie strēlnieki, mums visai dzīvei."[20]

Slēdzienam pievienotas arī divas atsauksmes. Vienas autors Latviešu sarkano strēlnieku muzeja vadītājs Voldemārs Šteins. Viņš norāda, ka filmas iecere atbilst PSKP 26. kongresā izvirzītajam padomju cilvēku komunistiskās audzināšanas uzdevumam. Sava apgalvojuma apstiprinājumam viņš citē PSRS Aizsardzības ministra vietnieka maršala K. S. Moskaļenko ierakstu muzeja atsauksmju grāmatā:

> "Apmeklējot Latviešu sarkano strēlnieku muzeju, rodas nepieciešamība izteikt dziļu atzinību tiem, kas svēti glabā latviešu proletariāta revolucionārās tradīcijas.
> Uz šo slaveno revolucionāro un kaujas tradīciju pamata nepieciešams audzināt jauno paaudzi internacionālisma un mūsu Sociālistiskās Dzimtenes tautu draudzību garā."[21]

Kopumā pozitīva ir arī vēstures doktora Arvīda Drīzuļa atsauksme.[22]

1981. gada 10. jūnijā Latvijas PSR Valsts Kinemotogrāfijas komitejas priekšsēdētājs O. Rudņevs nosūtīja vēstuli PSRS Goskino Ražošanas pārvaldes galvenajai priekšniecei L. Ivanovai lūgumu atļaut filmu "Strēlnieku zvaigznājs" uzņemt uz krāsainas filmlentes nevis uz melnbaltas, kā iepriekš tika plānots.[23] 19. jūnijā PSRS Goskino atļauja izmantot krāsaino filmlenti tika parakstīta.[24]

Maskavas slēdziens

1981. gada 19. jūnijā PSRS Kinematogrāfijas valsts komitejas Dokumentālo, zinātniski populāro un mācību filmu pārvalde LPSR Goskino priekšsēdētāja vietniekam K. Litviņenko un Rīgas kinostudijas direktoram H. Lepeško nosūtīja savu atzinumu. To parakstījis Dokumentālo, zinātniski populāro un mācību filmu pārvaldes priekšnieks A. Procenko.

Atzinumā teikts, ka Dokumentālo, zinātniski populāro un mācību filmu pārvalde filmas

"Strēlnieku zvaigznājs" uzņemšanu atzīst par valstiski svarīgu uzdevumu, jo tajā iztirzātas valsts vēstures nozīmīgas lappuses. Tiek uzteikti arī filmas veidotāji par paveikto lielo darbu, vācot materiālus. Taču tālāk seko bargs pārmetums, ka scenārijs nepiedāvā neko būtiski jaunu strēlnieku tēmas risinājumā salīdzinājumā ar agrāk uzņemto "visumā interesanto" filmu "Sirmā gvarde". Atzinumā pieprasīts:

> "Pārvalde uzskata, ka "Strēlnieku zvaigznāja" literārais scenārijs prasa papildu pārstrādi, ievērojot sekojošas rekomendācijas:
> 1. Scenārijam nepieciešama ievērojami interesantāka dramaturģija, jo patlaban nākamās filmas dramaturģiskais risinājums – virkne interviju, kas ir atšķirīgas emocionālā piepildījuma un vēsturiskās nozīmes ziņā.
> Šāda materiāla organizācija pilnmetrāžas filmai, pēc mūsu domām, nevar sevi pietiekami sekmīgi attaisnot.
> 2. Scenārijā iztrūkst skaidri saskatāmas saiknes ar laikabiedriem. Pieņemam, ka šo funkciju varētu uzticēt vienam no laikabiedriem, kas piedalītos sarunās ar filmas varoņiem ne tikai par tālām un pieminamām revolūcijas un pilsoņu kara dienām, bet arī par mūsu laiku, par mūsdienām.
> Tas varētu būt zinātnieks vai partijas un padomju darbinieks, pedagogs vai žurnālists. Svarīgi, lai filmā par Padomju Latvijas materiālu būtu izsekojama paaudžu pārmantojuma tēma.
> Domājam, ka šis paņēmiens vai cits, ko piedāvātu autori, dotu iespēju izejai uz mūsdienām.
> 3. Tēma "Sarkanie latviešu strēlnieki" ir jāizprot daudz plašāk un dziļāk, ne tikai radot latviešu strēlnieku portretu, lai arī kolektīvu.
> Tāpēc, veidojot filmu par cilvēkiem, kas veica revolūciju vai nesa noteiktu ieguldījumu tās uzvarā, nedrīkst aplūkot viņus izolēti, aizmirstot to, ka revolūcijas un jaunās padomju valsts sardzē gāja ne tikai latviešu sarkanie strēlnieki.
> Aplūkojot mūsdienu Padomju Latvijas vēsturi, balstoties uz konkrētiem latviešu strēlnieku likteņiem, autoriem vajag viņu saistīt ar pasaulē pirmās sociālistiskās valsts dibināšanu, neizolējot, kā tas izskatās tagad.
> 4. Nepieciešams paplašināt stāstījuma rāmjus par to laiku, parādīt latviešu strēlnieku nesaraujamo saikni ar visiem revolūcijas cīnītājiem, pilsoņu kara dalībniekiem, kas aizstāvēja revolūcijas iekarojumus.
> Saistībā ar to gribētu rekomendēt dot arī filmā ļoti lakonisku informāciju par šīs revolucionāro cīnītāju vienības rašanos, pateikt par sarkano latviešu strēlnieku lomu revolūcijā, izmantojot V. I. Ļeņina vērtējumu.
> Lai arī autori uzskata, ka diez vai ir mērķtiecīgi atkal stāstīt par pietiekami zināmo revolūcijas vēstures faktu, Pārvalde tomēr uzskata, ka kinematogrāfiskā sacerējumā, kas veidots uz to gadu ticamu hroniku, uz vērtīgām fotogrāfijām un intervijām, šīs vēsturiskās lappuses atveidošana nebūs lieka.
> 5. Lūdzam cik iespējams taupīgi filmā izmantot tiešās intervijas, jo filma tiek veidota Vissavienības ekrāna skatītājam.
> Pieredze rāda, ka sekojošais tulkojums visai daudz mazina emocionālo piesātinājumu šāda veida sinhronās epizodēs.
> 6. Pēc scenārijam pievienotajām fotogrāfijām pagaidām ir grūti spriest, kādos apstākļos, uz kāda fona tiks uzņemti filmas varoņi. Tomēr uzskatām par vajadzīgu rekomendēt filmējot īpašu uzmanību pievērst otrajam plānam, fonam, situācijai, kādā tiks filmēti varoņi.

> Jo šie cilvēki ir cienījama vecuma un tādām detaļām kā viņu izskatam, apkārtējai situācijai ir ne mazsvarīga nozīme, tādēļ otrā plāna un vides neievērošana, bez autoru nodoma, var ietekmēt uz neprecīzu autoru domas lasījumu.
> 7. Rekomendējam rūpīgi pārdomāt katras epizodes kinematogrāfisko risinājumu, lai skatītāju rindas nenomāktu, lai arī saprotami dabiskais, skumju stāvoklis, kas šajā gadījumā ne vienmēr ir obligāts.
> Mums ir jālepojas ar šiem brīnišķīgajiem cilvēkiem, nodzīvojušiem cienīgu dzīvi, tāpēc lūdzam rūpīgi sekot filmas kopīgajai tonalitātei, neakcentēt aiziešanas no dzīves motīvus (bēres, kapsētas, intervijas par nāvi utt.), jo pārmērīga šāda veida epizožu atkārtošana padziļina skumjo un nomācošo filmas intonāciju kopumā.
> Plašā plānā, kas stāsta par sarkanajiem latviešu strēlniekiem, gribētos uzzināt arī ne tikai par viņu slaveno revolucionāro pagātni, bet arī saprast, arī ieraudzīt kādu vietu viņi ieņem Padomju Latvijas sabiedriskās un darba dzīves visos republikas veidošanas un attīstības etapos, kādu stafeti viņi ir nodevuši jaunajai paaudzei.
> Pēc pārstrādes lūdzam literāro scenāriju iesniegt Pārvaldei izskatīšanai."[25]

Rekomendāciju uzdevums – neļaut filmai "Strēlnieku zvaigznājs" piedāvāt citādu padomju vēstures stāstu un varoņus. Īpaši bargs ir 5. – 7. punkts, kas faktiski (minot dažādus iemeslus) strēlniekiem neļauj būt/palikt tādiem, kādi viņi ir savā reālajā dzīvē. Un tādējādi rekomendācijas nostājas pret filmas veidotāju pamatdomu, pret viņu iecerēto radošo ideju.

Maskavas norāžu 5. – 7. punkts arī apliecina, ka filmas scenārija vērtētāji ļoti labi ir fiksējuši "Strēlnieku zvaigznāja" potenciālo bīstamību, tajā ietverto padomju dzīveskārtības kritiku. Turklāt tā ir rodama nevis piedāvātajā vēstures iztirzājumā, bet gan veco ļaužu sociālā stāvokļa atsegumā padomju valstī. Liela daļa filmas varoņu – t.s. revolūcijas veterānu – savas vecumdienas materiālā un veselības stāvokļa ziņā pavada uzskatāmi slikti, tajās nav nekā (vai ir visai maz) no padomju varas solītajām laimīgajām un saulainajām vecumdienām, kad vecajiem ļaudīm ir iespējams pelnīti atpūsties, baudīt sava darba un cīņu augļus, izmantot valsts sociālās garantijas. Scenārijā iekļautā informācija, bet vēl vairāk fotogrāfijas liecina, ka tas tā nav. Vecie ļaudis, ja spēj, strādā fiziski smagu darbu (piemēram, strēlnieks, kura kājas aizstāj koka stumbeņi, rok kartupeļus), viņiem nav pienācīgu briļļu un zobu protēžu, pat kāju protēžu u.c. Strēlnieku apdzīvotās mājas (vai būdas) laukos un primitīvie dzīves apstākļos ir pretrunā ar "laimīgo vecumdienu" doktrīnu.

Tādējādi filma par padomju varoņiem pārtapa apsūdzībā par valsts attieksmi pret vecajiem ļaudīm un tās ideoloģiskās liekulības atmaskojumā. Tas nebija pieļaujami.

Scenārija otrais variants, Maskavas atļaujas u.c.

1981. gada 23. jūnijā Rīgas kinostudijas direktors H. Lepeško nosūtīja uz LPSR Goskino pārstrādāto literāro scenāriju.[26] Tajā apbrīnojumi precīzi un prasmīgi ir iestrādātas visas PSRS Kinematogrāfijas valsts komitejas Dokumentālo, zinātniski populāro un mācību filmu pārvaldes prasības, cenšoties arī saglabāt sākotnējo ieceri – dot vārdu "dzīvajiem strēlniekiem". Prasību ievērošanu raksturo arī jaunais filmas "Strēlnieku zvaigznājs" fināls:

> "Saruna nobeigta. Var braukt tālāk .. Un, jau ceļā atskatoties, mēs redzam, kā vecais Jānis Osis ar mazo plecā iet pa šauru taciņu caur rudzu lauku, kas kādreiz bijis nāves lauks. Tas ir parastais vectēva un mazdēla ceļš uz Daugavu ..."[27]

1981. gada 28. jūnijā PSRS Kinematogrāfijas valsts komitejas Dokumentālo, zinātniski populāro un mācību filmu pārvalde LPSR Goskino priekšsēdētājam O. Rudņevam un Rīgas kinostudijas direktoram H. Lepeško nosūtīja vērtējumu par pārstrādāto scenāriju. Tajā uzteikts scenārija autoru J. Podnieka un A. Plauža darbs un norādīts:

> "Īsā termiņā autoriem izdevies pārstrādāt scenāriju, kas agrāk iesniegts Pārvaldē, turklāt autoru darba kvalitāte pelna pašu augstāko novērtējumu. Scenārijā, ko raksturo laba literārā kvalitāte, dziļi atsegta sarkano latviešu strēlnieku dzīvā saikne ar savas tautas dzīvi, ar mūsu valsts tautām, ar padomju valsts vēsturi.
> Daudz precīzāka ir intervēto varoņu atlase, kopumā veiksmīgs dzīves materiāla dramaturģiskais veidojums.
> Tikai viens neliels lūgums: strādājot pie filmas gribētos, lai autors un režisors atrastu pieņemtāku ainas risinājumu, kurā Arturs Skrastiņš (24. lpp.) stāsta par savu mazo pensiju un to, ka spiests cienījamajā vecumā joprojām strādāt, jo jaunatni "ar rungu neizdzīsi" strādāt par 110 rubļiem.
> Scenārijs apstiprināts, tiek atļauta filmas laišana ražošanā."[28]

Joprojām varai neērti ir filmas galvenie varoņi – strēlnieki.

Pēc atļaujas saņemšanas Rīgas kinostudijā tika izdota pavēle, ka dokumentālās filmas "Strēlnieku zvaigznājs" filmēšana sākas 1981. gada 27. jūlijā. Filmēšanas periodam jānoslēdzas 1982. gada 31. janvārī, bet filmas ražošana jābeidz 1982. gada 1. aprīlī. Darbam kopumā atvēlēti deviņi mēneši un divas dienas. "Strēlnieku zvaigznāja" tāmi veido 95,24 tūkstoši rubļu.[29]

Filmas arhīva dokumentos ir vēl arī citas t.s. atļaujas. Piemēram, Latviešu sarkano strēlnieku muzeja direktora V. Šteina akcepts noteiktu strēlnieku iekļaušanai filmā.[30] 1982. gada 22. martā J. Podnieks lūdza par filmas diktora teksta autoru uzaicināt dzejnieku Jāni Peteru.[31] Tas tika arī izdarīts. Filmas "Strēlnieku zvaigznājs" dokumentos ir arī diktora teksts.[32]

Arhīva *lietā* atrodas arī vairākas pozitīvas atsauksmes par jau gatavo filmu. To autori bija Latviešu sarkano strēlnieku muzeja direktors V. Šteins,[33] redaktors J. Margoļins,[34] redaktore R. Frijāre.[35] Arī Maskavas atsauksme kopumā bija labvēlīga, lai gan daži labojumi tika pieprasīti. 1982. gada 27. aprīļa PSRS Kinematogrāfijas valsts komitejas Dokumentālo, zinātniski populāro un mācību filmu pārvaldes vēstulē LPSR Goskino priekšsēdētājam I. Īvertam un Rīgas kinostudijas direktoram H. Lepeško sacīts:

> "Noskatoties pilnmetrāžas dokumentālo filmu "Strēlnieku zvaigznājs" (rež. J. Podnieks), Pārvalde pieņem to izlaišanai uz Savienības ekrāna un prasa veikt sekojošus labojumus.
> 1. Sākot stāstu par sarkanajiem latviešu strēlniekiem, ir nepieciešams pateikt daudz skaidrāk par viņu ieguldījuma revolūcijā nozīmi.
> 2. Vēstures faktu, liecinošu par to, ka 1917. gada maijā Apvienotais strēlnieku pulks pārgāja revolūcijas pusē, ir nepieciešams izdalīt, izdarot akcentu uz šo svarīgo notikumu.
> Te arī vajag paskaidrot, ka tie bija saformētie karapulki, kas drīz sāka dēvēties "revolucionārie".
> 3. Svarīgi apkopojoši pateikt par latviešu sarkano strēlnieku paaudzes lomu padomju varas Latvijā nodibināšanā un attīstībā."[36]

Arhīva *lietā* nav liecību par šo labojumu veikšanu, tomēr, neizbēgami, tie tika izdarīti. Filmas dokumentu vidū ir Rīgas kinostudijas Hronikas sektora Māksliniecisko padomes slēdziens, ka

pilnmetrāžas dokumentālā filma "Strēlnieku zvaigznājs" ir uzņemta "augstā idejiski mākslinieciskā līmenī un var tikt rekomendēta rādīšanai uz Vissavienības ekrāna, jo tā, bez šaubām, ieinteresēs visplašāko skatītāju auditoriju",[37] un rīkojums, ka filmai ir piešķirama 1. apmaksas kategorija.[38] Nozīmīgs dokuments ir arī Hronikas sektora Mākslinieciskās padomes rosinājums, ka režisors Juris Podnieks ir izvirzāms Latvijas PSR Komjaunatnes prēmijai.[39]

Faktiski tas arī ir viss arhīva *lietā* rodamo dokumentāro liecību kopums, kas vēsta par filmas "Strēlnieku zvaigznājs" tapšanu.

Kāpēc izdevās?

Dokumentārās liecības sniedz tikai daļēju atbildi, kāpēc filma "Strēlnieka zvaigznājs" bija mākslinieciski un cilvēciski spēcīgs mākslas darbs. Skaidrojums ir meklējams skatoties pašu filmu un klausoties/saprotot tās veidotāju piedāvāto sarunu ar skatītājiem.

Domājams, ka "Strēlnieku zvaigznāja" panākumiem bija divi galvenie iemesli – filmas veidotāju darbs, profesionālisms un lielā (kā arī veiksmīgā) atdeve darbam un filmā iekodētais nacionālo pašapziņu veicinošais un identitāti stiprinošais vēstījums.

Sarunā ar žurnāla "Zvaigzne" korespondenti Maiju Krūmiņu režisors Juris Podnieks par filmas sekmju iemesliem stāstot, uzsvēra, ka tie saistāmi ar tēmu un filmas varoņiem. Viņš atzina:

> ".. mēs visi sapratām, ka esam klāt pie kaut kā liela. Ne jau par strēlniekiem vien ir runa, bet par veselu paaudzi. Par jēdzieniem: cerība, mīlestība, ticība un nāve. [..] Un tad nolēmām likt visu uz vienas kārts. [..] Jānis Ciaguns, kad es viņu reiz filmēju, teica, ka viņš nolēmis "iet uz nāvi", – vai nu kļūt par čempionu, vai ne. Tas ir tad, kad viņš brauc gar tiem kokiem, kur vārti sitas virsū. Tu vai nu izturi, vai ne. Mēs nolēmām tāpat".[40]

Tā ir patiesa atbilde, jo J. Podnieka komanda, ziedojot sevi strēlnieku stāsta radīšanā, spēja pārkāpt to līniju, kas izšķir labu veikumu no izcila sasnieguma. Režisors arī atzinās:

> "Grūts! Tas bija azarts visai grupai. Vērtību meklēšanas azarts. Bija tā, ka sēdējām sešpadsmit stundas pie viena večuka. Visa grupa. Viens "uzdod" – aizmieg, iziet ārā, bet pēc laiciņa nāk atpakaļ. Galvenais bija noklausīties visu, ko viņi stāsta."[41]

Sekmīgā filmas veidotāju un tās varoņu sadarbība, uzticēšanās radīja filmu, kas ne tikai dokumentē cilvēkus un viņu dzīvesstāstus, bet arī uz ekrāna saglabā (vai pat pastiprina) emocionālo viļņojumu, kāds pastāvēja filmēšanas brīdī, komunikācijā ar strēlniekiem. Tas izveidojās arī starp filmu un tās skatītājiem kinoteātros.

Filma "Strēlnieku zvaigznājs" tapa un iznāca uz ekrāna t.s. stagnācijas gados – sociāli pelēkā un vienmuļā laikā, kad cilvēku ikdiena ritēja ierastā ritmā, tajā bija maz pārsteigumu un saviļņojumu. Savu apogeju piedzīvoja arī padomju republiku unificēšana un standartizācija, tika propagandēta vienotas "padomju tautas" tapšana. "Strēlnieku zvaigznājs" piedāvāja *citādību* – vēl nebijušu skatu uz vēsturi, tās personāžiem, latviešu lomas izcēlumu padomju valsts tapšanā, kas visai reti bija lasāms tālaika vēstures literatūrā. Līdz ar to arī citādu kino. Kritiķis Ābrams Kleckins rakstīja:

> ".. autori, manuprāt, uzvarēja tieši tāpēc, ka atteicās no eposa veidošanas ar tam piemītošo vēstījuma stilu, skaidri uzsvērtu fabulu u.tml. [..] Filma caurcaurēm ir liriska un – likumsakarīgi – šajā lirismā ļoti godīga un godbijīga. Tajā ir milzīga

> vēlēšanās izurbties cauri gadu, vārdu un gatavu priekšstatu kalniem, lai satiktos ar pašiem strēlniekiem, ar dzīviem un diemžēl mirstīgiem, kaut arī nemirstīgus darbus paveikušiem cilvēkiem, satikties tagad, kad vairs nav jaunības spēka, kad viņi cits aiz cita krīt nevienlīdzīgajā kaujā ar vecumu un slimībām, kas tos ielenc no visām pusēm, un jācīnās ir vienatnē, ne vienmēr jūtot pat morālu atbalstu. [..]
> Mēs šajā filmā uzzinām ļoti maz jauna par strēlnieku vēsturi, arī par to, kādi viņi bija, tas nav filmas uzdevums, mēs tajā uzzinām neiedomājami daudz par to, kādi viņi ir, tātad, kādi būsim mēs, ja pārņemsim viņu tikumu, viņu uzticību sev un lietai, kuru esam uzņēmušies veikt. Strēlnieki nav tikai pagātne [..], viņi ir un ir jābūt arī savas tautas nākotnei".[42]

Skatītāji "Strēlnieku zvaigznājā" vispirmām kārtām izlasīja tagadnes un nākotnes vēstījumu. Tā deva latviešiem *cerību*, ka padomju pelēcībā iespējams arī kas cits, ka reiz ir bijuši stipri cilvēki. Tādējādi ļaujot cerēt, ka vēsture var atkārtoties un tagadnē/nākotnē lielu nozīmi var iegūt personības garīgais spēks un pārliecība.

Paradoksāli – filmas "Strēlnieku zvaigznājs" uzdevums (kā liecina arhīva *lietā* rodamie dokumentārās liecības) bija izplatīt padomju ideoloģiju, kārtējo reizi stiprināt varas leģitimitāti un izcilības diskursu. Bet radītās filmas vēstījums pārtapa oficiāli akceptētās ieceres pretmetā. Filma mazināja tālaika varas prestižu, stimulēja nacionālo pašapziņu, saliedēja latviešu nacionālo kopienu un rosināja vērtēt pagātnes norises un cilvēkus, mērojot ar savas paaudzes pasaulskatījumu.

Izmantotā literatūra

Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
Cubitt, G. (2007). *History and Memory*. Manchester; New York: Manchester University Press.
Edgerton, G. R. & Rollins, P. C. (2001). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: The University Press of Kentucky.
Kaneti, E. (1999/1960). *Masa un vara*. Rīga: Jumava.
Lane, C. (1981). *The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*. Cambridge: Cambridge University Press.
Riekstiņš, E. (red.). (1981). *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma.
Wertsch, J. V. (2002). *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.
Youngblood, D. J. (2007). *Russian War Films: On the Cinema Front*. Lawrence: University Press of Kansas.

Izmantotie avoti

Kļockins [Kleckins], Ā. (1982, 2. jūl.). Liriskās uzticēšanās turpinājums. *Literatūra un Māksla*. 10. lpp.
Krūmiņa, M. (1982). Savā zvaigznājā skatoties. *Zvaigzne*, 15, 4.

---

[1] Sk.: Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk – LVA), 4. f., 4. apr., 285. l., 235 lp.
[2] Turpat. 3., 4. lp.
[3] Turpat. 5.–12. lp.
[4] Turpat. 39.–88. lpp. Scenārija 1. varianta tekstu krievu valodā sk.: turpat. 89.–124. lp.
[5] Turpat. 125.–160. lp.
[6] Turpat. 39. lp.
[7] Turpat. 40., 41. lp.
[8] Turpat. 42. lp.
[9] Turpat. 44. lp.

[10] Turpat. 47. lp.
[11] Turpat.
[12] Sk.: turpat. 48.–50. lp.
[13] Turpat. 61. lp.
[14] Turpat. 77. lp.
[15] Turpat. 78. lp.
[16] Turpat. 86. lp.
[17] Turpat. 87., 88. lp.
[18] Turpat. 16. lp.
[19] Turpat. 17.–19. lp.
[20] Turpat. 17. lp.
[21] Turpat. 20., 21. lp.
[22] Turpat. 22., 23. lp.
[23] Turpat. 26. lp.
[24] Turpat. 27. lp.
[25] Turpat. 28.–30. lp.
[26] Turpat. 32. lp.
[27] Turpat. 160. lp.
[28] Turpat. 33., 34. lp.
[29] Turpat. 163. lp.
[30] Turpat. 35. lp. Sarakstā minēti un nosvītroti šādi vārdi: "Pēteris Griško, Krišs Segliņš, Ernests Limbaitis, Pēteris Ķiršakmens, Valdemaŗs Ūdris, Krišjānis Žubītis, Jānis Zālītis, ~~Jānis Blumbergs~~, Fricis Hakers, Jānis Osis, Indriķis Zutis, Jēkabs Kaske, Krišjānis Karlsons, Pēteris Ozoliņš, Aleksandrs Čeičinskis, Kārlis Zeltiņš, Jānis Grīnpukals, Artūrs Skrastiņš, Oto Krievs, Zelma Broka, Oskars Birznieks, marija Podkalne, Jānis Balodis, Jūlijs Julians, Arvīds Kārkls, Jānis Krūze, Eduards Ozolinkevičs, Jānis Salnājs, Voldemars Svedrups, Tenis Vinklers, Elmārs Taurītis."
[31] Turpat. 36. lp.
[32] Turpat. 171.–181. lp.
[33] Turpat. 35. lp.
[34] Turpat. 165. lp.
[35] Turpat. 166. lp.
[36] Turpat. 182. lp.
[37] Turpat. 187., 188. lp.
[38] Turpat. 212. lp.
[39] Turpat. 215. lp.
[40] Krūmiņa, M. (1982). Savā zvaigznājā skatoties. *Zvaigzne*, 15, 4.
[41] Turpat.
[42] Kļockins [Kleckins], Ā. (1982, 2. jūl.) Liriskās uzticēšanās turpinājums. *Literatūra un māksla*. 10. lpp.

Olga Proskurova
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktorante (Latvija)

FILMA AR BIOGRĀFIJU, MEITENE BEZ BIOGRĀFIJAS UN VIENS BALTS ZIRGS

Par vienīgo režisora Ulda Brauna aktierlfilmu "Motociklu vasara"

Rakstā tiek apskatīta pirmās un pēdējās dokumentālā kino režisora Ulda Brauna aktierfilmas "Motociklu vasara" (1975) "biogrāfija". Tā ir fiksēta vairāku Rīgas kinostudijas redkolēģiju un Mākslinieciskās (Mākslas) padomes sēžu protokolos, filmas veidotāju atmiņās un tā laika preses publikācijās. Viens no daudziem pārmetumiem, kas izskanēja "Motociklu vasaras" un citu režisoru (debitantu aktierkino jomā) filmu kritikās, bija neizprotami galveno varoņu uzvedības motīvi, neskaidras "biogrāfijas": "no kurienes nāk, kurp iet divi mūsdienu jaunieši?",[1] "viņu biogrāfijas nezinām".[2] "Tie ir mūsdienu Viņš un Viņa", tā ir viena no iespējamām atbildēm.[3] Šis raksts ir mēģinājums saprast, kāda biogrāfija 1970. gados varēja būt meitenei, kuras sapnis bija "ieraudzīt simt baltu zirgu", un filmai, kuras liktenis bija kļūt par vienīgo dokumentālista spēlfilmu.

Atslēgvārdi: Uldis Brauns, dokumentālistu debija aktierkino, Inese Jansone, Rīgas kinostudija, Scenāriju redakcijas kolēģija, Mākslas padome.

Filma

"Aizslīdējušā" gadsimta 70. gados vairāki latviešu kinematogrāfisti, kas bija apliecinājuši sevi dokumentālā kino jomā, pievērsās aktierkino.[4] Kā vēlāk to mēģinās skaidrot viens no ievērojamākajiem Latvijas dokumentālistiem Ansis Epners, kas gan tikai 1993. gadā spēja realizēt pirmo un vienīgo spēlfilmu "Būris": "paiet laiks un dokumentālajā kino paliek par šauru" (Redovičs, 2005, 11/12, 180).

"Ko nozīmē par šauru?", it kā polemizējot ar A. Epneru, jautā viens no Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolas iedvesmotājiem un pamatlicējiem, režisors Uldis Brauns – savas vienīgās pilnmetrāžas mākslas filmas "Motociklu vasara" (1975) – autors. "Man nav bijusi tāda **sajūta**, ka man nav ko darīt dokumentālajā kino, tomēr mākslas kino ir vairāk iespēju. Jo mākslas kino – tas jau ir nopietni".[5]

1972. gadā U. Brauns, kas jau bija paspējis ne tikai spilgti apliecināt sevi dokumentālajā kino (sākumā kā operators un vēlāk kā režisors)[6] kā uzmanīgs un lirisks dzīves vērotājs, bet arī izstrādāt īpašu rokrakstu,[7] ko itāļu semiologs Umberto Eko (*Eco*) dēvē par mākslinieka idiolektu,[8] pieteica Rīgas kinostudijā kārtējo aktierfilmas scenāriju,[9] ko bija pierunājis uzrakstīt "jauniešu mīluli" prozaiķi Andri Jakubānu un jau pieredzējušo dramaturgu Elmāru Ansonu. Kā savā grāmatā "Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles" raksta Kristīne Matīsa, U. Brauns "līdz septiņdesmito gadu sākumam jau bija uzņēmis daudzas izcilas filmas. Tomēr klusībā viņš sapņoja par aktierfilmu..." (Matīsa, 2005, 199). Kā stāsta pats režisors, viņam "iekšēji gribējās izmēģināt savus spēkus spēlkino. Mums ar Armīnu [Lejiņu][10] radās ideja filmai "Zilā diena", kur divi jaunieši iet gar jūru un visu pārrunā, taču mums nebija skaidra literārā līnija, dramaturģija. Tas bija izplūdis sapnis par to".[11] "Motociklu vasarai" vajadzēja kļūt par sapņa piepildījumu.

Uz filmas scenārija pirmā varianta vāka, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā, ir pierakstīts tā reģistrēšanas datums studijā – 1972. gada 25. decembris.[12] Filmas galvenais varonis – Māris – strādā par krāsotāju Rīgas jaunceltnēs. Brīvdienas viņš pavada ar saviem draugiem (viņiem ir *bitlovkas* [šeit un tālāk rindkopā autores kursīvs – *O. P.*] un sarkani motocikli "*Java*"). Māris

ir kaislīgs motobolists. Kādā izklaides izbraukumā viņš satiek medmāsu Ilonu, ko aicina dejot *šeiku*. Scenārija autori uzreiz aizbildinājās ar šādu piezīmi: "Nesauksim šo deju par stilošanos vai ķēmošanos, te ir kas vairāk – improvizācija, vēlēšanās sajūsmināt, jaunības prieks, visu varēšana un visbeidzot atbrīvotība".[13] Dzimst pirmā mīlestība, kas liek pārvarēt daudzus šķēršļus: Mārim ir bērnības draudzene Agnese (ar *zirgasti* un *džinsos*), kurai ir diezgan nenoteiktas attiecības ar galveno varoni, Ilonai – līgavainis Magnuss, kurš ir *kultūras nama* vadītājs. Pēdējais mīlestības pārbaudījums – Māra aiziešana padomju armijā. Jauneklis atvadās no mātes, Ilonas un... motocikla.

Motocikls par vienu no scenārija galvenajiem personāžiem tika izvēlēts tādēļ, ka bija ārkārtīgi populārs padomju jauniešu vidū. Uldis Brauns apgalvo, ka "braukšana ar "moci" nebija pat dzīves veids, tā bija sava veida jauniešu ticība, reliģija".[14] Pats režisors ar saviem septiņiem motocikliem nobrauca tūkstošiem kilometru, plānveidīgi apceļojot Latviju – sākumā pa tās perimetru, pēcāk no ziemeļiem uz dienvidiem un no austrumiem uz rietumiem. Satikto cilvēku sejas un dzīves stāsti ir iemūžināti Ulda Brauna fotoalbumā "*Zeme atceras*" (Rīga: Avots, 1989). Albuma pēdējā bildē režisors ir redzams kopā ar savu "moci" 1959. gadā.

Pati dzīve piedāvāja neskaitāmus stāstus par jauno cilvēku "motoaizraušanos". Žurnāls "*Liesma*" rīkoja fotokonkursu "Motobols". Rakstā "Tramplīns uz lielo motosportu" Viktors Sērna apraksta Ēdoles skolnieka, veiksmīga motobolista Jura Špehta dzīvesstāstu: "Jura vecāki par motosportu negribējuši ne dzirdēt, tādēļ zēns nobāzis [sacensību] diplomus tālāk no acīm", kamēr beidzot neuzstājas ar ultimātu: "Ja jūs man neļaujat nodarboties ar motosportu, tad es vairs nemācīšos" (Sērna, 1974, 1, 3).

Scenārija pieteikuma lapa vēstīja:

> "Elmārs Ansons un Andris Jakubāns uzrakstīja scenāriju "Motociklu vasara" pēc kinorežisora Ulda Brauna iniciatīvas... "Motociklu vasara" stāsta par jauniešiem, kuriem ir astoņpadsmit, deviņpadsmit gadu, kuri šajā vecumā jau strādā, paši sev nopelna naudu. Viņu motocikli nav vecāku uzdāvināti, bet gan pašu nopelnīti. Viss norisinās vienā vasarā un noslēdzas rudenī ar aiziešanu armijā. Un kā jau vasarā, un kā jau astoņpadsmit gadu vecumā te ir pirmā mīlestība – bezgala romantiska, bezgala nopietna. [..] Scenāriju, pēc autoru ieceres, "satur kopā" ne tikai efektīga braukāšana ar motocikliem, bet tieši mīlestība – sākumā ilgas pēc tās, pēc tam sapazīšanās, šķiršanās, īsta iepazīšana, greizsirdība, nopietna un cieņas pilna attieksme vienam pret otru".[15]

Turpat scenārija autori atzinās:

> "Par jauniešiem ir dzirdētas daudz un visādas domas (huligāni, sliņķi, negrib mācīties, "tādi un šitādi"). Elmārs Ansons un Andris Jakubāns rakstīja šo scenāriju tāpēc, ka pēc viņu domām jaunatne ir labāka, skaistāka, godīgāka, tikumīgāka, nekā mēs parasti domājam, nekā to domā jaunieši paši".[16]

Vēlāk intervijā jauniešu žurnālam "*Liesma*" A. Jakubāns teiks:

- " "Īstas mīlestības nemaz nav", – dažkārt tāds ir viņu sauklis, bet tikko galvenie varoņi paliek vieni paši, tad... (šajā vietā A. Jakubāns izdarīja nesaprotami plašu žestu ar abām rokām).
- Andri, kā lai iztulkojam jūsu žestu?
- Filmas vispār nav runāšanai, filmas tiek filmētas priekš skatīšanas. Ja noskatīsities, tad varbūt sapratīsiet manu žestu" ("Liesmas" redakcija, 1975, 4, 24).

Ir pieņemts uzskatīt, ka abi filmas scenārija autori līdz šim nekad nav strādājuši pie kinostāstiem. Tā laika presei patika "leģenda" par debijas filmu vairākumam tās veidotāju.

> "Iepazīstinot skatītājus ar Rīgas kinostudijas jauno mākslas filmu "Motociklu vasara", nekādi nevar iztikt bez vārdiem "pirmais", "pirmoreiz". Patiešām, populārajam prozaiķim Andrim Jakubānam un ne mazāk populārajam dramaturgam Elmāram Ansonam filmas scenārijs ir pirmais veikums kinematogrāfijas jomā, tāpat pazīstamajiem un pieredzējušajiem dokumentālistiem – režisoram Uldim Braunam un operatoriem Ivaram Seleckim un Kalvim Zalcmanim "Motociklu vasara" kļuvusi par pirmo pārbaudi aktierkino",

tā kinopubliciste Olga Baltause piesaka filmu "*Rīgas Kinoekrānos*" (Baltause, 1975, 26.maijs – 1.jūn., 1). Taču pirmajā scenārija apspriedē Rīgas kinostudijas Scenāriju redakcijas kolēģijā, kas notika jau 1973. gada 18. janvārī, tās galvenā redaktora vietas izpildītājs Laimonis Purs lika atcerēties: "Abi autori jau kādreiz nākuši ar saviem pieteikumiem pie mums, bet nekas reāls nav iznācis".[17] Purs piebilda, ka ir prieks, ka Brauns "atradis autorus un gaidāms scenārijs. Tas ir rets gadījums, ka režisors atrod autorus un virza to darbu".[18]

Brauns atstāstīja Scenāriju redkolēģijai nākamās filmas ideju:

> "Pašlaik mēs stāvam interesanta, savdabīga gadījuma priekšā, kad scenārijs izraisa interesi ne tikai ar to, ka kvalificēti uzrakstīts, bet tas ienesīs arī ko jaunu kinematogrāfijas literatūrā, kā arī kinematogrāfijā. Tēmas izvēle. Mūsu studija ir strādājusi pie filmām ar vēsturisko materiālu, bet esam atdūrušies pret grūtībām, kad jāsaskaras ar mūsdienu tematiku. Esam to atainojuši pārspīlētā gaismā, mūsdienu materiāla kariķēšanā. Šinī gadījumā esam liecinieki darbam, kur iet runa par mūsdienu dzīvi, bet savādākā griezumā, ne didaktiski... Mērķis bija izveidot mīlestības filmu. Ar tīru mīlestības filmu mēs neesam sastapušies mūsu republikas kinodramaturģijā. Šis ir brīnišķīgs materiāls veidot filmu. Rādīt divu jauniešu attiecības, uz kuru bāzes parādīt laikmetu ne tikai pagātnē, bet arī ieskatīties nākotnē. Vienmēr gribam izcelt labo konfrontācijā ar slikto. Šeit tā nav. Tas ir pozitīvs moments, vēsturisku piemēru tādu ir daudz".[19]

U. Brauna piezīme par konfrontāciju izsauca asas diskusijas. Scenārists Viktors Lorencs palūdza režisoram nosaukt "darbus, kuros nav konfrontācijas" un piebilda:

> "Dramaturģija nevar pastāvēt bez konfrontācijas... Vienīgi tēlu sadursmes virza uz priekšu jebkuru darbu, to vajadzētu filmu veidotājiem saprast. [..] Gribētos runāt par Rīgas kinostudijas turpmāko seju. Esam nonākuši pie punkta, kur paši virs savām galvām uzliekam griestus, un paši nezinām, no kā baidāmies. Vai baidāmies, ka kaut cik asāks konflikts neies cauri vai arī baidāmies par savām radošajām spējām? .. Nonākam pie pseidodramaturģijas... Noslīdam uz provinciālā līmeņa. Jakubāns un Ansons nav tie literāti, no kuriem es būtu gaidījis šāda veida darbu. Ir cilvēki, kuri tiešām savādāk nespēj, bet šie autori šoreiz pārsteidza. [..] Man negribētos, lai šāds scenārijs nokļūtu līdz ekrānam".[20]

Anna Vanaga piekrita Lorenca teiktajam:

> "Šo materiālu par scenāriju nevaru uzskatīt, labākā gadījumā par pieteikumu, bet arī tur ir vajadzīgs kaut vienas epizodes dramaturģisks izklāsts. [..] Šeit neredzu pat mīlestību, tikai kailu apgalvojumu".[21]

Režisors nepiekrita minētajiem argumentiem: "Es biju pret muļķīgu konfrontāciju, samākslotu. Neesmu teicis, ka nevajag konfrontāciju, esat mani pārpratuši".[22]

Strīds redkolēģijā turpinājās:

> "L. Purs: Runāt ir ļoti smagi. Šī ir kārtēja reize, kad režisors "noplicinājis" autorus. [..] Tādā veidā nedrīkst strādāt ar autoriem, b. Braun. Kāpēc nenācāt ar scenāriju pieteikuma formā? Režisors ir iejaucies kolēģijas funkcijās.[23] Scenārijā ir jūtams epizodu kaleidoskopiskums, lūst žanros utt. Ir dažas vietas, kur jūt Ansonu un Jakubānu, bet pāri visam scenārijam guļ režisora zīmogs virsū, tāpēc es autorus nevainoju.
> A. Jakubāns: Negribu strīdēties, bet Braunu apvainoja nepatiesi. Darbs ir liela improvizācija. Steiga bija rakstot – izmetām ārā dvēseles kustības, zemteksta vietas pazudušas. [..] Visu laiku ir divu cilvēku tieksme vienam pret otru, nav vēl mīlestības, tā būs pēc armijas.
> E. Ansons: Par Braunu nav tā, kā Purs runāja. Viņš tā nevar mūs iespaidot".[24]

Scenāriju redkolēģijas sēdē tika nolemts, ka darbs ar autoriem ir jāturpina, noslēdzot oficiālu līgumu, bet iesniegto scenāriju atzīt par pieteikumu: "Pēc autoru ieceres tēma par jauniešu pasaules uztveri, mīlestības ienākšanu viņu dzīvē un attiecībām ar vecākiem pēc pilngadības iestāšanās ir sociāli vajadzīga un mākslinieciski interesanti risināma. Taču iesniegtajā darbā tēma tika ieskicēta, bet iecere nav atradusi realizāciju. [..] Darbs pārstrādājams pašos pamatos".[25]

"Motociklu vasaras" nākamais, oficiāli pirmais variants tika iesniegts kinostudijā 1973. gada 11. jūnijā. Scenārijs tika ievērojami pārstrādāts, autori pieteica to kā "lirisku stāstu par vienu baltu zirgu, daudziem motocikliem, ātrumiem tehnikā un cilvēku attiecībās" (Matīsa, 2005, 199). Tikai šajā scenārija versijā pirmoreiz parādījās tehnikas un dabas – motocikla un zirga – konfrontācija. Rūpīgāk tika izstrādāti personāžu raksturi. Šoreiz galvenā varoņa Māra un viņa mātes Elzas "sejas bija smailas un inteliģentas. Dēla seja vēl neizveidojusies, tā bija kā akvarelis, uzzīmēts pludinātās līnijās".[26] Māra istabā pie sienām pielīmēti slavenu kinoaktrišu portreti – Bridžita Bardo, Klaudija Kardinále, Natālija Fatejeva, Svetlana Svetļičnaja. Māris tikko beidzis skolu un svin savu pilngadības jubileju. Māte ārste ir sarūpējusi dēlam jaunu motociklu. Mātes draugs – ārsts Imants Zemītis – uzdāvina Mārim mākslinieka Zoltnera gleznu:

> "Zemītis: Tas ir mākslinieks Zoltners. Paraksts ir šeit. Es viņam izgriežu apendicītu.. It kā nekas nebūtu, bet vajag tikai vērīgāk ieskatīties...
> Māte: Šī glezna ir jāliek to kinoskaistuļu vietā... Tur ir kaut kas netverams..."[27]

Salīdzinot ar iepriekšējo scenāriju, Mārim tika samazināts draugu skaits un "atņemta" bērnības draudzene. Motocikls un pirmā mīlestība palika, nomainot Ilonas vārdu pret Inesi, tomēr kādā dialogā scenārija autori kļūdaini piemin arī Ilonu. Galvenā varone savā kāzu dienā kopā ar Māri aizbēg no līgavaiņa. Sākas viņu iepazīšanās un mīlestības rašanās ceļojums. Māris stāsta, ka viņš esot "foršs puika": "Kad man palika sešpadsmit gadi, varēju sākt apmeklēt aizliegtās filmas, es izdomāju, ka būšu baigais vecis. Visas skaistās dāmas būs manas, tās lips man apkārt kā mušas, un tagad..." [28] Savukārt Inese atklāj, ka "ir tāds sens ticējums. Senos laikos neviena meita nedrīkstēja precēties, pirms nebija redzējusi simt baltus zirgus...".[29] Viņa ir nolēmusi pagaidīt ar kāzām un mīlestību un pazūd arī no Māra redzesloka. Pēdējā aina – Māra aizvadīšana armijā. Pie vilciena viņš negaidīti ierauga Inesi un aizbrauc dienēt ar cerību uz šķietami pazaudēto un atkal iespējamo mīlestību. Jāpiebilst, ka režisors U. Brauns neatceras armijā aizvadīšanas ainu nevienā no scenāriju variantiem, tā arī nav tikusi filmēta.

1973. gada 20. jūnijā scenārija "Motociklu vasara" jaunais variants tika apspriests Rīgas kino-

studijas Scenāriju redakcijas kolēģijas sēdē. Iepriekšējās sēdes dalībnieks un scenārija kritizētājs L. Purs šoreiz sapulcē nepiedalījās, taču tika nolasīta viņa rakstiska atsauksme: "Pats galvenais, ir atrasta viendabīga intonatīva noskaņa, kuru saglabājot, var rasties "skatāms gabals"".[30] Austra Zīle, nākamā filmas redaktore, atzina: "Vispirms gribu atzīmēt gandarījumu, kas radās, izlasot šo scenārija variantu. Strādāts ir rezultatīvi".[31]

Diskusijas izsauca scenārija fināls. V. Lorencam likās, ka "tā ir filma par 2 cilvēkiem, tāpēc fināls nedrīkst būt daudzplākšņains – visa scenārija organika prasa žanra saglabāšanu. Jāmeklē fināls ar Māri un Inesi divatā".[32] A. Jakubāns piekrita, ka "jāmeklē beigas".[33] E. Ansons saka, ka viņam "nav ko teikt. Ir redzams, ka mēs klausīties protam. Labo nesabojāsim, slikto iztaisīsim labāku".[34] Redkolēģijas dalībniekiem šķita, ka topošās filmas žanrs varētu būt "liriska komēdija". U. Brauns piebilda:

> "Par ko vēl vajadzētu padomāt? Vēl ir divi galvenie triecienvirzieni, lai scenārijs būtu gatavs. Jāpacīnās par stila vienotību. [..] Komēdijiskais, kas nāk beigās, jālīdzsvaro arī pirmajā daļā. Jāpacīnās par abu jauniešu raksturu padziļināšanu, nenotiek jūtu eskalācija, viņiem paliekot divatā. No sākuma neticība mīlestībai, pēc tam tā rodas."[35]

Apzīmējuma "komēdijiskais" parādīšanās jau šinī darba posmā norāda uz to, ka versija, ka vēlāk scenārijs nonāk saskaņošanai Maskavā komēdiju redakcijā "pārpratuma dēļ" (Matīsa, 2005, 200) varētu būt kļūdaina, kaut gan šo gadījumu piesauca arī filmas operators Ivars Seleckis: "Tā nevajadzēja būt, lai filmu uztvertu kā komēdiju, tas bija pārpratums".[36]

Pēc mēneša Scenāriju redakcijas kolēģija saņēma "Motociklu vasaras" otro oficiālo variantu. Pēdējā ainā scenāristi atteicās no armijas tēmas un ļāvās baltā zirga metaforas izspēlei. Pēc nelielas apspriešanas redkolēģija nolēma atzīt šo literāro scenāriju par galīgo. V. Lorencs pielika punktu: "Nav daudz ko runāt. Man tas zirgs patīk. Viņš prasa ļoti smalku režisora darbu".[37] Scenārija autori nenoliedzami jutās noguruši. A. Jakubāns atzinās:

> "Man pašam scenārijs nepatīk, uztvere ir notrulinājusies. Vajag labu redaktoru. Es neapskaužu Braunu, ka viņam tas jāfilmē. Tas ir ļoti grūti žanriski. Vajadzētu dabūt tādus aktierus, kas spētu brīvi darboties. Mans noskaņojums ir ļoti drūms."[38]

1973. gada 3. augusta Rīgas kinostudijas Mākslinieciskās padomes sēdē tika pieteikta "E. Ansona un A. Jakubana literārā scenārija "Motociklu vasara" apspriešana". Negaidīti pozitīvs padomes locekļu noskaņojums lika nešaubīties par to, ka filmai ir iedota "zaļā gaisma". Lūk, daži vērtējumi no Mākslinieciskās padomes sēdes protokola Nr. 21:

> "O. Kublanovs: Mēs par šo scenāriju runājām kolēģijā. Sākumā es biju asi pret šā scenārija pieteikumu, tagad es esmu viens no scenārija siltākajiem piekritējiem.
> L. Purs: Es arī sākumā biju pretī. Tagad – par. Vajadzētu taisīt ar dziesmām, mūziku.
> Rolands Kalniņš: Beidzot varam lasīt īstu literatūru. Grūti būs dabūt kinoekvivalentu.
> V. Artmane: Man ļoti patīk balta zirga tēls. Vai izdosies – tas ir atkarīgs no režisora redzējuma. Tā ir, no vienas puses, reālistiska komēdija. No otras puses – poetizēti jauniešu tēli. No vienas puses, šodienīgums, no otras – vecmodīgums.
> N. Kārkliņš: Vajadzētu ātrāk taisīt filmu."[39]

Valentīna Freimane norāda uz pasaules kinoprocesa jaunākajām tendencēm, ko, jāsaka, jau iepriekš bija vienojušies ievērot filmas veidotāji: "Nevajag pārāk izstrādāt galveno varoņu raksturus. Pat dialogus nevajag precizēt, bet dot iespēju improvizēt".[40]

Padomē tika pieņemts lēmums sūtīt literārā scenārija tulkojumu krievu valodā uz Maskavu (uz Galveno mākslas filmu redakcijas kolēģiju) pēc komentāriem un atļaut Uldim Braunam strādāt pie režisora scenārija. Tulkojumu veica Vladimirs Mihailovs. Maskava atsūtīja asus komentārus. Raizējoties par to, ka filma "Motociklu vasara" ir režisora dokumentālista debija aktierkino, krievu redaktori ieteica precizēt scenāriju, rūpīgāk izstrādājot galvenās varones uzvedības vadmotīvus. Vainojot slikto tulkojumu Maskavas kritiskajā attieksmē pret scenāriju, Rīgas kinostudija pasūtīja jaunu "Motociklu vasaras" krievu versiju tulkotājam Jurim Kapem. Atbildes vēstulē no Maskavas iebildumi atkārtojās (neskaidri meitenes uzvedības vadmotīvi, divdomīgas attiecības, sasteigts fināls), taču tika dota atļauja veikt labojumus jau režisora scenārijā. Debitantu filmēšanas grupa – režisors Uldis Brauns un operatori Kalvis Zalcmanis un Ivars Seleckis – saka gatavoties darbam.

K. Matīsa raksta: "Ivars Seleckis vēlāk atklāj, ka visi trīs dokumentālisti nekad neesot neauglīgi strīdējušies par dokumentālā un aktierkino atšķirībām, viņi skaidri apzinājušies spēles noteikumus un savas stiprās puses – ikdienas darbā izkoptu īstuma izjūtu" (Matīsa, 2005, 204). Kā atzinās I. Seleckis sarunā ar šī raksta autori: "Bija sajūta, ka viņam [Braunam] vajag domubiedrus blakus, lai viņš nebūtu atkarīgs no spēles kino meistariem. Mums nebija nekādas hierarhijas filmēšanas grupā. Viņam viss bija pirmoreiz, mums arī. Mums nebija nekādu kompleksu".[41]

U. Brauns kopā ar domubiedriem – operatoriem – izstrādāja režisora scenāriju, ar filmas mākslinieku Uldi Pauzeru (par kuru gan nevar runāt kā par iesācēju mākslas kino jomā) uzzīmēja katru topošās filmas kadru. Šie zīmējumi nodoti glabāšanai Rīgas kinomuzejā.[42] Jāpiebilst, ka U. Pauzers bija arī autors "netveramā Zoltnera"[43] gleznai, ko filmas galvenais varonis saņēma dāvanā savā dzimšanas dienā.

Tika pieņemts principiāls lēmums, ka filma būs melnbalta. "Filmas veidojumā izmantojām dokumentālo stilistiku", stāstīja U. Brauns intervijā Andrejam Volmāram. "Skatītājam jātic patiesības ilūzijai, nevis jāpakļaujas mūsu diktātam. Filma ir melnbalta, to demonstrēs uz parastā ekrāna. Aktierus negrimēsim. Mūs interesē priekšmetu, ainavas poēzija, nevis fiksācija. Reālisms mums ir nevis mērķis, bet gan līdzeklis. Tāpat kā dzejolī, kur no ikdienišķiem vārdiem veidojas poētisks tēls" (Volmārs, 1974, 27. jūl., 9).

"Vēlāk Seleckis gan atceras, ka nebija viegli cīnīties pret vadības argumentu – ārzemēs visas filmas ir krāsainas!", raksta K. Matīsa. "Tomēr visi trīs poētiskā stila adepti pastāv uz melnbaltās filmas tiesībām, salīdzinot to ar grafiku tēlotājmākslā un prātā paturot neiepriecinošo pieredzi, ka krāsaina filma ar laiku izbālē un pazūd visa rūpīgi veidotā krāsu dramaturģija" (Matīsa, 2005, 200).

K. Zalcmanis stāstīja:

> "Labi atceros, kāda tolaik bija krāsainas filmas kvalitāte. Studija mums pat apsolīja *Kodaku*, lai tikai mēs strādātu krāsās. Mūsu trijotne – Uldis Brauns, Ivars Seleckis un es – nepiekritām. Bet tas, ka melnbaltais attēls redzes atmiņā reproducējas tāds, kāds vērojams dzīvajā dabā, ir pilnīgi normāla uztveres parādība. Mūsu atmiņas un iztēle ir krāsaini. Mēs redzam krāsainus sapņus. Ja redzamais piesaista, cilvēka smadzenes strādā – atmiņa un iztēle visu attēlam vajadzīgo pieliek klāt no sevis. Un notic, ka redzēts krāsains attēls. Tāds kā dzīvē. Loģiski" (Zīle, 2007, 308–309).

U. Brauns gan atcerējās kādu gadījumu no dzīves: "Mums ar Kalvi [Zalcmani] bija komandējums Harkovā. Kādā kinoteātrī viens no kinomehāniķiem, uzzinot, ka esam "Motociklu vasaras" autori, pastāstīja par filmas lielo popularitāti Ukrainā, bet Maskavas priekšnieki izteica nožēlu, ka tā nav krāsaina".[44]

1974. gada 5. martā Mākslinieciskās (Mākslas) padomes sēdē A. Serdants vēlējās precizēt:

"Jautājums – vai režisors pats izvēlējās melnbalto variantu, vai viņam nedeva krāsaino?" [45] Kinostudijas direktors Heinrihs Lepeško īsi atbildēja: "Pats izvēlējās".[46] Pārējie sēdes dalībnieki norādīja uz to, ka daudz būs atkarīgs no veiksmīgas aktieru izvēles. Tika pieņemts lēmums apstiprināt iesniegto režisora scenāriju, norādot, ka "labi, ka nav rakstīts, ka tā komēdija, jo tas ir nopietns darbs, kurš operē ar simboliem".[47] Pēc divām nedēļām režisora scenāriju apstiprināja arī Maskavā. 1974. gada 25. martā H. Lepeško izdeva pavēli sākt filmēšanas sagatavošanas darbus. Filma tika iekļauta Rīgas kinostudijas 1975. gada plānā.

Rakstā "1975. Bez prognozēm" L. Elsberga stāsta par gaidāmo filmu "Motociklu vasara" (Elsberga, 1975, 2(1), 6–7):

> "Scenāriju filmai "Motociklu vasara" sarakstījuši A. Jakubāns un E. Ansons. Kā jau vairākkārt presē rakstīts, kinolenti uzņem režisors U. Brauns un operatori I. Seleckis un K. Zalcmanis, vērsdami mākslas filmu savdabīgu ar savu dokumentālajā kino izstrādāto rokrakstu. Filma ir stāsts par diviem mūsdienu jauniešiem, kurus savedis kopā dīvains negadījums vai, pareizāk, pēkšņi apzināta nepieciešamība. Fabula aptver pavisam neilgu laikposmu. Inese un Māris, ceļodami cauri divām vasaras diennaktīm, vēro apkārtni, ielūkojas dziļāk sevī un sāk apjaust jaunas ētiskas un estētiskas vērtības dzīvē. Tāda īsumā ir šīs poētiskās, smalkām noskaņām cauraustās filmas materiāla ievirze."

Taču autore ir visai piesardzīga spriedumos par nākotni:

> "Kādas būs 1975. gada Rīgas kinostudijas filmas, to grūti paredzēt, jo prognozes dažu labu reizi nepiepildās un gadās, ka no ne visai spoža scenārija iznāk gluži laba filma un arī otrādi – iecere, kura jau kā pieteikums izraisījusi sabiedrības interesi, realizēta filmā, rada vilšanos."

Meitene

1974. gada 22. maijā Mākslinieciskās (Mākslas) padomes sēdē Uldis Brauns atzinās: "atrast galveno lomu tēlotājus bija sarežģīti. Darbā iesaistījās visa grupa, izsludinājām konkursu, apskatījām 13000 meiteņu".[48] Vēlāk šis skaitlis kļūs par neatņemamu filmas reklāmas kampaņu daļu, tas tiks tiražēts intervijās ar "Motociklu vasaras" veidotājiem, būs iekļauts visos filmas reklāmas tekstos.

K. Matīsa raksta (Matīsa, 2005, 201): "Ar aktieru meklēšanas vērienu Brauna komanda pārsit Gunāra Pieša "Pūt, vējiņi!" rekordu[49] – galvenajai sieviešu lomai viņi apskata 13000 pretendentes. Laikrakstos vairākkārt sludinātais konkurss nedod gaidītos rezultātus – tur gan labu materiālu nākotnei atrod kinostudijas aktieru daļa, bet "Motociklu vasaras" galvenā varone neparādās. Tāpēc uzņemšanas grupa sadalās mazās vienībās un izklīst pa Latvijas pilsētām un laukiem, meklējot to vienīgo un neatkārtojami interesanto seju".

Uldis Brauns neticēja konkursiem. Viņš stāstīja: "Mums vajadzēja tādu seju, kas līdz pat filmas beigām ieintriģētu. Kaut kas neparasts, elektrizējošs, tomēr dabisks, bez nevienas piciņas grima" (Volmārs, 1974, 27. jūl., 9). Kā galveno nosacījumu pretendentes atlasē Brauns minēja neatpazīstamību, kaut gan nesenā sarunā ar šī raksta autori režisors piesardzīgi pieļāva iespēju, ka tā varēja būt kļūdaina pieeja.[50] Režisora kolēģis, filmas "Ābols upē" autors Aivars Freimanis mēģinājis izskaidrot vēlēšanos strādāt ar nevienam nepazīstamiem jauniešiem, jo viņi spēj "labi ievest skatītāju īpašā ticamības atmosfērā". Viņaprāt, nepazīstamas sejas spēja "saplūst vienā

veselumā" ar savā ziņā dokumentāli attēloto vidi ir apbrīnojama (Freimanis, 1984, 18).

No 13000 līdz kinomēģinājumiem nonāca četras jaunietes: Māra Zvaigzne (Tautas kinoaktieru studijas audzēkne), Zita Errsa (baletdejotāja), Aīda Zars (skolniece, ko I. Seleckis sameklēja Cēsu Kultūras nama deju kolektīvā) un Inese Jansone (ko K. Zalcmanis atrada Liepājas 1. vidusskolas 8. klasē). Kā stāsta I. Seleckis, viņš "uzdūrās" Zarai Cēsīs. Viņa ideāli kustējās, un tas bija vajadzīgs filmā. Bet viņa nebija pietiekoši noslēpumaina. Jansone toties pati nezināja, kas viņa ir".[51] K. Zalcmanis atceras: "Es pats viņu, tādu jaunu un smuku, tur vējainā pilsētā pie jūras atradu un atvilku uz studiju. Kinoprovēs viņa izkonkurēja balerīnu Zitu Errsu un Aīdu Zars, bet peldēt neprata, turklāt sākumā to nevienam nesacīja" (Zīle, 2007, 309–310). "Inesīte bija bērns, tā Uldis Brauns. – Kalvis [Zalcmanis] stāstīja, ka viņš palūdza viņu iziet ārā no skolas klases gaitenī un pajautāja: " "Inese, bet ja tev būs raudāt, tu raudāsi?" Inese palika sarkana, paskatījās uz Kalvi, un no viņas smukajām acīm saka birt asaras. Neapturami".[52]

I. Seleckis gan atceras, ka U. Braunam vislabāk patika Zita Errsa, tomēr mēģinājumos, kad baletdejotāja tika filmēta bīstamā ainā ar motocikliem, notika kāds negadījums, kas lika filmēšanas grupai saprast: viņi nedrīkst riskēt ar Latvijas primabalerīnas, "valsts īpašuma", veselību un karjeru. Par spīti Z. Errsas apliecinājumiem, ka viņa ir gatava filmēties, apzinoties risku, U. Brauns pieņēma šādu lēmumu, par ko arī informēja Mākslas padomi: "Līdz pēdējam brīdim grupai bija grūti izšķirties, ko apstiprināt uz MP (Mākslas padomi). Grupas priekšlikums – A. Kairiša Mātes lomā, P. Gaudiņš – Māris, I. Jansone – Inese".[53]

Sēdes dalībnieki pēc kinomēģinājumu noskatīšanās bija noskaņoti visai kritiski. Režisors Imants Krenbergs izteicās vispiesardzīgāk: "Jāpārdomā katrs vārds, ko sakām, lai neietekmētu to redzējumu, pārdzīvojumu, ko grupa grib piepildīt. [..] Ar Inesi Jansoni ir risks, bet ir arī jūtams, ka viņa slēpj sevī interesantas potenciālas iespējas, ka no viņas rezultatīvi var rasties tas, kas ir vajadzīgs tēlam".[54] Režisors Aleksandrs Leimanis uzskatīja, ka "Jansone tomēr ir bez šarma, pat atsevišķos kadros atstāj nepatīkamu iespaidu. Te labāka būtu Errsa, viņa iekšēji smalkāka. [..] Pēkšņi darba procesā var gadīties, ka no Jansones jāatsakās, bet tas nenozīmē, ka esmu pret Jansoni".[55] A. Matīsai šķita, ka "Jansone interesanta, kad runā, bet klusējot nāk ārā pat kas atbaidošs".[56] Viskritiskāk kinomēģinājumus vērtēja kinostudijas direktors H. Lepeško:

> "Pagājuši divi mēneši. Kopš aktieru kinomēģinājumu sākšanas. Šoreiz neredzējām aktieru kinomēģinājumus, bet no 13000 acu, seju atlasītas 4 sejas un tas ir viss. Kā tiks strādāts ar šiem puišiem un meitenēm, man nav priekšstata. Kādā atslēgā veidosies filma? Pagaidām redzam dokumentālo manieri, bet tā ir aktieru filma. [..] Inesi Jansoni apstiprināsim tikai tad, ja būs no skolas atļauja, vecāku un ārsta atļaujas, pretējā gadījumā būs jāmeklē cita."[57]

Pēc arhīva dokumentiem, 1974. gada 24. jūlijā tika parakstīta pavēle uzsākt filmēšanu. Tas gan nesakrīt ar pierakstiem Ivara Selecka dienasgrāmatā, kur fiksēts, ka pirmā filmēšanas diena ir 25. jūnijs.[58] Žurnālists Andrejs Volmārs apraksta vienu no filmēšanas dienām[59]:

> "Jūrmalā starp Saulkrastiem un Tūju plaka līča viļņi, laiku pa laikam iezibējās saule. Režisors Uldis Brauns bija noskaņots pārdomām.
> – Dokumentālajos kinodarbos, kurus filmējāt jūs, Ivars Seleckis un Kalvis Zalcmanis, darbība attīstās atbilstoši visām dramaturģijas likumībām. Tātad pievēršanās aktierfilmai ir likumsakarīgs jūsu daiļrades attīstības posms?
> – Jā un nē. Aktierfilmām un dokumentālajam kino taču ir atšķirīga dramaturģija. Agrāk hronikas cehā uzņēmām darbus, kas fiksēja vistiešākās dzīves situācijas. Tagad tās mums jārada, turklāt ar aktieru palīdzību. Protams, tāda veida īstenības interpretācija

sniedz plašākās atklāsmes iespējas.
– Tātad, ko vēlāties panākt topošajā filmā?
– Gribam uzņemt darbu par brīnišķīgu mīlestību. Saprotu, ka šis paskaidrojums var likties primitīvs, pat vulgārs un tikai aptuveni atbilstošs mūsu iecerei. Brīnišķīga mīlestība – tā ir divu jauniešu jūtu raisīšanās. Bez savstarpēju attiecību tālāka turpinājuma un rezultāta." (Volmars, 1974, 27. jūl., 9).

Šajā pašā intervijā Uldis Brauns atzina, ka "ar mūsu Inesīti (tā nosaucām arī viņas varoni) esam ļoti apmierināti. [..] Māksliniekam nevajag noteikti visu pašam pārdzīvot, bet gan saskatīt, atcerēties un atklāt. Ineses spējas šajā ziņā mūs pārsteidza".

U. Brauns joprojām uzskata, ka Inese Jansone ir uzņēmusi filmas tēlainību sevī.

Operators I. Seleckis gan atceras, ka "Inese bija ļoti nekomunikabla, sēž uz moča un klusē. Viņu neinteresēja kino".[60] Režisors U. Brauns atminējās šādu gadījumu: "Es prasu Inesītei: "Bet ko tu vēlies dzīvē sasniegt? Tu beidzi pamatskolu, tev taču jāiet mācīties par aktrisi!" Un viņa man atbild: "Ziniet, Uldi, man patīk sēdēt mīkstā dīvānā, ēst šokolādi un klēpī turēt kaķi".[61] Intervijā Liepājas avīzei "Komunists" īsi pirms filmas pirmizrādes Inese Jansone atzinās, ka par kino neesot domājusi, viņai patīkot zīmēt: "Kādreiz gribēju kļūt par šuvēju modelētāju".[62]

Filma, pēc tās režisora vārdiem, tika uzņemta "lielā steigā", pārsvarā divos 1974. gada mēnešos – augustā un septembrī. Viena no svarīgākajām ainām ar abu varoņu peldēšanos Ventā un "liriskais kadrs, kur pāris – Inese Jansone un Pēteris Gaudiņš –, rokās sadevušies, ūdens lāsēm kā pērlēm apbiruši, redzami skaistā lēcienā virs ūdens," tika uzņemti jau rudens sākumā (Zīle, 2007, 309). Kā stāstā operators K. Zalcmanis, šo "lirisko kadru" viņi ar I. Selecki filmēja abi:

> "[..] tātad ar divām kamerām, bet tikai vienu dublu. Šā kadra organizēšana nebija no vieglajiem darbiņiem. Venta tur ļoti dziļa, bet meitene no Liepājas neprata peldēt. [..] Katram gadījumam bija noorganizēta trīs ūdenslīdēju aizsardzība zem ūdens. [..] Mēs izvēlējamies dziļāko vietu pie Ventas rumbas. Nevarēja taču pieļaut, ka aktieriem lēciens beigtos ar atsišanos pret akmeņiem upes dibenā. Darba drošību vajadzēja pamatīgi pārdomāt. Kadra māksliniecisko pusi režisors Uldis Brauns uzticēja mums ar Ivaru, pats kamerā neieskatījās. Uzticēšanās ietilpa viņa principos. Tomēr pārejas kadrus zem ūdens viņš, būdams labs akvalangists, pats arī filmēja. Ne vairs Ventā, bet Zvirgzdu ezerā." (Zīle, 2007, 309–310).

U. Brauns atceras, ka pēc peldēšanas septembra ūdenī "mūsu Inesīte gāja pie savas mammas zem mēteļa sildīties, sēdās mammai klēpī un sildījās. Īstais bērns".[63]

1974. gada 19. septembrī Rīgas kinostudijā notika kārtējā Mākslinieciskās padomes sēde, kur tika apspriests "Motociklu vasaras" uzņemtais materiāls. Filmēšanas grupai nācās klausīties daudz kritikas par Inesi Jansoni. A. Leimanis retoriski jautāja:

> "Rodas jautājums – kāpēc puisis viņā iemīlas? Kaut kur jābūt iemeslam, ar ko tad viņa "paņem" šo puisi? Ja tā nebūs, netiks paņemts arī skatītājs. [..] Arī Gaudiņš ir kokains, un tā nu divi "kociņi" staigā."[64]

Režisoram Jānim Streičam likās, ka "ne meitene vainīga, bet pati grupa".[65] Režisors Aloizs Brenčs pat izteica domu, ka grupai vajadzētu palīdzēt: "Protams, šos smagos vārdus, kad pirmo reizi tiek uzņemta mākslas filma, grupai ir grūti klausīties. Bet te tika izteiktas pareizas domas un mēģināts likvidēt šo situāciju, ko redzam uz ekrāna".[66] Režisors Gunārs Piesis norādīja, ka "kaut kas nesaprotams notiek ar meiteni. Aktrise neizprot situāciju, nepareizi uz to atreaģē".[67] Vienīgi V. Freimane slavēja autorus: "Interesanta katra epizode, katrs kadrs vizuāli ir interesanti nostrādāts".[68]

Operators I. Seleckis apgalvo, ka filmēšanas grupa neņēma pieredzējušo mākslas filmu režisoru pārmetumus nopietni. Kā apliecinājums tam ir U. Brauna vārdi, kas fiksēti Mākslinieciskās (Mākslas) padomes sēdes protokolā:

> "Jāsaka, ka MP izteikumi nav kā duncis sirdī. Šeit izteiktās rekomendācijas kategoriskā formā diez vai kādreiz noderēs, kā, piemēram, to darīja A. Leimanis. [..] Mums vēl daudz darba stāv priekšā. [..] Es negribētu, lai mūsu materiāliem būtu nozīmēta komisija, kā te runāja A. Brenčs. Tādas lietas konsultāciju veidā jārisina. Es pats zinu, pie kā pieiet konsultēties studijā. Labos ierosinājumus ņemšu vērā, bet caur personīgajiem filtriem"."[69]

Jāpiebilst, ka sarunā ar šī raksta autori Uldis Brauns noliedza, ka būtu piedalījies kādā no padomes sēdēm.[70]

1974. gada 28. novembrī notika vēl viena Mākslinieciskās (Mākslas) padomes sēde, kuras iniciators, pēc protokolā rakstītā, bija viens no filmas "Motociklu vasara" scenāristiem E. Ansons: "Galvenokārt es vēlējos, lai sanāktu MP".[71] Viņu atbalstīja otrs scenārists A. Jakubāns: "Es arī par daudz ko neesmu sajūsmā".[72] Kinostudijas direktors H. Lepeško sēdes beigās pat provocēja filmēšanas grupu un režisoru:

> "Mēs skatāmies materiālu jau trešo reizi. Ja paseko protokoliem, tad visas trīs reizes MP locekļi uzdeva vienus un tos pašus jautājumus. .. Nevienā etapā šī doma nav skaidra – par ko ir šī filma? Ar šo filmu mums būs jātiekas pēc pāris nedēļām, tad būs iespējams pārliecināties, kas kļūdījies: mēs vai režisors?"[73]

1974. gada 30. decembra sēde saasināja situāciju. Filma ir jārāda Maskavā, bet kinostudija nevēlas to atbalstīt. Vislielākās emocijas izsauc Ineses tēla risinājums. Aktrise Dzidra Ritenberga asi kritizē režisoru:

> "Es filmu izprotu kā pieteikumu – varbūt līdz galam neizdarītu – kā mēģinājumu savienot dokumentālo ar mākslas kino. Dokumentālais te spēcīgāks: spilgti izteikta forma, atmosfēra, izteiksmes forma. Bet režisors neprot strādāt ar aktieriem. Un tā ir vislielākā kļūda. [..] Es nedomāju, ka U. Braunam vairs nevajadzētu dot aktierfilmas. Tās jādod vēl un vēl, bet režisoram bez aktiera darba izprašanas nekas neiznāks."[74]

J. Streičs piebilda: "Meitenīte man patīk, un nav viņas vaina, ka Ineses tēls nav izdevies".[75] U. Brauns iebilda: "Bieži vien mēs iekrītam aktieru dēļ. Netiek meklētas jaunas sejas, esam pieraduši pie standartiem. Lai atrastu Inesi, mēs meklējām to teātros, teātra fakultātē u.c., kur tomēr viņu neatradām. Beidzot vajadzēja izsludināt konkursu, kura laikā vienu meitu atradām. Tāds, lūk, ir stāvoklis".[76]

Nākamajās sēdēs kritikas īpatsvars pieauga. Režisors Oļģerts Dunkers teica, ka viņš "nesaprot 2 polāras līnijas: nevarēšanu un augstu profesionālismu".[77] A. Leimanis atkal retoriski jautāja: "Meitene – vai tas ir tēls? Viņa nespēlē pat pati sevi, vai ļoti slikti spēlē pati sevi. [..] Filmas taču praktiski nav: visur tā tikusi pieņemta, bet filmas taču nav. [..] Dunkers pareizi teica, ka meitenei pašai jāpiemaksā par iespēju filmēties".[78] J. Streičs atļāvās sarkasmu: "[..] tas, ka Braunam deva filmu, ir labi, citādi viņš ļoti ironiski skatījās uz mūsu filmu sektoru un teica, ka esot kauns par mūsu filmām un ar viņa atnākšanu būšot labāk. Tagad ar viņa filmu tiek reabilitēti mākslas filmu režisori".[79] Filmas scenārists E. Ansons arī nebija režisora pusē: "Kā katrs autors, kad sākām darbu, domāju, ka filma būs vismaz ģeniāla, bet filmā ir daudz trūkumu".[80] H. Lepeško piebilda: "Tāpat kā E. Ansons un visi pārējie, mēs bijām pārliecināti, ka filma būs ģeniāla. Patiesībā tomēr ir tikai

tādi pirmie kucēni. Tāpēc jāpateicas studijas ražošanas plānam, ka mēs šo filmu "neslīcināsim".[81]

Pie filmas "Motociklu vasara" draugu loka Rīgas kinostudijā piederēja Aivars Freimanis:

> "Uldis Brauns man agrāk neļāva skatīties šo materiālu... Mani šī filma aizkustināja... Kaut gan es būtu taisījis platekrāna krāsainu filmu, tomēr brīnumainā kārtā efekts ir panākts. Es jūtu krāsas daudzos kadros. Tas, liekas, ir pirmais gadījums mūsu studijas praksē. [..] Mūs abus ar Braunu dēvē par ienācējiem "lielajā" kino... Filma būtu ģeniālā, ja nebūtu scenārija. [..] Tieši teksts ir jāapkaro mūsu studijas filmās. Ja nāks režisors no dokumentālā kino, ir jāparedz jauns veids, kur būtu improvizācijas iespējas un nevajadzētu pieturēties pie teksta. Scenārijs varētu būt uz 3 lapām."[82]

V. Freimane tālredzīgi vērtējusi notiekošo Latvijas kinoprocesā:

> "Tajā nojaušu vismaz jaunu parādību veidošanos, dominanti, kas ienāk mākslā ar Braunu un Freimani, jo ir uztaustīta svarīga lieta: fiksējot reālo dzīves slāni ar dabu, cilvēkiem, mēģināts to saistīt ar mākslas elementiem, līdz ar to panākot it kā otru tēmu. [..] Te līdzās pastāv spilgtas veiksmes un neveiksmes."[83]

1975. gada 19. februārī filmai "Motociklu vasara" tomēr izsniedza atļaujas apliecību Nr. 19/75. Filmas skate notika 1975. gada 3. martā Kino namā Rīgā.[84] 25. maijā plkst. 20.20 kinoteātrī "Rīga" notika pirmizrāde: "Uz ekrāna – lirisks stāsts par mūsu jaunajiem laikabiedriem".[85] Tika pieteikta arī skatītāju tikšanās ar aktieriem un radošo grupu.

Līdz ar "Motociklu vasaras" izrādīšanu Rīgas ekrānos jauniešu presē aktivizējas polemika par jaunu meiteņu masveida vēlēšanos kļūt par "kinozvaigznēm".[86] "Kura no mums gan nav sapņojusi filmēties?", tā provokatīvi un reizē nevainīgi jautāja žurnāliste Ruta Darbiņa savā rakstā jauniešu žurnālā "Liesma" 1975. gadā. Tālāk seko autores iznīcinošs stāsts par meitenēm, kas uz kinostudiju nāca uz pārrunām (Darbiņa, 1975, 5, 25):

> "Ienākot studijā, katrai vajadzēja izpildīt nelielu aptaujas anketu: ar ko jūs nodarbojaties, kas jūs interesē. Ja šodien savāktu visas anketas vienkop, tad nezinātājam laikam šķistu, ka atnākušas aktīvākās no aktīvākajām meitenēm. Taču tajos vakaros patiesība atklājās ļoti ātri. Es jau saprotu: katrai gribējās izskatīties labākai svešu ļaužu acīs. Bet kāpēc tad nodarboties ar pierakstīšanu?
> Tas pats sakāms par jūsu klaji pausto kinomīlestību. Kur tā palika, kad bija jārunā par kino?
> – Cik Latvijā ir profesionālu teātru?
> – Nezinu.
> – Kāpēc jūs mīlat kino?
> – Man ļoti patīk Oļegs Vidovs.
> – Kuru no pēdējā laikā uzņemtām latviešu filmām jūs esat redzējusi?
> – Es šodien uz ielas redzēju Ģirtu Jakovļevu."

Vienā no nākamajiem "Liesmas" numuriem seko aizvainoto meiteņu atbildes. Lūk, viena no tām, parakstīta ar Sarmītes Matules vārdu:

> "Labdien, cienījamā Ruta Darbiņa! Nerakstīt Jums nevarēju. Rakstu pārlasīju vairākas reizes, jo tas manī izraisīja neapmierinātību. Pēc tā spriežot, iznāk, ka visas meitenes ir zābaki vārda īstākajā nozīmē. [..] Man atliek tikai pajautāt: ar kādām tiesībām Jūs tik neapšaubāmi gramatiski un stilistiski pareizi ņirgājaties par mums? Ja jau mēs, meite-

> nes, kas nāca uz studiju, esam "zābaki", tad kāda, pēc Jūsu domām, bija aktierfilmas "Motociklu vasara" galvenās lomas tēlotāja? [..] Uzskatu, ka tās, kuras ieradās studijā, nebūt neatpalika no Inesītes (liekas, tā viņu sauc)" (Matule, 1975, 8, 30).

Pēc šīs polemikas un nedaudzām intervijām presē un televīzijā Inese Jansone pazuda no "Motociklu vasaras" veidotāju redzesloka. U. Brauns esot sastapis viņu Padomju Savienības lidostās un dzirdējis, ka viņa filmējoties citu republiku kinostudiju filmās. Taču Latvijā viņa vairs neesot filmējusies.[87] Ineses Jansones vārds nav arī pieminēts enciklopēdijā "Teātris un kino biogrāfijās".[88]

Baltais zirgs. Nobeigumam

"Lai nu paliek traktori un motocikli, filmas pirmais kadrs būs zirgs", tā Ansis Epners žurnālā "Liesma", stādot priekšā lasītājiem "Motociklu vasaras" operatoru Ivaru Selecki (Epners, 1974, 5). Baltā zirga dzīvesstāsts klājas pāri filmai kā zīme:

> "Sameklēt īsto balto zirgu Latvijā bija ļoti grūti. Šeit baltie zirgi nepiedzimstot. Viņi nosirmojot ar laiku. Kad dabūjām, nofilmējām pirmos vajadzīgus kadrus. Taču filmas finālam zirgs bija jāpārvieto uz jūrmalu. Kādā rītā Ivars [Seleckis] atnāk ar sliktām ziņām: zirgs nav pieradis dzīvot tādos apstākļos un nomira[89]. Sakās briesmīgie konflikti ar administrāciju: filma ir jānodod, bet fināla nav. Mēs meklējām jaunu zirgu ar čigānu palīdzību, kamēr neatradām vienu pie Cēsīm. Tā saimnieks, čigāns, bija nepierunājams: par naudu negribēja dzirdēt. Piekrita pa velti. Taču zirgs nebija gluži balts. To vajadzēja pārkrāsot, ko Uldis [Pauzers] izdarīja ar nevainīgu maisījumu – kaļķi un krītu. Kad filmēšanas rītā viss bija sagatavots filmēšanai, zirgs atteicās iziet kameras priekšā pa noteikto, vienīgi iespējamo trasi. Saimnieks neizturēja un sāka darboties pats: lika zirgam iziet pa nepieciešamo trasi līdz jūrmalai, nolika tur kukuli un laikam kaut ko zirgam pačukstēja ausī. Mums par brīnumu, tikko sākās filmēšana, mūsu baltais zirgs izgāja vajadzīgo ceļu. Soli pa solim. Līdz kadra beigām."[90]

"Necentieties inscenējuma sižetu aplūkot no sadzīves pozīcijām. Ne jau velti autori savu darbu nosaukuši par lirisku mūsdienu pasaku. Galvenais filmā ir nevis sižeta pavērsieni, bet gan iejūtīgi un saudzīgi uztvertie un atainotie jauno varoņu dvēseles noskaņojumi", tik iejūtīgi par filmu raksta kinokritiķe O. Baltause (Baltause, 1975, 26.maijs – 1.jūn., 1). Uzmanīgie kino vērotāji 70. gadu vidū ir pārliecināti, ka filmai "Motociklu vasara" būs daudz draugu. It īpaši to meiteņu vidū, kas tic senajam ticējumam par simts baltiem zirgiem. Jauniešu dvēseles tehnikas un dabas krustcelēs ātruma laikmetā nevar atstāt skatītājus vienaldzīgus: "Inese un Māris abi instinktīvi meklē kaut ko dabisku, patiesu un atrod viens otru un dabu" (Riekstiņš, 1975, 7. jūn., 12). Filmas pieteikumā žurnālā "Kino" teikts: "Divas dienas un divas naktis filmas galvenie varoņi pavada kopā. [..] Gudrību pauž dabas likumi – visam savs laiks, un katra asna dzīvotspēja tiek pārbaudīta laika ritumā" (Zīle, 1975, 5(1), 7). "Lirisks stāsts par vienu baltu zirgu, daudziem motocikliem, ātrumiem tehnikā un cilvēku attiecībās" pārvērtās par skarbu stāstu par vienīgo Ulda Brauna aktierfilmu, daudziem kritiķiem un padomju kinomašinērijas likumiem.

Izmantotā literatūra

Эко, У. (1998). *Отсутствующая структура*. Санкт-Петербург: Петрополис.
Freimanis, A. (1984). *Puikas gads*. Rīga: Liesma.

Jēruma, I. (2009) *Ivars un Maija. 100 gadi dokumentālajā kino*. Rīga: Neputns.
Matīsa, K. (2005). *Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna.
Niedra, M. (galv. red.). (1999). *Teātris un kino biogrāfijās*. Rīga: Preses nams. 1. sēj.
Riekstiņš, E. (sast.). (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas*. Rīga: Liesma.
Zīle, A. (2007). *Sarunas aiz kadra*. Rīga: Atēna.

Izmantotie avoti

Augstkalna, M. (1975, 26. jūn.). Šis netveramais Zoltners. *Cīņa*. 4. lpp.
Baltause, O. (1975, 26.maijs – 1.jūn.). Motociklu vasara. *Rīgas Kinoekrāni*. 1. lpp.
Darbiņa, R. (1975). Kinomīlestība. *Liesma*, 5, 25.
Elsberga, L. (1975). 1975. Bez prognozēm. *Kino*, 2(1), 6–7.
Epners, A. (1974). Ivars Seleckis. *Liesma*, 5.
Gūtmanis, A. (1975, 22. marts). Simts balti zirgi. *Komunists*. (Avīzes izgriezums glabājas Rīgas kinomuzejā – RKM96[1]).
Kļockins, Ā. (1975, 21. jūn.). Freimaņa "Ābols" un kinoteorija. *Literatūra un Māksla*. 12. lpp.
Matule, S. (1975). (Vēstule). Liesma, 8, 30.
Mundeciema, L. (1976, 28. jūn.). Īstenības adekvāta meklējumi kino režisoru daiļradē. *Literatūra un Māksla*. 12. lpp.
Redovičs, A. (2005). Aktīvisms gadskārtu lokos (intervija ar Ansi Epneru). *Kino Raksti*. 11/12, 180.
(Red.). (1975). Motociklu vasara. *Liesma*, 4, 24.
(Red.). (1975, 19. – 25. maijs). Motociklu vasara. *Rīgas Kinoekrāni*. 1. lpp.
Riekstiņš, E. (1975, 7. jūn.). Mūžīgais un pārejošais. *Literatūra un Māksla*. 12. lpp.
Riekstiņš, E. (1976). *Sasniegtais un sasniedzamais. Runā kinematogrāfisti*. Rīga: Liesma. 3.–22. lpp.
Sērna, V. (1974). Tramplīns uz lielo motosportu. *Liesma*, 1, 3.
Volmārs, A. (1974, 27. jūl.). Tā paiet "Motociklu vasara". *Literatūra un Māksla*. 9. lpp.
Zīle, A. (1975). Motociklu vasara. *Kino*, 5(1), 7.

---

[1] Sk. Mundeciema, L. (1976, 28. jūn.). Īstenības adekvāta meklējumi kino režisoru daiļradē. *Literatūra un Māksla*. 12. lpp.
[2] Sk. Riekstiņš, E. (1975, 7. jūn.). Mūžīgais un pārejošais. *Literatūra un Māksla*. 12. lpp.
[3] Sk. Kļockins, Ā. (1975, 21. jūn.). Freimaņa "Ābols" un kinoteorija. *Literatūra un Māksla*. 12. lpp.
[4] 1975. gadā (vienā gadā ar Ulda Brauna filmu "Motociklu vasara") uz Latvijas ekrāniem iznāk dokumentālista Aivara Freimaņa pirmā mākslas filma "Ābols upē". Režisors dokumentālists Hercs Franks arī meklē citus izteiksmes līdzekļus 1975. gada filmā "Aizliegtā zona". 1978. gadā iznāk pirmā Birutas Veldres pilnmetrāžas krāsainā aktierfilma "Tāpēc, ka esmu Aivars Līdaks". Pēdējo oficiālo versiju par dokumentālistu debijām aktierkino sk.: Riekstiņš, E. (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālās un multiplikācijas filmas*. Rīga: Liesma. 152.–158. lpp.
[5] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*. Glabājas raksta autores personiskajā arhīvā.
[6] 1960. gados Uldis Brauns uzņēma tādas filmas kā "Baltie zvani" (1961, operators), "Sākums" (1961, režisors), "Celtne"(1962, režisors), "Strādnieks" (1963, režisors), "230 000 000" (1967, galvenais režisors).
[7] Kinozinātnieks Elmārs Riekstiņš šādi apraksta īpašo režisora rokrakstu: " "Motociklu vasarā" pazīstam Ulda Brauna māksliniecisko rokrakstu, kas rūpīgi izslīpēts dokumentālista darbā. Atrasts šim rokrakstam atbilstošs dramaturģisks materiāls, kas darbībai ļauj risināties gandrīz viscaur dokumentālajā vidē, galvenokārt dabā, kura būtība kļuvusi par vienu no filmas galvenajiem varoņiem. Filmā ir augsta attēla kultūra." Vairāk sk.: Riekstiņš, E. (1976). *Sasniegtais un sasniedzamais. Runā kinematogrāfisti*. Rīga: Liesma. 3.–22. lpp.
[8] Tuvāk sk.: Эко, У. (1998). *Отсутствующая структура*. Санкт-Петербург: Петрополис. 432 стр.
[9] Parasta prakse bija vispirms iesniegt kinostudijā scenārija pieteikumu uz dažām lapām. Gadījumā, ja pieteikums tika pieņemts, ar autoru noslēdza oficiālu līgumu par scenārija rakstīšanu.
[10] Armīns Lejiņš – publicists, scenārists, vairāku U. Brauna dokumentālo filmu līdzautors.
[11] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu, *Audioieraksts*.
[12] Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk – LVA), 416. f., 4. ap., 88. l., 799. lpp.
[13] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 834. lpp.
[14] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.

[15] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 800. lpp.
[16] Turpat. 801. lpp.
[17] Turpat. 795. lpp.
[18] Turpat.
[19] Turpat. 795.–796. lpp.
[20] Turpat. 795.–797. lpp.
[21] Turpat. 796. lpp.
[22] Turpat. 796.–797. lpp.
[23] Sk. 10. piezīmi.
[24] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 798. lpp.
[25] Turpat. 790. lpp.
[26] Turpat. 715. lpp.
[27] Turpat. 719. lpp.
[28] Turpat. 753. lpp.
[29] Turpat. 777. lpp.
[30] Turpat. 707. lpp.
[31] Turpat. 708. lpp.
[32] Turpat. 709. lpp.
[33] Turpat. 711. lpp.
[34] Turpat.
[35] Turpat. 710.–711. lpp.
[36] Proskurova, O. (2008, 16. jūl.). Saruna ar Ivaru Selecki. *Pieraksti*. Glabājās raksta autores personiskajā arhīvā.
[37] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 623. lpp.
[38] Turpat.
[39] Turpat. 616.–621. lpp.
[40] Turpat. 621. lpp.
[41] Proskurova, O. (2008, 16. jūl.). Saruna ar Ivaru Selecki. *Pieraksti*.
[42] Rīgas Kinomuzeja krātuvē atrodas viens zīmējumu sējums (RKM 9835).
[43] Frāze no filmas "Šis netveramais Zoltners" kļuva arī par nosaukumu M. Augstkalnas kritiskajam rakstam par filmu. Sk.: Augstkalna, M. (1975, 26. jūn.). Šis netveramais Zoltners. *Cīņa*. 4. lpp.
[44] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[45] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 424. lpp.
[46] Turpat.
[47] Turpat. 426. lpp.
[48] Turpat. 286. lpp.
[49] K. Matīsa raksta: "Aktieru meklēšana saceļ vētru visā republikā... [..] 1973. gadā janvārī kinostudijā ierodas negaidīti daudz pretendentu no visas Latvijas, un kopā ar vēstulēm un fotogrāfijām grupa saskaita ap 2000 gribētāju". Vairāk sk.: Matīsa, K. (2005). *Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. 179. lpp.
[50] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[51] Proskurova, O. (2008, 16. jūl.). Saruna ar Ivaru Selecki. *Pieraksti*.
[52] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[53] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 286. lpp.
[54] Turpat. 287. lpp.
[55] Turpat. 288. lpp.
[56] Turpat. 290. lpp.
[57] Turpat. 291. lpp.
[58] Sk. Jēruma, I. (2009) *Ivars un Maija. 100 gadi dokumentālajā kino*. Rīga: Neputns. 154.lpp.
[59] Pats A. Volmārs to sauc par "pirmo uzņemšanas dienu", kas neatbilst I. Selecka dienasgrāmatas ierakstiem.
[60] Proskurova, O. (2008, 16. jūl.). Saruna ar Ivaru Selecki. *Pieraksti*.
[61] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[62] Sk. Gūtmanis, A. (1975, 22. marts). Simts balti zirgi. *Komunists*. (Avīzes izgriezums glabājas Rīgas kinomuzejā – RKM96[1]).
[63] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[64] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 265. lpp.
[65] Turpat. 267. lpp.
[66] Turpat. 269. lpp.
[67] Turpat. 268. lpp.
[68] Turpat. 269. lpp.

[69] Turpat. 271. lpp.
[70] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[71] LVA, 416. f., 4. ap., 88. l, 253. lpp.
[72] Turpat. 254. lpp.
[73] Turpat. 257.–258. lpp.
[74] Turpat. 225. lpp.
[75] Turpat. 226. lpp.
[76] Turpat. 228. lpp.
[77] Turpat. 219. lpp.
[78] Turpat. 198. lpp.
[79] Turpat. 201. lpp.
[80] Turpat. 219. lpp.
[81] Turpat. 220. lpp.
[82] Turpat. 218. lpp.
[83] Turpat. 216. lpp.
[84] Par to liecina Latvijas Kinematogrāfistu savienības Mākslas kinematogrāfijas sekcijas ielūgums, kas glabājas Rīgas kinomuzejā (RKM 96[2]).
[85] Sk. (Red.). (1975, 19.–25. maijs). Motociklu vasara. *Rīgas Kinoekrāni*. 1. lpp.
[86] Pirmais polemikas vilnis izcēlās filmas "Pūt, vējiņi!" sakarā.
[87] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.
[88] Enciklopēdijā ir apkopoti dati par latviešu teātra un kino darbiniekiem. Tuvāk sk.: Niedra, M. (galv. red.). (1999). *Teātris un kino biogrāfijās*. Rīga: Preses nams. 1. sēj.
[89] Ivaram Seleckim ir cita versija par to, kas notika ar zirgu, ko viņš pauda sarunā ar šī raksta autori: "Tas zirgs vārdā Duets tika traumēts, ievainots. Viņam bija slikti ar kāju, viņš nevarēja skriet. Beigās viņu norakstīja. Man liekas, ka viņš nenomira — viņu likvidēja".
[90] Proskurova, O. (2008, 30. jūl.). Saruna ar Uldi Braunu. *Audioieraksts*.

Marija Krilova
Linčopingas Universitātes pētījumu programma Valoda un kultūra Eiropā, doktorante (Zviedrija)

"ĀBOLS UPĒ" – PASKAIDROJUMS FILMAI

Filma "Ābols upē" (1974) ir iekļauta Latvijas kultūras kanona kino jomā. Filmas vērtējums nav viennozīmīgs – tā neiekļaujas ierastos kino klasifikācijas un žanru rāmjos. Filma "Ābols upē" apvieno dokumentālo un aktieru kinematogrāfijas tehniku, patiesuma sniegumu un attiecīgi pieprasa īpašu uztveres modalitāti. Diskusijas, kas veltītas šai filmai Rīgas kinostudijas Mākslas padomē, presē, pēc filmas iznākšanas un plašs apcerējums pamatdarbā "Padomju Latvijas kinomāksla" veicināja filmas uztveri tās radīšanas kontekstā, iedvesmojot refleksiju par Latvijas kino. Šajā rakstā tiek apcerētas un paskaidrotas šīs daudzās balsis, kas kopumā maina filmas "Ābols upē" uztveri.

Atslēgvārdi: dokumentālais kino, mākslas filma, filmas recenzijas, septiņdesmitie, PSRS.

Šis raksts ir veltīts diskusijas par Rīgas kinostudijas mākslas filmu "Ābols upē" (1974)[1] rekonstrukcijai un analīzei. Sākumā tiek apskatītas mūsdienu atsauces par filmu. Līdz ar filmas iekļaušanu Latvijas kultūras kanonā filma "Ābols upē" atkal parādījās kultūras aktualitāšu slānī, tā ir skatāma interneta publiskajās bibliotēkās Latvijā[2], tā atkal bija redzama kinoekrānā[3]. Kā raksta Dita Rietuma, viena no kino kanona radītājām, filma "Ābols upē" ir unikāls latviešu kino mēģinājums sintezēt dokumentālo un aktierfilmu principus[4], un tas, acīmredzot, arī kļuva par iemeslu filmas iekļaušanai kanonā. "Laikā, kad tapa "Ābols upē", pasaules kino terminoloģijā vēl nebija radīts jēdziens *mockumentary* – tātad "viltus dokumentālā" filma, kurā šķietami dokumentālā realitāte tiek radīta, izmantojot spēlfilmas un inscenējuma paņēmienus. Šis jēdziens precīzi atbilst filmas "Ābols upē" māksliniecisk ajai nosacītībai."

D. Rietuma apraksta filmas elementus – aizkadra balsi un vēlāk piefilmētās[6] epizodes ar aktieriem – kā trauslāko posmu. Šķiet, ka šajā sakarā filmu varētu nepieskaitīt kultūras kanona izlasei, bet vienlaikus filmā tiek izmantota rokas kamera, parādās sulīgais attēla glezniecisk ums un poētiskais 1970. gadu sākuma Zaķusalas un Rīgas tēls. Šo elementu vērtība kopumā pārvar filmas vājākos momentus. Balstoties uz Ditas Rietumas aprakstu, var secināt, ka filmas stilistika līdzās idejas novitātei nodrošina filmai "Ābols upē" vietu kultūras kanona sarakstā.

Arī mūsdienu skatītāju viedokli ir ietekmējusi filmas priekšvēsture un tās iekļaušana kino kanonā. Atzīmējot to, ka filma ir pionieris mūsdienās populārajā žanrā, laikraksta "Diena" lasītājs Roberts Klimovičs raksta avīzes izveidotajā portālā: "[..] filmas skanējums izdevies īpaši īsts un reāls, radot sajūtu, ka esam atgriezušies 30 gadu senā pagātnē un ar katru šūnu izjūtam mūsdienās pazudušo upju tramvajiņa tarkšķa un lēto krievu cigarešu, vērpjamā ratiņa un jauno betona džungļu pāļu dunoņas, Daugavā ķerto vimbu pirmsnāves klāja dejas un sauso tualešu smārda radīto noskaņu."[7] Šajā recenzijā var atklāti izlasīt to, kas profesionālajās publikācijās ir tikai nojaušams, tas ir – nostalģija. Iespējams, ka nostalģija ir īstais iemesls tik augstajam filmas vērtējumam. Filmas dokumentalitāte pārklāj visu filmā un ap to notiekošo ar patiesības segu. Aizgājušais, kas parādās filmā, šķiet īsts kā atmiņa. Filma ir jāsaglabā kā saikne ar to, kā vairs nav.

Viens no "pirms kanona" apcerējumiem par šo filmu ir atrodams Gunas Zeltiņas grāmatā par aktieri Ivaru Kalniņu. Guna Zeltiņa iesāk aktiera kino karjeras aprakstu ar "Ābolu upē", kaut arī tā nav pirmā filma, kurā skatītāji ieraudzīja Kalniņu.[8] Filma, kas tika iesākta 1971. gadā, ir iznākusi uz Latvijas ekrāniem tikai 1975. gadā. Aprakstot darbu pie filmas, G. Zeltiņa ne tikai veltījusi uzmanību Ivara Kalniņa un viņa partneres Akvelīnas Līvmanes lomai filmas veidošanā, bet arī atklājusi režisora Aivara Freimaņa nodomus. G. Zeltiņa raksta, ka "savdabīga kino eksperimenta" tapšanā "režisors pieaicināja tolaik skatītājiem vēl nepazīstamus Tautas kinoak-

tieru studijas audzēkņus", jo vēlējās filmēt "jaunas, svaigas sejas, aktierus "uz sliekšņa", kuri vēl nebija "zaudējuši nevainību" lielajā kino" (Zeltiņa, 2004, 34).

Pieminot, ka aktieriem nebija iepriekš uzrakstīta teksta, tikai katrai epizodei visbūtiskākās replikas, Zeltiņa raksturo arī filmas 1974. gada ieskaitīšanu mākslas filmu kategorijā, kas ļāva filmu pabeigt. "Tas deformēja filmas sākotnējo, nepretenciozo ieceri, radīja melodramatisku samākslotību piefilmētajā nobeigumā, ieviesa aizkadra tekstu, kas uzbāzīgi komentēja katru varoņu darbību" (Zeltiņa, 2004, 35).

Teksta apjoma palielināšana filmā, kā arī pašas filmas palielināšana – "piefilmēšana" – radīja šo svešo elementu klātbūtnes izjūtu, ko autore cenšas notvert, aprakstot darba pirmo posmu kā poētisku mākslinieku sadarbību:

> "A. Freimaņa filma par Zaķusalu, kuras patriarhālo dzīves stilu izmaina jaunā tilta celtniecība, mūsu kino procesā patvērusies kā savrups mēģinājums sintezēt dokumentālas un aktierfilmas veidošanas principus. Autentiskajā dokumentālajā vidē, kur ritēja Zaķusalas ikdienas dzīve, režisors vēlējās ievest aktierus, kurus varētu uztvert kā reālas personas. Ivars Kalniņš ar savu organiskumu un tiešumu, dabisko, nepiekrāsoto vitalitāti un spēju viegli saprasties ar cilvēkiem jebkurā situācijā šim mērķim atbilda ideāli. Savukārt Akvelīnas Līvmanes noslēgtība un nopietnība varēja provocēt abu raksturu sadursmes, konfliktu, attiecību dramaturģiju" (Zeltiņa, 2004, 34).

Ar aktieru izvēli režisora darbs šajā jomā ir it kā pabeigts. G. Zeltiņa citē Akvelīnu Līvmani:

> "Ivars Kalniņš, kas jau bija runājis ar Aivaru Freimani, ierosināja, vai es negribot kopā ar viņu pamēģināt filmēties. Sākumā pat nezināju, kas un kā mums jādara, jo īsta literāra scenārija filmai nebija. Uzņemšanas laukumā Freimanis neko daudz neskaidroja, deva tikai atsevišķas epizodes, kopējo uzdevumu, pateica, kad un ar ko epizodei jābeidzas. Tad nu mēs ar Ivaru mēģinājām iztikt ar to, kas bija mūsos pašos, darījām, kā mēs to sapratām un pratām. Toreiz taču bijām vēl pavisam zaļi un nepieredzējuši. Vēlāk par šo filmu radīja visādas teorijas, pat identificēja mūs ar filmas galvenajiem varoņiem, bet mums bija interesanti darboties dabiskā vidē" (Zeltiņa, 2004, 34).

Arī G. Zeltiņa raksta, ka aktieri "paši ierosināja situācijas un mizanscēnas, radīja dialogus un improvizēja, vadoties pēc savas izjūtas un personiskās pieredzes par to, kā viņu vienaudži šādā situācijā reaģētu un rīkotos" (Zeltiņa, 2004, 34). Respektīvi, balstoties uz G. Zeltiņas aprakstu, var secināt, ka filmas formas birokrātiska definēšana ir ietekmējusi filmas būtību dziļāk nekā sākotnējā iecere un mākslinieku pūles. Neskatoties uz to, ka gan A. Līvmane, gan G. Zeltiņa uzsver aktieru un viņa lomu identifikācijas efektu, tomēr G. Zeltiņa atzīstas, ka līdz filmas parādīšanai uz ekrāniem 1975. gadā "nevainības efekts izpalika, jo abi aktieri tostarp jau bija kļuvuši pazīstami, īpaši Ivars" (Zeltiņa, 2004, 35). Tātad kino industrijas dēļ filmā gan parādījās samākslotība un melodramatiskums, gan tika nokavēts, pazaudēts īstais filmas radīšanas vēsturiskais moments.

Lasot rakstu par darbu ar aktieriem 1989. gada izdotajā pamatdarbā par Latvijas kinematogrāfu – "Padomju Latvijas kinomāksla" –, kļūst skaidrs, ka Gunas Zeltiņas galvenais avots sarunai par filmu "Ābols upē" ir tieši tā nodaļa "Padomju Latvijas kinomākslā", kur tiek iztirzātas 1970. gadu dokumentālistu aktierfilmas. Būtībā G. Zeltiņa atstāsta gan vērtējumu, gan citātus, kurus izmanto autori, koncentrējot savu uzmanību aktieru darbā savas grāmatas specifikas dēļ. Kaut arī viņas sniegtais filmas negatīvais vērtējums ir, iespējams, autores personiska pozīcija, bet secinājumi par filmas dabu, darba pie filmas sadale divos posmos un apzīmējuma "mākslas filma" definēšanu

kā galveno filmas neveiksmes iemeslu ir, visdrīzāk, citāts no "Padomju Latvijas kinomākslas".

Filma "Ābols upē" tiek detalizēti analizēta darbā Padomju Latvijas kinomāksla".[9] Silvijas Līces rakstītajā nodaļā par latviešu mākslas kino 20. gadsimta septiņdesmitajos gados uzsvērta tās orientācija uz "mūsdienu tematiku un problemātiku", kaut arī atzīme, ka šīs "pārmaiņas aktierfilmās ar Rīgas kinostudijas marku vispirms izpaužas kvantitatīvi; tikai ap gadu desmita vidu var runāt par jaunu – sava laika prasībām tuvinātu kvalitāšu parādīšanos." Nenoliedzami viena no šīm filmām "ar jaunām kvalitātēm" ir "Ābols upē" (Riekstiņš, 1989, 134). Atsevišķa nodaļa grāmatā tiek veltīta dokumentālistu ienākšanai aktierkino režijā, un galvenie jautājumi šeit ir:

> "Ko ar dokumentālā kino līdzekļiem neizsakāmu viņi [dokumentālisti Uldis Brauns un Aivars Freimanis] gribēja uz ekrāna pateikt par mūsdienu dzīvi un cilvēkiem? Kā viņi nonāca līdz šim pirmajam solim mākslas kino jomā, un cik tas bija likumsakarīgs viņu radošajā ceļā?" (Riekstiņš, 1989, 152).

Pirmā filma, ko autori iztirzā šajā jomā, ir "Ābols upē", arī šeit tiek atzīmēta sarežģītā filmas tapšanas vēsture. Taču filmas analīzē galvenais uzsvars tiek likts uz autora idejas un motivācijas noskaidrošanu. Katrs Aivara Freimaņa solis filmas veidošanas procesā, katrs lēmums tiek šeit paskaidrots un pamatots:

> "Jau no kinodarbības sākuma A. Freimanī dzīvoja ideja uzņemt filmu par kādu no Daugavas salām, parādīt turienes savdabīgo vidi un cilvēkus, kur aizejošajā visai patriarhālajā dzīves stilā pamazām ielaužas mūsdienu plašās industrializācijas laikmeta zīmes. Izvēle apstājās pie Zaķusalas, kas tik ļoti kontrastēja ar jaunās Rīgas straujajiem ritmiem un steigu, atrodoties būtībā pašā lielpilsētas vidū" (Riekstiņš, 1989, 152–153).

Tātad tiek uzsvērts, ka filmas ilgais tapšanas ceļš ir ne tik daudz tas ceļš, ko apraksta G. Zeltiņa, bet gan režisora kinodzīves ceļš pie filmas. Turklāt filmas iecere jau sākumā tiek aprakstīta kā konkrēti formulēta fabula – patriarhālajā dzīves stilā ielaužas industrializācijas laikmets. Daugavas salu pieminēšana daudzskaitlī un Zaķusalas izvēle, salīdzinot ar šo konkrēto formulējumu, izklausās kā nejaušs akts. Tāda sajūta ir, arī lasot par aktieru izvēli:

> "Kādi būs šo aktieru uzdevumi filmas sižetiskajā risinājumā, tobrīd nezināja pat darba autori. Savam "kinoeksperimentam" viņi intuitīvi izraudzījās Tautas kinoaktieru studijas audzēkņus Akvelīnu Līvmani un Ivaru Kalniņu, kuri tai laikā kārtoja iestājeksāmenus Dailes teātra 5. studijā un bija publikai vēl sveši" (Riekstiņš, 1989, 153).

Te parādās tas pats skaidrojums kā salu gadījumā – iecerētais diktē to, kas ir vajadzīgs, lai šo iecerēto īstenotu, bet pārējais ir nejauši atlasīts:

> "Vairākus mēnešus režisors kopā ar operatoru D. Sīmani, izmantojot visvienkāršāko kinouzņemšanas tehniku, ar ilgstoša kinonovērojuma metodi fiksēja Zaķusalu – tās ļaudis, ikdienas dzīvi, ainavas. Bija iegūts unikāls dokumentālais materiāls. Taču arvien neatlaidīgāk vilināja doma ievest šai vidē, starp šiem ļaudīm dažus aktierus, pie tam skatītājiem pazīstamus – tādus, kurus varētu uztvert kā reālas personas" (Riekstiņš, 1989, 153).

Kā minēts iepriekšējā citātā, šajā stadijā filmas autori vēl nezina, kas šiem aktieriem būs jādara. Analizējot darbu ar aktieriem, daudz tiek citētas 1975. gada recenzijas, taču runājot par

filmu kopumā, tiek minētas nianses un atzīmes, kas bagātina priekšstatu par filmu un par to, kā tā tika uztverta. Tā tiek pieminēta filmas ieskaņošana:

> "Problemātiska bija arī šīs filmas ieskaņošanas metodika. Filmēšanas laikā dialogi netika pierakstīti, un montāžas un ieskaņošanas periodā tie bija jārada no jauna, pārvarot sinhronizēšanas grūtības. Tā attēlam tika pieskaņots teksts, kurš bieži vien ļoti atšķīrās no personāža uzņemšanas brīdī runātā" (Riekstiņš, 1989, 155).

Tātad darbs pie filmas vēl paildzinās, turklāt šī laikā attālinātā sinhronizēšana acīmredzot rada citu nozīmju slāni audiālā ziņā. Tas ne tikai, kā atzīmēts citātā, atšķīrās no dokumentālā oriģināla, kas šajā gadījumā ir aktieru sākotnējās improvizācijas, bet arī kļūst par papildu nozīmju slāni, atklājot vizuālās un skaņu rindas nesaskaņotību.

> "Arī ar konkrēto, dzīvē sastopamo cilvēku magnetofonā ierakstītajām runām un sarunu fragmentiem kinodarba veidotāji rīkojās ļoti brīvi – kā ar mākslas filmas jēlmateriālu, bet tas no ētikas viedokļa būtu nepieļaujami" (Riekstiņš, 1989, 155).

Šis citāts tieši norāda uz to, kas kļūst par pamatu diskusijai par filmas dabu, mākslas un dokumentālas filmas darba principi tiek sajaukti, ar dokumentālu materiālu rīkojas kā ar mākslas filmas nofilmētiem metriem. No vienas puses autori ētisku apsvērumu dēļ ieliek aktierus dokumentālajā vidē, no citas – neētiski rīkojas ar audio dokumentiem. Metožu sajukums turpinās arī tālāk:

> "Taču vislielākās iebildes skatītājos un kritikā izraisīja filmas aizkadra teksts. Izvērsts komentārs, kas piesātināts ar personāža netiešu runu, t.i., viņa iespējamo iekšējo monologu, un neslēpti pauž autora attieksmi pret šo cilvēku, bija arī A. Freimaņa dokumentālajā filmā "Lomi". Bet tur uzmanības centrā bija neparasti kolorīti zvejnieku tipi, kurus autors bija labi iepazinis un savu atklājumu vārdiski līdz ar attēlu nodeva skatītājam" (Riekstiņš, 1989, 155).

Šeit tiek nodibināta saikne starp Aivara Freimaņa iepriekšējām, dokumentālajām filmām, un "Ābolu upē". Filmas autors arī šoreiz izmanto to pašu nozīmju piešķiršanas un skaidrošanas instrumentu klāstu, ko aprobēja savā desmit gadu ilgajā darbībā dokumentālajā kino. Taču, ko kritika šeit vārdā nenosauc, bet izjūt, ir atziņa, ka mākslas filmas auditorija atšķiras no dokumentālā kino skatītājiem. Respektīvi, tie var būt vieni un tie paši skatītāji, bet filmas recepcijas situācija, auditorijas gaidas, asociācijas un reakcija mainās. Tas, kas ir pieļaujams un šķiet atbilstošs dokumentālajā kino, mākslas filmas kontekstā tiek uztverts kā uzbāzīgs, traucējošs un didaktisks.

> "Filmas "Ābols upē" jaunie varoņi ir ikdienišķi un zināmi, tāpēc skatītājs izjuta pretestību un nepatiku pret katras varoņu darbības uzmācīgu komentēšanu, īpaši tāpēc, ka šis komentārs pretendēja uz dziļdomību un tam vietumis bija kinožurnāla frāžaina "dežūrteksta" piegarša" (Riekstiņš, 1989, 155).

Kino ir viens no valsts ideoloģiskiem aparātiem,[10] kas interpolē skatītāju kā subjektu, piedāvājot indivīdam dažādas identifikācijas, kas radītas saskaņā ar dominējošo ideoloģiju. Kino interpolē indivīdu kā ideoloģijas subjektu divkārt, piedāvājot identifikācijas gan ar naratīva varoņiem, gan ar kameras pozīciju un skatu. Jaunie filmas "Ābols upē" varoņi šķiet ikdienišķi un zināmi, jo skatītājs identificējas ar viņiem naratīvi, atšķirībā no dokumentālo filmu varoņiem,

kur identifikācija notiek drīzāk stāstītāja un kameras līmenī, bet pašu varoņu dokumentālā identitāte paliek neskarta.[11] Jankas un Anitas tēlos 20. gadsimta septiņdesmito gadu jaunieši atpazina ekrānā savus vienaudžus – "un tos atzina par savējiem ar visiem viņu "plusiem un mīnusiem", viņu pievilcīgajām pusēm un trūkumiem" (Riekstiņš, 1989, 154).

Identifikācija jau ir notikusi, tāpēc aizkadra balss netiek pieņemta. Turklāt žanru sajaukuma dēļ skatītājam ir jānolemj, kā šī filma ir jāskatās; skatoties to mākslas filmas recepcijas rāmjos, cita žanra elementi tiek bieži vien uztverti kā traucēklis. Respektīvi, arī šeit stāstītāja aizkadra balsij tiek izrādīta hiperbolizēta pretestība ("kinožurnāla frāžains dežūrteksts").

Kopumā filma "Ābols upē" tiek vērtēta kā interesants dokumentālas filmas un aktierkino veidošanas principu sintēzes mēģinājums ar izcilu attēlu kvalitāti, pateicoties filmas operatoram Dāvim Sīmanim, un likumsakarīgs darbs režisora Aivara Freimaņa kinodarbībā.

Patstāvīgu filmas "Ābols upē" redzējumu piedāvā Kristīne Matīsa savā 2005. gada grāmatā "Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles". Saskaņā ar K. Matīsas pētījumu lente "Ābols upē" tiek pabeigta un iznāk uz ekrāniem, lai aizlāpītu plaisu Rīgas kinostudijas plānā, kas bija izveidojusies "noņemot no ražošanas" filmu "Piejūras klimats" (1974, rež. R. Kalniņš):

> "Tā nu iznāk, ka Rolanda Kalniņa nelaime ir Aivara Freimaņa laime – Freimanis oficiāli kļūst par mākslas filmas režisoru, jo 1971. gadā aizsāktais dokumentālais stāsts par veco Zaķusalu ar tobrīd neprofesionālajiem aktieriem Akvelīnu Līvmani un Ivaru Kalniņu trīs gadus svārstījās uz norakstīšanas robežas, bet nu no Maskavas atbraukusi kuratore Zuseva vēlreiz noskatās materiālu un atzīst to par pietiekami labu "Piejūras klimata" kā plāna vienības aizstāšanai" (Matīsa, 2005, 195 – 196).

Matīsas uzdevums ir ne tik daudz vērtēt filmas (pati filmas pieminēšana 50, viņasprāt, labāko latviešu filmu starpā, kaut arī neieskaitot to panteonā, ir zināmā mērā pozitīvs vērtējums), bet paplašināt zināšanas par filmām. Šajā gadījumā lasītājs uzzina, ka filmas "Ābols upē" iznākšana ir zināmā mērā sagadīšanās, nejaušība vai arī birokrātiskas mašīnas patvaļība.

Tātad Padomju Savienības cenzūra nospēlē liktenīgo lomu filmas "Ābols upē" liktenī. Intervijā žurnālam "Неприкосновенный запас" krievu mākslinieks, grāmatu ilustrators Igors Pivovarovs raksturo cenzūras situāciju PSRS 1970. gados:

> "Мельчайшее, ничтожное критическое упоминание в любой газете по поводу книжки, которая только что вышла, будь то текст или иллюстрации, грозило погромом, самым настоящим погромом. Человек просто вычеркивался, ему переставали давать работу, он попадал в невидимый (но почему-то всем известный) «черный список» со всеми вытекающими последствиями..." (Кобрин, 2007).

Mākslinieks tika sodīts ar nespēju strādāt, jo darbi vairs netika pasūtīti, viņš netika aicināts pie jauniem projektiem. Cilvēks tika "ierakstīts" neredzamā, bet visiem labi pazīstamā "melnajā sarakstā". No intervijas konteksta nevar viennozīmīgi pateikt, par kuru laiku mākslinieks runā, jo tikko ir bijusi runa par 20. gadsimta piecdesmitajiem gadiem un totalitāro teroru, bet šo repliku viņš turpina ar detalizētu iekšējās cenzūras hierarhijas aprakstu. Tas ļauj secināt, ka viņa teiktais par preses recenziju izšķirošo ietekmi uz mākslinieku likteni attiecas arī uz pagājušā gadsimta septiņdesmitajiem gadiem. Filma "Piejūras klimats" nepagūst nonākt līdz recenziju līmenim presē, savukārt filmai "Ābols upē" ir veltītas 14 publikācijas gan Latvijas, gan Padomju Savienības mēroga presē.

Pirmā publikācija ir Aivara Freimaņa nelielā intervija avīzei "Rīgas Balss". Šī daudz citētā intervija atklāj režisora ieceri, veidojot filmu:

> "Uzskatu, ka filmai jābūt daudzšķautnainai, lai skatītājs varētu tajā iedziļināties. Jauniešus mūsu kinolentē acīmredzot visvairāk interesēs Anitas un Jankas savstarpējās attiecības. Tām vajadzētu izraisīt pārdomas par atbildību, kāda jāuzņemas, ieejot otra cilvēka intīmajā pasaulē" ("Rīgas Balss" redakcija, 1975, 30. janv.).

Intervijā, kas aizsteidzās priekšā filmas pirmizrādei, Freimanis definē savu uzdevumu un ideju – ienākt otra cilvēka intīmajā pasaulē. Tas neattiecas tikai uz filmas stāstu un tās varoņu attiecībām, bet gan uz filmas pamatideju. Režisors apstiprina un attīsta šo tēzi turpmākajā intervijas gaitā:

> "Jau sen biju domājis par to, ka dokumentālajās filmās ētisku apsvērumu dēļ nevaram parādīt cilvēku intīmo dzīvi. Kinematogrāfiski spējam apgūt tikai divus lielus objektus – darba vietu un ielu. Saplūdinot reālo vidi ar aktieru darbu, mēģinājām sniegt apjomīgāku dzīves daudzveidības atainojumu" ("Rīgas Balss" redakcija, 1975, 30. janv.).

20. gadsimta septiņdesmitajos gados lēnām veidojas privātā dzīve. Privātās dzīves sfēra sāk veidoties jau 20. gadsimta sešdesmitajos gados, bet tie ir tikai aizsākumi, drīzāk tās ir idejas par privāto pretstatā sabiedriskajam, industriālajam, politiskajam. Tā mākslas filmā "Застава Ильича", kas ir atzīta par 20. gadsimta sešdesmito gadu Padomju Savienības ideju kvintesenci, epizodē, kur varonis ienāk mājā, viņš nepazūd, var dzirdēt viņa soļus kāpņu telpā, kamera un līdz ar to skatītāji no ārpuses seko viņa skrējienam pa daudzstāvu nama kāpnēm. Nami ir caurspīdīgi, caurdzirdami, nekas nav paslēpts. Savukārt, filmā "Ābols upē" epizodē ar iekāpšanu kuģītī no Zaķusalas uz Rīgu cilvēki tik tiešām pazūd aiz sienas, kur kamera nevar ieskatīties, parādot tikai kuģīti kā iespējamo šo cilvēku galamērķi. Nespēja pārvarēt šo sienu, kas paceļas 20. gadsimta septiņdesmitajos gados līdz ar paneļu mājām Ķengaragā un Pļavniekos, starp darbu, ielu un privāto telpu, acīmredzami satrauc režisoru A. Freimani. Viņš ir panākumiem bagāts dokumentālists, kas, šķiet, nespēj dokumentēt šo jauno – intīmo – dzīves sfēru.

Savu filmu A. Freimanis uzskata par likumsakarību, nevis nejaušību vai eksperimentu savā daiļrades procesā. Šī pašdefinīcija atkārtosies vairākās recenzijās, kuru autori saskatīs un aizstāvēs šo filmu kā loģisku soli A. Freimaņa kinodarbībā, bet vienlaikus pasvītros darba eksperimentālo raksturu.[12] Tā nav vienīgā definīciju pretruna, runājot par uzdevumiem, ko viņš izvirzīja aktieriem, A. Freimanis min divus jēdzienus: "dabiski" un "tipiski".

> "Vispirms būt ļoti dabiskiem. Uzņemšanas laikā A. Līvmane un I. Kalniņš bija radoši – improvizēja, ierosināja situācijas, izdomāja dialogus. Manuprāt, nevajag aktierainas krasi nošķirt no dokumentālajām epizodēm, jo arī tām ir dokumentāla nozīme – patiesi izcelt mūsdienu jauniešiem tipisko" ("Rīgas Balss" redakcija, 1975, 30. janv.).

Freimanis tic, ka liekot jauniem aktieriem brīvi improvizēt par uzdoto tēmu, viņš dabiski sasniedz sava laika jauniešiem tipiskā atspoguļojumu kinolentē. Runājot par aktieru nospēlēto ainu dokumentālo nozīmi, viņš piešķir aktieru spēlei dzīves atbilstības, dzīves patiesības vērtību, nevis pamato dokumentālo filmas raksturu ar aktieru improvizācijas vienreizīgumu un, tādējādi, atbilstību reālas filmēšanas situācijai un tikai tad – tam laikam un tai sabiedrībai, kurā ir tapusi šī filma.

Skaņas aspekts šajā filmā jau bija akcentēts grāmatā "Padomju Latvijas kinomāksla", skaņu min arī A. Freimanis savā intervijā:

> "Pašā Rīgas vidū, blakus dzelzceļa tiltam mierīgi dzīvo Zaķu sala. Tās ikdienā arvien varenāk ielaužas Salu tilta celtniecības duna, taču mūsdienas ritmi netraucē iedzīvotājus, viņu sadzīves tradīcijas turpinās" ("Rīgas Balss" redakcija, 1975, 30. janv.).

A. Freimanim skaņa ir svarīgs nozīmi veidojošs elements, iespējams, ka darbs ar skaņu, kas tiek kritizēts "Padomju Latvijas kinomākslā", ir pieņēmis tādu formu – tas ir atsevišķs filmas veidošanas solis – filmas idejas īstenošanas dēļ. Kontrasts starp Rīgas centru un Zaķusalas vecajām mājām ir tas, uz ko fokusējas kamera, attiecīgi arī skaņkārtā režisors vēlas atkārtot šo efektu, veidojot skaņkārtu kā atsevišķu nozīmju slāni.

Interesanti atzīmēt, ka intervētājs jautā par to, kādu attieksmi pret saviem varoņiem režisors vēlas, un A. Freimanis atbild, ka viņš negrib uzsvērt, kurš no varoņiem ir labāks, kurš sliktāks. Viņš vēlas, lai skatītāju attieksme ir tāda pati kā viņam – izprotoša. Režisors it kā "pasūta" savas filmas skatītāju reakciju ("Rīgas Balss" redakcija, 1975, 30. janv.).

Skatītājs un viņa reakcija arī ir svarīga problēma, ko akcentē Armīns Lejiņš savā recenzijā par filmu. Lejiņš daudz citē A. Freimaņa intervijas, ne tikai par "Ābolu upē", bet arī par dokumentālo filmu "Gada reportāža" (1965). Šie citāti ļauj raksta autoram spriest par likumsakarībām un novitātēm režisora jaunajā filmā. Viena no A. Freimaņa daiļrades īpašībām ir:

> "Ticībā skatītāja interesei un talantam, šķiet, balstās arī sižeta veidošanas un personāža tēlošanas paņēmieni filmā "Ābols upē"" (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

A. Lejiņš citē A. Freimaņa teikto par "Gada reportāžu", kur režisors definē šīs filmas kompozīciju kā brīvu improvizāciju, "lai atstātu vietu skatītāja iztēlei, viņu domām, pašu pieredzei". Neskatoties uz šo A. Freimaņa proklamēto skatītāja brīvību, ko A. Lejiņš atrod arī filmā "Ābols upē", viņš turpina ar apgalvojumu, ka šo filmu var saprast un izanalizēt tikai režisora iepriekšējo darbu kontekstā. Protams, ka šī ir samērā leģitīma prasība, ja tikai vienlaikus netiktu pieminētā prasība skatītājam nepamanīt atšķirību starp nospēlētām un dokumentētām epizodēm (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

"Televīzijas raidījumā "Kino un mēs" Aivars Freimanis izteicās, ka izvēlējies pat maksimālo uzdevumu: censties panākt, lai aktieri [..]"ieplūdina" sevi nespēlētajā dzīvē tā, ka skatītājam ir grūti pamanīt atšķirību. Protams, mūsdienu kinoskatītājs spējīgs atšifrēt ne tādus vien noslēpumus". Interesanti atzīmēt šo mediālo situāciju: avīzes slejās žurnālists citē televīzijas raidījumu, kurā kinorežisors raksturo savu darbu. Zināmā mērā šī situācija raksturo pašu filmu – dokumentāla filma, kas pārtop spēles filmā, par kuru diskusija norisinās avīzēs un žurnālos, nevis kinodarbinieku profesionālās aprindās, piemēram, Rīgas kinostudijas Mākslas padomē, kā var secināt, rekonstruējot filmas tapšanas periodu. Atgriežoties pie skatītāja lomas filmas interpretēšanā, tas ir, tās tapšanā,[13] A. Lejiņš, konstatējot šo skatītāju spēju atšifrēt autoru noslēpumus, apgalvo, ka filmas mērķis nav pārsteigt skatītāju, "bet pakļaujas tām prasībām, kuras izriet no filmā atveidojamo cilvēku individualitātēm" (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

Respektīvi, skatītājs vairs nav centrā, skatītājs zaudē arī to līdzautora funkciju, kas viņam bija piešķirta "Gada reportāžā", centrā pārvietojas ne tikai filmas pamatideja, bet arī tas, kas jau ir uzfilmēts, tādā ceļā uzbūvēts filmas ķermenis sāk diktēt spēles noteikumus.

> "Lai filma būtu piesātinātāka ar tiešajiem dzīves vērojumiem, ar smalkām darbības un vispār vizuālām niansēm, A. Freimanis neizvērš plašus dialogus, to vietā dod autora raksturojumu tekstuālajā stāstījumā (ieskicējot pat personāža iekšējos monologus, domas)..." (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

Režisora A. Freimaņa ideju aizstāt dialogus un personāžu monologus ar autora stāstījumu (un ar autora domām par personāžu domām), A. Lejiņš skaidro ar vēlmi pievērst skatītāja uzmanību

filmas vizuālajam slānim. Tas runā pretī A. Lejiņa tēzei par skatītāja brīvību un līdzdarbību A. Freimaņa filmās. Respektīvi, skatītājs paliek filmas perifērijā, bet centrā atrodas filmas autors. Respektīvi, filmas, kā gala produkta centrā ir filmas autora ideja, A. Freimaņa nodoms, tad filmas struktūra un līdzsvars starp dokumentālajiem un spēles elementiem, tad autora stāstījums, kas ierāmē un klasificē filmas notikumus, aizliedzot citas interpretācijas.

Interesanti atzīmēt, ka pats A. Lejiņš atļaujas savu neatkarīgu interpretāciju, runājot par darbu ar aktieriem filmā "Ābols upē". Uz jautājumu, kādēļ filmas veidotājiem bija nepieciešami aktieri, A. Lejiņš, ignorējot A. Freimaņa atbildi intervijā "Rīgas Balss", raksta:

> "Domāju, ka režisors vēlējies, lai neaktierus uztver nevis kā epizodiski ieskicētus dokumentālus raksturus, bet gan kā galveno lomu tēlotājus, kuru darbība ir nozīmīgs sižeta virzītājspēks" (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

A. Lejiņš apgalvo, ka aktieru klātbūtne nevis piešķir viņu spēlētajiem personāžiem dokumentalitāti, bet padara dokumentālus raksturus par maskām. Raksta autors min, ka filmas režisoram droši vien būtu iebildumi pret tādu interpretāciju, kas ir pārāk sarežģīta, salīdzinot ar Freimaņa darba principiem. Arī stāstītāja balss aiz kadra Lejiņam ir vēl viens aktieris –

> "kurš vada autora stāstījumu, ar teksta lasījuma stilu un balss niansēm palīdz skatītājiem precīzāk izprast attieksmi pret notikumiem un ļaudīm" (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

Kaut arī žurnālists nosauc filmu "Ābols upē" par "dokumentālu spēles filmu", savā rakstā viņš cenšas pierādīt, ka tā ir galvenokārt aktierfilma. Acīmredzot, mākslas filmu kategorija atrodas raksta autora filmu hierarhijā augstāk par dokumentālo filmu. Aktieru līdzdalība, režisora iepriekšējā daiļrade, režisora un operatora darba stils, aizkadra stāstījums ir tās pazīmes, kas pierāda A. Freimaņa filmas mākslas filmas statusu un vērtību. Vislielāko vērtību A. Lejiņš piešķir cēlonībai, uzrunājot režisora iepriekšējās filmas, daiļrades principus, autora kredo, izstrādāto rokrakstu:

> "Taču, ja ļaujamies filmas īpatnējam plūdumam un pamazām apjaušam autoru ieprogrammētos uztveres noteikumus, iedarbes spēks jūtams. Interesanti, ka tas sasniegts, nevis izmantojot jaunus, iepriekšējā dokumentālistu praksē nelietotus izteiksmes līdzekļus, bet maksimāli pilnveidojot un attīstot to pieredzi, kas bijusi mūsu labāko dokumentālo filmu īpatnējā skaistuma radītāja" (Lejiņš, 1975, 21. jūn., 11).

Tātad, pēc A. Lejiņa domām, lai saprastu šo filmu, ir nepieciešamas ne tikai zināšanas par autoru iepriekšējo dokumentālo pieredzi, kas akumulējoties veido ceļu uz mākslas filmu, bet skatītājam arī jāpieņem autoru ieprogrammētie uztveres noteikumi. Šīs secinājums runā pretī apgalvojumam raksta sākumā par skatītāja līdzdarbību filmas tapšanā, izvirzot autoru par galveno figūru teksta dzīvē no sākuma līdz tā galapunktam – lasīšanas/skatīšanās brīdim.[14] Un galvenais noteikums ir uztvert šo filmu kā mākslas filmu, savukārt autorus un aktierus kā kinozvaigznes.[15]

Pilnīgi citu filmas redzējumu tajā pašā numurā publicētajā rakstā piedāvā Ābrams Kleckins. Ā. Kleckins ir pārliecināts, ka "Ābols upē" ir dokumentāla filma. Atšķirībā no A. Lejiņa Ā. Kleckins necenšas visu izskaidrot ar A. Freimaņa individuālo rokrakstu, bet gan ar vispārējo dokumentālā kino teoriju, kas eksistē it kā apriori, neatkarīgi no un pirms katras individuālas dokumentālās filmas. Ā. Kleckins veido šādu dokumentālo filmu klasifikāciju:

> "[..] ar vārdiem "dokumentālais kino" apzīmē vismaz trīs dažādas parādības: hronikālo dokumentālo kino, kas nav tikai tradicionālie kinožurnāli, bet arī, piemēram,

> tik iemīļotie kinoceļojumi, publicistisko dokumentālo kino, kādas praktiski ir visas mūsu studijas pilnmetrāžas dokumentālas filmas (no "Gada reportāžas" līdz "Apcirkņiem", arī absolūtais īsmetrāžas darbu vairums) un dokumentālais mākslas kino (manuprāt, "Gājiens ar zirdziņu" un arī "Ābols upē")" (Kleckins, 1975, 21. jūn., 11).

"Ābols upē" ir dokumentāla mākslas filma, kas tiek iekļauta šajā kategorijā ne tikai pretstatā mākslas, tas ir, spēles filmu grupai, bet arī tām dokumentālajām filmām, kas atbilst citiem dokumentāliem žanriem. Ā. Kleckins turpina precizējot, ka mākslas dokumentālās filmas ir raksturojamas "ar mākslinieka cenšanos uz reālo iespaidu un pārdzīvojumu pamata radīt savu īstenības modeli, ko mēdz dēvēt par autora pasauli" (Kleckins, 1975, 21. jūn., 11). Būtībā arī Armīns Lejiņš centās pierādīt un parādīt, ka autora Aivara Freimaņa idejas ir galvenais filmas virzītājspēks. Kamēr A. Lejiņa filmas analīze balstās uz tās autora biogrāfijas kino, viņa iepriekšējām filmām un darba metodēm, Ā. Kleckina secinājums par filmu balstās uz dokumentālo filmu klasifikācijas, kas ir piemērojama jebkurai dokumentālai filmai un nav atkarīga no filmas autora personības. Ā. Kleckins attīsta katra dokumentālā kino žanra raksturojumu, ne tikai precizējot katra žanra funkcijas, tā hronika konstatē dzīves norises, publicistika analizē dzīves norises, bet arī saista katru žanru ar tādām sociālām kategorijām kā fakti (hronika), vērtības (māksla) un normas (publicistika).

Savā rakstā Ā. Kleckins pievēršas arī skatītāja uztverei. Ja A. Lejiņš pieprasīja skatītāja iepriekšējas zināšanas par autora daiļrades specifiku un ļaušanos autora ieprogrammētajiem uztveres noteikumiem, Ā. Kleckins vienojas ar skatītāju, lietodams "mēs" formu:

> "Tikai mums ieraduma ietekmē dažkārt šķiet, ka dokumentālais kino ir hronika. Un tad turpinām pieprasīt, lai tas kļūtu par publicistiku. Bet rodas iespaids, ka esam nogulējuši to momentu, kad dokumentālā kino prakse sāka mums piedāvāt darbus, kas veidoti pēc mākslas modeļa" (Kleckins, 1975, 21. jūn., 11).

Lai uztvertu mākslas dokumentālo filmu, ir jāpārvar uztveres inerce, turpina Ā. Kleckins. Viņš piedāvā mainīt paradigmu dokumentālā kino uztverē. Dokumentālā kino valoda paplašinās, tā vairs nelieto tikai ikoniskas zīmes, kur "zirgs nozīmē zirgu, neko citu un ne vairāk" (Kleckins, 1975, 21. jūn., 11), līdz ar to arī skatītāju valodas prasmēm ir jāattīstās, lai atpazītu arī citas zīmju formas, lai atšķirtu denotāciju un konotāciju, lai ieraudzītu autora domu. Šie uztveres nosacījumi nav ieprogrammēti katrā individuālajā filmā. Šīs skatītāja uztveres prasmes ir universāli lietojamas visā dokumentālā kino valodas jomā.

Cits svarīgs novērojums par dokumentālā kino dabu ir Ā.Kleckina raksta otrajā daļā. Šis raksts ir publicēts divās daļās, otrā daļa atrodas citā lapaspusē un tās virsraksts ir "Turpinājums no 11. lpp.". Kaut arī saskaņā ar avīzes kā drukāta medija kodiem lasītājs uztver šo teksta daļu kā iepriekšējā teksta sastāvdaļu, psiholoģiski šīs rindkopas noteiktā mērā funkcionē arī kā patstāvīgs teksts. Tātad otrajā savā raksta daļā Ā. Kleckins analizē aktieru sniegumu filmā "Ābols upē", secinot, ka šī filma nav pieskaitāma pie aktierfilmām, jo A. Freimaņa pieeja ir viennozīmīgi dokumentāla (Kleckins, 1975, 21. jūn., 12). Režisors ir licis aktieriem improvizēt, reaģēt uz doto situāciju pēc iespējas uzticoties sev pašiem, nevis tēliem. Aktieriem ir jābūt tikpat dabiskiem kameras priekšā, cik dabiski un netēloti ir citi filmas personāži – Zaķusalas iemītnieki, zvejnieki, strādnieki, pati Zaķusala, Rīga, kuģīši un Daugava. Ā. Kleckins raksta:

> "Spēlētajās filmās tēls tikai tad pārliecina, ja to uztver kā konkrētu indivīdu ar visu tam piemītošo psiholoģisko nianšu precizitāti. Dokumentālajā kino mēs ticam tēlam, ja to uztveram kā noteiktas sociālas vides pārstāvi" (Kleckins, 1975, 21. jūn., 12).

Tātad filma "Ābols upē" cenšas pārvarēt šo pretrunu starp dokumentālas un aktierfilmas patiesumu, pretrunu starp sociālo un psiholoģisko patiesumu. Pēc Ā. Kleckina domām, tieši šis kinematogrāfisko principu konflikts nav atrisināts filmā, un skatītājs paliek zināmā neizpratnē (Kleckins, 1975, 21. jūn., 12). Autors secina, ka ir pateicīgs režisoram, ka viņš ir licis domāt par mākslu un dzīvi. Iespējams, ka neatrisināts konflikts starp dokumentālo un aktieru kinematogrāfu ir tieši tas, kas padara filmu "Ābols upē" tik vērtīgu.

Runājot par citām recenzijām, ir jāatzīmē A. Lejiņa un Ā. Kleckina rakstu ietekme. Tā avīzē "Советская молодежь" publicētajā O. Baltauses recenzijā atkārtota Ā.Kleckina tēze par inerci, nosaucot to par stereotipa inerci, kas mīt gan pašā kinematogrāfā, gan skatītāju vidū kinozālē (Балтаусе, 1975, 25 июн.). Vienlaikus O. Baltause kritizē režisora neuzticēšanos skatītājiem:

> "И напрасно он [А. Фрейманис] не доверяет нам иногда, прибегая к дополнительным акцентам в дикторском тексте, тем самым не только ничего не добавляя к нашему собственному ощущению, а наоборот, замыкая его в рамки, ограниченные словесным выводом" (Балтаусе, 1975, 25 июн.).

Atšķirībā no Ā. Kleckina un A. Lejiņa filmas vērtējumiem, O. Baltause necenšas definēt filmu kā mākslas vai dokumentālo filmu, raksturojot to kā no divām patstāvīgām daļām sastāvošu. Divi komponenti – dokumentālais un spēles – nav viens otram nepieciešami, turklāt filma tiek veidota dažādos tempos tās sākumā, ar garu ekspozīciju un lēnu stāstījumu, kā arī paātrinātām beigām, kur dominē nepieciešamība pabeigt sižetu. Arī tādas jaunas[16] dokumentālas zīmes kvalitātes, ko atzīmē Ā. Kleckins, kā simboli tiek kritizēti:

> "Право, лишь обидную ложную многозначительность и несвойственную тонкому рассказу красивую мелодраматичность привносит и яблоко, качающееся на волнах, и сломанная кукла, слишком прямолинейно ассоциирующаяся с неродившимся ребенком Аниты и Янки, и другие подобные метафоры" (Балтаусе, 1975, 25 июн.).

Tātad skatītāji prot atpazīt simbolus un metaforas, taču autore uzskata par nepieciešamu paskaidrot, ko tieši viņa ir sapratusi un ar ko kāda zīme, viņasprāt, ir saistīta. Šeit nevar viennozīmīgi noteikt, vai O. Baltause mēģina paskaidrot skatītājiem, kas tiek parādīts filmā, vai arī viņa iedomājas, ka skatītājiem ir iespējams cits zīmju traktējums. Ābols, saskaņā ar O. Baltausi, piešķir filmai tai neraksturīgu melodramatismu.[17] Līdzīga kritika izskan arī Silvijas Freinbergas recenzijā "Romantiskais kā tēma" (Freinberga, 1975. 12. jūl., 12).

S. Freinberga uzskata, ka trīs jaunās Rīgas kinostudijas mākslas filmas "Ābols upē", "Motociklu vasara" un "Pirmā vasara" vieno to tēma – romantiskais. "Romantiskuma samērojums ar dzīvi – tā ir pati galvenā problēma, ko apzinājušies filmu autori un dažādās veiksmes pakāpēs arī centušies risināt." Uzskatot visus mēģinājumus par vairāk vai mazāk neveiksmīgiem, S. Freinberga noslēdz, ka "Romantiskais no izteiksmes līdzekļa tiecas kļūt par filmas radošo izejas punktu un mērķi" (Freinberga, 1975. 12. jūl., 10).

Tātad dokumentālā vide filmā "Ābols upē" tik ļoti kontrastē ar spēles komponentu, ka ļauj S. Freinbergai apzīmēt visus aktieru filmas elementus ar jēdzienu "romantiskais". Acīmredzot, autore pārstāv to pozīciju, kas cilvēku dzīvē Padomju Savienībā neparedz vietas romantiskajam. "Romantiskais" tā, kā šo jēdzienu lieto S. Freinberga, šķiet, apzīmē cilvēku intīmo jūtu pasauli, kas agrāk, 1950. gadu padomju mākslas filmās, ir veidojusi papildu naratīvu. Šī romantiskā blakus līnija bija pakārtota lielajam naratīvam par industrializācijas gaitu. S. Freinberga izšķir "mūsdienu romantiskumu" kā atsevišķu elementu, kas nepieder pie cilvēka iekšējās pasaules un skaidro ar tā klātbūtni, kā arī ar jauno aktieru piedalīšanos un dokumentālistu ienākšanu mākslas

kino, filmas nespēju padziļinātāk risināt cilvēku savstarpējās attiecības (Freinberga, 1975. 12. jūl., 10).

Pēc Latvijas Valsts arhīva dokumentiem var rekonstruēt pirmās reakcijas uz filmu. Rīgas kinostudijas Mākslas padomes sēdes protokoli dokumentē kopumā pozitīvās atsauksmes par filmu. Režisors Aleksandrs Leimanis vērtē filmu pozitīvi:

> "Tā ir dziļi patiesa, romantiska, poētiska, ar dziļu smeldzi un humoru pret pagātni. Tikai ar diviem aktieriem ir panākts smalks darbs. Atrasta meitene no Jūrmalas un puisis no Zaķu salas, viņi darbojas patiesi."[18]

Tāpat kā filmas režisors A. Freimanis, intervijā laikrakstam "Rīgas Balss" A. Leimanis atzīst filmas patiesuma vērtību. Atzīmējot filmas neierasto dabu, A. Leimanis noslēdz, vērtējot savu iespaidu par to kā savdabīgu atklājumu. Arī kinozinātniece Valentīna Freimane ir sajūsmā par filmu:

> "Ar lielu cilvēcisko un estētisko patiku noskatījos šo filmu. Beidzot mūsu studijas filmā savā skatījumā tiek izmēģināti ceļi, kas pasaules kinematogrāfā nes labus augļus. Daudzas filmas ārzemēs izmanto tādu metodoloģiju, sajaucot aktierisko ar dokumentālo. Tāds paņēmiens nu vienreiz novests līdz galam un vainagojies ar panākumiem. Materiālā gandrīz nejūt šuves. Te ir sava temperatūra, elēģiska intonācija par aizejošo laiku, kas nepazemina to spilgtumu, kas nāks vietā. Abos aktieros patika neuzbāzīga iekšēja aktivitāte. Režisors ir uzminējis, ko viņi spēj dot. Beigās punktus uz "i" nevajag salikt. Filmas ētiskā vērtība ir asociatīva, izejot no katra dzīves pieredzes."[19]

V. Freimanes replikā parādās vairāki filmas aspekti. Atšķirībā no citiem recenzentiem viņa saskata filmā pasaules kinematogrāfijas tradīciju turpinājumu, nevis filmas autora personiskās ambīcijas un individuālas tradīcijas kino, ko A. Lejiņš apzīmē ar jēdzienu "autora kredo", īstenošanu. Turklāt V. Freimane, kaut arī nenosaucot to, jūt, ka filma ir līdzīga segai, kura veidota no dažādas krāsas un kvalitātes audumiem, bet atzīmē, ka šuves nav jūtamas. Atšķirībā no A. Leimaņa, kas ir saskatījis filmā humoru attieksmē pret pagātni, V. Freimane uztver filmu kā elēģiju. Un pati skaidro, ka filmas ētiskā vērtība ir asociatīva. Kaut arī Valentīna Freimane runā par filmas beigām, vērtējums ir attiecināms arī uz filmu kopumā, tas paskaidro emociju dažādību, ko filma provocē Mākslas padomes locekļu starpā. Arī Freimanes teiktajā tiek nosaukts tas pats gadījuma vai nejaušības efekts, kas ir atzīmēts "Padomju Latvijas kinomākslas" analīzē. Pēc kinozinātnieces domām, A. Freimanis ir "uzminējis" aktieru dotības.

Freimane turpina, nosaucot to pašu, par ko uztraucās Ābrams Kleckins savā rakstā:

> "Jāpatīra sarunas kafejnīcā. Runāšana par "Pūt, vējiņi!" it kā pastiprina reālo dzīvi. Bet man tāda tipa aktualitātes krīt uz nerviem, liekas, ka efekta dēļ izdomātas. Tādas aktualitātes noveco, bet mākslas darbs pat par sevi nenoveco. [...] Šajā filmā nav vajadzīgs parādīt, no kurienes katrs ir cēlies, no kādas ģimenes nācis. [..] Es neko negribu zināt par viņiem – kur strādā, ko dara. Svarīgākais, pats galvenais ir tas, ka viņi nav kopā, ka starp viņiem ir kas pazaudēts, nav saprasts."[20]

Respektīvi, V. Freimane šeit pasaka to, ko Ā. Kleckins nosauc par psiholoģisko un socioloģisko uzbūves principu. Freimane skatās šo filmu kā mākslas spēles filmu, un socioloģiska informācija par filmu "Pūt, vējiņi!" (1973, rež. G. Piesis) viņai šķiet traucējoša, savukārt Ā. Kleckins, kas definē filmu dokumentālā kino ietvaros, atzīst psiholoģiska pamatojuma trūkumu

filmas beigās. Taču viņš uzskata, ka filmas stilistikā tam nav vietas (Kleckins, 1975, 21. jūn., 12). V. Freimane uzskata, ka dažām dialogos minētajām detaļām filmā nav vietas. Iespējams, ka šī perspektīvas atšķirība ir skaidrojama arī ar to, ka Ā. Kleckins meklē filmā formas skaidrību, bet V. Freimane – sižeta attīstību.

Miks Zvirbulis savukārt skar tēmu, kurai ir veltīta sadaļa "Padomju Latvijas kinomākslā":

> "Ļoti patīkams moments, ka pēdējā laikā dokumentālisti pārnāk uz mākslas filmu. A. Freimaņa pārnākšana ir piemērotāka nekā U. Brauna, jo viņš tai vairāk sagatavots, kas iezīmējās Freimaņa iepriekšējos darbos."[21]

Iespējams, ka šie vārdi ir jāinterpretē nedaudz citādi – A. Freimaņa "pārnākšana" mākslas filmā ir drīzāk pakāpeniskāka, uzreiz saprotama un racionāli skaidrojama, nekā tas ir U. Brauna filmā "Motociklu vasara" (1975). Ar augstu iespējamības pakāpi var pieņemt, ka arī M. Zvirbulis šeit runā no dokumentālā kino perspektīvas. Saikne ar dokumentālo kino U. Brauna filmā nav tieši tverama un vērtēt to no dokumentālā kino pozīcijām ir grūtāk.

Vija Artmane savukārt iebilst pret epizodi ar lelli upē, kas būtu jāsaīsina.[22] Šī epizode, kas paliek filmas beigu versijā, izsauc pretestību kā pārāk tieša un pārāk simboliska. Ļoti pretrunīga ir Gunāra Pieša replika:

> "Viss liekas īpatni, latviski. Tas nav gadījuma rakstura darbs, veidots režisora rokrakstā. Šeit tverti lieli dzīves procesi."[23]

No vienas puses, G. Piesis noliedz gadījuma klātbūtni filmā, bet, piešķirot filmai latviskumu kā raksturīpašību, G. Piesis vienlaikus noliedz arī autora kā indivīda iespaidu, apstiprinot to ar apgalvojumu par lieliem procesiem. G. Piesis pievēršas tai pašai fabulai, kas tiek detalizēti formulēta "Padomju Latvijas kinomākslā", bet apzīmē to ar neskaidriem "lieliem dzīves procesiem". Šis pretrunīgums, manuprāt, ir skaidrojams ar to, ka Gunārs Piesis vērtē filmu pēc tās satura, bet uzrunā filmas formu.

Lai noskaidrotu, kāpēc filma "Ābols upē" izsauca tik atšķirīgus vērtējumus, kāpēc arī mūsdienu literatūrā nav vienota viedokļa par šo filmu un kāpēc vēl joprojām pastāv tādas grūtības filmas definējumā un kategorizācijā kā pirms divdesmit gadiem, ir jāpievēršas pašai filmai. Kaut arī vislabāko atbildi uz šiem jautājumiem ir sniedzis Ābrams Kleckins, nobeidzot savu rakstu ar pateicības vārdiem:

> "Lai kā arī būtu, esmu ļoti pateicīgs Freimaņa ābeles ābolam, jo tas man lika domāt par mākslu un dzīvi" (Kleckins, 1975, 21. jūn., 12).

Es mēģināšu veikt nelielu filmas analīzi, pamatojoties uz tiem pretrunu laukiem, kas parādījās recenzijās un diskusijās. Galvenie problēmlauki ir aktieru piedalīšanās dokumentālajā filmā, stāstītāja aizkadra balss un dokumentālie kadri mākslas jeb spēlfilmā. Visi recenziju autori tādā vai citādā veidā min, analizē un kritizē šos laukus kā patstāvīgas parādības, nevis kā vienas filmas sastāvdaļas, tikai beigās pieminot, ka tās tomēr veido vienu daiļdarbu.[24] Acīmredzami, ka galvenais faktors, kas traucē filmas uztveri, kas kļūst par barjeru filmas akceptēšanai un izprašanai kino uztveres ierastajos rāmjos, ir šī sašķeltība, nevis sastāvdaļu nesaderība, bet pastāvēšana it kā paralēli, dažādās dimensijās, kas nesaskaras viena ar otru. Neskatoties uz tās sastāvdaļu nespēju skart citai citu, filma "Ābols upē" skar gan profesionālus, gan neprofesionālus tās skatītājus. Manuprāt, tāda drīzāk jutekliska nekā analītiska reakcija – interese par šo filmu, vēlme to izprast, pamatot – sakņojas 1970. gadu PSRS dzīves pašizpratnē un pašsajūtā.

Pirmkārt, šī laika izteikta pazīme ir tā, ka par šo laiku tiek runāts. Pagājušā gadsimta sešdes-

mitie gadi, neskatoties uz tehnikas sasniegumiem tieši šajā desmitgadē, tiek pārsvarā romantizēti, savukārt, runājot par pagājušā gadsimta astoņdesmitajiem, šī desmitgade tiek galvenokārt raksturota ar politiskiem terminiem. Pagājušā gadsimta septiņdesmitie gadi gan pašaprakstos, gan vēlākajos memuāristiskajos apcerējumos tiek definēti tehnoloģiskos jēdzienos. Gan ekonomisko, gan sociālo pagājušā gadsimta septiņdesmito gadu portretu veido zinātniskas definīcijas un tehniski izstrādāti rādītāji, kino šajā ziņā nav izņēmums.

Piemēram, minētajā Ā. Kleckina recenzijā parādās vairāk vai mazāk striktas dokumentālo filmu kategorijas, funkcijas un to definīcijas, savukārt, A. Lejiņa recenzijā tiek detalizēti aprakstītas operatora darba tehniskās grūtības reālajā vidē. Manuprāt, gan dokumentālā kino žanru klasifikācija, gan kameras darba īpašības ir savdabīga diskursa *tehnoloģizācijas* izpausme. Šajā kategorijā ir iekļaujama arī žurnāla "Māksla" pagājušā gadsimta sešdesmito gadu beigās iesākta rakstu sērija par kino amatieru darbiem, un filmas "Ābols upē" galvenā varoņa pastaiga ar pārnesājamo radio, tehnikas sasniegumu, kas paaugstina sava īpašnieka statusu un pievilcību. Leonīds Karasevs raksturo pagājušā gadsimta septiņdesmito gadu periodu kā laiku, kad "augsti tehnoloģiskie" komunikācijas un informācijas pārraidīšanas līdzekļi ir kļuvuši miljoniem cilvēku pieejami (Карасев, 2007, 2 (52)). L. Karasevs paskaidro, ka televizors un magnetofons, kas parādījās padomju cilvēku ikdienā 1970. gados, bija tie instrumenti, kas radīja būtībā citu, nevis tradicionālu attieksmi pret informāciju un līdz ar to pret laiku un telpu – televīzija paplašina telpu, savukārt magnetofona lente ļauj noteikt laiku, pārtinot uz priekšu, vai nospēlējot dziesmu pretējā virzienā (Карасев, 2007, 2 (52).

Filmā "Ābols upē" šo telpu un laiku paplašinošo lomu spēlē ilustrācijas no žurnāliem un fotogrāfijas. Janka un Anita pārlūko žurnālus, un skatītājs drīkst arī redzēt gan jūras dibenu, gan antīkas skulptūras, gan cilvēku uz Mēness. Savukārt fotogrāfijas, kur redzami Daugavas plostnieki gadsimta sākumā, paplašina laiku uz pagātni, kas vēl joprojām ir jūtama, bet vairs nav kustīga, tas ir, reāla. Interesanti atzīmēt, ka nākotni filmā reprezentē tikai skaņas, konkrēti – tilta būvēšanas skaņas, bet nobeiguma kadri, kur Anita ir kafejnīcā, bet Janka pastaigājas ar meitu uz jaunceltņu fona, nepieder nākotnei, jo atrodas tajā pašā nozīmju slānī kā iepriekšējie un dokumentālie kadri. L. Karaseva novērojumu par komunikācijas līdzekļu tehniku var papildināt ar piezīmi, ka arī individuālie, vienai ģimenei paredzētie dzīvokļi kļūst pieejami, privāta, ne jau īpašuma, bet nozīmes ziņā telpa veidojas PSRS 1970. gados. Privāttelpas parādīšanās ne tikai paplašināja telpu kā tādu, bet arī sadalīja laiku, veidojot privāto laiku, kas tiek pavadīts šajā jaundibinātajā privātajā telpā. Viens no filmas "Ābols upē" autoru vadmotīviem ir tieši laika un telpas pētīšana, lietojot masu komunikācijas līdzekļu tehniskos sasniegumus, respektīvi kinokameras novērojumu. Filma, manuprāt, problematizē tehnikas, respektīvi, kameras acs totalitārismu, un jauniegūtās brīvības laikā un telpā, kas kamerai vēl nav sasniedzamas.

Filmas "Ābols upē" sākuma titri parādās uz ūdens virsmas neskaidri, plūst, uz brīdi ir izlasāmi un atkal izplūst. Šis sākums ir zināmā mērā metafora tam, kas ir filmas mērķis un tēma. Kinokamera palīdz fokusēt skatienu un izlasīt/saprast šo teksta/dzīves plūdumu. Šis uzdevums, dzīvi ieraudzīt tādu, kāda tā ir, izprast to, ir neapšaubami cēls mērķis, bet vienlaikus arī naivs priekšstats par kameras acs funkcionēšanu. Mihails Savisko iesāk savas pārdomas par situāciju dokumentālajā kino 1975. gadā ar Dzigas Vertova citātu:

> "Varbūt arī es tēloju lomu? Kinopatiesības meklētāja lomu? Vai tā ir taisnība, ka es meklēju patiesību? Varbūt – tā arī ir maska, ko es nemanu?" (Savisko, 1975, 3, 46).

Dz. Vertova kamera, tāpat kā A. Freimaņa un D. Sīmaņa kamera noskatās, kā cilvēki mostas un mazgājas, kameras ir krūmos un fabrikās, tās paceļas gaisā un fiksē no mašīnu saloniem, pārsniedzot cilvēkiem ikdienā atļauto perspektīvu robežas. Tomēr pats cilvēks kā galvenais kameras izpētes objekts paliek kamerai vienlaikus pakļauts un neizzināms. Dz. Vertovs, kas stāv aiz kameras, jūt šo nemanāmo lomu, ko viņam piešķir kamera, kinomeklētāja lomu. Savu-

kārt vietu kameras priekšā apspriež Valters Benjamins savā slavenajā darbā "Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības liakmetā" (Benjamins, 2005). Benjamins raksta, ka kamera ne tikai nodala aktieri no skatītāja, aktieris vairs nevar komunicēt ar skatītāju, nevar pielāgoties tam, bet prezentē sevi kamerai, kas sadala viņa priekšnesumu vairākos testa uzņēmumos, meklējot labāko no tiem, kas tiek montēts gala filmā, bet arī nolaupa personai kameras priekšā viņas dzīvo auru, kas ir saistīta ar "šeit un tagad" momentu. Abi – gan skatītājs, gan aktieris – ir pakļauti tehnikai un tiek piespiesti pieņemt kameras pozīciju, aktieris vairs nav vienots tēls, bet dažādu laikā un telpā nesaistītu uzņēmumu mozaīka, bet skatītājs pieņem kameras perspektīvu kā savu skatienu. Viens no šīs diskusijas secinājumiem ir neiespējamība sasniegt patiesību un realitāti ar kameras starpniecību.

Atgriežoties pie filmas "Ābols upē" un pie diskusijas par to, nākas secināt, ka gan filmas autori, gan recenzenti tic kameras caurskatāmībai. Kamera tiek uztverta kā logs, kas ļauj labāk un precīzāk saskatīt realitāti, turklāt, Freimanis un viņa komanda tic, ka šo logu ir iespējams pavērt arī cilvēku iekšējā pasaulē, ienākot intīmajā privāttelpā. Aicinājumu privātajā sfērā iegūst nevis kamera, bet Ivars Kalniņš, kas, protams, norāda uz to, ka dvēseli atklāt kameras priekšā nav tik vienkārši, cilvēciskais kontakts ir tomēr nepieciešams, taču scenārija neesamība, nepierakstīti dialogi un aicinājums aktieriem improvizēt un uzvesties dabiski kameras priekšā, pierāda iepriekš izvirzīto tēzi par kameras objektivitāti un autoru neiejaukšanās principu realitātē. Filma "Ābols upē" šajā ziņā ir tik tiešām likumsakarīgs un nepieciešams solis Latvijas kino attīstībā. Šī noslēpumainā privātā telpa, iekšējā cilvēku pasaule, jūtu un atmiņu sfēra parādās arī citās Latvijas filmās uz robežas starp dokumentālo kino un spēles filmām. "Motociklu vasara" (1975, rež. Uldis Brauns) parādās kinoekrānos vienlaikus ar "Ābols upē", cits piemērs ir Lailas Pakalniņas "Kurpe" (1998). Filma "Kurpe" ir īpaša ar to, ka tā ļoti precīzi, dokumentāli rekonstruē jau aizgājušā laika izjūtu. Kādā intervijā Laila Pakalniņa paskaidro savu darba metodi: "[..] pirms mēs sākām filmēt, mums bija skaidrs par visiem kadriem, kam filmā ir jābūt", un Gints Bērziņš precizē: "šis gadījums varbūt ir unikāls ar to, ka mūsu scenārijs un arī kadrējums bija ļoti precīzs, tāpēc nekādu lieku kadru nebija. [...] Mēs vienkārši precīzi realizējām savu plānu."[26]

Divdesmit gados, kas šķir filmas "Ābols upē" un "Kurpe", ir mainījusies attieksme pret to matēriju, ko filmē. L. Pakalniņai atšķirībā no A. Freimaņa nav tikai iedvesma, bet konkrēts plāns. Režisore vēršas sevī, formulē vārdos, izmanto valodu, lai sniegtu kamerai iespēju parādīt to realitāti, kas paveras cilvēka acīm. A. Freimanis uzticas kamerai kā savām acīm, izslēdzot valodu kā traucēkli[27], viņš cenšas pieskarties realitātei, kas nepakļaujas kamerai un līdz ar to autors bija spiests atgriezties pie vārdiem kā pie skaidrojoša līdzekļa.

Cita svarīga Padomju Savienības pagājušā gadsimta septiņdesmito gadu pazīme ir oficiālās valsts dzīves un ikdienišķās privātas dzīves nošķirtība. 1970. gados sabiedrības un valsts dzīve neatgriezeniski šķīrās. Arī Leonīds Karasevs, kas aplūko šo laiku no kultūroloģiskas un filozofiskas pozīcijas, pirmām kārtām atzīmē šo sašķeltību:

> "Прежде всего, 1970-е годы – это время, когда в жизни народа (прежде всего, в жизни интеллигенции) появилось всеобщее и почти бытовое ощущение (а также, прямо скажем, сочувственное приятие) того, что жизнь имеет двойное измерение" (Карасев, 2007, 2 (52).

Dzīvi Padomju Savienībā 1970. gados raksturo tās eksistence divās dimensijās: darbā, mītiņā, sapulcē ir viena, mājās, pie draugiem ir cita dimensija. Šī dzīves dubultā dimensija ir visaptveroša un ikdienišķa izjūta. L. Karasevs atzīmē, ka kaut arī 1970. gados šī dzīves izjūta raksturo galvenokārt sabiedrības pretpolus – nomenklatūru un inteliģenci, taču jau 1980. šī izjūta ieguva masveida raksturu, apvienojot visus sabiedrības slāņus. Ekonomists Evgenijs Saburovs savā rakstā par 1970. gadiem PSRS ar nosaukumu "alternatīvā dzīve" rezumē šo desmitgadi, kā

"опыт 1970-х – школа раздельной жизни общества и государства" (Сабуров, 2007, 2 (52)).

Filma "Ābols upē" iemieso sevī šī laika izjutu divējādi. Pirmkārt, Maršala Makluēna tēzes "medijs ir ziņojums" izpratnē filma, apvienojot sevī dokumentālas un spēles filmas elementus, jau savā mediālā būtībā īsteno šo laiku raksturojošo sašķeltību. Nošķeltība realizējas plaisā starp dokumentālo, kur vizuālajam ir virsroka, un spēlēto, kur ir nepieciešami vārdi, lai paskaidrotu un aprakstītu to, kas notiek. Turklāt, turpinot šo medija/ziņojuma attiecību teorētisko paradigmu, aizkadra balss, kas pieder stāstītāja/autora figūrai, simbolizē varu par naratīvu. LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Borisa Podnieka izpildījumā šī balss, kas pieder oficiālai valsts varai, kļūst par svešo filmas intīmajā naratīvajā slānī, kas līdzīgi ideoloģisko saukļu pretstatam ikdienas runai, oponē filmas vizuālajam stāstījumam. Respektīvi, filmas ziņojums attiecīgi tiek saprasts kā ziņojums par divu atšķirīgu dimensiju paralēlu pastāvēšanu, un recenzijās spēles un dokumentālo kadru analīze atbilstoši šimdalījumam tiek veikta atsevišķi. Manuprāt, ne tikai medija līmenī, kur režisors, kas ieved aktierus reālajā dzīvē, un aizkadra stāstītāja balss iemieso valsts lomu ikdienišķajā dzīvē, bet arī sižetiskajā līmenī, kur tilts pāri Daugavai izjauc ikdienu un tradīcijas Zaķusalā, parādās šī padomju dzīves nošķeltība. "Ābols upē" iemieso padomju divdesmitā gadsimta septiņdesmito gadu *Zeitgeist*. Šī plaisa starp valsti un privāto dzīvi pagājušā gadsimta septiņdesmitajos gados nav tverama mūsdienu skatītājiem, bet tā ir redzama filmā, un tikai informēts skatītājs, kam ir saprotama dokumentālā kino valoda, var to ieraudzīt.

Distance laikā, gandrīz četrdesmit gadi šķir mūsdienu skatītāju no filmēšanas brīža, un vizuāla pieredze, kas raksturo šodienas ikdienu, ļauj skatīt filmu "Ābols upē" ar to informēto skatienu, kas saredz filmā ne tikai interesantu kinoeksperimentu, bet dzīves patiesumu gan filmā, gan diskusijās par to, gan tās tapšanas vēsturē.

Izmantotā literatūra

Benjamins, V. (2005). *Iluminācijas*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs.
Matīsa, K. (2005). *Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākas pērles*. Rīga: Atēna.
Riekstiņš, E. (red.). (1989). *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma.
Zeltiņa, G. (2004). *Ivars Kalniņš: vīrietis, kuru gaida*? Rīga: Jumava.

Izmantotie avoti

Балтаусе О. (1975, 25.июн.). Микро- и макромир острова Закю. *Советская молодежь*.
Freinberga, S. (1975, 12. jūl.). Romantiskais kā tēma. *Literatūra un Māksla*, 10.,12. lpp.
Карасев, Л. (2007). 1970-е как переживание. *Неприкосновенный запас*, №2 (52). См. 2008, 27.авг.: http://magazines.russ.ru/nz/2007/2/ka19.html
Kleckins, Ā. (1975, 21. jūn.). Freimaņa "Ābols" un kinoteorija. *Literatūra un Māksla*, 11.–12. lpp.
Кобрин, К. (2007). Тихая революция 1970-х. Интервью с Виктором Пивоваровым.. *Неприкосновенный запас*. №2 (52). См. 2008, 27.авг.: http://magazines.russ.ru/nz/2007/2/pi14-pr.html
Lejiņš, A. (1975. g. 21. jūn.). Par dokumentālu spēles filmu jeb Aivara Freimaņa kinozvaigznēm. *Literatūra un Māksla*, 11. lpp.
Pujēna, S. Intervija ar komentāriem (Intervija ar Lailu Pakalniņu un Gintu Bērziņu) Sk. 2007, 18. dec.: http://www.media.lv/kv199806/980601/06.htm
(Red.). (1975, 30.janv.). Ābols upē. (Intervija ar režisoru A. Freimani). *Rīgas Balss*.
Rietuma, D. Ābols upē (1974). Sk. 2010, 8. okt.: http://kulturaskanons.lv/lv/1/10/109/
Сабуров, Е. (2007). Альтернативная жизнь. Неприкосновенный запас,2(52). См. 2008, 27.авг.: http://magazines.russ.ru/nz/2007/2/sa6.html
Savisko, M. (1975). Megafoni dokumentālistu mugursomās. *Māksla*, 3, 46. lpp.

[1] Filma ir pabeigta 1974. gadā, taču pirmā publikācija presē parādās tikai 1975. gada janvārī, kas ļauj pieņemt, ka uz Latvijas kinoteātru ekrāniem filma ir parādījusies 1975. gada pavasarī.
[2] Sk. www.filmas.lv
[3] Kinoteātrī Rīga 2010. gada 8. janvārī tika atklāta Latvijas kultūras kanona filmu nedēļa. Sk. 2010. 8. okt.: http://www.filmas.lv/read_article/151
[4] Sk. Rietuma, D. Ābols upē (1974). Sk. 2010. 8. okt.: http://kulturaskanons.lv/lv/1/10/109/
[5] Turpat.
[6] Filma ir tapusi divos posmos Padomju Savienības kinoindustrijas organizācijas specifikas dēļ. Tas tiks iztirzāts raksta turpinājumā.
[7] Sk. Klimovičs, R. Ābols upē. Ceturtdiena, 14. janvāris (2010) 08:40 Sk. 2008. 8. okt.: http://diena.lv/lat/tautas_balss/blog/roberts-klimovics/abols-upe#comments
[8] Sk. Zeltiņa, G. (2004). *Ivars Kalniņš: vīrietis, kuru gaida*? Rīga: Jumava. 34.lpp.
[9] Pēc G. Zeltiņas citētais netiks atkārtots, jo autore atstāsta "Padomju Latvijas kinomākslu" diezgan precīzi. Ir tikai svarīgi paturēt prātā oriģinālavotu. Turpmākajā tekstā oriģinālrecenzija tiks apskatīta plašāk, pievēršot uzmanību tam, ko G. Zeltiņa nav citējusi.
[10] L. Althusera jēdziens "state ideological apparatuses" ir aprakstīts viņa rakstā *Ideology and Ideological State Apparatuses,* In S. Žižek (ed.). (1994). *Mapping Ideology*. London: Verso.
[11] Tas, protams, neattiecas uz visu auditoriju. Piemēram, profesora Stuarta Hola (*Stewart Hall*) 1970. gadu pētījums parādīja, ka dažādas auditorijas grupas saprot vienu un to pašu ziņojumu atšķirīgi – veidojas vēlamais, sadarbības un opozicionālais lasījums jeb nozīmes. Tātad identifikācija ar vienu vai citu personāžu, stāstītāju vai kameras aci notiek arī atkarībā no attieksmes pret ziņojuma tekstu. Detalizētāk skat. Hall, S., Hobson, D. (1980). In: Lowe, A. & Willis, P. (eds.) *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.
[12] Piemēram, Lejiņš, A. (1975. g. 21. jūn.) Par dokumentālu spēles filmu jeb Aivara Freimaņa kinozvaigznēm. *Literatūra un Māksla*, 11. lpp.
[13] Balstoties uz Rolana Barta (*Roland Barthes*) teorijas, kas postulē lasītāja kā galamērķa centrālo lomu teksta tapšanā. Lasītājs ir teksta nozīmes īstenotājs, līdzīgi filmas noskatīšanas momentā, filmai tiek piešķirta nozīme, filma tiek "īstenota", tikai pateicoties tās skatītājam.
[14] Acīmredzot, A. Lejiņš cenšas skaidrot un rast pamatojumu šim tekstam, filmai "Ābols upē", iespējams, neapzināti izejot no autora perspektīvas. No teorētiska viedokļa pieeju, kas balstās uz pieņēmumu par autora un viņa daiļdarba vienību, apraksta Mišels Fuko savā runā "Kas ir autors?". Saskaņā ar Fuko autora vārds piešķir tekstam diskursa statusu, autors ir funkcija. Modernajā kultūrā, apgalvo Fuko, autors tiek uztverts ne tikai kā daiļdarba īpašnieks, oriģinalitātes un tādēļ patiesības garants, bet arī teksta pirmavots, autors ir tā vieta, kur sākas teksts, kur atrodas teksta ideja. Būtībā tas ir tikai projekcija, kas izriet no teksta analīzes, autors funkcionē kā teksta skaidrotājs. Teksts tiek skaidrots ar autora biogrāfiju, uzskatiem, rakstīšanas stilu un kontinuitāti, pretrunas tiek skaidrotas ar autora attīstību, bet autors kā funkcija arī garantē rakstītā vienību.
[15] Pats jēdziens "kinozvaigzne", kas parādās raksta nosaukumā, ir attiecināms uz spēlfilmām. Raksta autors cenšas pierādīt, ka arī dokumentālie personāži savā veidā šajā filmā ir kinozvaigznes, taču paliekošs iespaids ir tikai par trīs galvenajām zvaigznēm – A. Freimanis ar operatoru D. Sīmani, aktieri I. Kalniņš un A. Līvmane, un diktora balss B. Podnieks.
[16] Ir jāatzīmē, ka šīs kvalitātes nosacīti ir jaunas Latvijas dokumentālā kino ietvaros, zīmes kā simbola lietošana ir raksturīga, piemēram, Sergeja Eizenšteina filmām.
[17] Apsūdzība melodramatismā ir izskanējusi arī jau pieminētajā G. Zeltiņas grāmatā, taču O. Baltause pamato šo apsūdzību ar ābola kā simbola klātbūtni.
[18] Par arhīva materiāliem esmu pateicīga Olgai Proskurovai, kas laipni piedāvāja sava darba augļus Latvijas Valsts arhīvā. Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk – LVA) 416. f., 4. ap., 85. l., 141. lpp.
[19] Turpat. 142. lpp.
[20] Turpat. 143. lpp.
[21] Turpat.
[22] Turpat. 145. lpp.
[23] Turpat. 143. lpp.
[24] Piemēram, A. Lejiņš raksta, ka filma tomēr ir viengabalaina, kaut arī apspriež tās vizuālos un akustiskos, dokumentālos un spēles slāņus atsevišķi.
[25] Sk. Pujēna, S. Intervija ar komentāriem (Intervija ar Lailu Pakalniņu un Gintu Bērziņu) Sk. 2007. 18.dec.: http://www.media.lv/kv199806/980601/06.htm
[26] Iespējams, tas bija intuitīvi. 1970. gados padomju kultūrā cilvēki, īpaši inteliģence, zaudēja ticību vārdiem, kurus, šķiet, bija okupējusi dominējošā ideoloģija.

Živile Pipinīte
kinoteorētiķe (Lietuva)

LIETUVIEŠU POĒTISKAIS DOKUMENTĀLAIS KINO – TIKAI "ZELTA LAIKMETA" ATMIŅAS?

Raksta autore meklē atbildi uz jautājumu, vai tas, kas tagad tiek saukts par lietuviešu poētisko dokumentālo kino, kas tiek uzskatīts par tā "zelta laikmetu" un veidojās dažādu kino atjaunošanās ideju ietekmē un atbrīvojoties no cenzūras, pieder tikai un vienīgi pagātnei? Vai viss, kas atliek, ir "atcerēties" Lietuvas dokumentālā kino "zelta laikmetu"? Ko piedāvā jaunie lietuviešu kinomākslinieki? Kādas sociālās realitātes un estētiskās problēmas nodarbina jauno kinematogrāfistu iztēli? Lietuviešu dokumentālais kino vēl mēģina ienirt straujajā laika upē. Nākotne rādīs, kas no tās iznirs.

Atslēgvārdi: Padomju Lietuva, Lietuvas kinostudija, poētiskais dokumentālais kino, Roberts Verba, jaunie režisori.

Veltījums Ābramam Kleckinam

Oficiozais, ideoloģizētais dokumentālais kino pēckara Lietuvā bija galvenokārt propagandas līdzeklis. Tā veidotāji – pirmie lietuviešu kino dokumentālisti – nevairījās no manipulēšanas ar faktiem vai tā sauktās sociālistiskās patiesības inscenēšanas. Patstāvīgāks un mākslinieciskāks dokumentālais kino sāka veidoties tikai septiņdesmito gadu vidū. Padomju "atkušņa" ietekmēts, dokumentālais kino pārdzīvoja pacēlumu ne tikai bijušajā Padomju Savienībā, bet arī visā padomju blokā. Svarīgi bija arī tas, ka Lietuvas kinostudijā sāka strādāt jauna kino veidotāju paaudze. Daļa no viņiem bija Maskavas kinematogrāfijas institūta (VGIK) audzēkņi, daļa atnāca no citām jomām – teātra, televīzijas, preses. No paša sākuma tas, kas tagad tiek saukts par lietuviešu poētisko dokumentālo kino, centās leģitimēt dokumentālo kino kā mākslinieciskās jaunrades *sensu stricto* jomu. Dokumentālisti visbiežāk runāja Ezopa valodā, taču atšķirībā no, piemēram, poļiem, kuriem bija svarīgi nosaukt oficiāli it kā neeksistējošu īstenību un konkrētas cilvēku drāmas, lietuviešu kino veidotāji vispirms gribēja parādīt dokumentālā kino agrāk nepamanīto vienkāršo cilvēku un viņa poētisko pasauli.

Tas, kas tagad tiek saukts par lietuviešu poētisko dokumentālo kino, kas tiek uzskatīts par tā "zelta laikmetu", veidojās dažādu kino atjaunošanās ideju ietekmē un atbrīvojoties no cenzūras. Poētiskā dokumentālā kino tradīciju Lietuvā veidoja operators un režisors Roberts Verba (1932–1994). Savās labākajās filmās "Vecis un zeme" (1965), "Čiūtyta rūta" (1968), "Gadsimtu ilgas" (1969) Verba parādīja lietuviešu pasaules uztveres savdabīgumu. Izvēlējies par savu filmu varoņiem vecus cilvēkus, reizē ar tiem viņš pārcēla uz ekrānu arī patriarhālo lietuviešu ciema pieredzi, pasaules uztveri un vērtības, kuras aktīvi iznīcināja padomju propaganda. Pēdējai bija nepieņemama pieķeršanās zemei, kristīga attieksme pret darbu un dzīvi, nevēlēšanās slavēt progresu. Verba radīja poētisku laikmeta hroniku, viņa filmu personāži ir interesanti paši par sevi, bet ne tādēļ, ka būtu izcili darba pirmrindnieki vai kādas sociālās šķiras pārstāvji. Verba priekšroku deva sinhronajai skaņai, kas tolaik vēl bija retums. Īsi sakot, Verbas filmas izveidoja lietuviešu dokumentālā kino genofondu – tā stila īpatnības, noslieci uz metaforisku tēlu, vieglu ironiju un izteiksmes līdzekļu minimālismu.

Roberta Verbas tradīciju turpināja Henriks Šablevičus (1930–2004), Edmunds Zubavičus, Diana un Kornelijus Matuzeviči, Rimants Grodis. Septiņdesmito un astoņdesmito gadu filmās poētiskā dokumentālā kino veidotāji centās rādīt pasauli, kura vēl ir blakus, bet jau sāk zust.

Vispirms – tajā laikā meliorācijas kampaņas īpaši skartos un atklāti nīdētos laukus, lauku cilvēkus, viņu likteņus, kas atspoguļojas dramatiskās ikdienas plūdumā. Šajās filmās daudz vecu cilvēku – viņi glabā saikni ar pagātni, kuru oficiālā vēsture pastāvīgi centās izdzēst no atmiņas. Tā bija atklāta opozīcija oficiālajai propagandai, kas centās iestāstīt jaunības, revolucionārisma un jaunā kultu. Daži autori, starp citu, nevairījās arī pavīpsnāt par ideoloģiskajām dogmām, parādīt tās kā savdabīgu karnevālu (E. Zubavičus "Mums nav bail ne no kādiem naidniekiem", 1978).

Lietuviešu kino vienmēr par saviem varoņiem labprāt ir izvēlējies visādus dīvaiņus, cilvēkus, kas neietilpst oficiālās un unificētās dzīves rāmjos. Ar saviem dīvaiņu portretiem ("Apolinārs", "Zintniece", "Cilvēks, kas iet uz māju" u. c.) īpaši slavens ir Henriks Šablevičus. Viņa filmu varoņi, kas pārkāpa ierastās ikdienības normas un reizēm pat kļuva par filmas līdzautoriem, – mākslinieki autodidakti, dejotāji, dziedātāji, zinātnieki un miliči ar artistisku dvēseli – ļāva režisoram padarīt īstenību dīvaināku, tādēļ gan viņa, gan citu režisoru filmās tik daudz metaforu, lirisko atkāpju, poētisku komentāru un stilizēšanas. Visai nosacītā šo filmu varoņu patiesība vispirms atstaroja viņu iekšējo pasauli, kas neietilpa oficiālās padomju dzīves rāmjos. Šajās filmās paslēpusies poēzija bija savdabīgs izaicinājums, sacelšanās, vēlēšanās aizbēgt citā īstenībā. Vienlaicīgi tajās bija daudz arī tās otrās – ideālās un iluzorās – īstenības nostalģijas.

1985. – 1990. gads bija dramatisks lietuviešu kino lūzuma laiks, kad saira ne tikai līdz tam eksistējusī iekārta, cenzūra, bet arī filmu ražošanas un izplatīšanas sistēma. Vecākās paaudzes režisori Henriks Šablevičus, Edmunds Zubavičus gribēja izmantot iespēju runāt par līdz tam aizliegtām lietām – pēckara pretošanās kustību, deportācijām, "Sajūdi". Taču tādas filmas visbiežāk nespēja izvairīties no deklaratīva rakstura, kaut arī tajās bija pateikts daudz patiesības. Deviņdesmitajos gados lietuviešu dokumentālajā kino ienāca jaunas paaudzes kino veidotāji. Viņi uzreiz skaidri deklarēja savu viedokli gan par kino, gan par īstenību. Pirmās Šarūna Barta, Arūna Mateļa, Audrjusa Stoņa, Valda Navasaiča dokumentālās filmas rādīja pagriezienu uz ļoti personīgu kino, kura veidotāji – vairs ne lauku, bet pilsētas izaudzināti cilvēki. Jaunie režisori acīm redzami nevēlējās identificēties ne ar idealizēto pagātni, ne, paveroties patērēšanas brīvības un masu kultūras iespējām, – ar tagadni, kas aizvien vairāk līdzinās karikatūrai. Š. Barta filmā "Aizgājušās dienas atcerei" (1990), A. Mateļa filmā "Desmit minūtes pirms Ikara lidojuma" (1990), A. Stoņa filmā "Aklo zeme" (1991) vai Valda Navasaiča "Rudens sniegā" (1992), Dianas un Kornelija Matuzeviču "Ilūzijās" (1993) pamanāma vēlēšanās runāt par eksistenciālām lietām un vispirms par cilvēka vientulību svešajā pasaulē, dzīves, jūtu jēgu, esamības nepastāvīgumu. Šo filmu pasaule skatīta it kā vientuļu cilvēku acīm, tā ir tukša, pamesta, grūstoša. Reizē tā ir savdabīga iekšējā ainava, jo autori salīdzinoši brīvi rīkojas ar īstenību, kaut arī neatsakās (pat otrādi) no tās vērošanas principiem. Viņu filmu statiskajai kamerai tīk fiksēt laiku. Tieši reālais, skatītāju acu priekšā izdzīvojamais laiks arvien biežāk aizpilda kadru un reizē ar brīvi plūstošajiem īstenības tēliem kļūst par filmas dominanti.

Agrīnās tagad jau slaveno un atzīto autoru filmas pēc sava prāta precīzi izteica arī tautas stāvokli lielajās vēstures pārmaiņās. Šie autori neuzticas vārdiem, tādēļ viņu filmās vārdu nav daudz vai nav nemaz. Toties viņi tic tēliem. Viņu filmu tēli kļūst par simboliem, metaforām un atspoguļo ne tikai ārējo īstenību, bet vispirms ir iekšējās īstenības atspulgs. Tādēļ filmas bieži kļūst par autora iekšējo monologu. Balansēšana uz dokumentālā un aktierkino robežas, eksperimentēšana ar dokumentālā kino formām, valoda un izruna nepalika nepamanītas: A. Stoņa "Aklo zeme" tika apbalvota ar "Felix" labākajai Eiropas dokumentālajai filmai, A. Mateļa, V. Navasaiča, H. Šablevičus, D. un M. Matuzeviču filmas saņēma daudz slavenu kinofestivālu balvu.

Lūzuma gados lietuviešu dokumentālo kino ļoti ietekmēja arī viena no slavenākajiem pasaules avangardistiem, Ņujorkā dzīvojošā lietuviešu dzejnieka un kinematogrāfista Jona Meka daiļrade, kas līdz pat šim laikam aktīvi ietekmē jaunos lietuviešu kino veidotājus. J. Meka mācības atspoguļojas arī Artura Jevdokimova, Juļusa Ziza, Aļģimanta Maceinas, Vītauta V. Landsberģa

filmās, kas divtūkstošo gadu sākumā stažējās pie viņa Ņujorkā. Vectēva mirstīgo atlieku pārvešanu no Sibīrijas uz Lietuvu fiksējusī A. Maceinas filma "Melna kaste" (1999) līdz pat šim brīdim ir viens no oriģinālākajiem lietuviešu dokumentālā kino eksperimentiem.

Lietuviešu poētiskais dokumentālais kino mainās, jo mainās cilvēki, kas to rada. Pēdējās A. Mateļa filmas "Svētdiena. Liftnieka Alberta evaņģēlijs" (2004) un "Pirms lidošanas atpakaļ uz Zemi" (2005) (kura ieguva nozīmīgāko Eiropas kinofestivālu balvas un ASV režisoru ģildes balvu labākajai dokumentālajai filmai), kļūst par savdabīgu īstenības un nāves meditāciju, stāstījumu par slēpto pasaules jēgu, par brīnumiem, atrodoties uz Zemes, cilvēcīguma noslēpumiem. Filosofiskie A. Stoņa meklējumi liek viņam dziļāk ieurbties arī dokumentālā kino dabā un struktūrā ("Cilvēks, kura nav, vai Countdown", 2004, "Miglāju miglāji", 2006, "Zvans", 2007). Lietuviešu režisori bieži skatās uz pasauli ar savu varoņu – dīvainu un bieži nesaprotamu, likteņa apietu (vai apdāvinātu – atkarībā no tā, kā paskatīties) cilvēku acīm. Tas nav hermētisks, sevī ieslēdzies kino, taču tam, lai šīs filmas tiktu saprastas un izdzīvotas, ir nepieciešami arī dvēselisku skatītāju centieni un estētiskā pieredze.

Deviņdesmitajos gados un jaunās tūkstošgades sākumā debitējušie filmu veidotāji jau ir sagaidījuši pašu jaunāko pretestību un kritiku. Debitējošie režisori aizvien biežāk izvēlas spēlfilmas, deklarē televīzijas, masu mediju un popkultūras veidotu skatījumu uz kino. Šķiet, ka viņus ierobežo visai noslēgtā poētiskā lietuviešu dokumentālā kino pasaule. Jaunais lietuviešu dokumentālais kino (Oksana Buraja, Giedre Beinorjūte, Gintars Makarevičus u.c.) cenšas izvairīties no pasaules dalīšanas "augstā" un "zemā", īstā un iztēlotā. Tieši otrādi – šķietamajās tās padibenēs tiek meklētas garīguma izpausmes. Taču aizvien biežāk par dokumentālo filmu varoņiem kļūst mākslinieki. Viņiem lemts ieņemt tradicionālo dīvaiņu vietu, kura lietuviešu kino, šķiet, nekad nebūs tukša. Lietuviešu dokumentālais kino vēl mēģina ienirt straujajā laika upē. Paskatīsimies, kas no tās iznirs.

No lietuviešu valodas tulkojusi Ieva Rozentāle

Dmitrijs Petrenko
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktorants (Latvija)

DZIMTE KĀ SABIEDRĪBAS KRITIKAS INSTRUMENTS MŪSDIENU LATVIJAS SPĒLFILMĀS

Rakstā no dzimtes perspektīvas tiek analizētas četras spēlfilmas, kas veidotas Latvijā 2006. – 2008. gadā: "Tumšie brieži", "Monotonija", "Vogelfrei" un "Amatieris". Raksta mērķis – atbildēt uz jautājumu, kā filmu autori konstruē dzimti un kā šī kategorija palīdz veidot plašāku diskursu par mūsdienu sabiedrību, ņemot vērā postmoderno kritiku par dzimti kā diskursīvu kategoriju.

Atslēgvārdi: dzimtes diskurss, postmodernisms, masu kultūra, spēlfilmas.

Dzimte: robežu saplūšana postmodernisma perspektīvā

"Muskulatūras kino" laiks – tā, pētot maskulinitātes reprezentācijas amerikāņu kino, Ivona Taskere (*Yvonne Tasker*) ne bez ironijas sauc 80. gadu vidu. Divu maskulinitātes ikonu – Silvestra Stalones un Arnolda Švarcenēgera – parādīšanās tika uztverta kā visai nopietna zīme, kas signalizēja par vēl nepieredzētu maskulinitātes artikulāciju kino. Tajā pašā laikā šo ikonu "piedzimšana" ir jāsaprot galvenokārt kā atbilde uz 70. gadu feministu kritiku un kā apliecinājumu jaunajam konservatīvismam. Tā arī bijusi zināma atbilde uz "jaunā vīrieša" reprezentāciju publiskajā telpā 80. gadu sākumā, ko sekmēja gan feministiskā kritika, gan jaunu reklāmas tēlu attīstība (Tasker, 2002, 119–121).

Taču, ja skatāmies uz pieminētajām maskulinitātes reprezentācijām caur postmodernisma prizmu, varam ieraudzīt arī citu šo tēlu lasījumu: proti, ironisko. Taskere piekrīt, ka postmodernajā lasījumā, kas liek mums skatīties uz populāro kultūru kā uz produktu ar vairākām un fleksiblām nozīmēm, kā uz postmodernu spēli ar tēliem, kā uz pašrefleksiju, muskuļoti varoņi var tikt uztverti kā maskulinitātes parodija (Tasker, 2002, 110).

Tā visai ironiski R. L. Rutskis (*R. L. Rutsky*) savā esejā "Būt par Kianu" uztver amerikāņu aktieri Kianu Rīvzu, viņa tēlošanas spējas un ārējo izskatu kā liecību tam, ka kino patiešām ir miris: "Kianu varētu kļūt par ne tikai kinematogrāfijas, bet arī kultūras pagrimuma simbolu, kur glītums uzvar intelektu, bet stils – būtību" (Rutsky, 2001, 185). Rutskis uztver šo aktieri kā postmodernas kultūras industrijas banalitātes un stulbības emblēmu.

Postmoderno skatījumu uz kultūras produktiem raksturo ne tikai ironija, bet arī vairāku kultūras bināro opozīciju robežu saplūšana. Linne Džoiriha (*Lynne Joyrich*), analizējot postmodernisma ietekmi uz dzimtes problemātiku, izmanto opozīciju objekts-subjekts, kur vīrietis ir racionālais pašpietiekamais (pabeigtais) objekts, bet sieviete ir papildinošs subjekts, kas apliecina vīrieša varu. Šāda opozīcija tiek producēta un reproducēta kino, pastiprinot dzimtes kodus, kā arī leģitimizējot varas attiecības caur vizuāliem un naratīva kodiem. Tajā pašā laikā, Džoiriha norāda, ka postmodernisma ietekmē, kad notiek kultūras formu pārbīdīšana un medijs pārtop tikai par dažādu kodu komplektu, notiek vairāku bināru opozīciju laušana: zinātne/māksla, cilvēks/mašīna, patiess/nepatiess, realitāte/safabricējums utt. (Joirich, 1996, 35–38).

Kāpēc vairāki autori uzskata, ka postmodernisms ir ietekmējis skatījumu uz dzimtes problemātiku un analīzes iespējas kopumā? Atbilde nav tikai jau pieminētās dzimtes reprezentācijas pārmaiņas. Postmodernisma teorijas kopumā skar sociālās transformācijas, kas nenoliedzami ir

saistītas arī ar jautājumu par sieviešu stāvokli. Tas nozīmē arī to, ka feminisms kļūst redzams, līdzīgi kā citas sociālās kustības, kas dienaskārtībā izvirza jautājumu par kultūras atšķirībām un nosoda patriarhālo, heteroseksuālo un etnocentrisko Rietumu ideālu dabu (Felski, 2000, 195). Turklāt postmodernismā marginalitāte ir uzmanības centrā, jo Rietumu kultūras atklāj "citādību" ar tās etnocetrisko perspektīvu (Ziauddin, 1998).

Ja pieņemam, ka maskulinitāte un femininitāte ir sociāla konstrukcija (Conell, 1995, 7) un jēdzienam "dzimte" ir specifiska kultūras kategorija (Wodak, 1997, 4), ir vērts pētīt, kā mūsdienu Latvijas filmās tiek konstruētas šīs kategorijas. Analīzei es izvēlējos četras Latvijas spēlfilmas, kas piedāvā visai nestandarta dzimtes diskursu, vai arī savās reprezentācijās novirzās no tradicionāliem dzimtes kanoniem: "Tumšie brieži", "Monotonija", "Vogelfrei" un "Amatieris". Metodoloģisko pamatojumu analīzei sniedz kritiskā diskursa analīze, kas ir kvalitatīva un interpretatīva (Phillips & Hardy, 2002, 10), bet tajā pašā laikā kritiski orientēta: tā fokusējas uz diskursīvām stratēģijām, kas ar valodas palīdzību nostiprina nevienlīdzīgas varas attiecības (Wodak, 2001).

"Tumšie brieži": no meitenes līdz sievietei ar bisi

Spēlfilmā "Tumšie brieži" (rež. V. Kairišs, 2006), kas tika uzņemta pēc I. Ābeles lugas "Tumšie brieži", darbība norisinās kādā Latvijas lauku mājā. Ģimenes galva Alfs (K. Dimiters) mēģina attīstīt savu biznesu – viņš piedāvā tūristiem ne tikai naktsmītni, bet arī iespēju medīt briežus viņa mežā. Kopā ar viņu šajā mājā dzīvo meita Ria (K. Krūze), sieva Nadīne (M. Doveika), kā arī viņa bijusi sieva Aija (E. Kļaviņa), kura pēc autoavārijas un meitas dzimšanas vairs nerunā. Stāsts sākas ar to, ka lauku mājā ierodas latviešu uzņēmējs Augusts (J. Žagars) kopā ar vācu tūristiem, kuriem ir apsolītas lielas medības.

Šīs filmas smaguma centrs ir 15 gadu vecā Ria, kas cīnās par to, lai neļautu nogalināt briežus, kurus viņa uzskata par saviem. Rias tēls tiek konstruēts visai maskulīnās kategorijās: viņa ir diezgan vienaldzīga pret savu izskatu (vienkāršas drēbes, nolupusi nagu laka), arī kustības ir asas, neveiklas. Ria spēlē klavieres, taču dara to ļoti mehāniski, agresīvi. Savā uzvedībā viņa ir tikpat mežonīga kā brieži, kurus viņa cenšas aizstāvēt. Tajā pašā laikā šīs ārējais tēls disonē ar Rias iekšējiem pārdzīvojumiem: viņa nevar pieļaut briežu nāvi, jo mīl šos dzīvniekus. Taču Rias maigums tiek noslēgts privātajā telpā: tikai vienatnē viņa var demonstrēt, ko patiesībā jūt (šo strikto robežu starp privāto un publisko režisors demonstrē caur Rias masturbācijas ainu). Filmā viņa noiet ceļu no mežonīga pusaudža līdz savas sievišķības apzināšanai. Šīs ceļš tiek konstruēts, piedāvājot Riai risināt attiecības ar apkārtējiem. Pirmkārt, tās ir Rias attiecības ar medniekiem.

Vācu mednieki šajā filmā ir maskulinitātes apogejs: viņus interesē tikai medības, alkohols un sievietes. Viņu uzvedības motivācija atbilst izpratnei par vīrišķību: "mēs par to esam samaksājuši". Arī pašas medības nozīmē vīrišķību, jo prasa no medniekiem zināmu nežēlības pakāpi. Nepārprotami, Ria ir izaugusi līdzīgā vidē, jo māju visapkārt rotā dzīvnieku izbāzeņi (kā apliecinājums tam, ka vīrietis var pakļaut sev mežonīgo dabu). Rias konflikts ar medniekiem ir atklāts: viņa skrien mežā, kad uzzina, ka tēvs ir atļāvis medīt briežus, lai aizdzītu dzīvniekus tālāk no medniekiem. Šo konfliktu pastiprina viņas pamāte Nadīne, kas šajā filmā ir tipiski femīna varone: Nadīnes rīcības motivācijas pamatā ir reakcija uz vīriešu uzvedību, viņas sociālā loma ir palīdzēt vīriešiem (viņa arī ienākusi šajā mājā kā medicīnas māsa, lai palīdzētu Alfam rūpēties par Aiju), Nadīne arī neiebilst, kad viens no medniekiem mēģina glāstīt viņas krūtis, jo viņš ir "klients". Uz Nadīnes fona Ria izskatās vēl mežonīgāka/vīrišķīgāka. Taču viņas pilnīga uzvara par medniekiem un maskulinitāti notiek epizodē, kad Ria izlemj nobiedēt medniekus. Draudot ar

bisi, viņa izdzen vīriešus no pirts un liek kailiem iet pa mežu. Šī epizode demonstrē arī skeptiski ironisko attieksmi pret maskulinitāti, jo vīriešu kailums atklāj lielākoties nepievilcīgus, fiziski vājus ķermeņus. Kad Augusts nokrīt zemē, viņa ar bises stobru pieskaras viņa dzimumorgāniem. Šis tuvplānā uzņemtais kadrs kļūst par vīriešu pazemojuma un Rias uzvaras kulmināciju. Ria šajā epizodē līdzinās kareivīgai sievietei valkīrai (šādu interpretāciju uzvedina tas, ka neilgi pirms aprakstītās epizodes filmā skan R. Vāgnera operas "Valkīras" uvertīras fragments).[1]

Rias attiecības ar Augustu ir vēl viens filmas sižeta aspekts, kas palīdz virzīt uz priekšu visas izmaiņas, kas filmā notiek ar Riu. Augusts ir latviešu uzņēmējs, kas dzīvo Austrijā. Sākumā Riai viņš ir tikai viens no tiem medniekiem, kas simbolizē nežēlību un naudas uzvaru par jūtām. Taču attīstoties sižetam, Ria par galveno upuri izvēlas Augustu, jo atšķirībā no pārējiem medniekiem, viņa redz Augustā seksuāli pievilcīgu objektu. Līdz ar to mēģinājums satuvināties ar Augustu var tikt skaidrots kā viņas mēģinājums izjaukt šī vīrieša emocionālo stabilitāti kā vienu no svarīgākajiem maskulinitātes kanoniem. Tas, ka Augusts noraida Riu, kļūst par motivāciju Rias galvenajam lēmumam: filmas finālā viņa pati nošauj briežus, noslēdzot savu ceļu no maiguma līdz nežēlībai.

Rias attiecības ar māti Aiju ir apliecinājums, ka brieži filmā simbolizē šīs divas sievietes un viņu attiecības ar pasauli: mežonīgums, totāla distancēšanās, bailes no pārējiem cilvēkiem raksturo gan Aiju, gan Riu. Arī vīrieši šajā filmā vairākkārt uzsver Rias līdzību ar viņas māti. Ja mednieki šajā lauku mājā ir ieradušies pēc briežiem, tad Augusts ir ieradies pēc Aijas (pirms Aija apprecēja Alfu, viņai bija attiecības ar Augustu). Ja Ria pret maskulīno pasauli cīnās ar bisi, tad Aija to dara ar klusējot, jo klusēšana ļauj viņai nepiedalīties spēlē, palikt ārpus tās. Pierādījums tam, ka šāda pretošanās metode viņai palīdz izcīnīt savu uzvaru (Augusts joprojām mīl viņu) un zināmu neatkarības pakāpi, ir kāds mēms kadrs: Aija stāv priekšplānā, abi vīrieši stāv aiz viņas. Fokusā mēs redzam tikai Aiju, kuras sejā tūlīt parādīsies smaids. Šo vēstījumu kā uzvaras apliecinājumu un nepakļaušanos maskulīnai pasaules kārtībai palīdz interpretēt nākamais kadrs, kas iesāk īso epizodi: kāda gados veca sieviete silē mazgā vīrieti.

Taču filmā ir viens centrālais notikums, kas faktiski nosaka varoņu rīcības motivācijas un sižeta attīstību. Būtiski, ka šis notikums hronoloģiski atrodas ārpus filmas sižeta, jo noticis vairākus gadus, pirms mednieki ierodas lauku mājā. Proti, autoavārija, kuru izraisīja Augusts, kad kopā ar Alfu un Aiju brauca vienā mašīnā. Dažas minūtes pēc avārijas Aija dzemdēja Riu. Filmas varoņi savās atmiņās bieži atgriežas pie šī notikuma, jo tas nenoliedzami kļuvis par kulmināciju sarežģītajās šo trīs cilvēku attiecībās. (Filmas gaitā tiek noskaidrots, ka Rias tēvs ir nevis Alfs, bet Augusts). Šis notikums skaidro Alfa un Augusta attiecības, kuras var analizēt kā divu vīriešu sacensības. Katrs tiecas pēc panākumiem, pat ja katram panākumu definīcija ir atšķirīga, un joprojām sacenšas par Aiju. Ņemot vērā to, ka visi uzskata Aiju par garīgi slimu, šī abu vīriešu konkurence ir nevis par pašu sievieti, bet viena uzvara pār otru. Arī filma beidzas ar simbolisku sieviešu uzvaru pār vīriešiem: atstājot vīriešus ar neatrisinātām problēmām, režisors parāda, ka sievietes, adaptējoties maskulīnajā pasaules kārtībā un pārņemot maskulinitātes normas, var uzvarēt. Taču ironija slēpjas tajā, ka šī uzvara var tikt uzskatīta par tādu, tikai raugoties caur maskulinitātes prizmu.

"Monotonija": sieviete, kuru negaida

Filma "Monotonija" (rež. J. Poškus, 2007) ir analīzes vērta no dzimtes perspektīvas, galvenokārt jau tāpēc, ka filmas galvenās varones neatbilstība femininitātes kanoniem tiek uzsvērta ar to, ka viņa reprezentē nevis tradicionālo sievieti, bet lauku meiteni. Režisors ir strādājis ar vairākiem kodiem, lai šāda atšķirība būtu skaidra un iekļautos filmas kontekstā.

Vispirms jāmin sociālā vide kā reprezentācijas kods. Filmas galvenā varone Ilze (I. Pole) dzīvo kādā ciematā, kurā valda nabadzība un depresija. Konstruējot šādu vidi, ir parādīta gan Latvijas pelēkā daba, gan sūrie ikdienas darbi, kurus jāpilda gan vīriešiem, gan sievietēm. Arī Ilze kopā ar vīriešiem brauc zvejot, skalda malku. Šādā vienmuļā ikdienā gandrīz vai vienīgais prieks ir mīcīties dubļos. Arī Ilzes uzvedība un ārējais izskats veido meitenes laucinieces tēlu: viņa lieto slengu, runā īsiem teikumiem, pat ar labāko draudzeni, šķiet, viņa vairāk klusē, nekā sarunājas. Kad Ilze izlemj pastāstīt savai draudzenei par savu sapni (kļūt par aktrisi), viņa dara to ļoti neemocionāli.

Šāda emocionālā noslēgtība vēl vairāk tiek uzsvērta, pretsnotatot Ilzi viņas Rīgas draudzenei Lindai (M. Melberga). Linda ļauj Ilzei kādu laiku padzīvot viņas Rīgas dzīvoklī, kamēr Ilze mēģina "kļūt par aktrisi". Linda cenšas būt sievišķīga (vismaz mēģina ģērbties eleganti, guļ vannā ar dvielī ietītiem matiem utt.). Tajā pašā laikā Lindai piemīt sarkasms un ironija, kas raksturo viņu kā cilvēku, kas zina, kā izdzīvot pilsētā (Rīga filmā tik tiešam tiek parādīta kā relatīvi liela, dinamiska pilsēta, kur bāros un kazino dzīve neapstājās arī naktī). Tāpēc Linda ar skepsi un tajā pašā laikā ļoti vienaldzīgi raugās uz Ilzes ieceri kļūt par aktrisi Rīgā (Lindas replika: "Forši, kā reizē mums viena aktrise arī pietrūkst".). Lindas dzīvoklis Rīgas centrā ir, kaut arī visai pieticīgas, bet bohēmiskas dzīves paraugs: dzīvoklī nemitīgi kāds uzrodas un tikpat nemanāmi pazūd, jaunieši lieto alkoholu, pīpē ūdenspīpi. Šajā vidē Ilzei iejusties ir visai sarežģīti: tieši viņas neatbilstība apkārtējo cilvēku dzimtes gaidām rada vislielākos pārpratumus.

Tā, piemērām, eksāmena laikā Ilze, dziedot dziesmu "Pūt, vējiņi!" neveikli rāpo pa grīdu uz ceļiem un izpilda nesaprotamas ķermeņa kustības, tādējādi mēģinot neveikli attēlot sievietes ciešanas, uzjautrinot ar šādu neadekvātu uzvedību eksaminācijas komisiju. Brīdī, kad komisija lūdz Ilzi nodemonstrēt, kā uzvedas iemīlējusies sieviete, viņa spēj vien bezkaislīgi noskūpstīt vienu no eksaminācijas komisijas pārstāvjiem.

Attiecībās ar draugu Ojāru (V. Piņķis) arī nav vietas emocijām. Šo attiecību konstrukcija nebalstās uz attiecību verbālu noskaidrošanu vai emocionāliem pārmetumiem (izņemot ainu, kad Ojārs mēģina saprast, kas uzdāvinājis Ilzei jaunus auskarus; bet arī šī epizode liecina par to, ka šāds attiecību noskaidrošanas veids pārim nav tipisks). Gatavojoties braukt uz Rīgu, lai "savāktu Ilzi", Ojārs izspēlē iedomātu dialogu ar Ilzi un viņas "jaunajiem draugiem". Komiskumu šīm imagināram dialogam piešķir tas, ka Ojāra iztēlē Ilzes jaunajiem draugiem piemīt tās maskulīnās īpašības, kuru pietrūkst pašam Ojāram: viņi ir sieviešu iekarotāji un, visticamāk ir arī ne bez snobisma atbildētu uz Ojāra replikām (par šādu konstrukciju, ko izveidojusi Ojāra fantāzija, iztēlojoties "pilsētniekus" liecina arī vārds "Leonards", kādā Ojārs nosauc iztēloto Ilzes draugu.

Ojāra pretpols – karikatūriski maskulīns rīdzinieks Arčibalds (A. Kaimiņš). Uzņēmīgs jaunietis, kas vizina meitenes ar mašīnu pa naksnīgo Rīgu, kā arī var palīdzēt ne tikai dabūt darbu, bet arī aizbraukt uz Īriju. Arčibalds reprezentē, no vienas puses, veiksmīgu jaunieti (attiecības ar pretējo dzimumu viņam nerada problēmas, arī materiāli viņš ir veiksmīgs), no otras puses, viņa tēlā izpaužas ironija par radikālo maskulinitāti – viņš ir gandrīz karikatūrisks tēls, jo uz kopējā fona izskatās pārāk veiksmīgs, pārāk laimīgs un ne pārāk gudrs, lai būtu patiešām veiksmīgs. Arī ārējais izskats ir kā karikatūra: viņš valkā jaku, kas ir līdzīga motociklista ekipējumam un padara plecus platākus, akcentējot fizisko spēku.

Attīstoties filmas sižetam, attiecības starp Ojāru un Ilzi pārvēršas par bezjēdzīgu spēli, kuras "uzdevums" ir vienaldzības demonstrēšana. Vienaldzība izpaužas velmē (vēlmes demonstrēšanā) aizbraukt. Gluži tāpat, kā Ilze ir aizbraukusi uz Rīgu, Ojārs paziņo, ka braukšot uz Īriju. Tad, kad Ilze saprot, ka visticamāk, Ojārs tikai blefo, viņa pati sāk palīdzēt viņam aizbraukt. Šī spēle ilgst līdz filmas beigām. Arī fināla ainā, kad Ilze, skrienot pa peļķēm, panāk aizbraucošu taksometru, kas ved Ojāru uz lidostu (režisors, apspēlējot līdzīgus sentimentālus finālus, it kā apsola romantiskas beigas), vienīgā frāze, ko Ilze velta Ojāram, ir tikai rupjais: "Ej tu dirst, stulbais kretīns.".

Veidojot šādu "laucinieces" reprezentāciju, kas neatbilst sievišķības kanonam, režisors demonstrē, cik jauniešu dzīve un kultūra kopumā ir orientēta arī uz noteiktām dzimtes gaidām un vērtībām. Šādi uzvedības/domāšanas kodi kļūst par svarīgiem "savējo" atpazīšanas instrumentiem un kritērijiem, nosakot cilvēka dzīves vērtību. Ilzes (kā arī Ojāra) nespēja "iekļauties" Lindas un Arčibalda dzīves konstrukcijā, no vienas puses, ir citādības artikulācijas piemērs, no otras puses, piemērs tam, ar kādām grūtībām šī realitāte pieņem šādu citādību. Tāpēc kā nolemtības apliecinājums vienā no filmas pēdējām ainām skan dziesma "Lelle" (M. Franko), kuras vārdi veido paralēles ar Ilzes dzīves konstrukciju – "Esmu laimīga lelle". Arī filmas fināls atstāj galvenajai varonei visai maz izvēles iespēju – šķiet, tādiem cilvēkiem kā Ilze visa dzīve tā arī paies aiz bāra letes, tirgojot balzama kokteiļus retiem apmeklētājiem.

"Vogelfrei": vai grūti būt par vīrieti

Vai maskulinitāte nozīmē vīriešiem arī ciešanas – tā var īsumā formulēt jautājumu, uz kuru netieši cenšas atbildēt filma "Vogelfrei" (2007). Filmu veidojuši četri režisori (J. Kalējs, G. Šmits, J. Putniņš, A. Viduleja), katrs uzņemot vienu filmas epizodi. Visās epizodēs darbojas galvenais varonis Teodors. Filmas anotācija vēsta, ka šīs ir viens un tas pats cilvēks, tikai dažādos dzīves posmos (bērnība, skolas gadi, spēka gadi, vecums), kaut gan filmā nav daudz laika atribūtu, kas liecinātu par kādu konkrētu laika posmu. Visās četrās epizodēs režisori spēlējas ar maskulinitātes jēdzienu un tā interpretāciju, visbiežāk vai nu norādot uz kanona vājām pusēm (neatbilstību mūsdienu dzīvesveidam un tradicionālai izpratnei par dzīvi), vai arī ironizējot par to.

Konstruējot maskulīno varoni, režisori vēršas pie kanoniskās izpratnes par vīrišķību. Teodors visos savas dzīves posmos uzvedas, kā neatkarīga sociāla būtne, viņš ir visai nerunīgs, bet tajā pašā laikā arī pašpārliecināts. Tāpēc viņam ne pārāk veicas ar socializāciju. Filmas pirmajā epizodē Teodors, nepasakot ne vārda, aizskrien prom no draugiem tad, kad viens no viņiem trāpa Teodoram ar akmeni pa galvu. Šo traumu viņš pacieš vienatnē, spēlējoties ar rotaļlietu – bisi. Bīstamā spēle – mest ar akmeņiem pa braucošu vilcienu beidzas tad, kad Teodors sēž vecāku mašīnā, kas apstājusies pie dzelzceļa pārbrauktuves. Vecāki un mašīnas aizmugurējais sēdeklis kā varas izpausme pār pārgalvīgu puiku, liek ieraudzīt braucošo vilcienu no cita skatpunkta.

Otrajā epizodē (jaunībā) Teodors ir tikpat nerunīgs un stingrs. Taču šeit viņa kategoriskums traucē veidot attiecības ar apkārtējiem: jaunieši uzaicina viņu uz "tusiņu", zinot, ka viņš nenāks. Arī tad, kad Teodors ierodas pie draugiem, neielaiž dzīvoklī. Teodoram nekas cits neatliek, ka par cītīgi ietaupīto naudu nopirkto pārtiku atstāt pie draugu durvīm, tādējādi demonstrējot savu attieksmi pret viņiem. Neskatoties uz to, ka Teodors izjūt psiholoģisku diskomfortu, viņš par to klusē. (Viņa diskomfortu labi demonstrē skolas teātra pulciņa nodarbības aina: uzdotais vingrinājums prasa no jauniešiem emocionalitāti un atvērtību, taču Teodors, nebūdams tam gatavs, vienaudžu vidū izskatās ļoti neveikli). Par vīrišķības metaforu kļūst Teodora aizraušanās ar hokeju, kur no viņa tiek prasīta tikai emocionāla stabilitāte un tieksme pēc panākumiem.

Tikai trešajā filmas epizodē (Teodoram ap 40), viņš kļūst sociāli adekvātāks. Taču arī tikai vienā dzīves jomā – darbā. Strādājot par sabiedrisko attiecību speciālistu, viņš mēģina iemācīt cilvēkiem, kā ir jākomunicē ar sabiedrību. Tajā pašā laikā filmas autori demonstrē, ka viņa privātajā telpā nekas nav mainījies: vienīga atšķirība – Teodors daudz vairāk refleksē par savu dzīvi. Šajā dzīves posmā viņš tiek attēlots kā cilvēks, kas pārdzīvo "pusmūža krīzi", kas demonstrē gan viņa nespēju risināt problēmas personiskajā dzīvē, ne arī paciest pazemošanu no klientu puses. Mācot klientus tiekties uz panākumiem, Teodors pats vairs īsti nezina, ko var uzskatīt par panākumu dzīvē. Viņš atgādina mācītāju, kas pats netic savam Dievam.

Iespējams, tāpēc ceturtajā filmas epizodē Teodors kļūst par mežsargu. Nomainot skaisto dzīvokli Rīgas centrā pret mežu, viņš atkal kļūst nerunīgs. Šīs epizodes smaguma centrs ir saspēle starp diviem vīriešiem – nerunīgo Teodoru un uzņēmēju Armandu, kuram Teodors mežā palīdz noķert pūci. Armands nav pieradis pie dabas un atrašanās purvā viņam rada lielu emocionālu stresu. Visa epizode pārsvarā ir gaidīšana: lai noķertu pūci, vīriešiem ir ilgi jāgaida. Uz visiem Armanda jautājumiem Teodors atbild ar klusēšanu. Šo epizodi var uzskatīt par zināmu ironiju par Teodora pagātni, par balto apkaklīšu dzīves stilu ar orientāciju uz materiālām vērtībām, kas kādreiz bija raksturīga arī pašam Teodoram.

Visas filmas garumā režisori izmanto vienu visām epizodēm kopīgu vizuālo simbolu – putnus. Šīs simbols ir visai komplicēts, lai interpretētu to viennozīmīgi. Par to liecina arī filmas nosaukuma "Vogelfrei" tulkojums/interpretācija, kas pēc filmas autoru sniegtās informācijas filmas sākumā nozīmē gan "brīvs kā putns", gan "no putniem brīvs" jeb "putniem nav atļauts" (citas līdzīgas nozīmes – ārpus likuma, ārpus sabiedrības). No vienas puses, putns varētu simbolizēt dionīsisko stihiju kā radikālās/mežonīgās/neierobežotās maskulinitātes dimensiju. Tādā interpretācijā šī stihija ir tas, pie kuras tiecas Teodors, atsakoties no ikdienišķā, tradicionālā, tādējādi paliekot ārpus sabiedrības. Taču, no otras puses, putns varētu simbolizēt arī femīno sākumu – sievišķību, kuru vīrietis cenšas pakļaut sev. Bērnībā Teodors spēlējoties ar bisi tēmē uz putnu, jaunībā skolas teātra izrādē viņš spēlē mednieku, kas noķer putnu (to spēlē meitene, kas viņam simpatizē).

Arī attiecības ar sievietēm ir vēl viens aspekts, ko režisori akcentē visās četrās filmas epizodēs. Sākot ar bērnības un jaunības epizodēm, Teodors ir visai vēss attiecībās ar meitenēm. Bērnības epizodē režisori konstruē situāciju: meitene, ar ko spēlējās Teodors, uzguļas viņam virsū: tuvplānā mazā Teodora acīs ir vienaldzība. Jaunībā un spēka gados Teodors ļoti ātri saprot, ka nav interesants/vajadzīgs sievietēm un saglabājot lepnumu (jeb maskulinitātes terminos – vīrišķību), viņš izvairās no šādām situācijām/attiecībām.

Tāpēc var apgalvot, ka, no vienas puses, šī filma demonstrē to, kādas grūtības maskulinitātes kanoni uzliek vīriešiem, veidojot gan profesionālo, gan privāto dzīvi: kompromisu neiespējamība, nepieciešamība saglabāt emocionālo stabilitāti un neatzīšanās problēmu esamībā (tāpēc trešajā epizodē Teodoru vilina viņa mājkalpotāja, kas, kā viņam šķiet, zina par viņa dzīvi vairāk nekā viņš pats) – ir sarežģīti izpildāmas prasības. Tajā pašā laikā maskulinitātes konstrukcijā slēpjas filmas ironija par to, cik šādi kanoni ir neadekvāti un kā tie liek cilvēkam ciest.

"Amatieris": neveiksminieka stāsts

Ko darīt vīrietim, ja viņš netiek līdzi maskulinitātei? Tā var formulēt jautājumu, uz kuru sniedz atbildi spēlfilma "Amatieris" (rež. J. Nords, 2008), ja vēlamies analizēt šo filmu no dzimtes perspektīvas. Pašu filmas nosaukumu – "Amatieris" – var interpretēt dažādi: taču "amatieris" šeit ir drīzāk nevis "iesācējs", bet "nemākulis", "neveiksminieks". Filmas autoru ironija slēpjas arī tajā, ka šim "amatierim" (filmas galvenajam varonim) ir uzvarētāja vārds Viktors.

Viktors (E. Samītis) studē žurnālistiku un piepelnās, tirgojot marihuānu. Viņa draudzene Iveta (K. Sundejeva) vēlas kļūt par mākslinieci un tāpēc gatavojas doties studēt uz Amsterdamu. Viktors, kurš vasarā ir atradis darbu kādas avīzes redakcijā, vēlas doties viņai līdzi. Lai nopelnītu naudu, viņš izlemj paplašināt savu nelegālo biznesu.

Filmas sižets balstās uz jauniešu savstarpējām attiecībām, kas, attīstoties sižetam, kļūst arvien sarežģītākas. Galvenais problēmu avots ir Viktora nespēja pielāgoties realitātei, kas pieprasa no viņa arvien lielākus panākumus – gan materiālus, gan garīgus. Nonākot šādā situācijā, Viktors izvēlas gaidas ignorēt: viņš demonstrē, ka panākums kā vērtība viņu neinteresē, ka tā ir tikai

mediju kultivēta un tiražēta vērtība. Viena filmas epizode, kas lieliski demonstrē šo tēzi, ir aina, kurā Viktors intervē kādu tenisisti, kas turklāt ir avīzes valdes priekšsēdētāja meita. Intervijas laikā sportiste apgalvo, ka ir "vienmēr dzīvojusi ar moto – visu, ko es gribu, es sasniegšu; galvenais – vienmēr izvirzīt augstāko mērķi un neapstāties pie sasniegtā". Pēc tam, kad tenisiste sāk kritizēt jauniešus, kas "izšķiež savu dzīvi klubos, lietojot narkotikas", Viktors viņai liek saprast, ka viņas "uzvaras" ir tikai nejaušība un nekas vairāk, izraisot sportistes dusmas.

Tādējādi var apgalvot, ka filmas autori ironizē ne tik daudz par pašu maskulinitāti, kā par tādu maskulīno vērtību kā tieksmi uz panākumiem. Atteikšanās no šī kanona, konstruējot tādu tēlu kā Viktors, ļauj autoriem nākt klajā ar citādas vīrišķības piedāvājumu, kas ir brīva no tam prasībām, ko parasti uzstāda tradicionālā maskulinitāte. Protams, tāda konstrukcija nav pieņemama sabiedrībai, uz ko filmas autori norāda ar vairākām epizodēm un pat atsevišķiem varoņiem. Jautājums – kas ir vainīgs Viktora nelaimēs, šajā filmā tiek formulēts citādi: kam būtu jāmainās – vīrietim vai sabiedrībai? Autori atbild – sabiedrībai. Par to liecina gan meitenes sportistes pārāk klišejiskās (gandrīz vai karikatūriskās) atbildes uz Viktora jautājumiem jau aprakstītajā epizodē, gan ironija par otrā un trešā plāna personāžiem (piem., Viktora mamma, avīzes redaktors Mārtiņš), kas savā tieksmē pēc panākumiem un stabilitātes izskatās smieklīgi un nepievilcīgi.

Turpinot polemiku par maskulinitāti, filma piedāvā vēl vienu tēlu – Ivetas draugu Jariku, kas ir Viktora pretpols, jo atbilst tradicionāliem priekšstatiem par vīrišķību: Jariks arī tirgo narkotikas, taču atšķirībā no Viktora, šis bizness viņam nes lielāku peļņu un stabilitāti. Taču šis tēls atkal nospēlē "par labu" Viktoram, jo savā vīrišķībā ir brutāls: viņa dzīvoklis atgādina citās filmās redzētus krievu bandītu dzīvokļus ar pudeli pie gultas un noteikti arī prostitūtu. Interpretējot šo tēlu, var apgalvot, ka filmas autoriem tas kļūst par vēl vienu argumentu tradicionālās maskulinitātes kritikai un ironijai par to.

Šķiet, tikai vienā aspektā filma ir kritiska pret galvenā varoņa maskulinitātes konstrukciju. Varētu pat teikt, ka filmas autori pasmējušies par Viktora "vīrišķību", liekot viņam "vilkties pakaļ" savai draudzenei, tā nostādot viņu pilnīgā atkarībā no sievietes, kas ir veiksmīgāka un neatkarīgāka par viņu. Šī atkarība ir tik stipra, ka neļauj viņam nedz racionāli domāt, nedz rīkoties. Ivetas tēls filmā no bezrūpīgas jaunietes, kas mēdz "pamēģināt" narkotikas, izaug līdz studentei mākslinieciei, kurai nakts brauciens līdz jūrai un drauga aizraušanās ar narkotikām vairs nešķiet romantiska. Filmas finālā Viktors, pat redzot, ka Ivetai vairs nav vajadzīgs, izdara visu, lai brauktu pie viņas uz Amsterdamu.

Nobeigums

Analizēto filmu galvenajiem varoņiem ir viena kopīga īpašība – viņi visi meklē veidu, kā sadzīvot ar tam normām un gaidām, ko viņiem izvirza sabiedrība. Agrāk vai vēlāk viņi nonāk pie idejas, ka labākais veids, kā atrisināt šo problēmu, ir pārstāt meklēt pašu veidu, kā sadzīvot. Līdz ar to, filmu varoņu tēls tiek konstruēts kā neveiksminieks. Turklāt šādi neveiksminieki uz pārējās sabiedrības fona izskatās visai pievilcīgi, ņemot vērā, ka "sabiedrība" bieži vien tiek reprezentēta ar tēliem, kas drīzāk atgādina parodiju par tradicionālo kanonisko maskulinitāti vai femininitāti.

Veidojot šādu dzimtes diskursu, filmu autoru attieksme pret šādu varoņu konstrukciju ir kopumā ja ne pozitīva, tad visai lojāla: romantizējot šos tēlus un padarot viņus par varoņiem, autori it kā piedāvā sabiedrības postmoderno kritiku, kuras priekšplānā izvirzās cilvēku kā masu kultūras upuru kritika. Tāpēc atkāpe no tradicionālo dzimtes stereotipu tiražēšanas filmu pirmā plāna tēlos ļauj autoriem veidot šādu provokatīvu diskursu, kad dzimtes lomas konstruēšana kalpo par instrumentu "normalitātes" kritikai.

Izmantotā literatūra

Conell, R. W. (1995). *Masculinities: knowledge, power and social change*. Berkley: University of California Press.
Felski, R. (2000). *Doing time: feminist theory and postmodern culture*. New York: New York University Press.
Joyrich, L. (1996). *Re-viewing reception. Television, gender and postmodern culture*. Bloomington: Ind. Indiana University.
Phillips, N. & Hardy, C. (2002). *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*. London: Sage Publications.
Rutsky, L. R. (2001). Beeing Keanu. In J. Lewis (Ed.), *The end of cinema as we know it. American film in the nineties*. New York: New York University Press.
Tasker, Y. (2002). *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema*. London, New York: Routledge.
Wodak, R. (1997). *Gender and discourse*. London: Sage Publications.
Wodak, R. (2001). What is CDA about – a summary of its history, amportant concepts and its developments. In R. Wodak & M. Meyer, *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage
Ziauddin, S. (1998). *Postmodernism and the other. The new imperialism of Western culture*. London: Pluto Press.

---

[1] Vairāk par valkīras tēla interpretāciju sk., piem., Knapp, L. Bettina. (2002). *Women, myth and the feminine principle* (pp. 79–116). New York: State University of New York Press.

TREŠĀ NODAĻA
POLITIKA

Ojārs Skudra
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, asociētais profesors (Latvija)

VAI VIEGLI BŪT KREISAM MŪSDIENU VĀCIJĀ?

Vācijas politisko partiju sistēmas izmaiņas, pārejot no četrām uz piecām partijām federālajā līmenī. Kreisās partijas relatīvie panākumi bundestāga un veco federālo zemju vietējo parlamentu vēlēšanās. Vācijas politiskās elites un mediju diskusija par tā dēvētā Lafontēna republikas modeļa nepieļaujamību pēc 2009. gada 27. septembra bundestāga vēlēšanām. Konservatīvo un liberāļu valdības politika un tās sociāli ekonomisko seku ietekme uz politisko partiju darbību Vācijā. Vācu identitāte divdesmit gadus pēc Vācijas atkalapvienošanās.

Atslēgvārdi: politiskās partijas, bundestāga vēlēšanas, Kreisā, Oskars Lafontēns, intelektuāļi, postsociālistiskā Austrumvācija, publiskā viedokļa aptaujas, vācu identitāte.

Kreisie Vācijas politiskajā ģeogrāfijā

Atbildēt uz virsrakstā ietverto jautājumu nav vienkārši, lai neteiktu, ka tas ir sarežģīti. Tas tāpēc, ka jānodala cilvēki, par kuru uzskatiem mēs varētu runāt kā par politiski kreisiem šī vārda plašā interpretācijā, no tiem Vācijas pilsoņiem, kuri par sevi apgalvo, ka viņi ir kreisas politiskas organizācijas biedri. Kreisu uzskatu cilvēki ir ne tikai vienīgajā partijā, kas sevi tā arī sauc – *Kreisā* (*Die Linke*)[1], bet arī Vācijas Sociāldemokrātiskās partijas (VSDP) biedru vidū, jo īpaši partijas jaunatnes organizācijā *Jaunie sociālisti* jeb *Juso*. Iespējams, ka arī kāda daļa organizācijas *Savienība 90/ Zaļie* (S90/Zaļie) biedru sevi uzskata par kreisi domājošiem. Viedokļu līderu vidū populārais žurnāls "*Der Spiegel*" visas trīs minētās partijas pieskaita Vācijas politisko spēku "kreisajam spektram".

Lai iegūtu priekšstatu par Kreisās partijas vietu Vācijas politiskajā dzīvē, ir lietderīgi aplūkot politisko spēku sadalījumu ne tikai VFR parlamenta apakšpalātā bundestāgā, bet arī atsevišķu federālo zemju parlamentu jeb landtāgu līmenī.

Laikā no 2005. gada rudens līdz 2009. gada rudenim pie varas Vācijā bija konservatīvās Kristīgi demokrātiskās savienības/Kristīgi sociālās savienības (KDS/KSS) un sociāldemokrātu tā dēvētā lielās koalīcijas valdība. Kanclera amatu ieņēma KDS pārstāve Angela Merkele, bet vicekanclera un ārlietu ministra postenī bija sociāldemokrāts Franks Valters Šteinmeiers. F. V. Šteinmeiers VSDP ārkārtas kongresā, kas 2008. gada 18. oktobrī notika Berlīnē, lielā vienprātībā tika apstiprināts par sociāldemokrātu kanclera amata kandidātu 2009. gada 27. septembra bundestāga vēlēšanām. Taču, par spīti F. Šteinmeiera centieniem motivēt vēlētājus atbalstīt sociāldemokrātu politiku, VSDP bundestāga vēlēšanās cieta smagu sakāvi. Tas īpaši spilgti parādās, ja salīdzinām 2005. gada un 2009. gada bundestāga vēlēšanu rezultātus[2].

1. tabula

Vācijas parlamenta vēlēšanu rezultāti

	2009 (17. bundestāgs)					2005* (16. bundestāgs)				
	KDS/ KSS	VSDP	BDP	S90/ Zaļie	Kreisā	KDS/ KSS	VSDP	BDP	S90/ Zaļie	Kreisā
Balsis (%)	33,8	23,0	14,6	10,7	11,9	35,2	34,2	9,8	8,1	8,7
Deputātu mandāti	239	146	93	68	76	226	222	61	51	54

* Parlamenta pilnvaru beigu periodā divi deputāti nepiederēja ne pie vienas frakcijas.

Federālo zemju valdību līmenī politisko koalīciju ziņā aina ir ļoti daudzveidīga. KDS viena pati bija pie varas Tīringijā un Zāras zemē, taču pēc 2009. gada 30. augusta landtāga vēlēšanām ir spiesta dalīties varā, bet Bavārijā KSS, pēc relatīvās neveiksmes 2008. gada 28. septembra landtāga vēlēšanās, savukārt bija spiesta izveidot koalīciju ar BDP. Tīringijā pie varas ir kristīgo demokrātu un sociāldemokrātu lielās koalīcijas valdība, bet Zāras zemē vara ir tā dēvētās Jamaikas koalīcijas (atbilstoši partiju krāsām) rokās, kuru veido KDS, BDP un S90/Zaļie.

Savukārt VSDP viena pati ir pie varas tikai Reinzemē-Pfalcā, kuras ministru prezidents ir Kurts Beks. Te jāpiebilst, ka K. Beks 2008. gada 7. septembrī bija spiests nolikt VSDP priekšsēdētaja pilnvaras, jo partijas iekšienē sastapās ar spēcīgu tā dēvēto šrēderiešu (Gerhards Šrēders, VFR kanclers laikā no 1998. līdz 2005. gadam) opozīciju.

KDS un VSDP koalīcija ir pie varas arī Meklenburgā-Priekšpomerānijā un Saksijā-Anhaltē. Šlezvigā-Holšteinā lielās koalīcijas darbība, izmantojot parlamentāru procedūru, tika pārtraukta, lai vienlaicīgi ar bundestāga vēlēšanām varētu notikt pirmstermiņa landtāga vēlēšanas. Pēc tām tika izveidota KDS un BDP koalīcijas valdība. Taču arī Kreisā pirmo reiz ir pārstāvēta Šlezvigas-Holšteinas landtāgā, iegūstot 6% vēlētāju balsu, kas deva iespēju iegūt piecus deputātu mandātus.

KDS un BDP veido valdības Saksijā, Hesenē, Lejassaksijā un Bādenē-Virtembergā. KDS un Zaļie ir pie varas Hamburgā, bet VSDP un Zaļie – Brēmenē, kā arī Ziemeļreinā-Vestfālenē, kur pēc 2010. gada 9. maija vēlēšanām tika izveidota abu partiju mazākuma valdība, kas ir pie varas, pateicoties *Kreisās* neoficiālam atbalstam.

Taču federālo zemju līmenī ir divi īpaši gadījumi – Berlīne un Brandenburga.

VFR galvaspilsētā Berlīnē, kurai arī ir federālās zemes statuss, pie varas ir VSDP un *Kreisās* koalīcija, kaut gan S90/Zaļajiem ir tikpat vietu pilsētas parlamentā, cik *Kreisajai* – 23. Turklāt KDS mandātu ir vēl vairāk – 37. Berlīnes valdošais birģermeistars sociāldemokrāts Klauss Vovereits savu izvēli pamato vienkārši: tad, kad 2001. gadā tika izveidota pirmā sarkani-sarkanā koalīcija ar *Kreisās* priekšgājēju Demokrātiskā sociālisma partiju (DSP), par DSP balsoja 23 procenti vēlētāju. Pēc pieciem koalīcijā ar VSDP pavadītiem gadiem, par *Kreiso partiju.DSP* nobalsoja vairs tikai 13 procenti Berlīnes vēlētāju (Bartsch, Berg, Beste, Deggerich, Feldenkirchen, Kurbjuweit, Nelles, Schwennicke & Sontheimer, 2008, 10, 36).

Brandenburgā landtāga vēlēšanas notika vienlaicīgi ar bundestāga vēlēšanām, un vietējā parlamenta deputātu mandātu sadalījums bija šāds: VSDP – 31, *Kreisā* – 26 (bet par trīs vietām mazāk nekā iepriekšējā sasaukumā), KDS – 19, BDP – 7, *Zaļie* – 5 mandāti. Sociāldemokrātu ministru prezidents Matiass Placeks pēc vēlēšanām uzsāka zondēšanas sarunas gan ar KDS, gan *Kreiso*. To rezultātā viņš, izsaucot ļoti agresīvu konservatīvās nometnes reakciju, izšķīrās par valdības veidošanu ar *Kreiso*, kura 2009. gada 6. novembrī arī tika apstiprināta, 54 deputātiem balsojot par un 32 diviem balsojot pret.[3]

Par to, ka tas bija nacionāla mēroga politisks notikums, netieši liecina arī politiskās kultūras jautājumiem veltītā žurnāla "*Cicero*" 2009. gada novembra numurs, kurā notikumiem Brandenburgas landtāgā bija veltītas divas publikācijas. Rubrikā "*What's right?*" publicēts publicista Martina Lomana raksts ar apsūdzošu virsrakstu "Koalīcija ar *Stasi*" [*Stasi* – *Staatssicherheit* – saīsināts VDR valsts drošības ministrijas apzīmējums]. Norādījis uz to, ka *Kreisā* ir komunistiskās VSVP (Vācijas sociālistiskās vienības partija) pēctece un cieši saistīta ar "vecajiem kadriem", *Stasi* ieskaitot, kuri Brandenburgu labprāt dēvējot par "mūsu mazo VDR", M. Lomans prognozēja, ka M. Placeks zaudēs savu labo reputāciju, kāda viņam bijusi arī viņpus partijas robežām (Lohmann, 2009, 11, 13). Vēl žurnāls publicēja izvilkumu no Huberta Knabes grāmatas "Honekera mantinieki", kuram dots virsraksts "Placeka "mazā VDR"" un pievienota fotogrāfija, kurā M. Placeks redzams, maigi apskaujot *Kreisās* landtāga frakcijas vadītāju Kerstini Kaizeri. Grāmatas fragments veltīts Brandenburgas zemes *Kreisās* organizācijas līdera Tomasa Norda, K. Kaizeres, pārstāvja iekšpolitiskajos jautājumos Hansa-Jirgena

Šarfenberga un parlamentārā izpilddirektora Heinca Fītces saistībai ar *Stasi*. Te jāpiebilst, ka, spriežot pēc analītiķu vērtējumiem, *Kreisās* organizācijas jaunajās federālajās zemēs ir vairāk orientētas uz līdzdalību varā nekā vecajās federālajās zemēs, kuru organizācijās vērojama izteiktāka orientācija uz ideoloģiski kreisas opozīcijas partijas veidošanu. Vienīgais izņēmums, pateicoties bijušajam Vācijas sociāldemokrātu līderim O. Lafontēnam, varētu būt Zāras zemes *Kreisās* organizācija.

Nosacīti vēl viens īpašais gadījums bija Hesene, kur pēc 2008. gada 27. janvārī notikušajām landtāga vēlēšanām starp KDS un VSDP izveidojās savdabīga pata situācija – abām partijām bija 42 vietas vietējā parlamentā. Iespējamie koalīcijas partneri bija BDP ar 11 vietām, S90/Zaļie ar 9 vietām un pirmo reizi Hesenes landtāgā pārstāvētā *Kreisā* ar 6 vietām. Hesenes sociāldemokrātu līdere Andrea Ipsilanti, kuras centienus, aicinot VSDP saturiski "atvērties" pa kreisi, tolaik atbalstīja arī K. Beks, nolēma izveidot mazākuma valdību ar S90/Zaļajiem. Šāds valdības modelis teorētiski varēja izrādīties dzīvotspējīgs, ja vien tiktu panākta vienošanās ar *Kreiso* par valdības atbalstu, neiekļaujoties tās sastāvā. *Kreisās* pārstāvji apliecināja savu gatavību vest tādas sarunas pēc tam, kad VSDP un S90/Zaļo pārstāvji Hesenē vienotos par valdības izveidi. Tāda vienošanās 2008. gada oktobrī tika panākta un to atbalstīja arī Hesenes zemes VSDP un S90/Zaļo organizāciju kongresi. Taču 2008. gada 4. novembrī Hesenes landtāgā notikušajā balsojumā par uzticību A. Ipsilanti un viņas mazākuma valdībai četri VSDP frakcijas deputāti atteicās balsot par A. Ipsilanti un viņas valdību, kuru atbalstītu *Kreisā*. Tā dēvētais Lafontēna republikas modelis, kad valdību faktiski veido trīs kreisā spārna partijas, cieta savu pirmo neveiksmi.

A. Ipsilanti politika Hesenē un sociāldemokrātu neveiksme 2008. gada 24. februāra vēlēšanās Hamburgā bija par pamatu tam, lai "*Der Spiegel*" jau savā pirmajā 2008. gada marta mēneša numurā droši prognozētu: "Pāris varenuibiedru ir norunājuši, ka Bekam nav jākļūst par kanclera kandidātu, bet gan Šteinmeieram, kurš vienmēr bijis uzticams savu šefu kalps" (Bartsch et.al., 2008, 10, 22).

Ieilgušajā pārejas periodā Hesenes zemes ministru prezidenta pienākumus pildīja KDS politiķis Rolands Kohs, kurš vēlāk guva panākumus pirmstermiņa landtāga vēlēšanās, kas notika 2009. gada 18. janvārī. Konservatīvo un liberāļu pamatideja bija vienkārša – nepieļaut, ka sarkani-zaļi-sarkanā valdības koalīcija būtu spējīga sekmīgi funkcionēt pat vienas atsevišķas federālās zemes līmenī. Tas arī spīdoši izdevās, jo par sociāldemokrātiem nobalsoja tikai 23,7% vēlētāju, kas bija vēsturiski vissliktākais VSDP rezultāts Hesenes landtāga vēlēšanās. Lielus panākumus vēlēšanās guva BDP un S90/Zaļie, bet *Kreisā* atkal spēja pārvarēt piecu procentu barjeru, iegūstot 5,4% balsu un sešas vietas jaunajā Hesenes landtāgā. Hesenē kādu laiku pie varas bija R. Koha vadītā kristīgi liberālā koalīcija, taču 2010. gada 31. augustā par Hesenes zemes valdības vadītāju kļuva cits KDS politiķis – Folkers Bufjērs, jo R. Kohs bija spiests politiku nomainīt pret biznesa vidi.

Hesenes gadījums ir nozīmīgs arī saistībā ar tā dēvēto Jamaikas modeli. KDS (melnā), BDP (dzeltenā) un S90/Zaļo (zaļā) partiju krāsas var veidot Jamaikas karoga krāsu salikumu. Publiskā viedokļa pētniecības institūta *Infratest dimap* 2008. gada 14. – 15. oktobrī veiktā aptauja liecināja, ka KDS/KSS atbalsta 35 procenti, VSDP – 25, Kreiso – 13, BDP – 12, bet S90/Zaļos – 10 procenti aptaujāto vēlētāju.[4] Šāds balsu sadalījums 2009. gada septembra bundestāga vēlēšanās savukārt nozīmētu, ka vairākums parlamentā iespējams tikai "lielajai koalīcijai", kas tolaik bija pie varas, "Jamaikas" koalīcijai un tīri teorētiski arī VSDP, S90/Zaļo un *Kreisās* koalīcijai, kuras iespēju federālajā līmenī kategoriski noraidīja kā F. V. Šteinmeiers, tā arī Berlīnes ārkārtas kongresā ievēlētais iepriekšējais VSDP priekšsēdētājs Francis Minteferings, kurš šajā postenī jau bija laikā no 2004. gada marta līdz 2005. gada novembrim, kad viņu nomainīja cits "šrēderietis" – Brandenburgas ministru prezidents M. Placeks. Tieši šīs sarkani-sarkani-zaļās perspektīvas dēļ "šrēderiešus" ļoti satrauca K. Beka nostāja Hesenes

mazākuma valdības jautājumā un viņi pasteidzās darīt galu K. Beka karjerai VSDP priekšsēdētāja postenī.

Aptauja, kuru *Infratest dimap* veica 2009. gada 17. jūlijā, liecināja, ka Vācijas vēlētāji nosliecas par labu KDS/KSS un BDP koalīcijai pēc bundestāga vēlēšanām. Atbildes uz tā dēvēto svētdienas jautājumu parādīja, ka vēlētāju balsis sadalītos šādi: KDS/KSS – 36%, VSDP – 23%, BDP – 14%, S90/Zaļie – 13%, *Kreisā* – 10% un citas organizācijas un apvienības – 4%.[5]

Par Vācijas vēlētāju politisko simpātiju relatīvo noturīgumu liecināja cita publiskā viedokļa pētniecības institūta – *Forsa* – 2009. gada 18. novembrī pēc žurnāla "*Stern*" un privātās televīzijas *RTL* pasūtījuma veiktās aptaujas rezultāti. Saskaņā ar tiem balsis starp partijām sadalītos sekojošā veidā: KDS/KSS – 36 procenti, VSDP – 20, BDP – 13, *Zaļie* – 12 un *Kreisā* – 12 procenti.[6]

Taču gada laikā, kas aizritējis kopš bundestāga vēlēšanām, Vācijas vēlētāju simpātijas krasi mainījušās attiecībā pret divām partijām – S90/Zaļie un BDP. To varētu interpretēt arī kā noskaņojumu par labu KDS/KSS un *Zaļo* koalīcijai, vai arī kā vēlēšanos redzēt pie varas sarkani-sarkani-zaļo koalīciju, kas de facto pastāv tādā nozīmīgā federālajā zemē kā Ziemeļreina-Vestfālene.

Šī tendence iezīmējās līdz ar 2010. gada sākumu un sasniedza savu nosacīto kulmināciju 2010. gada novembrī, kā liecina aptauju rezultāti (sk. 2. tab.):[7]

2. tabula

Viedokļu pētniecības institūtu *Emnid* un *Forsa* veikto vēlētāju aptauju rezultāti

Partija	***Emnid*** 03.11.2010	***Forsa*** 03.11.2010	***Emnid*** 14.11.2010	***Forsa*** 17.11.2010
KDS/ KSS	31%	30%	31%	33%
VSDP	25%	23%	27%	23%
Zaļie	22%	24%	22%	22%
BDP	5%	4%	5%	5%
Kreisā	11%	11%	10%	11%
Citas	6%	8%	5%	6%

Kreisās ietekme vērojama galvenokārt jaunajās federālajās zemēs (bijusī VDR), pie kurām, kaut ar iebildēm, pieskaitāma arī Berlīne. Ja aplūkojam vietu sadalījumu starp politiskajām organizācijām Meklenburgas-Priekšpomerānijas, Brandenburgas, Saksijas-Anhaltes, Berlīnes, Tīringijas un Saksijas parlamentos 2010. gada novembrī, tad iegūstam šādu ainu: KDS – 204, VSDP – 165, Kreisā – 140, BDP – 54, S90/Zaļie – 43, Vācijas Nacionāldemokrātiskā partija (VNDP) – 14 vietas.

Visos jauno zemju parlamentos 2010. gada rudenī bija pārstāvētas tikai KDS, VSDP, *Kreisā* un pirmo reizi arī BDP, bet S90/Zaļie nav pārstāvēti vairs tikai Meklenburgas-Priekšpomerānijas un Saksijas-Anhaltes parlamentā. Labēji ekstrēmistiskā VNDP spējusi iekļūt Meklenburgas-Priekšpomerānijas un atkārtoti arī Saksijas landtāgā. Salīdzinājumam jāmin, ka vecajās federālajās zemēs ir tikai 53 vietējo parlamentu deputāti, kuri pārstāv *Kreiso*.

Vecajās federālajās zemēs *Kreisā* ir iekļuvusi Brēmenes, Lejassaksijas, Hesenes, Hamburgas, Šlezvigas-Holšteinas, Ziemeļreinas-Vestfālenes un Zāras parlamentā, vienīgo neveiksmi piedzīvojot 2008. gada 28. septembra vēlēšanās Bavārijā, kur tai neizdevās pārvarēt piecu procentu barjeru.

Par *Kreisās* pozīcijām Vācijas politiskajā ainavā liecina tabula par pārstāvniecību dažāda līmeņa parlamentos un partijas biedru skaitu attiecīgajā federālajā zemē.[8]

3. tabula

***Kreisās* partijas deputātu mandātu un partijas biedru skaits**

Parlaments	**Kreisās mandāti** 2010. gada novembrī	**Kreisās biedru skaits 31.12.2009**
Eiroparlaments	8	
Bundestāgs	76	
Berlīne	22	9008
Brandenburga	25	8942
Brēmene	7	523
Hamburga	8	1405
Hesene	6	2733
Meklenburga-Priekšpomerānija	13	5684
Lejassaksija	10	3376
Ziemeļreina-Vestfālene	11	8555
Zāras zeme	11	3610
Saksija	29	12390
Saksija-Anhalte	25	5642
Šlezviga-Holšteina	6	1093
Tīringija	26	6750
Bavārija	–	3218
Bādene-Virtemberga	–	3046
Reinzeme-Pfalca	–	1992

Kreisās biedru skaits pēc pēdējām bundestāga vēlēšanām nav būtiski mainījies, jo, ja 2009. gada decembra beigās tas bija 78046 biedri, tad 2010. gada aprīlī 78700 biedri, tiesa, arī partijas biedru vidējais vecums saglabājas tradicionāli augsts – 62,5 gadi[9], jo lielāko daļu tomēr veido jauno federālo zemju pārstāvji, bijušie VSVP biedri.

Kreisās panākumi vecajās federālajās zemēs parasti tiek skaidroti, piesaucot pazīstamā vācu politiķa Oskara Lafontēna vārdu, kurš ne tikai bija sociāldemokrātu kanclera amata pretendents 1990. gada bundestāga vēlēšanās, bet arī VSDP priekšsēdētājs laikā no 1995. gada novembra līdz 1999. gada martam.

Oskars Lafontēns un *Kreisā*

Par 1943. gada 16. septembrī dzimušo O. Lafontēnu[10] mūsdienu vācu konservatīvajā un liberālajā presē tiek rakstīts kā par spējīgu populistu, dažkārt nosaucot viņu vienkārši par prasmīgu politisku demagogu.

O. Lafontēns, protams, ir ļoti pieredzējis politiķis. Laikā no 1985. līdz 1998. gadam viņš bija Zāras zemes ministru prezidents. 1990. gadā vēlēšanu kampaņas laikā pārdzīvoja dzīvībai bīstamu atentātu, taču aktīvo politiku nepameta. Pēc 1998. gada bundestāga vēlēšanām viņš kļuva par VFR finanšu ministru, taču, nespējot pārvarēt pretrunas ar kancleru G. Šrēderu un VSDP vadību, 1999. gada martā atteicās no visiem posteņiem un sava bundestāga deputāta mandāta. Tiesa, par savu izstāšanos no VSDP, kurā O. Lafontēns iestājās 1966. gadā, viņš paziņoja tikai 2005. gada 24. maijā. Tajā pašā dienā O. Lafontēns paziņoja arī par savu gatavību pirmstermiņa bundestāga vēlēšanās atbalstīt kreiso vēlēšanu savienību, kuru izveidoja vecajās federālajās zemēs aktīvā *Vēlēšanu alternatīva darbs&sociālais taisnīgums* (VADST) kopā ar postkomunistisko jauno federālo zemju Demokrātiskā sociālisma partiju (DSP).

Tiek uzskatīts, ka, lielā mērā pateicoties O. Lafontēnam, DSP mainīja savu nosaukumu uz *Kreisā partija.DSP*. 2005. gada 18. jūnijā O. Lafontēns kopā ar savu sievu iestājās VADST, bet 18. septembra bundestāga vēlēšanās kandidēja no Kreisās partijas Ziemeļreinas-Vestfālenes zemes atklātā saraksta un tika ievēlēts par bundestāga deputātu. Vienlaicīgi O. Lafontēns kandidēja arī Zārbrikenes vienmandāta apgabalā un ar 26,2% balsu ieguva trešo vietu, atpaliekot tikai no VSDP un KDS kandidātiem. Bundestāgā O. Lafontēns kopā ar DSP pārstāvi G. Gīzi vadīja *Kreisās* parlamenta frakciju.

2005. gada 29. decembrī O. Lafontēns rakstiski paziņoja par savu iestāšanos Zāras zemes Kreisās partijas organizācijā, bet 2006. gada novembrī publiski paziņoja, ka kandidēs 2009. gada 30. augusta Zāras zemes landtāga vēlēšanās kā apvienoto VADST un Kreisās partijas vadošais kandidāts. Zāras zemes landtāga vēlēšanas notika neilgi pirms bundestāga vēlēšanām un tām, protams, bija politiska signāla nozīme attiecībā uz Vācijas parlamenta vēlēšanām kopumā. Kādā intervijā drīz pēc *Kreisās* dibināšanas kongresa O. Lafontēns savu izvēli motivēja ar to, ka, viņaprāt, "Zāras zeme atkal atpaliek kulturāli, ekonomiski un sociāli", turklāt, "politiski tas būtu panākums visai *Kreisajai*, ja kādas zemes valdības veidošana notiktu Kreisās vadībā" (Weimer, 2007, 7, 80). Tīri teorētiski tas varēja notikt, jo *Infratest dimap* 2009. gada aprīlī veikta aptauja O. Lafontēna piekritējiem prognozēja 18% balsu, bet KDS attiecīgi 36%, VSDP – 27%, S90/Zaļajiem – 7%, BDP – 9%, bet citām organizācijām – 3%[11]. Kaut arī Zāras zemes 2009. gada 30. augusta landtāga vēlēšanu rezultāti *Kreisajai* bija vēl labvēlīgāki – par to nobalsoja 21,3% vēlētāju (11 deputātu mandāti), tomēr sasniegt stratēģisko mērķi – piedalīties valdības veidošanā – tai neizdevās.[12] Valdību izveidoja KDS (19 mandāti), BDP (5) un *Zaļie* (3), radot pirmo tā dēvētās Jamaikas koalīcijas precedentu, opozīcijā atstājot VSDP (13) un *Kreiso*.

2007. gada 15. jūnijā VADST un *Kreisā partija.DSP* apvienojās un izveidoja jaunu partiju *Kreisā (Die Linke)*. Nākošajā dienā partijas dibināšanas kongresā O. Lafontēns un Kreisās partijas pārstāvis Lotars Biski ar 87,9% balsu tika ievēlēti par Kreisās līdzpriekšsēdētājiem.

O. Lafontēna nonākšanu Kreisās partijas rindās vismaz daļēji var izskaidrot ar viņa politiskās biogrāfijas datiem. Kopš 1979. gada O. Lafontēns piederēja pie atklātiem tā dēvētā NATO dubultlēmuma pretiniekiem, jo nevēlējās, ka ASV vidēja rādiusa kodolraķetes tiek izvietotas Rietumeiropā, atbildot uz PSRS SS-20 tipa kodolraķešu izvietošanu Padomju Savienības Eiropas daļā. Te jāpiebilst, ka pie 1978. gada NATO dubultlēmuma pretiniekiem piederēja arī rakstnieks Heinrihs Bells un citas prominentas VFR personības.

1980. gadu beigās O. Lafontēns vadīja VSDP programmas izstrādāšanu, kas noslēdzās ar programmas apstiprināšanu VSDP Berlīnes kongresā, kas notika 1989. gada decembrī. Programma paredzēja starptautisku sadarbību atbruņošanās jomā, sievietes līdztiesību profesijā un sabiedrībā, ekonomikas ekoloģisku modernizāciju un sociālās drošības sistēmas strukturālu reformu. Atteikšanos no Berlīnes programmas idejām O. Lafontēns joprojām izvirza kā vienu no galvenajiem argumentiem, pamatojot savu vēlāko izstāšanos no VSDP.

O. Lafontēns iebilda pret kanclera H. Kola realizēto VDR un VFR apvienošanas politiku, uzskatot, ka tā nav ekonomiski un sociāli pamatota. Arī vēlākajos gados O. Lafontēns izvirzīja tādas darba tirgus regulēšanas, finanšu un nodokļu politikas idejas, kas ne vienmēr guva atbalstu no VSDP vadības puses. Kanclers G. Šrēders 1999. gada martā pat pārmeta O. Lafontēnam vēlmi realizēt ekonomikai (uzņēmējiem) naidīgu politiku. Pēc tam sekoja jau pieminētā O. Lafontēna atkāpšanās no visiem amatiem un posteņiem.

Vēl būtu jāpiemin NATO veiktās Serbijas bombardēšanas publiskā kritika vācu arodbiedrību rīkotajos mītiņos un noraidošā attieksme pret kanclera G. Šrēdera sarkani-zaļās koalīcijas realizēto ekonomisko, nodokļu un sociālo politiku. G. Šrēdera un britu leiboristu līdera Tomasa Blēra 1999. gada maijā parakstīto dokumentu, kas bija veltīts industriālās sabiedrības modernizācijas jautājumiem, O. Lafontēns uzskatīja par atteikšanos no sociāldemokrātu pamatvērtībām un pievēršanos neoliberālismam.

2001. gadā O. Lafontēns pievienojās globalizācijas kritiķu apvienībai *Attac* un regulāri publicēja G. Šrēdera valdību kritizējošu politisku sleju bulvāru avīzē "*Bild*". Šajā laikā viņš jau VSDP rindās ir izolēts, ko tikai apstiprināja O. Lafontēna 2003. gada septembrī formulētais aicinājums jauno federālo zemju VSDP organizācijām apvienoties ar postkomunistisko DPS. Tāpēc izstāšanās no VSDP 2005. gada maijā bija ne tikai loģisks, bet arī paša O. Lafontēna sagatavots solis.

Kļuvis par *Kreisās* līdzpriekšsēdētāju, O. Lafontēns turpināja paust uzskatus, kas varētu būt tuvi vismaz daļai VSDP kreisā spārna pārstāvju. Viņš uzskata par kļūdainu "ASV politiku, kas noved pie simts tūkstošu cilvēku nāves Irākā un Afganistānā" (Weimer, 2007, 7, 75) un vēlas mainīt Vācijas politiku, jo politiskās pārmaiņas globalizācijas, deregulācijas un privatizācijas zīmē ir novedušas pie tā, ka "arvien vairāk cilvēku tiek izslēgti no sabiedrības" (Weimer, 2007, 7, 77). O. Lafontēns iestājas "par sociālo taisnīgumu, par mieru un par ekonomiskās un politiskās varas kontroli" (Weimer, 2007, 7, 77). Viņam esot sapnis panākt, ka Vācijā atgriežas sociālais taisnīgums "vismaz tajos mērogos, kādos tas bija sastopams septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados", bet Vācijas ārpolitikā notiek atgriešanās pie starptautiskajām tiesībām, "kā tas Branta laikos bija pats par sevi saprotams" (Weimer, 2007, 7, 77).

O. Lafontēns uzskata, ka *Kreisā* ir trešais spēcīgākais politiskais spēks valstī, bet Vācijas vēlētāju vidū jau pastāv "kreisais vairākums", kas var nozīmēt tikai *Kreisās*, VSDP un S90/Zaļo atbalstītāju veidotu vairākumu. Taču "VSDP ir attālinājusies no saviem pamatprincipiem. VSDP vairs nav politiska satura" (Weimer, 2007, 7, 77). Jaunā *Kreisā* ir atbilde uz "VSDP kļūdaino attīstību", jo "visu, kas neoliberālisma rezultātā ir ticis iznīcināts, jaunā *Kreisā* grib atkal atjaunot" (Weimer, 2007, 7, 79).

Politologs Francis Valters uzskata, ka O. Lafontēns mērķtiecīgi un enerģiski strādā, lai atgrieztos Vācijas valdībā. F. Valters trāpīgi ir rakstījis: "Turklāt 2007. gada Oskars Lafontēns pavisam tālejoši operē un argumentē tāpat kā 1997. gada Oskars Lafontēns. Tieši tā ir sociāldemokrātijas problēma šodien: ar katru no tās pārmetumiem – *Kreisā* darbojoties populistiski, esot demagoģiska, sekojot iluzoriem mērķiem – tā zināmā mērā denuncē pati sevi, vismaz pati savu vēl tuvo pagātni, tās īsteni savus pašas politiskos lozungus, kuriem pateicoties tā 1998. gadā paveica lēcienu (ministru) kabinetā".[13]

Nav šaubu, ka, pateicoties tieši O. Lafontēnam, mainījies *Kreisās* tēls vecajās federālajās zemēs. Taču O. Lafontēns viens pats vēl nav visa Kreisā partija, kas joprojām ir visai pretrunīgs politisks veidojums.

Kreisā ideoloģiski pārstāv demokrātiskā sociālisma ideju, kas realizējama, pārvarot kapitālismu. Taču vienlaicīgi *Kreisā* atbalsta "demokrātiski un sociāli veidotu tirgus ekonomiku".[14] Tiek uzskatīts, ka ekonomiskās un finanšu politikas jomā *Kreisā* seko keinsiānisma idejām.

Par savas politikas bāzi *Kreisā* uzskata VFR pamatlikumu, kurā tā saskata uzaicinājumu demokrātiskajam sociālismam. Partija turpina kādreizējā federālā kanclera Villija Branta tradīcijas un rīkojas atbilstoši viņa devīzei "Iedrošināties vairāk demokrātijas". *Kreisā* iestājas par parlamentārās un tiešās demokrātijas elementu savienošanu. Partija pieprasa VFR izstāšanos no tādām militārām savienībām kā NATO un ASV militāro bāzu likvidēšanu Eiropā. Tiek arī apliecināta solidaritāte ar Kubu, apsveikta notikumu attīstība Venecuēlā un Bolīvijā.

Kreisā ir organizēta federālo zemju savienībās, no kurām lielākā ir Saksijā. Brandenburgā *Kreisā* ir vislielākā partija un tai ir vairāk biedru nekā attiecīgajām VSDP un KDS šīs federālās zemes organizācijām. 2008. gada 30. jūnijā *Kreisās* rindās bija 74206 biedri. Tiesa, apvienošanās kongresa laikā *Kreisajā partijā.DSP* 70 procenti partijas biedru bija vecāki par 60 gadiem un tikai 3,3 procenti bija vecumā līdz 30 gadiem. Tas izskaidrojams ar partijas biedru komunistisko pagātni, jo viņi savulaik ir bijuši VDR valdošās VSVP biedri. Rēķinot uz 100 tūkstošiem iedzīvotāju, vienīgi Zāras zemē ir aptuveni tāds pats partijas biedru skaits (243) kā Austrumvācijas zemēs.[15] Taču *Kreisajā* iestājas aptuveni divreiz vairāk jaunu biedru, nekā to pamet.

Oficiāli Kreisajā pastāv divi partijas iekšējie strāvojumi – *Forums demokrātiskais sociālisms*, kas pārstāv *Kreisajā partijā.DSP* pastāvējušos uzskatus, un *Sociālistiskā kreisā*, kas apvieno biedrus ar kreisi keinsiānistiskiem un reformkomunistiskiem uzskatiem. Taču tiek uzskatīts, ka partijā pastāv vēl vairāki citi nogrupējumi: *Antikapitālistiskā kreisā, Komunistiskā platforma, Tīkls reformu kreisā* un *Emancipatoriskā kreisā*. Šī nosacītā daudzveidība, kā arī relatīvi veiksmīgā līdzdalība vēlēšanās nav ļāvusi izpausties kādām šķeltnieciskām tendencēm *Kreisās* rindās.

Partijas īpašumi tiek vērtēti 18 miljonu eiro apmērā. Partijas ienākumu lauvas tiesu veido biedru maksas (40 – 45 procenti) un partijām atvēlētais finansējums no valsts kases (35 – 40 procenti). Vēl aptuveni 10 procentus ienākumu veido ziedojumi. Pārējām bundestāgā pārstāvētajām partijām ziedojumu daļa salīdzinoši ir lielāka par to, kas iegūta no biedru maksām.[16]

Vēl būtu jāpiebilst, ka *Kreisajai* ir vairākas tuvu stāvošas organizācijas, piemēram, jaunatnes savienība *Kreisā jaunatne* un Rozas Luksemburgas fonds.

Partiju un tās vadošos politiķus novēro Vācijas izlūkdienesti, tai skaitā Federālais konstitūcijas aizsardzības resors, jo VFR Iekšlietu ministrija, kuras kompetencē ir šis jautājums, 2008. gada maijā paziņojusi, ka novērošanai jāturpinās. Runa šajā gadījumā ir par kreisā ekstrēmisma draudiem. Federālo zemju līmenī izlūkdienestu aktivitātes ir atšķirīgas, jo atšķirīga ir zemju iekšlietu ministru nostāja. *Kreiso* nenovēro Zāras zemē un trīs Austrumvācijas zemēs. Pārējās tas tiek darīts, īpašu uzmanību veltot *Komunistiskajai platformai*.[17]

Noslēdzot tēmu par O. Lafontēna faktoru *Kreisajā*, ir jāpiebilst, ka visai nozīmīgas korektīvas šī faktora turpmākajā darbībā var ienest tāds cilvēcisks faktors kā slimība. O. Lafontēnam 2009. gada 19. novembrī Zāras zemes Homburgas pilsētas klīnikā tika izdarīta veiksmīga, kā raksta prese, prostatas vēža operācija. 2010. gada 1. februārī O. Lafontēns nolika savu bundestāga deputāta mandātu un turpmāk aprobežos savu politisko darbību ar Zāras zemes landtāgu, kura *Kreisās* frakcijas vadību viņš uzņēmās 2009. gada septembrī. O. Lafontēns arī nekandidēja uz *Kreisās* līdzpriekšsēdētāja posteni, kuru, kopā ar L. Biski, viņš ieņēma laikā no 2007. gada 16. jūnija līdz 2010. gada 15. maijam. Taču pirms partijas līdzpriekšsēdētāja pilnvaru nolikšanas, ko izdarīja arī L. Biskis, viņi abi kopā 2010. gada 20. martā prezentēja sabiedrībai Kreisās partijas programmas projektu, kuru partijas valdes uzdevumā bija sagatavojusi speciāla programmas komisija.[18] Programmas projekta teksts, līdzīgi kā VSDP programma, pieejams vācu, angļu un, kas zīmīgi, turku valodā.

Pat neliels ieskats *Kreisās* programmas projektā un VSDP un S90/Zaļo programmās liecina par visai nozīmīgām atšķirībām partiju programmatiskajos mērķos un, līdz ar to, šo partiju politiskajās identitātēs.

Kreisās programmas projektā jau preambulā tiek uzsvērts, ka tās mērķu sasniegšanai vajadzīga "cita ekonomiskā un sabiedriskā sistēma: demokrātiskais sociālisms".[19] Partija uzskata, ka šajā nolūkā jāizmanto gan "zināšanu, komunikācijas un kultūras sabiedrības jaunās iespējas", gan sasniegumi, kas gūti cīņās par "politiskajām, sociālajām un kultūras cilvēka tiesībām, par tiesisku valsti, demokrātiju un sociālo valsti."[20] *Kreisā* cīnās par "sistēmas maiņu, jo kapitālisms balstās uz nevienlīdzību, ekspluatāciju, ekspansiju un konkurenci" un nav savienojams ar tās mērķiem. Partija uzskata sevi par "jaunu politisku spēku", kas ir par brīvību, vienlīdzību un mieru un ir raksturojams kā demokrātisks un sociāls, ekoloģisks un feministisks, atvērts un plurālistisks, kaujiniecisks un tolerants.[21] *Kreisā* saista sevi ar "kreisi demokrātiskām pozīcijām un tradīcijām sociālistiskajā, sociāldemokrātiskajā un komunistiskajā strādnieku kustībā un citās emancipācijas kustībās." Tā apvieno "politisko pieredzi no VDR un VFR."[22] *Kreisās* izpratnē "demokrātiskais sociālisms orientējas uz tādām vērtībām kā brīvība, vienlīdzība, solidaritāte, uz mieru un sociāli ekoloģisku ilgtspējīgumu." *Kreisā* "lielā transformējošā sabiedrības pārveides procesā cīnās par 21. gadsimta demokrātisko sociālismu. Šo procesu iezīmēs daudzi mazu un lielu reformu soļi, lūzumi un pārvērtības ar revolucionāru dziļumu".[23] No praktiskās politikas viedokļa

būtiska ir Kreisās vīzija par "solidāro ekonomisko kārtību", kurā pastāvēšot "dažādas īpašuma formas: valsts un pašvaldību, sabiedriskās un privātās, kooperatīvās un citas īpašuma formas".[24] Vienkāršojot varētu secināt, ka tā ir variācija par jaukto ekonomiku vai tā dēvēto trešo ceļu.

VSDP 2007. gada 28. oktobrī pieņemtajā Hamburgas programmā raksta, ka tā "kopš 1959. gada Godesbergas programmas saprot sevi kā kreisu tautas partiju, kuras saknes ir jūdaismā un kristietībā, humānismā un apgaismībā, marksistiskajā sabiedrības analīzē un strādnieku kustības pieredzē. Kreisā tautas partija ir pateicību parādā sieviešu kustībai un jaunajām sociālajām kustībām par svarīgiem impulsiem".[25] Tradicionāli nozīmīga vieta programmā ierādīta pamatvērtībām, par kurām programmā teikts, ka "brīvība, taisnīgums un solidaritāte bija un ir brīvā, demokrātiskā sociālisma pamatvērtības".[26] Tās visas ir vienlīdz svarīgas, kalpo kā kritērijs politiskās īstenības novērtēšanai, mērogs labākai sabiedrības kārtībai un orientieris rīcībai. VSDP vēsturi formējusi "demokrātiskā sociālisma ideja, brīvo un vienlīdzīgo sabiedrības ideja, kurā īstenotas mūsu pamatvērtības".[27] Tā ir "brīvas, taisnīgas un solidāras sabiedrības vīzija, kuras īstenošana mums ir paliekošs uzdevums. Mūsu rīcības princips ir sociālā demokrātija".[28] Progress 21. gs. pieprasa "sociālās, ekonomiskās un ekoloģiskās atbildības sasaisti", savukārt pats progress ir iespējams sabiedrībā, kuru raksturo "dinamika un inovācija".[29] "Sociālā demokrātija", uzskata VSDP, "garantē ne tikai pilsoniskās, politiskās un kultūras (pamattiesības), bet vienādā mērā arī visu cilvēku sociālās un ekonomiskās pamattiesības".[30] Ļoti būtiska ir programmas tēze par to, ka "līdz ar sociālo tirgus ekonomiku 20. gs. ir radīts izcils panākumu modelis. Tā saista ekonomisko spēku ar labklājību plašiem slāņiem".[31] Sociālās tirgus ekonomikas nākotnei izšķirīgi svarīga ir "kopīga rīcība Eiropas Savienībā." Ilgtspējīgs progress iespējams, vien apvienojot "ekonomisko dinamiku, sociālo taisnīgumu un ekoloģisko atbildīgumu", kas savukārt pieprasa "kvalitatīvu pieaugumu ar reducētu resursu izlietojumu".[32] Atkal vienkāršojot, jāsecina, ka galvenais ir prast un spēt sociālo tirgus ekonomiku savienot ar sociālo demokrātiju, vēlams Eiropas Savienības mērogā.

S90/Zaļo programma *Nākotne ir zaļa* tika pieņemta 2002. gada 17. martā Berlīnē. Arī *Zaļie* uzsver, ka viņus vieno "pamatvērtības, nevis kāda ideoloģija." Kā "ekoloģijas partija" tā uzņēmusi "kreisās tradīcijas, vērtībkonservatīvās un arī tādas no tiesiskas valsts liberālisma", no sieviešu kustības, miera kustības, Austrumu un Rietumu (Vācijas) kristiešiem un "pilsoņtiesību kustības toreizējā VDR".[33] "Mūsu pamatpozīcija skan", teikts programmā, "mēs savienojam ekoloģiju, pašnoteikšanos, paplašinātu taisnīgumu un dzīvu demokrātiju. Ar līdzīgu intensitāti mēs iestājamies par brīvību no varas un cilvēktiesībām. To mijiedarbībā šie pamatprincipi paver zaļo savienības vīziju horizontu".[34] *Zaļo* uzskatus par emancipāciju un pašnoteikšanos ietekmējušas "daudzveidīgas emancipācijas kustības, libertāras un liberālas tradīcijas", turklāt pašnoteikšanās "ietver ekoloģisku un sociālu atbildību".[35] Svarīgu vietu zaļo uzskatos ieņem "demokrātiskas tiesiskas valsts" koncepcija, kuras tālāku attīstību veicina "radikāldemokrātiski, feministiski, līdzdalības un multikulturāli impulsi."[36] Partija uzskata, ka "demokrātija nevar palikt nacionāli ierobežota, ņemot vērā attīstību pasaules sabiedrības virzienā."[37] Tāpēc zaļie atbalsta "demokrātisko konstitucionālo procesu Eiropā." S90/Zaļie uzskata sevi par "reformu partiju", jo "mūsu politiskās vīzijas un mērķus mēs šodien vēlamies sasniegt ar ilglaicīgas reformu stratēģijas palīdzību".[38] "Kā panākumus gūstoši modernizētāji/-jas", uzskata partija, "mēs esam radījuši pamatu plašām sabiedriskām reformu savienībām".[39] Kā liecina šie nelielie piemēri no Vācijas kreisā spektra partiju programmatiskajiem dokumentiem, atšķirības starp partijām tomēr ir nozīmīgas un, spriežot pēc vēlētāju noskaņojuma, visvairāk par savu politisko nākotni jājūtas bažīgiem tieši sociāldemokrātiem, kuri pavisam reāli jau pārskatāmā nākotnē var zaudēt savu tautas jeb masu partijas statusu. Galvenokārt tāpēc, ka gan kreisi noskaņotajiem, gan centriski noskaņotajiem sociāldemokrātiem tiek piedāvāta alternatīva *Kreisās* un S90/Zaļo personā.

Intelektuāla atkāpe

Šveices *Ringier* grupas Berlīnē izdotā politiskās kultūras žurnāla "*Cicero*" 2007. gada septembra numurā bija publicētas septiņpadsmit vadošu vācu un starptautisko intelektuāļu atbildes uz redakcijas jautājumu: "Jēdzieni *kreiss* un *labējs* noteica 20. gadsimta politiku. Kāda pretruna formēs 21. gadsimtu?"[40] Lūk, neliels ieskats dažās atbildēs:

4. tabula

Vadošu vācu un starptautisko intelektuāļu viedokļi par jēdzienu *kreisie-labējie* nozīmi 21. gadsimta pretrunu raksturojumos

Ēriks Hobsbaums *(Hobsbawm)* vēsturnieks	"Kas attiecas uz kreiss-labējs pretstatu, tas acīmredzot saglabās centrālu lomu laikā, kad padziļinās plaisa starp bagāts un nabags. Taču šodien pastāv draudi, ka tas nogrims iracionālajā etnisko, reliģisko vai citu grupu identitāšu mobilizācijā".[41]
Pauls Nolte (*Nolte)* vēsturnieks	"Tas varētu būt pretstats starp fundamentālismu un racionālismu, kurš pārņem "progresīvs-konservatīvs" mantojumu no 19., "demokrātija-diktatūra" no 20. gadsimta. .. Fundamentālisms un tā mazākais brālis populisms ir radušies Eiropā un Ziemeļamerikā un veido tur joprojām nopietni ņemamus izaicinājumus. .. Bet uzmanīgi, fundamentālisms un populisms zeļ arī demokrātijā, un otrādi, Ķīna sniedz piemēru "racionālās" nometnes nedemokrātiskam variantam".[42]
Mihaēls Linds *(Lind)* amerikāņu vēsturnieks	"Patria versus Plutopia. Tas ir konflikts, kas jau izspiež kreiss-labējs debates kā moderno sabiedrību dziļāko ideoloģisko nodalījuma līniju. Patria – tas ir suburbānais, decentralizētais, nacionālistiskais kausējamais tīģelis, pārsvarā iekšzemieši, kalpotāji un vidusslānis, demokrātiska. Plutopia – ir urbāna, centralizēta, kosmopolītiska, multikulturāla, lielā mērā ārzemnieki, ne egalitāra, plutokrātiska".[43]
Matiass Horkss *(Horx)* Futurologs	"Cietā kodola populisms pret "sistēmpolitiku" – 21. gadsimta galvenā politiskā pretruna. .. Vienā pusē populisti. Reakcionāri no labējiem un kreisajiem un dažkārt arī no centra. Tādas pasaules nostalģiķi, kurā viss vēl bija vienkāršs. .. Otrā pusē domājošie, jaunā, diskursīvā tipa politiķi. [Tonijs Blērs, Angela Merkele – O. S.]".[44] Sistēmiskā politika "gūst savu leģitimāciju ne vairs no "programmu" vai pasaules ainu īstenošanas, bet no praktiskām risināšanas kompetencēm. Tā savā kodolā kļūst ultrapragmatiska: kas funkcionē, tas funkcionē. Un lai kaut kas funkcionētu, nepieciešamas alianses prom no visām sabiedriskajām grupām un nometnēm. Valsts, sabiedrība, indivīdi, ekonomika jāsinhronizē nākotnes problēmu risināšanai".[45]
Entonijs Gidenss (*Gidens)* Sociologs	"Kas attiecas uz politiku, tad kreisais un labējais neizzudīs – tam metafora ir pārāk dziļi iesakņojusies. Es ļoti stipri pieņemu, ka politika riņķos ap dzīvi kā tādu. Dzīves politika skar vidi, dzīves stila maiņu, veselību, novecošanos, identitāti un tehniku. Tā varētu būt izdzīvošanas politika vai cerības politika – vai mazliet no abām."[46]
Ernsts U. fon Veiczekers *(Weizsäcker*) fiziķis un biologs	"Vecā fronte pa kreisi = valsts, pa labi = privāts sadrūp tādā mērā, cik kļūst skaidrs, ka privatizācija daudzkārt saasina sadales problēmas un nav atrisinājusi ekonomiskās pamatotības problēmas. Tā daži "labējie" atkal pievēršas valsts tikumiem."[47]
Kārlis kardināls Lēmans (*Lehmann)*	"Mūsu nepārskatāmajā pasaulē cilvēki pieprasa pārskatāmu orientāciju. Pie tam nevar izvairīties, ka tiek lietoti arī šabloni un trāpīgi vārdi. Tie ir nepietiekami, bet daudzējādā ziņā arī neaizstājami. Tā droši vien paliks arī ar apzīmējumiem "kreiss" un "labējs" 21. gadsimtā. Pēc manas izjūtas "kreiso" stipri nosaka sabiedriskās un politiskās vienlīdzības doma. ... "Kreisajiem" pārstāvjiem un programmām tomēr draud briesmas kļūt ideoloģiski akliem, ja viņi absolutizē šo vienlīdzības dogmu. ... "Labējs" pārstāv galvenokārt antiegalitāras pamata pozīcijas. ... Jēdziens "labējs" stipri dzīvo pateicoties tuvumam ar "konservatīvo". ... Tas ir īpaši svarīgi, ja šie ieskati ir brīvību veicinoši un nekavē patiesu progresu, kurš arī rīt sevi apliecina kā tāds. ... Tomēr abi jēdzieni 21. gadsimtā tiks stipri mainīti. Tie nevar izvairīties no globalizācijas tematikas un tiem vēl vairāk nekā līdz šim jārūpējas par to, lai tie neieslīdētu kaut kādā fundamentālismā. Ja tie neizpildīs šīs nepieciešamības, viņi varētu arī ātri kļūt nelietojami."[48]

Protams, ka šie citāti, kaut arī precīzi raksturo autoru pamatnostāju, nevar kalpot par sākumpunktu Vācijas kreiso politisko partiju eksistenciālo problēmu skaidrojumam, kaut vai tāpēc ne, ka politiķi, atšķirībā no intelektuāļu vairākuma, tomēr piedalās cīņā par tiesībām realizēt varu un pārstāv vienu noteiktu politisku pozīciju vai problēmu redzējumu.

Kaut arī visi nopietnie autori atzīst, ka Vācijā turpmāk četru partiju sistēmas vietā būs piecu partiju sistēma, jo klāt nāk *Kreisā*, un ka valdības federālajā līmenī turpmāk visticamāk veidos trīs, nevis divas partijas, kā tas bija līdz 2009. gada 27. septembra bundestāga vēlēšanām un ir arī pēc tām, centriski liberālā un konservatīvā prese turpina asi polemiskā stilā vērsties pret *Kreiso*.

Spilgts piemērs šajā ziņā ir Reinharda Mora raksts *Oskara Lafontēna komplekss*, kas publicēts "*Spiegel Online*" versijā. R. Mors raksta, ka *Kreisās* "aicinošo saucienu" vēlētājiem tik atraktīvu darot "sajaukums no populistiskas vienkāršības un zaigojošas neskaidrības, radikāla žesta un izjusta patenta risinājuma".[49] "Šī "Kreisā"", uzskata R. Mors, ir "sajaukums no VDR valsts partijas VSVP bijušajiem biedriem, vilšanos piedzīvojušiem sociāldemokrātiem un arodbiedrību pārstāvjiem, un ne pašās beigās arī izklīdušiem VKP biedriem, trockistiem un citām veco Rietumu kreiso atliekām, ir dziļi sociāli konservatīva, jā – reakcionāra".[50] O. Lafontēns pārstāv "ortodoksālu kreiso konservatīvismu" un "viņam vienkārši piemīt daudz demagoģiskas apdāvinātības".[51] *Kreisā* "nav pat pret kapitālismu", tā tikai gribot "kapitālu labāk slaukt" un nosmelt "politisko krējumu .. vēlētāju balsu un mandātu"[52] formā. R. Mors gan atzīst, ka arī īstens vācu sociāldemokrāts nevarot paskaidrot, kas domāts ar "to "demokrātisko sociālismu"", kurš "vēl arvien ierakstīts VSDP oficiālajā partijas programmā".[53]

Taču arī pašam R. Moram nav skaidras atbildes uz jautājumu, kas sagaida Vācijas politisko partiju sistēmu, ja *Kreisā* turpinās gūt panākumus vēlēšanās zemju un federālajā līmenī. Tāpēc viņš savas pārdomas noslēdz ar metaforisku tēzi par to, ka kapitālisms, līdzīgi baltajam valim, norīs arī "Oskara Lafontēna kompleksu".

Vismaz daļēji kā atbilde R. Moram ir lasāmas Ē. Hobsbauma rindas: "Neviena no lielajām problēmām, ar kurām saskaras cilvēce 21. gadsimtā, nevar tikt atrisināta ar tiem pamatprincipiem, kas vēl arvien ir noteicoši attīstītajām Rietumu zemēm: neierobežots ekonomiskais pieaugums un tehniskais progress, individuālās autonomijas ideāls, izlemšanas brīvība, uz vēlēšanām bāzēta demokrātija. Kā parāda apkārtējās vides krīze, lai ķertos klāt šīm problēmām, praksē ir jāķeras pie institucionāliem regulējumiem un teorijā jāpakļauj pārbaudei kā izplatītā politiskā retorika, tā arī nopietnākie liberālisma garīgie konstrukti".[54] Citiem vārdiem – Vācijas politiskajai elitei 21. gadsimta sākumā ir darīšana ar citu sabiedrību, vismaz salīdzinājumā ar 20. gadsimta 70. un 80. gadiem, kas prasa arī citus problēmu risināšanas ceļus.

Cita sabiedrība un citas politiskās partijas

Vēl pirms globālās finanšu krīzes pasaules 30 bagātākajās jeb OECD dalībvalstīs veiktā analīzē konstatēts, ka labklājība un pieaugums netiek godīgi sadalīti ne nāciju iekšienē, nedz arī starp tām[55]. Bertelsmana fonda Eiropas programmas vadītājs Joahims Frics-Fannāme par mūsdienu Vāciju raksta: "Sešdesmit gadus pēc sociālās tirgus saimniecības ieviešanas, gandrīz divdesmit gadus pēc tās izplešanas uz visu Vāciju trīs no četriem vāciešiem šo ekonomisko kārtību uzskata par netaisnīgu – aptauja datējama ar pavasari. Aizvadītajos gados tirgus ekonomika un demokrātija šajā zemē pastāvīgi zaudēja uzticēšanos".[56] Runa ir par Alensbahas viedokļu pētniecības institūta 2008. gada maijā veiktu reprezentatīvu aptauju. Tā parādīja, ka 73 procenti pilsoņu ekonomiskos apstākļus Vācijā uzskata par netaisnīgiem. 1995. gadā sociālās tirgus saimniecības kritiķu un atbalstītāju skaits bija aptuveni līdzīgs, bet 2005. gadā tikai puse vāciešu bija neapmierināti ar ekonomiskajiem apstākļiem un viena ceturtdaļa tos novērtēja kā taisnīgus.[57]

Pēdējo gadu laikā noskaņojums ir ievērojami pasliktinājies. Aptauja liecināja, ka neapmierināti ir ne tikai VSDP, *Kreisās* un *Zaļo* piekritēji, bet arī vairākums KDS/KSS un BDP piekritēju. Īpaši neapmierināti ar sociālo tirgus saimniecību bija cilvēki Austrumvācijā un zemāku ienākumu klašu pārstāvji. Taču arī vairāk nekā 60 procenti labāk pelnošo novērtēja aktuālo ekonomisko situāciju kā netaisnīgu.[58]

Par to, ka šādi noskaņojumi ir visai stabili, liecināja Patērēšanas pētniecības sabiedrības pēc laikraksta "*Welt am Sonntag*" pasūtījuma veiktā aptauja, kuras dati tika publicēti 2009. gada jūlijā. Saskaņā ar tiem Vāciju par lielos vilcienos netaisnīgu uzskatīja 75,1% aptaujāto (Austrumvācijā gandrīz 83 procenti). Pretējās domās bija 24,9% aptaujāto. Tiesa, 51,6% aptaujāto uzskatīja, ka viņu starta iespējas izglītības un profesijas jomā vērtējamas kā taisnīgas, bet 48,4% uz šo jautājumu atbildēja noraidoši.[59]

Daļēju atbildi uz jautājumu, kāpēc tā mainījies noskaņojums, sniedz 5. tabula, kas parāda ienākumu slāņojuma izmaiņas Vācijas privātajās mājsaimniecībās laikā starp 2000. un 2006. gadu (Sauga & Triebe, 2008, 10, 39):

5. tabula

Dažādu Vācijas iedzīvotāju slāņu vidējo ienākumu dinamika 21. gs. sākumā

	Augstu ienākumu slānis (vairāk nekā 150% no vidējā ienākuma)	Vidusslānis (starp 70 un 150% no vidējā ienākuma, kas ir 16000 eiro neto gadā uz vienu personu)	Nabadzības apdraudētais slānis (zem 70% no vidējā ienākuma)
2000. g.	18,8%	62,3%	18,9%
2006. g.	20,5%	54,1%	25,4%

Par šīs attīstības cēloņiem eksperti visai vienprātīgi atzīst ekonomiskas tendences un politiskus lēmumus: globālā konkurence, kas dziļi sašķēlusi darba tirgu; G. Šrēdera valdības nodokļu reforma, kas nāca par labu vislabāk pelnošajiem; globalizācija, kas, no vienas puses, novedusi pie dividenžu, kapitāla procentu un uzņēmumu peļņas eksplozīva pieauguma, bet, no otras puses, pie vidusslāņa algu stagnācijas.

Vācu ekonomikas pētniecības institūta veiktā aptauja liecina, ka cilvēki subjektīvi nevēlas atzīt sava stāvokļa pasliktināšanos. Par vidusslānim piederīgiem sevi uzskata 80 procenti cilvēku visā Vācijā. Tikai 13 procenti cilvēku sevi pieskaita pie apakšslāņa, kas tomēr ir par trīs procentiem vairāk nekā 1999. gadā. Rietumvācijā par apakšslāņa pārstāvjiem sevi uzskatīja desmit procenti aptaujāto, kamēr Austrumvācijā tā domāja katrs piektais. Tas, ka vairākums visās (!) ienākumu klasēs uzskatīja sevi par piederīgiem vidusslānim, liecina par to, ka cilvēki ar zemiem ienākumiem negrib atzīt savu slikto stāvokli, bet cilvēki ar augstākiem ienākumiem savukārt nedomā, ka būtu bagāti. Visvairāk piederību apakšslānim atzina cilvēki piecdesmitgadīgo un sešdesmitgadīgo grupā.[60]

Atšķirības starp vecajām un jaunajām federālajām zemēm saglabājas par spīti tam, ka tā dēvētās apvienošanās izmaksas laika periodā no 1990. gada līdz 2006. gadam veido neto aptuveni 1,4 biljonus eiro (Schroeder, 2007, 7, 81). Vācijas iekšlietu ministrs Tomass de Mezjērs 2009. gada novembrī paziņojis, ka 2019. gadā, kad noslēgsies tā dēvētā solidaritātes pakta darbība, Austrumvācijas zemes būs aptuveni tajā pašā ekonomiskajā līmenī kā vidējais rietumvācu zemju līmenis.[61]

Berlīnes Oto Zūra institūta profesors Klauss Šrēders uzskata, ka tā dēvētā iekšējā vienotība "materiāli šajā laikā (ir) sasniegta", taču vācieši Austrumos un Rietumos "lielā mērā palikuši

sveši" viens otram (Schroeder, 2007, 7, 81). Par atsvešinātību liecina tas, ka "pēc to pašizpratnes, pēc to sociālās struktūras un to mentalitātēm abas daļējās sabiedrības joprojām skaidri atšķiras". Tas tāpēc, uzskata K. Šrēders, ka "savā kodolā austrumvācu sabiedrība arī sešpadsmit gadus pēc apvienošanās ir vēl joprojām galvenokārt postsociālistiska" (Schroeder, 2007, 7, 81).

Protams, ka šo konstatāciju apstiprina arī dažādu publiskā viedokļa aptauju dati. Alensbahas institūta iegūtie rezultāti, piemēram, liecināja, ka viedokļu brīvību par īpaši svarīgu uzskata 86 procenti rietumvāciešu, bet tikai 74 procenti austrumvāciešu. Vācu saimniecisko sistēmu pozitīvi novērtējuši 39 procenti aptaujāto Vācijas rietumos un tikai 19 procenti tās austrumos.[62] Pēc Vācijas valdības pasūtījuma 2009. gadā veiktais institūta *Emnid* pētījums liecina, ka 49% aptaujāto joprojām uzskata, ka VDR bijis vairāk laba nekā slikta, bet 10% piekrituši apgalvojumam "VDR pozitīvās iezīmes bija stipri pārsvarā. Mēs bijām laimīgāki un dzīvojām labāk nekā tagad apvienotajā Vācijā". To, ka VDR sliktā bijis vairāk nekā labā, atzina 32% aptaujāto.[63]

Rakstnieks Peters Šneiders uzskata, ka diskusijā par VDR vietu Vācijas vēsturē, arī saistībā ar Berlīnes mūra krišanas divdesmito gadadienu, vērā ņemams faktors ir bijušo VDR intelektuāļu viedokļa nozīme. Pēc P. Šneidera domām "VDR intelektuāļi līdz pēdējam saglabāja pārliecību, ka viņi principā dzīvoja "labākajā Vācijā"". Rakstnieks ir pārliecināts, ka, ja "vācieši būtu ieklausījušies savos intelektuāļos [piemēram, Krista Volfa, Folkers Brauns, Stefans Heims, Ginters Grass – O.S.] , tad atkalapvienošanās tā arī nekad nebūtu notikusi". Arī mūsdienās stabils mazākums uzskata Vācijas atkalapvienošanu par kļūdu, jo "desmit procenti pilsoņu Rietumos un septiņi procenti Austrumos vēlas, lai mūris atkal būtu atpakaļ" (Schneider, 2009, 12, 74–75).

Pēc sociāldemokrātiem tuvu stāvošā Fridriha Eberta fonda pasūtījuma 2008. gada vasarā veiktā aptauja parādīja, ka arī attieksmē pret demokrātiju jūtams protesta potenciāls. Saskaņā ar Minhenes viedokļu pētniecības institūta *polis+sinus* veikto aptauju, 47 procenti bija noskaņoti nepiedalīties 2009. gada bundestāga vēlēšanās (Fischer, 2008). Vēlēšanās tomēr piedalījās 70,8 procenti balsstiesīgo, kas gan bija mazāk nekā 2005. gada bundestāga vēlēšanās, kad nobalsoja 77,7 procenti balsstiesīgo.[64]

Demokrātiju Vācijā par labi funkcionējošu uzskatīja 54 procenti, bet astoņi procenti domāja, ka tā funkcionē ļoti labi. Par "mazāk labi" funkcionējošu demokrātiju uzskatīja 31 procents aptaujāto, bet par slikti funkcionējošu – seši procenti.[65] Nepilna trešdaļa aptaujāto pilsoņu atzina, ka viņi jūt, ka ar viņiem "neapietas taisnīgi".[66] Tāpēc neizbrīna, ka 2007. gadā izceļojuši 165 tūkstoši vāciešu, bet 2008. gadā tādu aizceļotāju varētu būt pat 180 tūkstoši. Jaunā mājvieta tiek meklēta galvenokārt tādās valstīs kā Šveice, ASV, Polija, Lielbritānija, Spānija un Francija. Galvenais motīvs – labākas profesionālās un ienākumu perspektīvas (Wilhelm, 2008, 10, 101, 103).

Republikā, kas kļuvusi lielāka, raksta profesors K. Šrēders, "labklājības pieaugumu laiki laikam gan ir pagājuši" un uz to var likt likmi "tāds kreisais populists kā Oskars Lafontēns". Taču savu rakstu "Lafontēna republika", kas publicēts žurnālā "*Cicero*", K. Šrēders noslēdz ar kādu daudz nopietnāku secinājumu par to, ka "Vācijai galvenokārt trūkst konsensa par pamata pārliecībām, kopā saderības jūtām un vadlīnijām, kā jāizskatās nākotnei. Joprojām mēs tikai nepietiekami zinām, kas mēs esam un ko mēs vēlamies – tur atrodas patiesais deficīts" (Schroeder, 2007, 7, 82). Kā gan lai nepiebilst, ka to pašu var teikt arī par Latviju.

Šeit atļaušos izdarīt nelielu atkāpi no tēmas. Nepilnu trīs gadu laikā zinātni veicinošais sabiedriskā labuma fonds *Identity Foundation* veicis pētījumu par "Vācu identitāti", kura rezultāti tika prezentēti 2009. gada aprīlī. Pētījums parādīja, ka "68 procenti iedzīvotāju ir cieši pārliecināti, ka par spīti visām atšķirībām Austrum- un Rietumvācija vienkārši sader kopā".[67] Vēl vairāk, 70,4 procenti vāciešu par sevi izteicās, ka jūtas saistīti ar savu zemi. Savukārt 72,9 procenti aptaujāto uzskatīja, ka vāciešiem būtu jādemonstrē lielāka pašapziņa saistībā ar savu nacionālo un kultūras identitāti. Par svarīgāko nākotnes problēmu 89,4 procenti aptaujāto uzskatīja ekonomikas stabilizēšanu un tālāko attīstību, bet otro vietu ar 86,9 procentiem ieņēma rūpes par sociālās drošības

stiprināšanu. Tālāk sekoja ekoloģiskie jautājumi un ilgtspējīga rīcība – 78,7 procenti, kā arī kopības un savstarpējības stiprināšana vāciešu vidū – 75,3 procenti. Kaut arī 80 procenti jauno un veco federālo zemju iedzīvotāju stipri vai ļoti stipri identificējās ar savu vācietību, "atšķirīgās nācijas nākotnes vīzijas tomēr ir norāde uz galvās palikušo sienu".[68] Par to liecinot tas, ka 38,6 procenti iedzīvotāju gan uzskatot, ka par "VDR sociālisma šausmām vairāk jārunā publiski", taču 57,8 procenti "bijušās VDR pilsoņu" domā, ka "VDR sociālisma idejām apvienotajā Vācijā vairāk būtu jātiek ievērotām".[69] Uz šo pēdējo aspektu ir vērts palūkoties diferencēti, izmantojot pētījuma rezultātus saistībā ar Vācijas četriem ģeogrāfiskajiem reģioniem :[70]

6. tabula

Vācijas teritorijas iedalījums ģeogrāfiskajos reģionos

Reģions	Iedzīvotāji	Federālās zemes/ teritorijas
Ziemeļi	18,5%	Šlezviga-Holšteina, Hamburga, Lejassaksija, Brēmene, (Rietum)Berlīne
Dienvidi	27,2%	Bavārija, Bādene-Virtemberga
Austrumi	19,7%	Meklenburga-Priekšpomerānija, Brandenburga, Saksija-Anhalte, (Austrum) Berlīne, Tīringija, Saksija
Rietumi	34,6%	Ziemeļreina-Vestfālene, Hessene, Reinzeme-Pfalca, Zāras zeme

Izteikums, kuru vajadzēja novērtēt iedzīvotājiem, skanēja šādi: "VDR sociālisma idejām apvienotajā Vācijā būtu atkal vairāk jātiek ņemtām vērā". Atbilžu sadalījums pa reģioniem 7. tabulā:[71]

7. tabula

Attieksme pret VDR sociālisma idejām dažādos Vācijas ģeogrāfiskajos reģionos

Reģions	Stingrs noliegums	Noliegums	Gan/ gan	Piekrišana	Stingra piekrišana
Rietumi	48,3	18,5	21,0	8,0	4,2
Austrumi	7,4	8,2	26,6	25,3	32,5
Dienvidi	50,3	17,6	20,1	7,6	4,4
Ziemeļi	49,3	17,6	22,8	6,8	3,5

Šie dati visai pārliecinoši sniedz atbildi uz jautājumu, kāpēc *Kreisās* panākumi Austrumvācijā ir pārliecinoši labāki nekā vecajās federālajās zemēs.

2007. gada jūlijā tika konstatēts Vācijas partiju sistēmas vēsturei nozīmīgs fakts. KDS, kaut arī turpināja zaudēt biedrus, pirmo reizi savā vēsturē kļuva par biedru skaita ziņā lielāko Vācijas politisko partiju, apsteidzot sociāldemokrātus par nepilniem 800 biedriem. VSDP biedru skaits samazinājās vēl straujāk.[72]

Kādi gan varētu būt provizoriskie secinājumi saistībā ar procesiem ap *Kreiso* un kreisajām politiskajām partijām Vācijā, kas nav zaudējuši savu aktualitāti, drīzāk jau otrādi, arī pēc 2009. gada 27. septembra bundestāga vēlēšanām?

Pirmais no tiem varētu attiekties uz VSDP un *Kreisās* savstarpējām konkurences attiecībām, kurās pagaidām zaudētāju lomā ir sociāldemokrāti. Jauno sociālistu priekšsēdētāja, 28 gadus vecā Franciska Drozele 2008. gada oktobra sākumā intervijā konservatīvajam laikrakstam "*Frankfurter Allgemeine Zeitung*" paziņojusi, ka "kreisajām pozīcijām atkal ir liela telpa. Neoliberālisms ir galā" (Sattar, 2008, 10. Okt., 4). Uz laikraksta korespondenta norādi, ka viņa, atšķirībā no

kreisajiem partijā, kas grupējas ap pašreizējo VSDP ģenerālsekretāri Andrea Nālesu un kreiso sociāldemokrātu apvienības *Forums demokrātiskie kreisie 21* priekšsēdētāju Bjernu Bēningu, jau pēc 2009. gada bundestāga vēlēšanām iestājas par VSDP un Kreisās jeb sarkani-sarkano savienību, F. Drozele atbildēja, ka galvenais ir saturiskās pozīcijas vēlēšanu cīņā un pēc tām varēs skatīties, ar ko kopā tās ir realizējamas. Te gan jāpiebilst, ka nedēļu vēlāk notikušajā VSDP ārkārtas kongresā Berlīnē, kurā tika nomainīta partijas vadība, kanclera amata pretendents F. V. Šteinmeiers nepārprotami deklarēja, ka ar "populistiem" no *Kreisās* pēc bundestāga vēlēšanām nekādas sadarbības nebūs.[73] Savā apjomīgajā 2008. gada pavasara publikācijā par VSDP un Kreisās attiecībām žurnāls "*Der Spiegel*", atsaucoties uz K. Vovereitu, gan prognozēja, ka, nostiprinoties piecu politisko partiju sistēmai visas VFR mērogā, "sarkani-sarkanās savienības arī federācijā kaut kad vairs nebūs tabu" (Bartsch et.al., 2008, 10, 36).

Kā piemēru jauna tipa attiecībām starp abām partijām žurnāls minēja F. Drozeles tikšanās ar trīsdesmit gadus veco *Kreisās* vicepriekšsēdētāju Katju Kipingu, kurās pārrunāti sociālās politikas jautājumi. Tas varētu nozīmēt, ka abu partiju jaunās paaudzes politiķiem nav vecāko paaudžu politiķu problēmu un teorētiski, tālākā nākotnē, varētu būt iespējama ne tikai abu partiju tuvināšanās, bet varbūt pat apvienošanās. Taču vienlaicīgi arī daļa VSDP gados jauno biedru 2008. gada sākumā pieprasīja – "Beku projām" (Bartsch et al., 2008, 10, 38).

Pēc sakāves bundestāga vēlēšanās VSDP savā kongresā, kas 2009. gada 13. – 14. novembrī notika Drēzdenē, atkal nomainīja partijas vadību. Par partijas priekšsēdētāju 94,2 procentiem kongresa delegātu balsojot par, tika ievēlēts bijušais A. Merkeles lielās koalīcijas valdības apkārtējās vides jautājumu ministrs Zigmārs Gabriels. Vācu prese raksta, ka Z. Gabriela stratēģiskās idejas esot orientētas ekoloģiski sociālas tirgus ekonomikas virzienā. Saskaņā ar kongresa lēmumiem, VSDP vēlētāju potenciāls meklējams, uzrunājot "it īpaši plašos darba ņēmēju" slāņus.[74] VSDP vecbiedri, kā, piemēram, uzņēmējiem labvēlīgo Helmuta Šmita laiku VSDP piekritējs Klauss fon Donanijs, iesaka nepieļaut VSDP "kreiso pavērsienu", kas, viņaprāt, būtu kļūda. Metot skatu pagātnē, K. fon Donanijs par "kardinālu kļūdu" uzskata to, ka pēc Vācijas atkalapvienošanas VSDP rindās netika uzņemti tie VSVP biedri, kuri "nebija izturējušies krimināli vai morāli nosodāmi" un velk paralēles ar izturēšanos pret nacistiskās partijas biedriem Rietumvācijā pēc 1945. gada.[75]

Otrais secinājums attiecas uz tā dēvētās Lafontēna republikas jeb sarkani-sarkani-zaļās valdības koalīcijas (VSDP, *Kreisā*, S90/Zaļie) iespējamību kaut kad nākotnē. Lai O. Lafontēnam un *Kreisajai* neizdotos sociālās politikas kontekstā pārējās partijas piespiest diskutēt par šo alternatīvu nopietni, *Kreisā* 2009. gadā nedrīkstēja gūt panākumus veco federālo zemju landtāgu vēlēšanās un, protams, arī bundestāga vēlēšanās.

Apstākļos, kad 57 procenti VFR pilsoņu ir skeptiski noskaņoti pret reformām, 35 procenti vēlas pauzi reformu politikā, bet 22 procenti pieprasa visu iepriekšējo gadu reformu atcelšanu,[76] centriski labējām partijām tas nav nācies viegli. VSDP bija divas alternatīvas – vai nu opozīcijas loma kopā ar *Kreiso* un S90/Zaļajiem, pie varas esot KDS/KSS un BDP koalīcijai, vai arī vēl viena "lielā koalīcija" ar KDS/KSS, kas partijai visticamāk beigtos ar ievērojamu politiskā kapitāla un partijas biedru zaudēšanu. Savukārt "Jamaikas" koalīcija nebija nepieciešama ne KDS/KSS, ne BDP. Spriežot pēc aptaujām, jau sākotnēji pilnīgi neiespējams bija arī VSDP, BDP un S90/Zaļo koalīcijas variants.

Kopumā "Lafontēna republikas" projekts izrādījās dzīvotnespējīgs, izņemot "eksperimentālo variantu" Brandenburgā M. Placeka vadībā un *Kreisās* atbalstu VSDP un S90/Zaļo mazākuma valdībai Ziemeļreinā-Vestfālenē.

Tāpēc būt kreisajam mūsdienu Vācijā nozīmē mēģināt sniegt iespējami pārliecinošas atbildes uz vēlētāju jautājumiem "kas mēs esam un ko mēs gribam", neļaujot konkurentiem to vairāk vai mazāk pamatoti nosaukt par populismu vai vēlmju domāšanu. 2009. gada bundestāga vēlēšanas liecināja, ka pārliecinošu atbilžu uz vēlētāju jautājumiem kreisajām partijām nebija. Taču nenoliegsim arī to, ka federālo zemju parlamentu līmenī Vācijas elite ir gatava eksperimentēt ar ļoti daudzveidīgu risinājumu palīdzību, konservatīvi-liberāli-zaļo "Jamaikas" koalīciju un

sarkani-sarkano "Lafontēna republiku" ieskaitot.

Iespējams tas tāpēc, ka labēji-kreisā alternatīva vairs neatbilst 21. gadsimta realitātēm ne ekonomiski, ne sociāli. Vai tas tiešām tā ir, par to krietni pamatotākus secinājumus varēs izdarīt 2011. gada rudenī, kad vietējo parlamentu vēlēšanas būs notikušas Saksijā-Anhaltē, Bādenē-Virtembergā, Reinzemē-Pfalcā, Brēmenē, Berlīnē un Meklenburgā-Priekšpomerānijā. Protams, ka savu daļu atbilžu sniegs arī A.Merkeles konservatīvi liberālā valdība Berlīnē un VSDP līderu mēģinājumi rast izeju no sociāldemokrātu partijas krīzes.

Izmantotie avoti

Bartsch, M., Berg, S., Beste, R., Deggerich, M., Feldenkirchen, M., Kurbjuweit, D., Nelles, R., Schwennicke, Ch. & Sontheimer, M. (2008). Schmerzhaftes Vorspiel. *Der Spiegel*, 10.

Fischer, S. (2008). Demokratie nach Kassenlage. Sk. 2008, 1. jūl.: http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,563013,00.html

Lohmann, M. (2009). Eine Koalition mit der Stasi. *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 11.

Sattar, M. (2008, 10. Oktober). "Der Neoliberalismus ist am Ende". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.

Sauga, M. & Triebe, B. (2008). Wo ist die Mitte? *Der Spiegel*, 10.

Schneider, P. (2009). Wie haben wir geirrt! *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 12.

Schroeder, K. (2007). Die Lafontaine – Republik. *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 7.

Weimer, W. (2007). Sie sind ein Extremist, Herr Lafontaine. *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 7.

Wilhelm, C. (2008). Die Elite sieht rot. *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 10.

---

[1] Sk. Die Linke. Sk. 2008, 10. okt.: http://wissen.spiegel.de/wissen/

[2] Sk. piem. http://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2009/27523615_kw42_endergebnis/index.html. Sk. 2009, 20. nov.

[3] Sk. http://de.wikipedia.org/wiki/Landtag_(Brandenburg). Sk. 209, 20. nov.

[4] Sk. http://www.wahlrecht.de/umfragen/dimap.htm. Sk. 2008, 15. okt.

[5] Sk. http://www.wahlrecht.de/umfragen/index.htm. Sk. 2009, 27. jūl.

[6] Sk. http://www.bild.de/BILD/flash/koalitionsrechner/koalitionsrechner.html. Sk. 2009, 20. nov.

[7] Sk. http://www.wahlrecht.de/umfragen/index.htm. Sk. 2010, 18. nov.

[8] Sk. http://die-linke.de/partei/fakten/. Sk. 2010, 04. okt.

[9] Sk. http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Linke. Sk. 2010, 04. nov.

[10] Sk. http://de.wikipedia.org/wiki/Oskar_Lafontaine. Sk. 2008, 18. okt.

[11] Sk. http://www.wahlrecht.de/umfragen/landtage/index.htm. Sk. 2009, 27. jūl.

[12] Sk. http://de.wikipedia.org/wiki/Landtagswahl_im_Saarland_2009. Sk. 2009, 20. nov.

[13] Sk. http://de.wikipedia.org/wiki/Oskar_Lafontaine. Sk. 2008, 18. okt.

[14] Sk. Die Linke. http://wissen.spiegel.de/wissen. Sk. 2008, 10. okt.

[15] Turpat.

[16] Turpat.

[17] Turpat.

[18] Sk. http://die-linke.de/programm/programmentwurf. Sk. 2010, 31. okt.

[19] Turpat. 3.lpp.

[20] Turpat.

[21] Turpat.

[22] Turpat. 5.lpp.

[23] Turpat. 11.lpp.

[24] Turpat. 12.lpp.

[25] Sk. http://www.spd-lippe.de/fileadmin/user_upload/SPD-Lippe/PDF/Hamburger_Programm_final.pdf. 13. lpp. Sk. 2010, 31. okt.

[26] Turpat. 14.lpp.

[27] Turpat. 16.lpp.

[28] Turpat. 17.lpp.

[29] Turpat. 18.lpp.

[30] Turpat. 19.lpp.

[31] Turpat. 42.lpp.
[32] Turpat.
[33] Sk. http://www.gruene-partei.de/cms/files/dobkin/68/68425.grundsatzprogramm_die_zukunft_ist_gruen.pdf. 9.lpp. Sk. 2010, 31. okt.
[34] Turpat. 10.lpp.
[35] Turpat. 11.lpp.
[36] Turpat. 13.lpp.
[37] Turpat. 14.lpp.
[38] Turpat. 21.lpp.
[39] Turpat. 22.lpp.
[40] Sk. Die Begriffe links und rechts haben die Politik des 20. Jahrhunderts bestimmt. Welcher Gegensatz wird das 21. Jahrhundert prägen? (2007). *Cicero. Magazin für politische Kultur. 9,* S. 45–52.
[41] Turpat. 45. lpp.
[42] Turpat. 45.–46. lpp.
[43] Turpat. 46. lpp.
[44] Turpat.
[45] Turpat. 48. lpp.
[46] Turpat.
[47] Turpat. 50. lpp.
[48] Turpat. 52. lpp.
[49] Sk. Mohr, R. (2008). Der Oskar-Lafontaine-Komplex. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-578929,00.html. Sk. 2008, 22. sept.
[50] Turpat.
[51] Turpat.
[52] Turpat.
[53] Turpat.
[54] Sk. Die Begriffe links und rechts haben die Politik des 20. Jahrhunderts bestimmt. Welcher Gegensaty wird das 21. Jahrhundert prägen? (2007). *Cicero. Magazin für politische Kultur. 9,* S. 45.
[55] Sk. Fritz-Vannahme, J. (2008). Begraben die Kapitalisten den Kapitalismus? http://www.zeit.de/online/2008/43/begraben-die-kapitalisten-den-kapitalismus. Sk. 2008, 23. okt.
[56] Turpat.
[57] Sk. http://www.spiegel.de/wirtschaft/0,1518,559981,00.html. Sk. 2008, 17. jūn.
[58] Turpat.
[59] Sk. http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,druck-636919,00.html. Sk. 2009, 19. jūl.
[60] Sk. http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,583373,00.html. Sk. 2008, 11. okt.
[61] Sk. Aufbau Ost kostete 1,3 Billionen Euro. (2009). http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/0,1518,druck-659990,00.html. Sk. 2009, 08. nov.
[62] Sk. http://de.news.yahoo.com/afp/20081003/tts-d-einheit-ost-west-jahrestage-fzf-c1b2fc3.html. Sk. 2008, 3. okt.
[63] Sk. http://www.delfi.lv/archive/print.php?id=25369777. Sk. 2009, 26. jūn.
[64] Sk. http://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2009/27523615_kw42_endergebnis/index.html. Sk. 2009, 20. nov.
[65] Turpat.
[66] Turpat.
[67] Sk. http://identity-foundation.de/images/stories/downloads/PM_Deutsch_Sein_2009_lang_final.pdf. Sk. 2010, 01. nov.
[68] Turpat.
[69] Turpat.
[70] Sk. Deutsch-Sein – Ein neuer Stolz auf die Nation im Einklang mit dem Herzen. Die Identität der Deutschen. Eine repräsentative Studie im Auftrag der Identity Foundation. (2009). http://identity-foundation.de/images/stories/downloads/Studie_Deutsch-Sein_final_klein.pdf. 31.lpp. Sk. 2010, 01. nov.
[71] Turpat. 34.lpp.
[72] KDS bija 530.755 biedri, bet VSDP – 529.994 biedri. Sk. http://de.news.yahoo.com/afp/20080728/r_t_afp_de_other/tde-d-parteien-cdu-spd-mitglieder-a4484c6_2.html. Sk. 2008, 28. jūl.
[73] k. http://de.news.yahoo.com/26/20081018/tde-spd-parteitag-whlt-mntefering-und--6eb6888.html. Sk. 2008, 18. okt.
[74] Sk. http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,druck-661342,00.html. Sk. 2009, 15. nov.
[75] Sk. "Ein Linksschwenk wäre falsch". Ein Gespräch mit Klaus von Dohnanyi. (2009). *Cicero. Magazin für politische Kultur*. 11. S. 56.
[76] Sk. http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,563013,00.html. Sk. 2008, 1. jūl.

Jānis Kreicbergs
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktorants; LUB Sociālo zinātņu fakultātes bibliotēkas vadītājs (Latvija)

PADOMJU BIBLIOTĒKA KĀ JAUNIEŠU IDEOLOĢISKĀS IESPAIDOŠANAS LĪDZEKLIS

Rakstā aplūkota padomju bibliotēka kā viens no totalitāra režīma ideoloģiskās iespaidošanas instrumentiem. Padomju sistēmas galvenais uzdevums bija uzspiest, vadīt un kontrolēt, un īpaša uzmanība tika pievērsta bērniem un jauniešiem gan kā *visvieglāk* manipulējamai sabiedrības daļai, gan kā jaunām ideoloģijām un brīvdomāšanas riskam pakļautai grupai. Tāpēc bibliotēkas, līdzās mācību iestādēm, kļuva par būtisku sastāvdaļu jaunās paaudzes ideoloģiskajā audzināšanā. Lai gan tas ir pretrunā ar bibliotēkas būtību būt neatkarīgai un neiejaukties lasītāja izvēlē, padomju vara bibliotēkas pārvērta par politiskas aģitācijas institūcijām, kurās lasīšana tika kontrolēta un vadīta.

Atslēgvārdi: padomju bibliotēka, totalitāra sistēma, komunisms, ideoloģija, propaganda, jaunieši, lasīšanas vadība, ateisms.

Jaunieši ir tā sabiedrības daļa, kura vēl tikai veido savu pasaules redzējumu, ir atvērta pārmaiņām, jaunām tehnoloģijām un ideoloģijām. Jauniešu auditorijas pētīšana ir svarīga, jo sniedz rezultātus, kuri palīdz prognozēt nākotnes attīstības scenārijus, un to var raksturot kā abpusēju procesu – apkārtējā vide veido un ietekmē jauniešus, bet jaunieši, aktīvi iesaistoties sabiedrībā, ietekmē un maina sabiedrību.

Diskutējams ir jautājums, cik lielā mērā šī mijiedarbība ir sabalansēta – kā jaunieši ietekmē sabiedrību un apkārtējo vidi un kā sabiedrība un vide ietekmē jauniešus. Bet vēl būtiskāks ir jautājums, kā šī mijiedarbība izpaužas un tiek izmantota dažādos laikos un dažādās sabiedrībās.

Mūsdienu informācijas sabiedrībā jaunieši ir pārmaiņām un inovācijām atvērtākā sabiedrības daļa, viņi aktīvi izmanto jaunākos informācijas tehnoloģiju sasniegumus gan izglītībā, gan izklaidē. Mārketinga pētījumi norāda, ka atvērtība inovācijām un vienlaicīgi arī nenoteiktība ir tie faktori, kuri ietekmē tieksmi izmēģināt jaunus produktus (Mooij, 2005, 129). Tāpēc jaunieši ir būtiska mērķauditorija informācijas tehnoloģiju un izklaides industrijas mārketingā, un viņu interešu, paradumu un vēlmju izpēte līdz ar to ir būtisks informācijas avots jaunu, pieprasītu produktu un pakalpojumu izstrādē.

Augstskolas bibliotēka ir tā vieta, kurā šī mijiedarbība norisinās augstskolām raksturīgajā akadēmiskuma vidē. Bibliotēkas loma pēdējo gadsimtu laikā nav būtiski mainījusies, bet pēdējo gadu laikā būtiski ir mainījusies sabiedrība un tās priekšstati par informāciju. Bibliotēkas kā zinību krātuves un tempļa tēls pašlaik nonāk saskarē ar sabiedrības prasībām pēc vienkārša (kā, piemēram, "*Google*") informācijas ieguves mehānisma, lai informāciju varētu iegūt jebkurā diennakts laikā, no jebkuras vietas un pāris peles klikšķu "attālumā". Jauniešu – esošo un nākamo bibliotēkas klientu – izpēte ir solis, kā labāk izprast nākotnes procesus un veiksmīgi adaptēt bibliotēkas vietu un lomu jaunajā sabiedrībā.

Šāda adaptīva pieeja klientam Latvijas bibliotēkās diemžēl ir veidojusies tikai pēdējo gadu laikā. Krasā kontrastā mūsdienu uzstādījumam ir nesena pagātne – "padomju laiki". Bērni un jaunieši bija tā sabiedrības daļa, kuras ideoloģiskajai ietekmēšanai un ievirzei "dotajā domāšanas virzienā" padomju vara pievērsa īpašu uzmanību. Bibliotēkām tika uzdoti absurdi un neētiski uzdevumi, pārvēršot tās par būtiskām padomju propagandas sistēmas sastāvdaļām. Sistēmas galvenais uzdevums bija uzspiest, vadīt un kontrolēt.

Šo situāciju savā grāmatā "*The Power of Powerless*" ("Bezspēcīgo spēks") labi raksturo

pirmais Čehijas prezidents Vaclavs Havels (*Vaclav Havel*), akcentējot komunismu kā posttotalitāru sistēmu:

> "Starp posttotalitārās sistēmas mērķiem un dzīves mērķiem ir bezdibenis, jo, kamēr dzīve tās būtībā tiecas pretim plurālismam, daudzveidībai, neatkarībai, pašnoteikšanās iespējai un pašorganizētībai, jeb, īsāk sakot, savas brīvības piepildījumam, posttotalitāra sistēma ir atkarīga no pakļaušanās, vienveidības un disciplīnas. [..] Šī sistēma kalpo cilvēkam tikai līdz tādai pakāpei, lai cilvēks būtu spējīgs kalpot sistēmai. Viss, kas cilvēku vada pārkāpt šo iepriekšnoteikto lomu, no sistēmas puses tiek uzskatīts kā uzbrukums sistēmai. [..]
> Ideoloģija, veidojot attaisnojumu tiltu starp sistēmu un indivīdu, stiepjas pāri bezdibenim, kurš savieno sistēmas mērķus ar cilvēka mērķiem. Tā izliekas, ka sistēmas prasības ir cēlušās no dzīves prasībām. Tā ir šķietamības pasaule, kura cenšas sevi pasniegt kā realitāti.
> Posttotalitāra sistēma pavada cilvēku katrā solī, bet dara to ar tās ideoloģiskajiem cimdiem. Tāpēc dzīve sistēmā ir viscaur piesūkusies ar liekulību un meliem: birokrātiskā valdība tiek pasniegta kā tautas valdība, strādnieku šķira tiek verdzināta strādnieku šķiras vārdā, pilnīga indivīda degradācija tiek pasniegta kā viņa visaugstākā atbrīvošana, informācijas liegšanu sauc par tās pieejamību, varas izmantošana manipulācijai tiek saukta par publisku varas kontroli un patvaļīgu varas izmantošanu ļaunprātīgos nolūkos sauc par likumu ievērošanu. Kultūras apspiešana tiek dēvēta par tās attīstību, imperiālās ietekmes ekspansija tiek pasniegta kā atbalsts apspiestajiem, izteikšanās brīvības trūkums kļūst par pārāko brīvības formu, vēlēšanu farss kļūst par augstāko demokrātijas formu, neatkarīgas domāšanas aizliegums kļūst par zinātniskāko pasaules uzskatu. Militāra okupācija ir brālīga palīdzība. Tā kā režīms ir sapinies pats savos melos, tam ir viss jāfalsificē. Tas vilto pagātni, tas vilto tagadni un vilto nākotni. Tas vilto statistiku. Režīms izliekas, ka nebalstās uz visvareno un bezprincipu policijas aparātu. Tas izliekas ievērojam cilvēktiesības. Izliekas, ka neviens netiek vajāts. Izliekas, ka ne no viena nebaidās. Izliekas, ka nemaz neizliekas" (Havel, 1978).

Kā skaidro politologs, profesors Miķelis Ašmanis, totalitārās sistēmas raksturīga īpašība ir varas tieksme visaptveroši noteikt un kontrolēt pilsoņu politisko, saimniecisko, garīgo un ģimenes dzīvi, pakļaut personības individuālo dzīvi sabiedrības kopējām interesēm (Ašmanis, 1999, 121).

"Totalitāra vara var tikt sasniegta un nosargāta tikai tādā pasaulē, kuru apdzīvo vadāmas marionetes ar noteiktiem refleksiem, nespējīgas uz spontānu, patstāvīgu rīcību un domāšanu," 1951. gadā rakstīja vācu politoloģe Hanna Ārente (Ārente, 2000, 415). Tāpēc bija svarīgi radīt ideoloģiskās iespaidošanas sistēmu, lai veidotu vadāmu un manipulējamu sabiedrību. Šīs ideoloģiskās sistēmas pamatfunkcija saistījās ar ikvienas personības ārēju stimulāciju "vajadzīgajā virzienā", nepieciešamību maksimāli nepieļaut cilvēka pašizziņu, lai mazinātu tā radošo potenciālu, veicinātu un atbalstītu tikai tās personības attīstības tendences, kuras bija izdevīgas valdošajai partokrātijai un birokrātijai (Blaua, 1995, 11).

Padomju ideoloģija sludināja, ka tās veidotāji jau ir izdarījuši pareizo izvēli tautas vietā un ka pasaulē labāka sistēma par komunismu vēl nav izgudrota. Tāpēc vēlme apšaubīt pastāvošo ideoloģiju un būt atvērtam jaunām idejām un pasaules uzskatiem vēstīja par to, ka persona nav uzticama un tās ideoloģiskajā audzināšanā pieļautas kļūdas.

Mūsdienu sabiedrībā spēja būt atvērtam pārmaiņām tiek uztverta kā īpašība, kura norāda uz cilvēka prasmi adaptēties, pieņemt un objektīvi vērtēt citus viedokļus, būt atvērtam pārmaiņām padomju sistēmā, savukārt nozīmēja būt neuzticamam un uzskatos nestabilam, pārāk

brīvi pasaules uzskati bija aizdomīgi un pat bīstami.

Jaunieši kā novitātes un pārmaiņas visātrāk uztverošā sabiedrības daļa padomju propagandas sistēmai bija īpaši rūpīgi uzraugāma grupa, un tās ideoloģiskajā audzināšanā tika iesaistītas daudzas institūcijas – pirmsskolas audzināšanas iestādes, skolas, profesionālās izglītības iestādes, augstskolas un, protams, arī bibliotēkas. Padomju vara bija norūpējusies par jauniešu politisko nostāju:

> "Jaunatne ir kļuvusi par svarīgu ideoloģiskās cīņas objektu, tieši pret jaunatni ir vērsti galvenie buržuāzistiskās propagandas ieroči" (Saņko, 1974, 39–40).

Ar jaunās paaudzes prātiem varēja un vajadzēja manipulēt – mācīt pārrakstīto vēsturi, stāstīt par lielajiem komunisma "varoņiem", audzināt patriotismu pret padomju dzimteni un nežēlastību pret kapitālistiskajiem ienaidniekiem:

> "Ideoloģiskajā cīņā, kāda pašlaik norisinās starp sociālistisko un imperiālistisko pasauli, mūsu jaunatni nevar atstāt nomaļus, tā nemitīgi jāapbruņo ar asiem ideoloģiskiem ieročiem. Bērni jāaudzina padomju patriotisma garā, un te pirmā vieta ir tieši masu kultūras darbam, kādu veic mūsu bibliotēkas. [..] Bērnu bibliotēka jau no mazotnes ierosina bērnā interesi par sabiedrības parādībām, māca to kļūt par īstu ļeņinieti. Šai darbā izpaužas bērnu bibliotēku partejiskums – palīdzība boļševiku partijai audzināt īstus jauno komunistu kadrus" (Apīne, 1950, 98–99).

Jau no bērnības bija maksimāli jāmazina brīvdomāšanas risks, jo jaunajai paaudzei bija jābūt uzticamai maiņai, kura turpinātu iesākto "komunisma ceļu". Deklarējot vispusīgas, harmoniski attīstītas personības ideju, valdošā ideoloģija patiesībā maksimāli veicināja tāda cilvēka izaugsmi, kurš reproducētu esošās sabiedrības attiecības, valdošo morāli, kā arī attīstītu tikai tās sev raksturīgās īpašības, kuras nepieciešamas esošās sociālās sistēmas saglabāšanai (Blaua, 1995, 12). Padomju vara akcentēja pakļaušanu, ietekmēšanu pastāvošajai ideoloģijai atbilstošā virzienā jau agrīnā vecumā – jau no pirmajām skolas klasēm.

Izglītības iestādēm bija ļoti būtiska loma jauno komunistu audzināšanā. Kā norāda mediju pētniece L. Lapiņa, padomju skolas pirmais uzdevums bija radīt padomju varai un tās ideoloģijai atbilstošu jauno padomju cilvēku, kurš būtu labi audzināts, izglītots, kulturāls, biedrisks, strādīgs un bezgala, pat fanātiski uzticīgs pastāvošajai varai un ideoloģijai. Lai padomju skola sasniegtu šo mērķi, bija nepieciešama visu audzināšanas un izglītošanas instrumentu, pašu audzinātāju un izglītotāju un audzināšanas un izglītības adresātu pakļaušana, saslēgšana vienotā, padomju varai atbilstošā, ideoloģiskā satvarā (Lapiņa, 2005 ,175).

Bibliotēku vēstures pētniece Jana Dreimane skaidro, ka tāpat kā citas sovjetizētās kultūras un izglītības iestādes, arī bibliotēkas tika direktīvi pakļautas padomju ideoloģijas kanoniem – "savējā" slavināšanai un idealizēšanai, "svešā" kritikai, ignorancei vai pat iznīcināšanai (Dreimane, 2004, 185). Bibliotēkai ar atbilstoši komplektētu grāmatu krājumu un propagandas darbu bija jākļūst par atbalstu un aktīvu dalībnieku ideoloģiskās iespaidošanas procesā.

Demokrātiskā sistēmā bibliotēkas kā publicētās informācijas apzināšanas, komplektēšanas, kārtošanas un ilglaicīgas glabāšanas institūcija nodrošina informācijas resursu brīvu pieejamību ikvienam sabiedrības loceklim (Dreimane, 2004, 5). Amerikas Bibliotēku asociācija uzsver, ka bibliotēkas uzdevums ir nodrošināt vietu intelektuālās brīvības attīstībai, veicināt brīvu un atklātu zināšanu un informācijas apmaiņu, sniegt indivīdam izpētes brīvības iespēju un tajā pašā laikā nodrošināt viņa interešu konfidencialitāti. Bibliotēkā lietotāju interešu pētīšanu un izsekošanu nedrīkst veikt.[1]

Turpretim nedemokrātiskā režīmā politiskās varas interesēs bibliotēkās tiek īstenota cenzū-

ra – pasākumu kopums, kura mērķis ir ierobežot vai aizliegt nevēlamu ideju vai informācijas izplatīšanu sabiedrībā (Dreimane, 2004, 5). Tas izpaužas gan kā "kaitīgās" literatūras fiziska iznīcināšana, gan slēgtu bibliotēkas krājumu daļu, t.s. "specfondu" veidošana, kuru izmantošana ir iespējama tikai ar varas iestāžu atļauju un tiek stingri kontrolēta.

Pārvēršot bibliotēkas ideoloģiskās iespaidošanas instrumentā, vara faktiski bibliotēku izmantoja kā aktīvu propagandas kanālu savu mērķu panākšanai. Atkāpšanās no bibliotēkas neitralitātes un aktīva lasītāja izvēles ietekmēšana un izsekošana bija rupjš bibliotēkas lomas un darbības principu izkropļojums.

Latvijas okupācijas pirmā desmitgade, t.s. staļinisma periods, īpaši izcēlās ar pārspīlētu politizāciju, skaļiem saukļiem piesātinātu valodu un bieži vien absurdiem rīkojumiem. Lielu psiholoģisku traumu cilvēku atmiņā bija atstājušas masu deportācijas, pastāvīgās bailes no nemitīgajām varas iestāžu pārbaudēm un represijām. Bija grūti tik īsā laikā pieņemt jaunos dzīves noteikumus un samierināties ar notiekošo, pildīt absurdos un pretrunīgos rīkojumus, apspiest sevī vēlmi pretoties.

Latvijas bibliotēku sovjetizācija iezīmējās ar vairākiem procesiem. Aktīvi tika tīrīti bibliotēku krājumi, izņemot vai iznīcinot aizliegto un "kaitīgo" literatūru, pastiprināti un pārspīlēti tika komplektēta padomju ideoloģiskā literatūra. Politiski neuzticamie un šaubīgie bibliotēku darbinieki tika atbrīvoti no darba vai pazemināti amatā, pārējie darbinieki tika pakļauti ideoloģiskajai audzināšanai, tiem bija jāiesaistās dažādās aktivitātēs – jārīko kampaņas, jāpiedalās sociālistiskajā sacensībā, jāparakstās uz valsts aizņēmuma obligācijām. Plānu un pārskatu veidošanā bija jāapgūst jaunā, "pareizā" valoda un izteiksmes forma.

Lai gan bibliotēkas bija "iztīrītas" no aizliegtās literatūras un atbildīgās iestādes gādāja par to, lai tajās nenonāktu aizliegtā lasāmviela, ar cenzūru vien nebija gana jaunās paaudzes audzināšanā, jo audzināšana ir aktīvs process. Bibliotēkas nedrīkstēja pasīvi ļaut lasītājiem brīvi izvēlēties lasāmvielu, tika ieviests aktīvs bibliotēku darbs lasītāju ideoloģiskajā iespaidošanā – bibliotēku uzdevums bija vadīt lasītāju izvēli, ieteikt un propagandēt.

Tautas bibliotēkas nodēvēja par masu bibliotēkām un aktīvi īstenoja "masu darbu" – dažādus "brīvprātīgi" obligātus kolektīvus pasākumus, kuros "masas" izglītoja un virzīja plānotajos virzienos. Zīmīgi, ka jēdziens "masa" nomainīja jēdzienu "tauta". Asociatīvi "masa" ir līdzīgs jēdzienam "bars" un ir kaut kas bezpersonisks, virzāms un vadāms.

J. Dreimane savā darbā piemin bibliotēku masu pasākumu uzskaites grāmatas, kurās bija jānorāda pasākuma tēma, dalībnieku skaits, norises vieta, jāsniedz pasākuma novērtējums. Tas noveda pie situācijām, ka, piemēram, sējas darbu kampaņā bija organizējami tematiski priekšlasījumi, lekcijas, pārrunas un skaļās lasīšanas, kurās sabiedrība apgūtu pirmrindnieku pieredzi. Bibliotēkām bija jāizgatavo dažādi plakāti un jāsniedz lauksaimniekiem konsultācijas, kā sēja veicama (Dreimane, 2004, 44–45).

Tika ieviests arī tāds bibliotēku darba virziens kā lasīšanas vadība, kas paredzēja mērķtiecīgi veidot, vadīt un kontrolēt lasītāju intereses. Lai to veiktu, bija nepieciešams sekot līdzi katra lasītāja aktivitātēm un interesēm.

Lasīšanas vadības ideja bibliotēkās parādījās 20. gadsimta sākumā, tās sākotnējais nolūks bija palīdzēt lasītājam izvēlēties un orientēties lasāmvielas piedāvājumā. To noteica arī lielais analfabētu un neizglītoto skaits, tāpēc bija aktuāli viņiem palīdzēt un ieteikt lasāmvielu. A. Ļubarskaja (*А.Любарская*) bakalaura darbā skaidro, ka krievu grāmatzinātnieks, bibliogrāfs un rakstnieks Nikolajs Rubakins (*Николай Рубакин*) uzskatīja, ka bibliotēka var un tai ir jāvada lasīšana. Tomēr tajā pašā laikā bibliotēkai, pēc Rubakina domām, augstākajā mērā uzmanīgi jāattiecas pret lasītāja personību. Izvēle izmantot šo palīdzību vai ne, lasīt vai nelasīt rekomendējamās grāmatas ir jāatstāj paša lasītāja ziņā (Любарская, 1995).

Diemžēl šo bibliotēkas pasīvo palīdzību padomju vara pārvērta par instrumentu, lai mērķtiecīgi uzspiestu lasītājiem ideoloģisko literatūru. Lasīšanas vadība tika pārvērsta par aktīvu

ofensīvu bibliotēkas darbību, kurā lasītājam tika uzspiests noteikts grāmatu klāsts. Lasīšanas vadību maksimāli ideoloģizēja nolūkā veidot ērtus, paklausīgus, iniciatīvu zaudējušus cilvēkus. Kā savā bakalaura darbā norāda K. Orehova (*К.Орехова*), pats termins "lasīšanas vadība" (krievu val. – "*Руководство чтением*") ir zīmīgs, jo tulkojumā no krievu valodas tas nozīmē "vadīt ar roku" (krievu val. – "*Рукой водить"*) – tātad pielikt roku, vadīt, ietekmēt cilvēka lasīšanas izvēli (Орехова, 1995, 16). Tādā veidā bibliotēkas tika novestas pretrunā ar to būtību – piedāvāt uz brīvprātību un interesi pamatotu lasāmvielas izvēli.

> "Pašlaik vēl neizmantotas paliek daudzas iespējas mērķtiecīgi ievirzīt bērnu lasīšanu. Sistemātiski jāpopularizē grāmatas par lielajiem proletariāta vadoņiem – Ļeņinu un Staļinu un viņu cīņas biedriem. Ir jāpastiprina tādu grāmatu ieteikšana, kas audzina patriotisma jūtas, parāda darba varonību, sociālistiskās celtniecības sasniegumus, tā pamazām ievadot bērnu politiskajā domāšanā, mūsu partijas un valdības politikas izpratnē" (Apīne, 1950, 95).

Skolu bibliotēkās katra lasītāja formulāros uzskaitīja lasītās grāmatas un to atbilstību izstrādātajiem lasīšanas sarakstiem. Bibliotekāri vāca informāciju gan no skolotājiem, gan pašiem lasītājiem par viņu interesēm, sekmēm, uzvedību un pat sapņiem. J. Dreimane piemin arī neētisku metožu piemērus – ja lasītājs nevēlējās ņemt bibliotekāra ieteiktos izdevumus un turpināja lasīt tikai vienas nozares literatūru, viņš tika brīdināts, ka viņa formulārs tiks izņems no kopējās kartotēkas tādēļ, ka, lasīdams tikai vienas tematikas literatūru, viņš kļuvis par vissliktāko lasītāju bibliotēkā. Kā piemēri lasītājam tika rādīt "labo" lasītāju formulāri, kuru lasīšanas intereses bija daudzpusīgas. Tādējādi tika sasniegts padomju varas iecerētais:

> "Viņi lasa pēc plāniem gan par V. I. Ļeņinu, gan Pilsoņu un Tēvijas kara varoņiem, gan ievērojamiem lidotājiem, mūsu zemes bērniem" (Dreimane, 2004, 119–120).

Tāpat vecāko klašu skolniekus veicināja lasīt grāmatas par karu un bruņotajiem spēkiem nolūkā radīt interesi par karjeru militārajā dienestā. No bibliotekāriem prasīja izzināt jauniešu noskaņojumu un domas par dienestu armijā, par ko viņi vēlētos armijā kļūt – jūrniekiem, lidotājiem vai tankistiem. Kā raksta G. Jegorova (*Г.Егорова*):

> "Skolas bibliotekāra uzdevumus ir palīdzēt katrā skolniekā veidot interesi par PSRS Bruņoto spēku vēsturi, audzināt cieņu pret tautas cīņas tradīcijām un gatavību tās turpināt" (Егорова, 1985, 52).

J. Dreimane, vērtējot lasīšanas vadību, secina, ka bibliotekāri, varas diktēti, bija spiesti pārkāpt profesionālās ētikas principus un veikt cenzējošo darbību. Šāda darbība daudziem bibliotekāriem deva iluzoru varas izjūtu un šķietami ļāva realizēt pedagoģiskās dotības (Dreimane, 2004, 119).

Pakāpeniski tika attīstītas un izkoptas bibliotēku darbības formas lasītāju ideoloģiskajā iespaidošanā. Ž. Krupko (*Ж. Крупко*) raksturo bibliotēkās lietojamo propagandas un idejiskās iespaidošanas līdzekļu sistēmu un uzskaita vairākas formas un metodes:

1. Vizuālās propagandas formas:
    a. Izstādes;
    b. Tematiskie stendi;
    c. Rekomendējamās literatūras saraksti;
    d. Rekomendējamās literatūras kartotēkas un rādītāji;
    e. Tematiskās mapes.

2. Verbālās propagandas formas:
    a. Saruna, diskusija;
    b. Tematiskie vakari;
    c. Apskati;
    d. Mutvārdu žurnāli;
    e. Lasītāju konferences;
    f. Ļeņiniskie lasījumi;
    g. "Informācijas dienas", "Absolventu dienas" (Крупко, 1986, 40).

> "Augstskolas bibliotēkai kopā ar tautas un zinātniskajām bibliotēkām ir jāizmanto visi idejiskās iedarbošanās līdzekļi, lai katrā lasītājā audzinātu komunistisko pārliecību, padomju patriotisma proletariātiskā iternacionālisma jūtas" (Крупко, 1986, 25).

Bibliotēku uzdevums nebeidzās vien ar ideoloģiskās literatūras popularizēšanu, veidojot tematiskas izstādes, plakātus, stendus, rekomendējamās literatūras sarakstus, kartotēkas un rādītājus, – bibliotekāri tika iesaistīti aktīvā darbā ar lasītājiem, organizējot diskusijas par "aktuālajiem" jautājumiem.

1986. gada L. Dņeprovskas (*Л. Днепровская*) diplomdarbā par skolas bibliotēkas lomas pastiprināšanu skolnieku audzināšanā kā piemērs minēts kādas skolas bibliotekāra rīkotā politiskā diskusija "Starptautiskās attiecības pēc 2. pasaules kara", kurā tika uzdoti tādi jautājumi kā: "Ko Jūs varat iebilst buržuāzistiskajiem ideologiem, kuri apgalvo, ka mūsdienu proletariāts ir zaudējis savu revolucionārismu?" vai "Pierādiet, ka atsaukšanās uz tā saucamo "padomju draudu" ir aizbildinājums, nevis iemesls ASV agresīvajam imperiālisma kursam un atgriešanās pie "aukstā kara" un "zvaigžņu kariem"?" (Днепровская, 1986, 23).

Bez politisko diskusiju organizēšanas, bibliotēkas organizēja diskusijas ar lasītājiem par ētiku. G. Jegorova diplomdarbā raksta:

> "Viena no izplatītākajām un efektīvākajām pārliecināšanas formām ir diskusija par ētikas jautājumiem.
> Ētikas diskusijas dala kolektīvās un individuālās. Diskusiju tēmu nosaka lasītāju pieprasījumi un intereses, kā arī konkrēti bibliotēkas izglītošanas uzdevumi, piemēram: "Kā izpaužas dzimtenes mīlestība?", "Kā jūs saprotat savu pienākumu pret dzimteni?", "Parunāsim par sirdsapziņu", "Glabā godu jau no jaunības dienām" u.c." (Егорова, 1985, 50).

V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas 1989. gada rakstu krājumā pētniece L. Garonska atzīst, ka bibliotēku darbinieki vēl pārāk maz iesaista jauniešus pārrunās un diskusijās par pasaules sabiedriski politiskās un ekonomiskās dzīves aktualitātēm, nepalīdz jauniešiem labāk orientēties šajos notikumos, veidot pareizu attieksmi pret tiem. Bibliotēkās maz organizēti jautājumu un atbilžu vakari, jauniešu tikšanās ar žurnālistiem, partijas un padomju darbiniekiem – cilvēkiem, kuri varētu sniegt kompetentas atbildes uz jautājumiem, kas satrauc jauniešus (Garonska, 1989, 36–37).

Arī reliģija bija viens no fundamentālajiem jautājumiem, kurš satrauca pastāvošo iekārtu. Tāpēc īpaši mācību iestādes un to bibliotēkas tika iesaistītas ateisma popularizēšanā, jo vara baidījās, ka mājās vecāki un vecvecāki iemācīs bērniem kādas "reliģiskas blēņas".

> "Padomju cilvēku zinātniskā pasaules redzējuma veidošana nav iedomājama bez cīņas ar nezinātnisko, reliģisko uzskatu un redzējumu pārpalikumiem. [..] Skolas bibliotēkas uzdevums ir iepazīstināt skolniekus ar populārzinātnisko literatūru, raks-

> tiem par kosmosa apgūšanu un citiem atklājumiem, kuri apliecina absolūtu reliģiozo izdomājumu nespējību. [..] Tomēr nedrīkst padarīt ateistisko izglītošanu tikai par reliģijas kritiku. Zinātniski-izglītojošā propaganda papildinās ar antireliģiozo, kuras mērķis ir vispusīga reliģiozo ideoloģiju reakcionisma izskaidrošana un cilvēka kā dabas un sabiedrības pārveidotāja varenības parādīšana. [..] Audzēkņiem nepieciešams parādīt reliģijas īstās saknes un norādīt uz pareizajiem veidiem, kā ar to cīnīties. Ateistiskā audzināšana dod labāko efektu, ja tiek veikta sistemātiski, izmantojot dažādus veidus un metodes, kā iedarboties uz personību" (Егорова, 1985, 63–66).

F. Džamajeva (*Ф.Джамаева*) diplomdarbā, aprakstot ateistisko bibliotēku darba virzienu, piemin bibliotēkās veidotās izstādes un "Jaunā ateista bibliotēkas" – īpašus plauktus ar ateisma literatūru:

> "Izmantojot šo literatūru, bibliotēka organizē dažādas izstādes, kuras atmasko reliģiskās vienlīdzības reakcionāro būtību un pretnostata komunistisko morāli" (Джамаева, 1986, 63–64).

Arī šajā jomā bibliotēkas bija spiestas rīkoties neētiski. J. Dreimane min piemēru ar kādas skolas bibliotekāres ziņojumiem par vairākiem baptistiem un adventistiem audzēkņu vidū, kuru reliģiskā pārliecība pēc ziņotājas teiktā traucēja regulāri mācīties un iekļauties skolas kolektīva dzīvē. Tika organizēta lasītāju konference, kurās bija spiesti piedalīties arī ticīgie jaunieši. Audzēkņiem bija uzdots analizēt kādu ateistisku sacerējumu, bet uzaicinātais lektors "atmaskoja baznīcas kalpu viltus morāli" (Dreimane, 2004, 114).

Vērtējot bibliotēku lomu un darbību, jāņem vērā, ka ideoloģija bija obligāta "nodeva" visās dzīves jomās – gan bibliotēku darbā, gan pētījumos, publikācijās un diplomdarbos. Kā norāda J. Dreimane, daudzi speciālisti izrādīja pasīvo pretestību, apzināti ignorējot augstākstāvošo iestāžu rīkojumus tik ilgi, cik vien tas bija iespējams. Taču arī varas iestādes to saprata un, atklājot šādu "pasivitāti", ne vien veica represijas, bet arī pastiprināti pievērsa uzmanību prasību turpmākajai izpildei (Dreimane, 2004, 56).

Jaunatnes lasīšanas jautājumi līdztekus citām tēmām aplūkoti V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas (tagadējās Latvijas Nacionālās bibliotēkas) veiktajos pētījumos "Grāmata un lasīšana lauku rajonā" (1971. – 1974.g.), "Strādājošās lauku jaunatnes literārās intereses" (1976. – 1977.g.) un "Lasītāju pieprasījumu veidošana bibliotēkā" (1978. – 1980.g.).

Pētījuma "Grāmata un lasīšana lauku rajonā" autori no 1971. līdz 1974. gadam veica socioloģisko pētījumu, par pētījuma objektu izvēloties Kuldīgas rajona iedzīvotājus, kas vecāki par 16 gadiem. Tika mēģināts dažādos aspektos atklāt iespieddarbu popularitāti Padomju Latvijas lauku sabiedrībā, kā arī izvirzīt galvenos uzdevumus, lai veicinātu iespieddarbu lomas nostiprināšanos. Galvenā pētījuma uzmanība bija veltīta daiļliteratūras lasīšanas izpētei, jo tas ir visizplatītākais literatūras veids. Vispusīgi un izsmeļoši pētīja periodisko izdevumu izplatību un lasīšanu.

Pētījuma rezultātā autori, analizējot jauniešu (vecāko klašu skolnieku, studentu, mācību iestāžu audzēkņu 16 – 24 gadu vecumā) atbildes, konstatē, ka:

1. Jaunieši ir neaktīvi laikrakstu lasītāji, lai gan visiem, kas mācās, būtu jāizjūt nepieciešamība tos izmantot sistemātiski. Šai ziņā vēl daudz kas darāms bibliotekāriem un pedagogiem.
2. Grāmatu lasīšanas izplatība ir apgriezti proporcionāla cilvēka vecumam: tam palielinoties, samazinās lasīšanai atvēlētais laiks. Tas gan izskaidrojams ar dzīves veida maiņu un mācību izbeigšanos, tomēr skolas laikā radītā interese par grāmatu nav bijusi pietiekami stabila.
3. Liela konkurence bibliotēkai un lasīšanai veidojās līdz ar televīzijas pieejamības un popularitātes pieaugumu – šis faktors kā nelasīšanas cēlonis kopumā ieņem trešo vietu.

4. Jauniešu grupā lasītāju skaits, pēc autoru domām, nesasniedz vēlamo līmeni. No visiem 16 – 17 gadus vecajiem jauniešiem bibliotēkas lasītāju ir 63,2 %. 18 – 29 gadu vecumā bibliotēkas lasītāji ir vairs 42,3%. Autori secina, ka prasība pēc grāmatas un lasīšanas pavājinās līdz ar obligātās vispārējās izglītības gaitu izbeigšanos.
5. Autori sasaista bibliotēkas izmantošanas rādītāju ar lasītāja aktivitāti sabiedriskajā darbā. Bibliotēkas izmantotāju vidū pozitīva attieksme pret sabiedrisko darbu ir apmēram vienai trešdaļai aptaujāto, bet starp tiem, kas neizmanto bibliotēku, – vienai piektdaļai.
6. Jaunieši ir iecienījuši piedzīvojumu literatūru, fantastiku, detektīvliteratūru, humoru un satīru, romānus par mīlestību.
7. Lasītāju izvēli nosaka vēlēšanās lasīt jaunu darbu tūlīt pēc tā nākšanas klajā. Lielu lomu spēlē ģimenes locekļu, kaimiņu, draugu un kolēģu ieteikumi un rekomendācijas. Pētījumā šo izvēli raksturo kā paviršu attieksmi pret daiļliteratūras izvēli, jo daudzi pērk gandrīz visus jaunizdevumus pēc kārtas, bet neatceras ne autorus, ne darbu nosaukumus. Tāpēc bibliotēkām vajadzētu aktīvāk un efektīvāk ieņemt savu lomu lasīšanas vadībā. Uzticēšanās draugu, paziņu ieteikumiem netieši liecina par vājo orientēšanos daiļliteratūrā, par nelielo lasīšanas pieredzi un tātad norāda, ka nav pietiekami izvērsta lasīšanas vadība.
8. Secināts, ka visvairāk tiek lasīti latviešu rakstnieku darbi, tomēr lasītājiem vajadzētu vairāk interesēties par daudznacionālo padomju literatūru un samazināt šo distanci. Grāmatu izdevēju un propagandistu uzdevums būtu vēl aktīvāk nekā līdz šim iepazīstināt lasītājus ar Padomju Savienības literatūru, tādējādi sekmējot dažādu nāciju kultūru tuvināšanos un vēršoties pret atsevišķām lokāla provinciālisma izpausmēm daiļliteratūras lasīšanas struktūrā.
9. Dažādas tematikas nozaru literatūrā lasītāji dod priekšroku literatūrai par dabu, cilvēku dzīvi ārzemēs, ceļojumiem.
10. Sabiedriski politisko literatūru, spriežot pēc pētījuma rezultātiem, lasītāji izmanto tiešajam darbam, mācībām un sabiedriskā darba veikšanai. Šo rādītāju ievērojami ietekmē respondentu sabiedriskās funkcijas un viņu sociālā loma. Visvairāk to lasa pedagogi, partijas, padomju un komjaunatnes darbinieki, studenti un mācību iestāžu audzēkņi.
11. 11,3% politisko pulciņu un semināru klausītāji atzina, ka pēdējā laikā nav pievērsušies Marksa, Engelsa un Ļeņina idejiskā mantojuma apgūšanai, bet 2% (! – autora piezīme) no šās intervēto grupas nebija lasījuši arī PSKP XXIV kongresa materiālus. Acīmredzot politiskajās mācībās vēl nav izskausts zināms formālisms: politpulciņu klausītāji nav pietiekami noslogoti ar praktiskiem uzdevumiem. Propagandistiem, politinformatoriem un bibliotekāriem jādara viss, lai arī nekvalificēta darba strādnieki, transporta darbinieki, lopkopji un citas iedzīvotāju grupas, kuru nodarbošanās nav saistīta ar augstu darba garīgā piesātinājuma pakāpi, pievērstos marksisma-ļeņinisma mācības apgūšanai. Vēl ne tuvu nav sasniegts arī patstāvīga politiskās pašizglītības darba vēlamais līmenis. Tas izvirza nopietnus uzdevumus bibliotēku darbiniekiem.[2]

No šī pētījuma rezultātiem var secināt, ka, neskatoties uz padomju varas mērķtiecīgajām pūlēm, cilvēki izvairījās no politiski ideoloģiskās literatūras, bibliotēku lasīšanas vadības darbs dzīvē tika uzņemts ar skepsi un pretestību. Lasītāji, t.sk. jaunieši, labprāt izvēlējās lasīt ideoloģiski nepiesātinātu literatūru par ceļojumiem, dabu, cilvēku attiecībām, detektīvliteratūru un satīru. Lasīšanas vadības vietā cilvēki lasāmvielu izvēlējās, pamatojoties uz savām interesēm vai pazīstamu cilvēku – draugu, kaimiņu un kolēģu – ieteikumiem. Labprāt tika lasīti latviešu autoru darbi, ignorējot centienus uzspiest "tautu draudzību" un mazināt nacionālās identitātes izpausmes. Politiskās literatūras lasīšana visbiežāk bija nepieciešamība sabiedriskajā darbā strādājošajiem un tiem, kuri mācās.

Padomju vara ar pārlieku intensīvo ideoloģisko iespaidošanu radīja cilvēkos pretestību un vēlmi izvairīties no dažādajām tās formām. Jāsecina, ka bibliotēkas kā viens no padomju ideo-

loģijas instrumentiem daudzu tā laika jauniešu – mūsdienu vidējās paaudzes – atmiņā vai zemapziņā ir palikušas kā nepatīkamas atmiņas. Viens no izaicinājumiem mūsdienu bibliotēkām ir šīs negatīvās atmiņas un stereotipus ar savu darbu mainīt un padarīt bibliotēku par vietu, kurā ikviens lietotājs var baudīt vārda brīvību un tiesības brīvi izvēlēties un lietot informāciju.

Izmantotā literatūra

Ārente, H. (2000). *Totalitārisma izcelsme*. Rīga: Elpa.

Ašmanis, M. (1999). *Politikas terminu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Deglava, A. (atb. red.). (1978). *Grāmata un lasītājs: socioloģisks pētījums lauku rajonā*. Rīga: V. Lāča Latvijas Valsts bibliotēka.

Havel, V. (1978). *The Power of Powerless*. Sk. 2008, 22. jūl.: http://www.vaclavhavel.cz/index.php?sec=6&id=2&kat=&from=6&setln=2

Garonska, L. (1989) Jaunatnes bibliotekārā un bibliogrāfiskā apkalpošana Latvijas PSR valsts masu bibliotēkās. Grām.: *Bibliotekārās un bibliogrāfiskās apkalpošanas problēmas. Bibliotēku zinātnes aspekti*. Rīga: Avots.

Lapiņa, L. (2005). Mācību grāmatas kā skolēnu sovetizācijas instruments staļinisma periodā. Grām.: Zelče, V. [Red.] *Agora 3. Pēckara Latvijas cilvēktelpa ≠ staļinisms*. Rīga: Latvijas Universitāte.

Mooij, M. (2005). *Global marketing and advertising*. Thousand Oaks: Sage.

Saņko, K. (1974). Bibliotekāra personības loma lauku jaunatnes garīgajā izaugsmē. Grām.: *Grāmata un lasīšana laukos. Zinātniska konference. Referātu tēzes*. Rīga: V.Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēka.

Izmantotie avoti

Apīne, M. (1950). *Bērnu un skolu bibliotēkas Padomju Latvijā: diplomdarbs*. Rīga: Latvijas Valsts Universitātes Filoloģijas fakultātes Bibliotēku zinātņu nodaļa.

Blaua, G. (1995). *Skolotāja un skolēnu sadarbība literatūras stundās vidusskolā: Promocijas darbs*. Rīga: Autora izd.

Джамаева, Ф. (1986). *Роль и место библиотеки среднего специального учебного заведения в учебном процессе:Дипломная работа*. Рига: Латвийский государственный университет им. П. Стучки, Филологический факультет, Кафедра библиотековедения и библиографии.

Днепровская, Л. (1986). *Усиление роли школьной библиотеки в коммунистическом воспитании школьников в свете Реформы общеобразовательной и профессиональной школы:Дипломная работа*. Рига: Латвийский государственный университет им. П.Стучки, Филологический факультет, Кафедра библиотековедения и библиографии.

Dreimane, J. (2004). *Latvijas bibliotēkas otrās padomju okupācijas gados: Promocijas darbs*. Rīga: Autora izd.

Егорова, Г.А. (1985). *Роль школьной библиотеки в формировании всесторонне развитои гармоничной личности:Дипломная работа*. Рига: Латвийский государственный университет им. П.Стучки, Филологический факультет, Кафедра библиотековедения и библиографии.

Крупко, Ж. (1986). *Пропаганда общественно – политической литературы в библиотеке вуза: Дипломная работа*. Рига: Латвийский государственный университет им. П.Стучки, Филологический факультет, Кафедра библиотековедения и библиографии.

Любарская, А. (1995). *Проблемы психологии книги и чтения в трудах Н.А. Рубакина и современные проблемы руководства чтением: Бакалаврская работа*.

Орехова, К. (1995). *Проблема руководства чтением и современный библиотечный процесс: Бакалаврская работа*. Рига: Латвийский Университет, Филологический факультет, Кафедра библиотековедения и информации.

---

[1] Sk. *The USA Patriot Act*. Sk. 2008, 4. aug.: http://www.ala.org/ala/washoff/woissues/civilliberties/theusapatriotact/usapatriotact.cfm

[2] Sk. Deglava, A. (atb. red.). (1978). *Grāmata un lasītājs : socioloģisks pētījums lauku rajonā*. Rīga: V. Lāča Latvijas Valsts bibliotēka. 213 lpp.

Ingus Bērziņš
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktora zinātniskā grāda pretendents (Latvija)

LTV RAIDĪJUMS "VIDEORITMI" (1984 – 1987) – BEZCENZŪRAS LAIKMETA TELEVĪZIJAS PRIEKŠVĒSTNESIS

Latvijas PSR televīzijā "Videoritmi" parādījās 1984. gadā – divus gadus pirms Padomju Savienībā oficiāli tika ievests "glasnostj" politikas kurss, kura sekas bija faktiska cenzūras izzušana padomju mediju telpā. "Videoritmu" cikls beidzās 1987. gadā – laika posmā, kad "glasnostj" jau darbojās, bet cenzūras tradīcijas joprojām bija dzīvas, un noteikti vēl nevarēja runāt par vārda brīvību padomju mediju telpā. Šī raksta uzdevums ir, pētot raidījuma saturu dažādās tā dzīvescikla pakāpēs un intervējot raidījuma veidotājus, aprakstīt, kā dažu gadu laikā bezcenzūras laikmeta priekšvakarā mainījās televīzijas satura veidotāju un uzraugu izpratne par to, kas ir pieļaujams padomju medija saturā.

Atslēgvārdi: televīzijas raidījums "Videoritmi", TV raidījuma saturs, padomju televīzija, cenzūra, popmūzika, Jānis Šipkēvics, Juris Podnieks.

Kultūras studijās pieņem, ka auditorija nav anonīma indivīdu masa, bet tā sastāv no dažādām subkulturālām formācijām, kuru "locekļi", dekodējot informāciju, vadās no savām kultūrorientācijām (Morely, 1992, 54). Var uzskatīt, ka totalitārā režīma cenzūra apzināti centās dezorientēt jauno paaudzi, lai tā nekādā gadījumā nevarētu veidot kopīgas subkulturālas formācijas ar Rietumu vienaudžiem – piemēram, hipijiem, pankiem, disko paaudzi.

Totalitārā režīma attieksmi pret Rietumu popkultūru, kura kalpoja par ideoloģiskām vadlīnijām aizliegumiem mediju saturā, trāpīgi raksturo PSRS himnas vārdu autora Sergeja Mihalkova teiktais: "Biedri, esmu pārliecināts, ka tās nav tikai nevainīgas jauniešu dejas. Tā ir slimība, kas diemžēl nav ārstējama. Tas ir morālais AIDS, pret kuru mums nav zāļu. Tā nav vienkārši mūzika, tā ir inde jaunatnei, no kuras var izaugt jebkas. No narkomānijas un prostitūcijas līdz dzimtenes nodevībai" (Rudaks, 2008, 34).

Tiesa gan, publiskās dzīves kontroles sistēma, kas bija pavājinājusies sešdesmitajos gados, ieguvusi jaunu spēku septiņdesmito gadu stagnācijas laikā, astoņdesmitajos nereti kļuva par formalitāti, jo komunistiskās partijas ideoloģiskie sargsuņi un cenzori bija noguruši un neuztvēra savu darbu nopietni. Nebija pat skaidri definētu "drīkst" un "nedrīkst" (Høyer, Lauk & Vihalem, 1993, 211–212). Mediju saturā astoņdesmitajos gados varēja parādīties saturs, kurš, ja vadītos pēc ortodoksālajiem padomju ideoloģiskajiem kanoniem, skaitījās kategoriski nepieņemams.

Septiņdesmito gadu beigās padomju literatūrā un kino parādījās pastāvošo iekārtu gan alegorijās, gan tieši kritizējoši darbi – Marka Zaharova filma "Tas pats Minhauzens", Jevgeņija Jevtušenko romāns "Ogu vietas", Čingiza Aitmatova romāns "Un garāka par mūžu diena ilgst" u.tml. Uz šo cenzūras "caurumu" fona Rietumu popmūzikas videoklipu nonākšana padomju publiskajā telpā ir salīdzinoši nekaitīga. Rietumu popmūzikas video Latvijas PSR televīzijā šajā laikā parādās Alda Ermanbrika vadītajā raidījumā "Varavīksne", Padomju Savienības Centrālajā TV – raidījumā "Planētas balsis". Tas notiek ļoti neregulāri, bez jebkādas formāta koncepcijas – līdztekus sociālistisko valstu un itāliešu estrādei var tikt parādīts rokgrupas "Queen" vai "Pink Floyd" video.

"Videoritmu" idejas autors un raidījuma redaktors Jānis Šipkēvics[1] atceras, ka ļoti vēlējies televīzijas auditorijai parādīt, ka pasaulē eksistē cita mūzika, ja mūzika, kuru piedāvāja tā laika mediji (pašmāju estrādes žanrs, sociālistisko valstu un Itālijas estrādes žanrs), bija ne-progresīva, vecmodīga.

Kā jau minēts – lai arī ar "noguruma" radītiem cenzūras caurumiem, taču totalitārā režīma mediju satura politika bija darīt visu, lai jautājumu lokā, kas attiecas uz popkultūru, mediji

neveidotu "publisko sfēru", proti, virtuālu vietu, kur sabiedrībā cirkulē informācija, idejas un notiek debates. Taču var pieņemt, ka arī uz totalitāras mediju sistēmas auditoriju attiecināmi vispārējie principi par tās vēlmēm un to apmierinājumu. Vajadzību apmierinājuma teorētiskais modelis norāda uz daudzām būtiskām vajadzībām, kas tiek apmierinātas ar mediju patērēšanas palīdzību – starp tām vēlme tapt izklaidētam, dalīties savā pieredzē ar citiem, būt informētam, vēlme apmierināt ziņkāri, atrast modeļus, kurus imitēt, iegūt identitāti (Berger, 2005, 126). 20. gadsimta astoņdesmito gadu sākuma padomju Latvijas jaunietim (kā daļai no lielākas grupas – visas pasaules jaunatnes ar globālām vērtībām šā vārda popkultūras ietvarā, kopēju dzīvesstilu), šīs zemes mediju saturs nespēja apmierināt nevienu no iepriekš minētajām vajadzībām.

Vai "Videoritmu" autori apzināti formēja latviešu padomju jaunieša viedokli par Rietumu popkultūru? Iespējams, ne, taču, kā jau minēts, padomju medijos un to uzraudzības sistēmā vairs nebija vienotības, kas ir ideoloģiski "derīgs", dzelzs priekškarā parādījās lieli caurumi, un sākās informācijas ieplūšana no Rietumiem, atsevišķi TV darbinieki kļuva patstāvīgāki un neatkarīgāki savu lēmumu pieņemšanā un vadījās pēc principa – viss, kas nav nepārprotami izliegts var būt arī atļauts.

Ilustrācijai tika atlasīti un aplūkoti trīs raidījumi – "Video ritmi – 2" (ēterā 1984. gada 10. martā), "Video ritmi – 6" (ēterā 1985. gada 15. septembrī) un "Video ritmi – 11" (ēterā 1987. gada 24. maijā). Atlasē tika izvēlēts viens raidījums programmas dzīvescikla sākumā, viens vidū, viens noslēgumā. Laika posms sakrīt ar stagnācijas pēdējiem un "glasnostj" pirmajiem gadiem. Baltijas mediju vēstures pētnieki laika posmu no 1985. līdz 1987. gadam definē kā "preses demokratizācijas procesu, viedokļu daudzveidības parādīšanos, mediju sistēmas struktūrai paliekot nemainīgai" (Høyer, Lauk & Vihalem, 1993, 227).

Trīs gadu laikā no satura izvēles un šova elementu lietojuma viedokļa raidījums mainās tikai daļēji, taču nozīmīgas pārmaiņas piedzīvo uzrunas forma – no smagnējas, kokainas uz rotaļīgu, draudzīgu, skatītāja līdzšinējās zināšanas respektējošu.

Pirmajos divos raidījumos moderatora lomu uzņemas tieši ar popkultūru nesaistīts cilvēks, kurš šādā formā integrē nepiedzīvoto saturu skatītājam pieņemamā, akceptētā formātā – proti, par jebkuru tēmu televīzijā drīkst izteikties tāda persona, kurai ir sabiedrības uzticība – kinorežisors Juris Podnieks, aktrise Vera Singajevska. Atbrīvošanās no smagnējiem totalitāras mediju sistēmas satura pasniegšanas kanoniem ir skaidri redzama arī no lietoto stila paņēmienu aspekta. Ja 1984. gada raidījumā pat demonstrēts videoklips tiek pieteikts televīzijas tā brīža diktora balsī ("Jums spēlē ansamblis "Zemļaņi"), tad 1987. gada raidījumā studijas viktorīnas laikā ir fona mūzika, kas pirms trim gadiem valdošajā stīvumā būtu nepieņemami rotaļīgs paņēmiens.

Gan 1984., gan 1987. gadā saturā būtisku vietu ieņem interakcija ar skatītājiem, kuri līdzdarbojas raidījuma veidošanā, kā šova elements ir raidījuma "kopējā tēma" – 1984. gadā raidījuma darbība notiek lidmašīnā lidojuma laikā. Tajā atrodas interesantāko vēstuļu autori, kurus iztaujā raidījuma vadītājs – kinorežisors Juris Podnieks, kurš iejūtas lidmašīnas pilota lomā. 1985. gadā raidījums veltīts "pasakām" un to daļēji vada aktrise, kas tēlojusi lomas izrādēs bērniem Vera Singajevska, 1987. gadā raidījuma garumā notiek zināšanu konkurss par populāro mūziku, kurā piedalās erudīti no publikas. Visos raidījumos tiek demonstrēti Rietumu popmūzikas videoklipi, kuri saskaņā ar ideoloģiskajām norādēm formāli tomēr ir aizliegtais saturs.

1984. gada raidījumā no pārraidītajiem mūzikas video astoņi ir sociālisma nometnē vai Itālijā tapusi mūzika, kura tematiski iekļaujas vispārējā padomju televīzijas satura ietvarā, tikai četri izpildītāji ir Rietumu popmūzikas pārstāvji.

Viens no tiem ir tobrīd popmūzikas modernajos strāvojumos vairs neaktuālais Elviss Preslijs, kura "traģiskais liktenis" raidījumā ilustrē, ka "kapitālistiskā ekspluatācija un šovbizness nav tikai tukši vārdi, bet patiešām var novest talantīgu izpildītāju līdz radošam fiasko" (eksperta muzikologa Artemija Troicka komentārs). Zīmīgi, ka "Videoritmos" pārraidītais Preslija koncertieraksta fragments ir titrēts ar somu valodas tulkojumu, kas uzskatāmi liecina par iepriekš

aprakstīto cenzūras atslābuma absurdu – neviena no personām, kas atbildīga par satura ideoloģisko tīrību, nebija novērsusi situāciju, ka oficiāla padomju medijā parādās acīmredzami padomju pilsonim legāli nepieejamā veidā iegūts saturs.

Lai skatītājam piedāvātu iepazīties ar vienu no populārākajiem tā laika Rietumu pasaules popkultūras produktiem – Maiklu Džeksonu –, eksperts Juris Podnieks studijā analizē pirms tam pārraidītā dziesmas "Billy Jean" videoklipa kinematogrāfiskās kvalitātes, aplūkojot operatora izmantotos darba paņēmienus, klipa sižetā iesaistīto personāžu simbolisko slodzi u.tml: "Parādoties jaunajai televīzijas video tehnikai, rodas jaunas iespējas, kā vispār traktēt mūziku un dziesmu. [..] Šai fragmentā dziedātājs nav tikai tas, kurš izpilda dziesmu, bet ir personāžs. Tāpēc ir būtiski izmantot jaunās video iespējas, lai skatītājam palīdzētu uztvert dziesmu gan ar montāžas ritmiku, gan vides dažādību palīdzēt saprast tekstu un iepazīt pašu dziedātāju." (Podnieks). Tāpat tiek analizēti grupas "Duran Duran" videoklipa māksliniecisk ās izteiksmes līdzekļi.

Savukārt zviedru rokgrupas "Secret Service" video komentē eksperts Ivars Ķezbers[2], kurš skaidro, ka Rietumu grupas "aiz lētas, sensacionālas reklāmas apsvērumiem" izvēlas provokatīvus nosaukumus, kā, piemēram, "Secret Service", "KGB", "Police", bet tas nenozīmējot, ka šo grupu mūzika ir pretpadomiska.

Ķezbera komentāri raidījuma saturā tiek ievesti arī, nesaistot tos ar kādu konkrētu videofragmentu. Piemēram, studijā Ķezbers komentē kāda reāla vai falsificēta lasītāja vēstuli, kurš raidījumam uzdevis jautājumu: "Vai sliktā Rietumu ietekme neizpaužas modes untumu ietekmē mūsu estrādes mūzikā?" Ķezbers atbild ar plašāku skaidrojumu, kurā cita starpā stāsta par Džonu Lenonu, kura slepkavības dienu "mūsu ideoloģiskais pretinieks mēģina apzīmēt ar orelolu cīņai par mieru", bet Lenona miera idejām "bija savdabīgs akcents", jo dziedātājs "sludināja, ka jaunietim vajag ņemt rokās tikai ģitāru, nevis automātu, ka robežas vajag šķērsot ar mīlestību". "Mēs ar jums arī esam par mīlestību un mūziku, bet zinām, ka šodien sociālisma intereses vajag aizstāvēt arī karavīram. Esam par Lenona mūziku, bet pret šo abstrakto pacifismu" (Ķezbers).

Šipkēvics, komentējot tā laika satura politiku, uzsver, ka šāda padomju medijam konvencionāla satura pasniegšana – eksperta komentārs, bija nepieciešamā nodeva, lai varētu realizēt primāro mērķi – parādīt skatītājiem mūziku, kas tapusi aiz dzelzs priekškara. Interesanti, ka aplūkojot pārējos divus pētījuma izlasē iekļautos raidījumus, jāsecina: jau 1985. un 1987. gadā ekspertu loma pārraidīto mūzikas video komentēšanā vairs nav bijusi nepieciešama. Tādējādi divu gadu laikā Rietumu popmūzikas videoklips bija zaudējis savu "svešķermeņa" statusu padomju Latvijas televīzijas saturā, tā klātesamība tika uzskatīta par normālu, kas nav īpaši jāpaskaidro.

Dažbrīd satura politika, kuras patieso dzinuli Šipkēvics ieskicēja kā "vēlmi parādīt skatītājam to, ko viņš nav redzējis", nonāk līdz tādai eklektikai, ka raidījuma vidū tiek demonstrēta viena pasaulslavenās animācijas filmas "Toms un Džerijs" sērija.

1985. gada raidījumā studijā notiek ekspertu konkurss – Juris Podnieks, Ābrams Kleckins, Normunds Naumanis, Vija Beinerte un citi sacenšas savā starpā, veidojot divas komandas, kuras uzdod viena otrai jautājumus par demonstrētajiem videoklipiem – to māksliniecisk ās izteiksmes līdzekļiem, u.tml.

Interakcija ar publiku ir nozīmīga raidījuma sastāvdaļa visā tā dzīvescikla garumā. Tomēr, ja pirmajos divos aplūkotajos raidījumos, publika (lidmašīnā atrodas 32 "interesantāko vēstuļu autori", kas raidījuma beigās katrs saņem itāliešu estrādes dziedātāja un aktiera Adriano Čelentano skaņuplati) praktiski nedemonstrē zināšanas par Rietumu popmūziku, vai pat nosoda to, tad 1987. gadā jau tiek uzskatīts par pašsaprotamu un normālu, ka interakcija ar publiku notiek erudīcijas spēles veidā, kuras laikā jāatbild uz specifiskiem jautājumiem par rokmūziku, kurus, velkot paralēles ar 1984. gada raidījuma ekspertu didaktisko garu, likumpaklausīgs padomju jaunietis nemaz nedrīkstētu zināt. (Piemēram – "kas ir ekrānā redzamā grupa?" Pareizā atbilde – "Rainbow", kas izpilda "Deep Purple" dziesmu "Smoke on the Water").

1984. gada raidījuma vadītājs "pilots" Podnieks publikai uzdod tādus jautājumus, kā "Kā-

dai jābūt sievietei – estrādes dziesmas izpildītājai?", "Vai, izpildot dziesmu, jābūt teatrāliem efektiem?", "Vai estrādes mūzika zaudējusi, kad Imants Kalniņš pievērsies akadēmiskajam žanram?", "Kāpēc Latvijā tā iecienīta itāliešu estrāde?"

1985. gada raidījumā publikas viedoklis satura veidošanā tiek iesaistīts ar ielu interviju formu, turklāt intervētājs ir mākslīgi radīts personāžs – klauns Ingerūns. Intervijas caurvij tēma – kas kopīgs dziesmai ar pasaku, un tās mijas ar popmūzikas videoklipiem, kuru tēmas tiešāk vai netiešāk saistāmas ar jēdzienu pasaka. Arī studijas ekspertu konkursa uzvarētājs jānosaka skatītājiem savās vēstulēs – fokuss uz publikas iesaisti ir ļoti nozīmīgs.

1987. gada raidījumā interakcija ar publiku ir raidījuma vadlīnija – viktorīna studijā ar astoņiem dalībniekiem, kas cīnās par balvu pie datora ekrāniem un spiež pogu ar pareizo atbildi, un publiku amfiteātrī, kas līdzdarbojas, arī atbildot uz raidījuma vadītāju – populāru diskžokeju Arvīda Mūrnieka un Ainara Mielava – jautājumiem. Gan atbildēs uz viktorīnas jautājumiem, gan citētajās skatītāju vēstulēs ietverta oficiālajā publiskajā telpā nepieejama informācija, kas liecina: zināšanu iegūšana par Rietumu popkultūru ir neoficiāli atļauta, pretstatā, piemēram, 50. gados praktizētajai izteikti piesardzīgajai pieejai, kuru ilustrē pazīstamais ironiskais dzejolītis: "šodien viņš klausās džezu, rīt dzimteni nodos". Popmūzika, zināšanas par popmūziķu daiļradi un dzīves gājumu nav svešķermeņa tipa saturs, kurš kā īpaši jāpiesaka un jāpiesaista eksperti, kas sniegtu papildu izskaidrojumus.

Šo līdz 1987. gadam notikušo popkultūras apgūšanas leģitimizāciju raksturo 1987. gada raidījumā par Braeina Īno daiļradi stāstījušā Hardija Lediņa nobeiguma teksts: "Ja kāds no jums ieinteresēsies par Braeinu Īno, gan viņš zinās, kā vairāk tikt pie šīs informācijas un šīs mākslas".

Secinājumi

Triju četru gadu laikā Latvijas PSR televīzijas satura veidotāju un uzraugu izpratne par to, kas ir pieļaujams padomju medija saturā, mainījās.

Šīs izmaiņas skāra gan informācijas daudzumu par Rietumu popkultūru, gan šīs informācijas "radikālumu" iepretim padomju gaumes standartam, tādējādi sākot orientēties uz dažādu subkulturālu formāciju (piemēram, "smagās rokmūzikas" cienītāji) interešu loku, kuru eksistence stagnācijas laika padomju režīmā tika atzīta par neiespējamu. Raidījuma cikla sākumā obligāti ir katru Rietumu popkultūrai piederīgo informatīvo vienību komentēt no ideoloģijas pozīcijām (Preslija dzīve – kapitālisma ļaunuma paraugs, grupas "KGB" nosaukuma izvēle – provokācija pret padomju bloku), savukārt cikla beigu posmā iespējams runāt par Rietumu popkultūrā notiekošo kā sarunas objektu (piemēram, Braeina Īno multimediālā māksla), nepievēršot nekādu uzmanību tam, kāda ir tā loma sociālisma un kapitālisma nometņu pretstāves aspektā.

Vienlaikus mainījās arī uzrunas forma un stils – samazinājās sausā diktora teksta īpatsvars, palielinājās improvizējoša studijas moderatora loma, tika ieviesti radoši risinājumi – piemēram, virtuālais intervētājs Ingerūns. Komentējošo ekspertu statusā partijas un Maskavas pārstāvjus (Ķezbers, Troickis) nomainīja alternatīvas publiskas telpas pārstāvji, piemēram, Hardijs Lediņš.

Izmantotā literatūra

Berger, A. (2005). *Media Analysis Techniques* (3rd ed.). London: Sage, New Delhi: Thousand Oaks.

Høyer, S., Lauk, E. & Vihalem, P. (eds.). (1993). *Towards a Civic Society. The Baltic Media`s Long Road To Freedom.* Tartu: Tartu, Baltic Association for Media Research/Nota Baltica, Ltd.

Morely, D. (1992). *Television, Audiences And Cultural Studies*. London: Routledge.

Rudaks, U. (2008). *Rokupācija*. Rīga: Dienas grāmata.

[1] Jānis Šipkēvics – raksta tapšanas laikā akciju sabiedrības "Radio SWH" valdes priekšsēdētājs. Intervēts 2008. gada 3. septembrī.
[2] Ivars Ķezbers – astoņdesmitajos gados LKP CK ideoloģiskais sekretārs, PSRS sūtniecības Zviedrijā darbinieks – viņa piesaiste raidījuma veidošanā rada iespēju "legalizēt" zināšanas par popkultūru, jo runā varas nomenklatūras pārstāvis, kurš vienlaikus, dzīvodams aiz dzelzs priekškara, ieguvis vairāk informācijas par popmūziku. Zīmīgi, ka vēlāk Atmodas laikā tieši Ķezbers ieiet vēsturē kā viens no liberālākajiem LKP vadības pārstāvjiem.

Olga Procevska
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktorante (Latvija)

POLITIKA, MŪZIKA UN CILVĒKI: *PERESTROIKAS* LAIKA PADOMJU LATVIJAS POPULĀRU DZIESMU SEMIOTIKA

Latvijas vēsturiskajā atmiņā *perestroika* – 80. gadu beigu politiskie procesi tiek reflektēti gandrīz tikai vienā diskursā – atmošanās, cīņa un tās sasniegumi. Taču populārākās mūzikas analīze parāda, ka līdzās pašpārliecinātiem cīnītājiem tajā laikā pastāv arī "mazie cilvēki", kuriem vienlaikus ar šo diskursu tikpat aktuāla ir arī nespēja pieņemt pārmaiņas, vēlēšanās norobežoties no sabiedriskām aktivitātēm, centieni meklēt mierinājumu privātajā sfērā vai tieši otrādi – vēršoties pie ārējiem spēkiem. Šajā rakstā pētītas *perestroikas* laika padomju Latvijas populārākās dziesmas, analizējot un skaidrojot to populārākos diskursus, kā arī to formulēšanas paņēmienus.

Atslēgvārdi: mūzikas semiotika, nozīme, perestroika, padomju Latvija, diskurss.

Attālinoties no tradicionālās muzikoloģijas iecienītākā skatpunkta, kas centrā novieto radītāju, ģēniju, un paraugoties uz mūziku no ikdienas kultūras un tātad – klausītāju (lietotāju) – pozīcijām, iespējams spriest par mūzikas individuālo un sociālo funkcionalitāti, lai cik nepiemēroti tas neizklausītos. Lai gan diskusijas par to, vai mūzikas valodiskie elementi (harmonija, ritms, melodija, tembrs un citi) var komunicēt sociālās kategorijas, joprojām ir aktuālas, esmu pārliecināta, ka mūzika ir būtiska sociālās identitātes un realitātes konstruēšanas, uzvedības regulēšanas un tātad – komunikācijas procesu sastāvdaļa.

Tādēļ pētot dažādus sociālos procesus, it sevišķi tos, kas saistīti ar pārmaiņām, ir vērts pievērst uzmanību ne tikai tajos iesaistītajiem mediju tekstiem un vizuālajiem materiāliem, bet arī muzikālajai valodai, kas, jāatzīst, nebūt nav vienkārši pētāma. Sarežģījumus pirmām kārtām sagādā jau minētā neskaidrība – vai mūzikā iespējamas nozīmes?

Mūzikas un mūzikas tekstu semiotika

Lielākā daļa no metodēm, ko izmanto populārās kultūras produktu pētniecībā, sākotnēji tikušas radītas un arī ilgstoši izmantotas gandrīz tikai verbāli tekstuālas analīzes vajadzībām, un tikai sekundāri piemērotas citiem medijiem – vizuālajiem un audiovizuālajiem materiāliem, performancēm un uzvedības modeļiem, mūzikai, utt. Grūti teikt, vai runa ir drīzāk par cēloņiem vai sekām, bet tās zīmju sistēmas, kas nav piesaistītas verbālajām, pavada šaubas par to apzīmējošo spēju un valodas specifiku. Mūzikas gadījumā tās ir īpaši izteiktas un ilgas (vēsturiskas), tāpēc jautājums par mūzikas un valodas attiecībām vēl šobrīd ir svarīgs mūzikas semiotikai. Tomēr tas ir jāsadala divās apakštēmās: muzikālās valodas un tekstu semiotika. Vispirms par muzikālo valodu.

Analizējot to var identificēt divus pretējus skatpunktus, kas vēl šobrīd veido pamatus divām opozicionārām teorijām par mūzikas valodisko dabu. Sauksim tās par formālisma un referenciālisma pieejām.

Formālisma pieeja

Formālisma[1] pieejas pazīstamākais pārstāvis, viens no 19. gadsimta ietekmīgākajiem Eiropas mūzikas kritiķiem Eduards Hansliks (*Eduard Hanslick)* savā ievērojamākajā darbā *Par skaisto mūzikā* (*Vom Musikalisch-Schönen*) uzsver, ka komponists, radot mūziku, vadās tikai un vie-

nīgi pēc muzikālajām, nevis valodiskajām, sociālajām vai jebkādām citām ārpusmuzikālām likumsakarībām. Savukārt tas, kam komponists ir pakļauts un kas lielā mērā nosaka viņa darba rezultātu, ir formālie kompozīcijas un izpildījuma (harmonijas) likumi, kas pakārtoti estētikas mācībai (Ганслик, 1885, 167). Jāpiebilst, ka cilvēka smadzeņu reakcija uz septiņu nošu gammā pamatoto harmonijas likumu pārkāpšanu ir pierādīta arī neiroloģiskos pētījumos laboratorijas apstākļos (Koelsch, Schroger & Gunter, 2002, 39, 38–48).

Tādējādi, īsumā rezumējot Hanslika tēzes, mūzikai nav nozīmes. Par nozīmes attiecībām mūzikā, viņaprāt, nevar runāt, jo mūzikai nav objekta, ko tā apzīmē, tādēļ, ka starp komponista iecerēto objektu (piemēram, kādu dabas parādību vai emocionālu reakciju) un tā reprezentāciju mūzikā nav iespējams skaidri identificēt un pierādīt saikni.

Tāpēc mūzikas saturs un nozīme, pēc Hanslika domām, ir jēdzieni, kas apskatāmi vienīgi muzikālās kategorijās (piemēram, toņi (zīmes) apzīmē skaņas augstumu un to secība (sintakse) konstruē melodiju), taču ne semiozes rakursā (Ганслик, 1885, 159). Hansliks norāda, ka nozīme, kas attiecas uz emociju sfēru un ir "tikai jūtama, bet nav atreferējama vārdiem" nav kvalificējama kā nozīme semiotiskā ziņā, jo tā nevar tikt pienācīgi fiksēta, lai gan tādas nozīmes mūzikā, viņaprāt, ir atrodamas. Hansliks uzver arī to, ka pastāv tādi mūzikas žanri, kas paredz eksplicītāku komponista nodomu (tēmu, naratīvu), un ir arī tādi, kas paredz tikai izpildītāja tehnisku treniņu vai improvizāciju, taču jebkurā gadījumā skaidri identificējamas cēloņsakarības starp komponista nodomu un klausītāja reakciju nav, tātad – nav iespējams identificēt arī zīmju un konceptu iedarbību (Ганслик, 1885, 159, 167–168). Savukārt tas, kas, viņaprāt, muzikālajā skaņdarbā spēj pārraidīt nozīmi, ir tam pievienotie nemuzikālie nesēji – dziesmu tekstos izmantotā dzeja, deja, operā arī tērpi un dekorācijas (Ганслик, 1885, 162–163).

Rezumējot, Hansliks un arī citi mazāk pazīstami formālisma pieejas piekritēji uzsver, ka mūzikai nav semiotisku instrumentu, lai apzīmētu ārpusmuzikālus objektus – tā vietā mūzikai ir spēcīgas iekšējās likumsakarības, kas zīmes *ieslēdz* harmonijas likumu robežās. Tomēr, manuprāt, būtisks šīs pieejas trūkums ir tas, ka tā faktiski aprobežojas ar indeksikālām zīmes attiecībām, kuru pamatā ir nepārprotami identificējama un pierādāma saikne starp objektu un tā reprezentāciju. Savukārt ikoniskām un simboliskām zīmēm šādas saiknes nav, to reprezentācijas veids un saikne ar objektu mazākā vai lielākā mērā balstās uz konvenciju. Šādas zīmes ir fleksiblākas reprezentācijas līdzekļu ziņā un tādējādi iespējamas arī medijos ar izteiksmes līdzekļiem, kas ievērojami atšķiras no verbāliem formulējumiem.

Par vienu no problemātiskākajiem aspektiem mūzikas semiotikā var uzskatīt daudzu formālisma pieejas pārstāvju uzsvērto apstākli, ka mūziku ir iespējams baudīt bez nozīmju dekodēšanas, kamēr, piemēram, tekstam, kas tiek uztverts bez skaņas (lasot), šāda parādība ir iespējama daudz mazākā mērā. Abi šie mehānismi – saprašanas un baudīšanas – mūzikā ir daudz lielākā mērā autonomi nekā tekstā (Tarasti, 2002, 16; Mayer, 1965, 256–257). Turklāt arī reakcijas, ko uz vienu un to pašu mūziku producē dažādas auditorijas, mēdz būt ievērojami atšķirīgas, nereti pat neprognozējamas. Taču pētnieki norāda, ka metaforiskā līmeni tās ir izteikti līdzīgākas, nekā tad, ja notiek zīmju dekodēšana denotatīvajā līmenī (Adorno, 2002, 271).

Jāpiebilst, ka mūsdienu mūzikas semiotikas pētījumos muzikālā nozīme visbiežāk tiek saprasta kā konotatīvā nozīme – tas ļauj pētniekiem izvairīties no formālistu pārmetumiem par mūzikas ierobežoto apzīmējošo kapacitāti.

Tas, cik piesātināta ar nozīmēm mūzika būs klausītājiem, un kādas šīs nozīmes būs, atkarīgs ne vien no viņu muzikālās kompetences un ekspektācijām, bet arī no uztveres akta kultūras konteksta. Piemēram, *Marseljēza* klausītājam bez zināšanām par šī skaņdarba vēsturi un sociālo lietojumu būs vienkārši skaņdarbs ar tam piemītošajām muzikālajām kvalitātēm, savukārt vēsturē kompetentam klausītājam – Lielās franču revolūcijas dziesma un mūsdienu Francijas Republikas valsts himna. Jāņem vērā arī tas, ka mūzikai piemīt lielas iespējas manipulēt ar

iekšējiem kontekstiem, pārnesot zīmi no vienas uztveres situācijas otrā un tādējādi mainot tās nozīmi[2] (Tarasti, 2002, 7).

Referenciālisma[3] pieeja

Savukārt filozofu, Frankfurtes skolas un mūzikas socioloģijas pagaidām slavenāko pārstāvi Teodoru Adorno (*Theodor Adorno*) var izvirzīt kā domātāju, kurš reprezentē no formālistiem atšķirīgu skatpunktu. Viņš norāda, ka mūzika "līdzinās valodai", taču uzsver, ka šo līdzību nevajadzētu uztvert burtiski. Lai gan zīmēm mūzikā, proti, skaņām ir noteikta secība un likumi (loģika), un tās "kaut ko saka", tomēr "tas, kas ir pateikts, nevar tikt abstrahēts no mūzikas, tas neveido [patstāvīgu – *O.P.*] zīmju sistēmu" – muzikālas zīmes nav iespējams tulkot, pārnest citās nozīmju sistēmās (piemēram, valodā), jo to nozīme un lietošana nav pietiekami konvencionalizēta un tādēļ tulkojums nebūtu pietiekami drošticams.

Līdzības starp valodu un mūziku Adorno saskata ne tikai mazākās vienībās, piemēram, toņu apzīmējošajā darbībā, bet arī lielāka mēroga struktūrās. Piemēram, muzikālajai sintaksei ir valodisks raksturs – tajā ir frāzes un pieturzīmes (Adorno, 2002, 113). Mūzikā dažiem elementiem ir arī noteiktas, prognozējamas un pat klišejiskas funkcijas (izmantošanas veidi), kas ļauj tos saukt par simboliem – norāda Adorno, atspēkojot pieņēmumu, ka mūzikas līdzība ar valodu robežojas ar to, ka mūzikā nepastāv koncepti (Adorno, 2002, 13–14).

Jāpiebilst, ka spriedumi par mūzikas semiozi Adorno darbos galvenokārt parādās, runājot par mūziku, sākot no baroka laikmeta, beidzot ar 19. gadsimta skaņdarbiem. Savukārt *jaunā mūzika*, par kuras atskaites punktu viņš uzskata komponista Arnolda Šēnberga (*Arnold Schönberg/ Schoenberg*) darbību, ir raksturojama tieši ar tās "kolektīvo alerģiju pret valodas līdzības prioritāti" (Adorno, 2002, 118). Piemēram, tā ar nolūku izvairās no harmonijas likumiem, sintakses un klišejiskiem kompozīcijas paņēmieniem, kas ļāvuši mūziku pielīdzināt valodai. Lingvistikā nolieguma mērķis *jaunajai mūzikai* ir atklāt tīro muzikalitāti (vai atgriezties pie tās), nonākt līdz "muzikālajai ontoloģijai" nepastarpināti (Adorno, 2002, 120).

Rezumējot, Adorno pārstāv pozīciju, kas mūzikā saskata valodiskas struktūras, taču nepielīdzina ne mūzikas funkcijas, ne tās struktūru valodai. Adorno norāda, ka mūzikai ir principiāli cits mērķis – tā ir drīzāk uz augstākiem spēkiem vērsta lūgšana, nekā mēģinājums komunicēt ikdienā lietojamas nozīmes (Adorno, 2002, 114). Tomēr viņa iezīmētā mērenās mūzikas semiotizācijas–referenciālisma pieeja ir viena no mūsdienu mūzikas pētniecībā biežāk lietotajām. Neidentificējot mūziku ar verbāliem izteiksmes līdzekļiem, tā mūzikai piedēvē semiotisku kapacitāti, kas spēj komunicēt ne tikai intramuzikālas, bet arī ekstramuzikālas zīmes (Adorno, 2002, 1).

Mūzika un diskurss

Savukārt tekstu semiotika ir daudz vienkāršāka un viennozīmīgāk vērtēta parādība – kā tikko redzējām, pat pārliecinātākie mūzikas semiotizācijas pretinieki atzīst, ka mūziku pavadošais teksts ir tās iespēja komunicēt nozīmes, turklāt pilnvērtīgi – denotatīvajā, konotatīvajā, metaforiskajā un citos līmeņos. Te darbojas arī visi semiotikas pētnieciskie instrumenti, tāpēc neredzu nepieciešamību pievērst tiem specifisku uzmanību, taču vēlos uzsvērt, ka tas nozīmē iespēju analizēt abas muzikālās nozīmes sastāvdaļas pēc vienotiem principiem un metodēm, ja to pieprasa pētījuma specifika (piemēram, kā šajā gadījumā, kad tiek pētītas dziesmas, kurās ir gan instrumentālā, gan verbālā komponente). Savukārt ir vērts vairāk koncentrēties arī uz mūzikas diskursiem, proti, jautājumu, vai mūzika spēj darboties kā diskurss – valoda ikdienā, sociālajā un politiskajā sistēmā, valoda kā vērtējoša realitātes konstrukcija.

Mūsdienu kultūras (gan populārās, gan elitārās) pētnieki vairs nebalstās uz tradicionālās muzikoloģijas un mākslas zinātnes pārliecību, kas dominēja kultūras produktu analīzē teju līdz 20. gadsimta otrajai pusei un kurai raksturīga nevēlēšanās mūzikas analīzē lietot arī kultūras un sociālās likumsakarības, argumentējot to ar pieņēmumu, ka mūzikas daba stāv ikdienas norisēm pāri un tādēļ tā var atļauties slēpt savu nozīmju izcelsmi un spēlēties ar kodiem – un līdz ar to kļūt nelietojama zinātniskai analīzei sociālā rakursā.

Savukārt šobrīd akadēmiskajā vidē atzītākais pieņēmums ir Birmingemas skolas formulējums, ka populārā kultūra nevar tikt analizēta citādi, kā tās radīšanas un patērēšanas sociālpolitiskajā kontekstā. Kā to norāda viens no pazīstamākajiem britu popkultūras pētniekiem Džons Fiske (*John Fiske*) – populārā kultūra vienmēr ir politiska, jo "tiek radīta un baudīta sociālās subordinācijas apstākļos un ir iejaukta varas spēlēs sabiedrībā". Taču tas nenozīmē, ka pētot populārās kultūras un politikas mijiedarbību, to vajadzētu skatīt tiešas politiskas rīcības terminos, bet drīzāk spriest par to kā par politiskās apziņas formu, kas, aktualizējoties vēsturiskos un sociālos apstākļos, spēj rezultēties arī noteiktās darbībās (Fiske, 1991, 159).

Turklāt Fiskes teiktajā ir daži īpaši šim rakstam būtiski aspekti. Pirmkārt, atziņa, ka sociālās pārmaiņas (izmaiņas sabiedrības organizācijā, individuālajā un sabiedriskajā domāšanas veidā un uzvedībā, individuālajā un sociālajās attiecībās – Pjotra Ztompkas (*Piotr Sztompka*) definīcija) (Sztompka, 1994, 6) populārajā kultūrā parādās un ir identificējamas daudz agrāk, nekā citās sociālās darbības sfērās, piemēram, politikā (Fiske, 1991, 165).

Otrkārt, Fiske norāda, ka īpaši nozīmīgā lomā populārā kultūra spēj parādīties tādos periodos, kad sabiedriskā vai politiskā iekārta pārdzīvo satricinājumu vai krīzi – esot opozīcijā valdošajai varai un iekārtai, populārā kultūra pastiprina spriedzi un spēj mobilizēt ievērojamus sabiedrības resursus un darboties arī revolucionāri, lai gan tās ietekmes sfēra ir nevis makropolitika (stratēģijas, lēmumi, aizliegumi), bet mikropolitika (attieksmes, interpersonālas attiecības, individuālie ikdienas lēmumi, dzīvesstils) (Fiske, 1991, 160–162). Populārās sfēras novietojumam "starp cilvēkiem un varu" vienmēr piemīt kultūras un politikas pārmaiņu potenciāls un tas aktualizējas gadījumā, ja individuāla neapmierinātība, pretošanās mikrolīmenī iegūst sociālu dimensiju (makrolīmeni), jo, runājot Fiskes vārdiem, "iekšējās fantāzijas parasti pieprasa kādu sociālās cirkulācijas formu". Tātad treškārt – pētnieks norāda, ka šis uzskatu solidaritātes aspekts ir īpaši svarīgs tādās sabiedrībās, kas vairāk orientētas uz kolektīvo identitāti, kur sociālās pieredzes nozīme ir lielāka nekā individuālās (Fiske, 1991, 163, 172–174). Par tādu var uzskatīt gandrīz jebkuru sabiedrību krīzes un pārmaiņu brīžos, turklāt padomju kultūrai tā bija kultūrpolitikas sastāvdaļa.

Popularitātes specifika vēlīnajā padomju Latvijā

Galvenā tēma, ar ko *perestroikas* laika[4] (Brikše, 2005, 192, 198) Latvijā publiskajā telpā saistās dažādi diskursi, ir pats pārmaiņu jeb pārkārtošanās process un koncepts. Tas tika apspriests dažādos līmeņos, izceļot dažādus tās aspektus (piemēram, atsevišķu profesiju lomu pārkārtošanās procesā, pārkārtošanās gaitu dažādās nozarēs). Presē var ieraudzīt divas galvenās pozīcijas – partijas diskursus vistiešāk reflektējušie izdevumi tādi kā laikraksts "Cīņa", īpaši uzsvēra to, ka pārkārtošanās process nav pretrunā ar sociālistisko ekonomiku un partijas kursu, ka tā ir attīstības, nevis krīzes pazīme. Savukārt izdevumi, kuriem raksturīgs opozicionārāks skatījums, piemēram, tolaik populārais laikraksts "Literatūra un Māksla", mēdza arī kritizēt pārkārtošanās gaitu un aicināja uz diskusijām. Diskusiju svarīgākie jautājumi: ekoloģija, valodniecība un folkloristika, nacionālā identitāte un multikulturālisms, vēstures jautājumi (mēģinot apzināt un aizpildīt baltos plankumus vēsturē, piedāvājot no oficiālās koncepcijas

atšķirīgu interpretāciju), notiek arī nacionālo simbolu leģitimitātes atjaunošana un reliģisko institūtu reabilitācija.

Lielākā daļa no padomju Latvijas, tāpat kā citu padomju republiku televīzijas un radio muzikālo raidījumu repertuāra šajā laikā bija popmūzika un rokmūzika, urbānajā vidē dominēja roks (Stites, 2000, 190; Steinhold, 2003, 89–108). Taču tas no kultūras namu un klubu skatuvēm, un citiem populāriem pasākumiem neizspieda, piemēram, folkloras un šlāgeransambļus. Pēc padomju popkultūras pētnieka Ričarda Staita (*Richard Stites*) domām, tas ilustrē to, ka, lai gan padomju izklaides kultūra nekad nav bijusi monolīta, taču arī tik liela dažādība kā *perestroikas* un *glasnostj* laikā tai nekad līdz tam nav bijusi raksturīga (Stites, 2000, 183, 198).

Krievu roka pētnieks Ingvars Steinholds (*Yngvar Steinhold*) uzsver, ka *perestroikas* laika rokmūzika bija pirmām kārtām radīta nevis dejošanai, kā, piemēram, agrāk populārais svings vai tvists, bet gan noteiktu ideju komunikācijai, tāpēc muzikālajā komunikācijā lielāko lomu ieguva dziesmu teksti (Steinhold, 2003, 95, 96). Roka dziesmu tekstos pastāvēja arī izklaidējošas tēmas, taču nozīmīgāki bija politiski un sociāli jautājumi (Staits par tā laika galvenajām tēmām populārajā kultūrā sauc narkotikas, karu, alkoholismu, prostitūciju, korupciju un spekulāciju, bet Baltijas un citās mazajās PSRS republikās būtiski bija arī nacionālie jautājumi) (Steinhold, 2003, 101; Stites, 2000, 194). Šajā laikā popkultūrā lielākā loma bija mūziķiem amatieriem[5] (Steinhold, 2003, 93). Taču *perestroikas* laikā sākās arī populārās kultūras komercializācija – izklaides industrija strauji attīstījās, mūziķiem parādījās producenti un sponsori, tā kļuva par komerciāli efektīvu nodarbošanos (Stites, 2000, 190).

Ja desmitgadē līdz 80. gadu sākumam latviešu padomju populārajā (estrādes) mūzikā dominēja solo izpildītāji – Ojārs Grīnbergs, Margarita Vilcāne, Nora Bumbiere, Viktors Lapčenoks, Mirdza Zīvere, Aija Kukule, Žoržs Siksna un citi –, tad 80. gadu vidus un beigas ir mūziķu apvienību (grupu) laiks. Tas lielā mērā ir tieši rokmūzikas laiks, un visā pasaulē rokmūziku spēlē pārsvarā grupas, nevis individuāli solisti.

Astoņdesmito gadu beigās padomju Latvijas kultūrā notiek vairāki svarīgi populārās mūzikas festivāli, koncerti un aptaujas, kas iezīmē populārākos žanrus un izpildītājus. 1987. gadā tiek atjaunots festivāls "Liepājas dzintars" (tas notiek 20 gadus kopš festivāla dibināšanas un pēc 11 gadu pārtraukuma). Joprojām ar augstu dalībnieku un balsotāju skaitu (katru gadu pētāmajā laika posmā saņemot no 50 līdz 77 tūkstošiem anketu) norisinās 1968. gadā savu darbību uzsākusī "Mikrofona aptauja". Lai gan "Mikrofona aptauja" tā laika publikācijās saistīta ar gados vecāku cilvēku muzikālajām interesēm, kamēr "Liepājas dzintars" ar jauniešu gaumi, anketu socioloģiskā analīze liecina, ka vidējais "Mikrofona aptaujas" respondents ir gados jauns – 1989. gadā pat puse balsotāju bijuši ne vecāki par 25 gadiem.[6]

1986. gadā tiek dibināts arī Vissavienības jauno izpildītāju konkurss "Jūrmala" (tagad tā tradīciju turpina "Jaunais vilnis"). Ievērojamu publikas un mediju uzmanību katru gadu izpelnās arī 1985. gadā dibinātais mūziķu un mākslinieku lomu apmaiņas festivāls "Bildes". Taču festivālu un solo koncertu apmeklētāju skaits 80. gadu beigās pamazām sarūk, un 1989. gadā mūziķi par to jau runā kā par vispārzināmu faktu, skaidrojot to gan ar mediju palīdzību patērētās mūzikas īpatsvara palielināšanos (lielākā loma – videoklipu popularitātei), gan ar to, ka arvien izteiktākā politiskā spriedze liek sociāli aktīvākajai publikas daļai novērsties no izklaides, veltot vairāk laika sabiedriskām aktivitātēm (Admine, 1989, 29. dec., 4).

Lai gan demokratizācijas process vismaz teorētiski nozīmēja arī lielāku varas iecietību pret citādumu, jāņem vērā, ka rokmūzika joprojām varas institūcijām šķita publiskajā telpā nevēlama, sociāli degradējoša un tādēļ – īpaši kontrolējama parādība. Par to liecina gan reportāžas presē, kas atspoguļo mūziķu un koncertu apmeklētāju piebildes par pārspīlēto pasākumu apsardzi, publikas norobežošanu no mūziķiem un stingro dalīšanu sektoros, kas ierobežoja emociju izpausmes uzvedībā (Paikena, 1988, 30.janv., 4).

Vēl skaidrākas norādes uz rokmūzikas nevēlamo raksturu atrodamas oficiālajos dokumen-

tos. Piemēram, LPSR Valsts Televīzijas un radioraidījumu komitejas kolēģijas lēmumā 1987. gadā rokmūziķi saukti par "zema mākslinieciskā līmeņa ansambļiem, kuru priekšnesumiem ir maz kopēja ar mūziku", bet populārie mūzikas raidījumi "Videoritmi" un "Varavīksne" kritizēti par "lētas gaumes priekšnesumu ietveršanu". Turklāt šajā dokumentā atrodamas arī norādes uz šo raidījumu satura cenzēšanas nepieciešamību – to veidotājiem stingri norādīts uz nepieciešamību "kritiskāk veikt materiālu atlasi" un ietekmēt sabiedrisko domu rokmūzikas popularitātes mazināšanai.[7] Tāpēc var secināt, ka, lai gan varas nostāja rokmūzikas un citu alternatīvo kultūru jautājumā kategoriskuma ziņā nav salīdzināma ar, piemēram, 60. gadu politiku, taču joprojām varas diskursā rokmūzika tiek izteikti pozicionēta kā sociāli bīstama parādība.

Populāru dziesmu diskursi kultūras kontekstā

Dziesmu izlases veidošana šī pētījuma vajadzībām ir pietiekami sarežģīts process, jo *perestroikas* laikā dažādojas ne vien pati populārā mūzika, bet arī tās popularitātes atainotāji. Ja runājot par, piemēram, 70. gadu padomju Latviju, diezgan droši var apgalvot, ka vismaz latviski runājošo iedzīvotāju daļas aktuālo muzikālo gaumi pietiekami pilnvērtīgi atainoja "Mikrofona aptauja", tad 80. gados tās reprezentativitāte vairs nav tik viennozīmīga un parādās vairāki konkurējoši popularitātes atspoguļošanas lauki.[8]

Tā kā pētījuma izlasē bija jāaptver iespējami pilnīga aina par populārāko 1987. – 1989. gada mūziku, tad tā tika veidota, kombinējot šo gadu "Mikrofona aptaujas" populārākās dziesmas (katrā gadā trīs visvairāk balsu ieguvušās) ar tām, kas šajā periodā skanējušas TV raidījumā "Varavīksne" un publicētas laikrakstā "Padomju Jaunatne"[9], atlasot no šī repertuāra tos izpildītājus, kuriem šajā laikā ir lielākā publicitāte laikrakstā "Padomju Jaunatne" un žurnālā "Liesma". Pēc šāda atlases principa izlasē iekļuvušas kopskaitā 32 tādu izpildītāju kā "Brāļi Ziemeļi", Dainis Porgants, "Dzeltenie pastnieki", "Jauns Mēness", "Jumprava", "Līvi", "Opus" un "Opus Pro", "Pērkons" un "Pērkons un Ieva Akurātere", "Remix", "Turaidas Roze" un "Zodiaks" dziesmas.

Apkopojot šo dziesmu tekstos un mūzikā pastāvošās nozīmes un diskursus, var izveidot klasifikāciju ar četrām galvenajām tēmām.

Cīņa, atbrīvošanās un revanšs

Šis diskurss viegli pieņemams par vadošo ne tikai tāpēc, ka dominē apmēram trešdaļā pētāmo dziesmu, bet arī tāpēc, ka sakrīt ar mūsdienu priekšstatiem par atmodas laiku kā par ideju cīņas lauku, kurā iesaistījās liela sabiedrības daļa, bet radošo profesiju pārstāvji (tai skaitā – mūziķi ar saviem produktiem) spēlēja nozīmīgākās lomas.

Cīņas, atbrīvošanās un revanša (atriebības) diskurss atpazīstams pēc patētiskas, eksaltētas mūzikas valodas, paātrināta tempa, izteiksmīga ritma, kas semiotiski sakrīt ar tādiem izteikumiem, kas norāda uz tautas apspiestības stāvokli un nepieciešamību no tā atbrīvoties. Piemēram: *Nomākta, sista un kauta/ Latviešu tauta/ Mirst un atkal dzimst*; *Dzīvību, dzīvību Tēvzemei/ Nelūdzam – pieprasām*; *Nāc ārā [taisnība,] uz bagātu ražu/ Ņem šķēpu vienīgi līdz!/ Cērt katrai nezālei galvu,/ Kas mūsu laukos dīgst!* (Liepiņš & Opus Pro, 2007; Marhilēvičs & Fomins, 2005; Lūsēns & Treimanis-Zvārgulis, 2006). Tajā atbrīvošanās un atriebības koncepti lielākoties netiek nošķirti un saplūst vienā procesā, kas iezīmē gan cietējus (latviešu tautu), gan apspiedējus (brīvības laupītājus), gan nākotnes perspektīvu (atbrīvošanos) un tās sasniegšanai veicamās darbības (manifestāciju, atmaskošanu, attīrīšanos). Turklāt laika perspektīva šajās dziesmās visvairāk parādās tagadnes formā, aicinot uzsākt atbrīvošanās cīņas

nekavējoties, un maz runā par to, kas sagaidāms, tām noslēdzoties, proti, rezultāts dziesmās, kas pārstāv cīņas diskursu, ir sekundārs attiecībā pret *status quo* apzināšanu un pašu cīņas procesu.

Svarīgi ir ievērot, ka šo dziesmu teksti savas nozīmes komunicē pietiekami eksplicīti atšķirībā no galvenās iepriekšējo divu gadu desmitu stratēģijas – runāšanas zemtekstos. Domāju, tas izskaidrojams ar to, ka 80. gadu pašās beigās publiskajā telpā nacionālās pašpietiekamības un suverenitātes ideja jau bija tiktāl nobriedusi un tik plaši akceptēta, ka ievērojami mazinājās vai pat zuda nepieciešamība komunicēt ziņojumus zemtekstos. Tas sakrīt arī ar tālaika padomju Latvijas presē redzamo, ko, analītiski izkārtojot pētāmā perioda hronoloģijā, iegūst šādu ainu.

1987. gadam raksturīgākie procesi medijos ir problēmu apjaušana, dažādības aplēses un kompromisu meklējumi – pretrunas vēl nav nonākušas atklātas konfrontācijas stadijā. 1988. gadā notiek diskusijas un atšķirīgo pārliecību nostiprināšanās, prasības pēc pašnoteikšanās jau sāk jūtami sniegties pāri ekonomiskās suverenitātes robežām un arī pats pārmaiņu process no partijas vadīta projekta pārtop pilsoniskā masu kustībā (Latvijā tas notiek līdz ar Tautas frontes dibināšanu). Šajā gadā arvien vairāk politizējas gan identitātes jēdziens, gan prasības, ko iezīmē arī Tautas frontes uzvara PSRS Tautas deputātu vēlēšanās. Arvien atklātākā formā norisinās diskusijas par 1940. gadā notikušo Latvijas okupāciju (pirmā lielā šī atzinuma publiskā rezonanse notika Radošo savienību plēnumā). Savukārt 1989. gadā galvenie procesi presē ir politiskās un kultūras konfrontācijas saasināšanās, eksplicītas prasības pēc politiskās suverenitātes, skatot to kā vienīgo risinājumu spriedzes noņemšanai. Tad pat partijas pozīcijai tuvākie mediji sāk publicēt atklātas manifestācijas neatkarības atbalstam (Padomju Jaunatne, 1989, 11.marts, 1).

Šie paši procesi pietiekami uzskatāmi redzami arī populārās mūzikas jomā. Piemēram, analizējot dziesmas, kas ieguva augstu balsotāju atzinību "Mikrofona aptaujā", var konstatēt hronoloģisku pašpārliecinātības pieaugumu un autonomijas prasību paplašināšanos. 1987. gadā tikai vienā dziesmā no godalgotajām – "Gandrīz tautasdziesma" – izmantoti nacionāli piesātināti tēli, taču tajā nav izteikta cīņas diskursa. 1988. gadā tas jau ir pietiekami ekplicīts dziesmā "Pie laika", bet 1989. gadā aptaujas godalgotajās vietās iekļuvušas jau divas dziesmas ("Taisnība" un "Brīvību Baltijai"), kas neslēpj savu mērķtiecību nacionālās pašapliecināšanās procesā.

Būtiski ir arī tas, ar kādu nozīmju palīdzību šis diskurss tiek formulēts. Jau pieminēju laika dimensiju, kur tagadnes izmantošana akcentē nepieciešamību pēc neatliekamas rīcības. Savukārt tas, kas cīņas un/vai atriebības darbības leģitimizē un ievieto kontekstā, ir tēlu izmantojums. Tiem jābūt tādiem, kas akcentē piederību kopienai, tās vēsturi un veido saikni ar mītisko pagātni (zelta laikiem). Viens no pētāmajās dziesmās visplašāk ekspluatējamiem (minēts 23 reizes piecās dziesmās) ir asins tēls. Asinis norāda uz izcelsmes radniecību, nenoliedzamu un ārējo apstākļu neietekmētu bioloģisku piederību kādai grupai (atšķirībā no sociālās vai kultūras piederības, kas var būt mainīga), aicina uz atkalapvienošanos, ja saites tikušas sarautas, piemēram, *Asinis dzīslās atmiņas plūst/ [..]/ Lai tā vieno mūs/ Tā ir asins svētuguns*, u.c. (Vecgailis & Beļskis, 2007). Līdzīgi funkcionē arī tādi dabas un ģeogrāfiski tēli kā upes (Daugava, Gauja), kalni, klintis (Staburags), uguns, utt. Gan latviešu kultūrā kopumā, gan manā darbā pētāmajās dziesmās tie pastāv un piedalās nacionālās identitātes un lojalitātes formēšanā. Šie tēli rada nepieciešamo ētisko ietvaru, pamato atbrīvošanās centienu pareizumu un jēgu, attēlo konfliktu nevis kā līdzvērtīgu interešu sadursmi, bet gan kā pareizo ideju cīņu pret netaisnīgumu, proti, leģitimizē to.

Vajadzīgo diskursu dziesmās konstruē ne tikai tēli, bet arī to mobilizējoši izteikumi, kas aicina arī pārvarēt grūtības, neskatoties uz lielo pretestību, un palikt uzticīgiem izvirzītajām

idejām: *Cīnies par iedomu, padari to, par dzīvi, par būtni vispatiesāko; Arī ja plūdi Dievam būs līdz lieliem/ Upes atkal uzzīmēs mūs; Mēs dziedāsim mūsu valdniecei/ karalienei Latvijai caur mūžiem!; Nedosim mieru līdz noplīvos mati tev bezvēja dienā.* (Kulakovs & Eglītis, 2003; Marhilēvičs & Baltauss, 2005; Hermanis & Fomins, 2005).

Taču cīņas diskursam raksturīgās pašpārliecinātības un paštaisnuma attieksmes, kas, spriežot pēc popularitātes rādītājiem, bija plaši akceptētas, no tā laika publiskās sfēras nebūt neizslēdza citādus diskursus. Jau minēju, ka populārā kultūra šajā laika ir ļoti daudzveidīga, tāpēc tajā vienlaikus spēj pastāvēt ļoti dažādas, pat pretrunīgas virzības teksti.

Nogurums, skepse un ironija

Tikpat daudzskaitlīgs kā cīņas diskurss, skepses un ironijas diskurss piekopj pavisam citādu komunikācijas stratēģiju, ko nosaka citi mērķi. Proti, ja cīņas diskursa dziesmas koncentrējas uz liela mēroga parādībām un to liriskie varoņi ir lielu darbu darītāji, tad ironisko dziesmu rakurss ir mazā cilvēka dzīve.

Liriskie varoņi šajās dziesmās nepauž tādu pārliecību par saviem uzskatiem un rīcību kā cīņas dziesmu varoņi, tajās saskatāma neziņa, nespēja atrast risinājumu sadzīviskām problēmām (piemēram, "Līvu" un "Pērkona" dziesmās "Trīs sievietes" vai "Kā pasakā"), nespēja vai nevēlēšanās pieņemt lēmumus un uzsākt darbību vai pieņemt kādu uzskatu (piemēram, "Jumpravas" dziesmās "Vēl jāgaida" un "Tālu aizgāja" un "Remix" dziesmā "Komunālais blūzs") vai klaja ironija par aktuālajām parādībām sabiedrībā (piemēram, "Dzelteno pastnieku" "Milžu cīņa"). Liriskais varonis atbilstoši vēstījumam ir drīzāk introverts, vērsts uz nodalīšanos, nevis apvienošanos, refleksiju, nevis rīcību.

Tāpēc ironijas un skepses diskursa dziesmas uzdrošinos saukt par mazākā mērā ideoloģizētām, bet lielākā mērā pietuvinātām ikdienas praksēm, arī ikdienas rūpēm. Manuprāt, šādu dziesmu lielais īpatsvars izlasē liecina par to, ka neticība, nepārliecinātība, nevēlēšanās iesaistīties notikumos ar neprognozējamu iznākumu un nespēja tikt galā ar pārmaiņām, iespējams, lielā sabiedrības daļā pavadīja nacionālās atmodas noskaņas, kā arī kalpoja par alternatīvu (pretsvaru) mobilizācijas aicinājumiem. Pieņemu, ka šī diskursa dziesmas populārākas bijušas jauniešu auditorijā, jo noguruma, skepses un dzīves apnikuma noskaņas šajā laikā bijušas raksturīgas tieši pusaudžu un jauniešu publikai, kas mazāk iesaistījās politiskajās norisēs, un, zaudējuši uzticību *vecajiem* ideāliem, to vietā bieži vien ieguva nevis jaunus orientierus, bet gan vilšanos, šaubas par nākotni un dzīves jēgu.[10]

Muzikālās valodas ziņā šai dziesmu grupai nav sevišķu pazīmju – tās ir gan ātrā, gan lēnākā tempā, gan mažorā, gan minorā, arī īpašu pazīmju noteiktas izpildījuma manieres lietošanā nav.

Zaudētā mīlestība un cerība

Līdzīgs pēc noskaņojuma un opozīcijas cīņas diskursam, taču citāds gan pēc muzikālās valodas parametriem, gan pēc tematikas ir zaudētās mīlestības un cerības diskurss, kas atšķirībā no iepriekšējās grupas, ir vairāk saistīts ar liriskiem emocionāliem, nevis sociāliem pārdzīvojumiem. Astoņas pēc skaita arī tās veido nozīmīgu grupu kopējā izlases ainā. Tajā ietilpst dziesmas, kas runā par nelaimīgu vai nenotikušu mīlestību, izjukušām cita veida attiecībām vai zudušu tuvu cilvēku kopību, piemēram, "Brāļu Ziemeļu" dziesma "Uzsniga sniedziņš balts", grupas "Jauns mēness" dziesma "Nemanot", grupas "Pērkons" dziesma "No naksstargu būšanām", "Mēs pārtiekam viens no otra" un "Neatvadīsimies", kā arī aizgājušu, zudušu laiku vai cerībām – "Līvu" kompozīcija "Zvani" vai Ievas Akurāteres "Reiz zaļoja jaunība", kā arī "Mežā" Olgas Rajeckas izpildījumā. Rezumējot, tajās visās dominējošā noskaņa ir nožēla par kaut ko zudušu.

Atšķirībā no skeptiskā diskursa dziesmām tās neapšauba sabiedrībā notiekošo procesu pareizību un jēgpilnumu, drīzāk šīs dziesmas šos procesus vienkārši ignorē – tie nav tik būtiski

kā personīgie emocionālie pārdzīvojumi. Taču, manuprāt, secinājums, ka šo dziesmu klausītāji būtu uzsvērti asociālas būtnes, ir nepamatoti pārspīlēts. Pirmkārt, šī diskursa dziesmas visticamāk nav vienīgās, ko atsevišķi indivīdi izvēlējušies no pieejamā popmūzikas kopuma. Otrkārt, arī šo dziesmu tekstos implicīti eksistē politiskas nozīmes. Piemēram, par tādu var uzskatīt Klāva Elsberga – padomju sistēmā kontraversāla autora – dzejas izmantojums grupas "Pērkons" dziesmu tekstos. Taču, kā jau minēju, politiskā komponente šajās dziesmās ir ļoti netieša, jo tās raksturojamas ar tīšu vai neapzinātu distancēšanos no tās.

Teksti ļauj šo dziesmu grupu identificēt daudz labāk nekā ar muzikālās valodas analīzes palīdzību, jo muzikālo izteiksmju ziņā šī diskursa dziesmas ir pārāk dažādas, lai tiktu reducētas uz noteiktiem paņēmieniem. Arī apgalvot, ka tām visām sevišķi raksturīgs romantisms un liriskums, būtu realitātei neatbilstoši.

Atgriešanās mājās

Manuprāt, atsevišķi ir vērts izcelt vēl vienu, lai arī skaitliski nelielu dziesmu diskursu grupu (izlasē četras dziesmas) bez vienotām muzikālās valodas pazīmēm. Šo diskursu atbilstoši dziesmās vadošajam naratīvam vislabāk saukt par atgriešanos mājās. Piemēram – ikoniska mājās pārnākšanas aina atrodama "Remix" dziesmā "Vienīgā", kur zīmēta mierpilna, idilliska māju aina un pārnākšanas gandarījums: *Jūras krastā koku skrējiens pēkšņi stāj,/ Tirgū sievas sarunājas,/ Atgriežos mājās, nogurums/ Pie sliekšņa, smiltis*. Līdzīgi notiek arī dziesmā "Likteņdzirnas": *Mežezeru migla sirmā sagšā tin,/ Vecās dzirnas žigla upe atrast zin',/ Straume dzirnu ratos dienu nakti līst,/ Viļņus vālos platas, baltas putas šķīst*.

Savukārt citā dziesmā, kas pārstāv šo diskursu, vēstījums ir atklāti politisks – *Palīdzi, Dievs, palīdzi, Dievs,/ Visai latviešu tautai,/ Saved to mājās pie Daugavas krastiem*. (Ritmane & Ritmanis, 2007). Ievas Akurāteres izpildītā dziesma uzsver šī diskursa esenci – latviešiem ir tikai vienas mājas un tās atrodas vēsturiskajā Latvijas teritorijā. Tādējādi šī dziesma un šis diskurss kopumā mērķtiecīgi atsakās no padomju ideoloģijas koncepta par Padomju Savienību kā kopīgu dzimteni visām padomju tautām, ar kuru tām identificēties. Tas tālaika publiskajā telpā ir ļoti nozīmīgs pārmaiņu apliecinājums un arī veicinātājs.

Manuprāt, šī, bet ne tikai šī diskursa kontekstā ir vērts atsevišķi aplūkot tādu izlases dziesmās figurējošu tēlu kā Dievs (minēts 13 reizes). Divas dziesmas, kur tas izmantots, ir lūgšanas formā, Dieva tēls lietots arī, lai norādītu uz procesu vai notikumu mērogu, piešķirtu nozīmīgumu – *arī ja plūdi Dievam būs līdz lieliem*. (Marhilēvičs & Baltauss, 2005).

Divās no lūgšanu dziesmām vēršanās pie Dieva notiek tieši ar nacionālu un politisku lūgumu: *Palīdzi, Dievs, palīdzi, Dievs,/ Visai latviešu tautai; Brīvību Baltijai, brīvību Baltijai,/ [..]/ To lūdzam Tev, Dievs*. (Jauns Mēness & Račs, 1990; Ritmane & Ritmanis, 2007; Liepiņš & Opus Pro, 2007) Kontekstā ar kristietības reabilitāciju, kas notika 80. gadu otrajā pusē[11], šī tēla izmantojums uztverams arī kā līdzeklis, kas uzsver gan opozīciju komunistiskajai ideoloģijai, gan latviešu identitātes pamatojumu un kopības apziņu. Vēršanās pie pārcilvēciskiem spēkiem apzīmē arī vēršanos pēc palīdzības, un, manuprāt, arī pārdabiska pamatojuma meklējumiem, kas leģitimizētu cīņu.

Grūti noteikt, vai tā ir vēršanās pie tā Dieva tēla, kas pastāv kristietībā, vai tā, kas pastāv senajā latviešu mitoloģijā. Taču svarīgi ir tas, ka Dieva tēls šajās dziesmās simboliski atrodas nacionālo cīnītāju pusē, un tā atbalsts kļūst par nepieciešamo argumentu cīņas diskursā (Dievs pārstāv labo un sakārtoto). Tādējādi Dieva tēls darbojas līdzīgi jau minētajiem asins, upju un citiem tēliem – leģitimizē cīņu, pamato to ar racionāliem un iracionāliem argumentiem, kā arī attaisno cīņā izmantojamos līdzekļus. Tāda pati funkcija ir arī šī diskursa dziesmu centrālajam tēlam – mājām. Tās vienlaikus kalpo gan kā ģeogrāfisks jēdziens, gan metafora, nodibinot

analoģiju ar likumīgo atgriešanos mājās, privātumu, tiesībām uz suverenitāti un autonomiju savā teritorijā.

Nobeigums

Vispirms šī pētījuma rezultāti norāda uz to, ka viennozīmīga Atmodas jeb *perestroikas* procesu reducēšana uz stāstu par mobilizāciju, cīņu un tās sasniegumiem ir negodīga (lai gan tā, bez šaubām, ir viena no visnozīmīgākajām tēmām), jo izslēdz diskursus, ko pieņemts uzskatīt par vēsturiski mazāk svarīgiem. Taču, spriežot pēc pieprasītākās tālaika populārās mūzikas produktiem, *mazā cilvēka* ikdienā tiem bija ne mazāka nozīme, jo tie ataino, pirmkārt, ikdienas bažas un rūpes, nedrošību, kas vienmēr saistīta ar pārmaiņu procesiem (pēc dabas – riskantiem). Liekot akcentu uz šaubu un nedrošības noskaņām, es mēģinu pievērst uzmanību, manuprāt, ļoti nozīmīgam, bet nenovērtētam *perestroikas* (pārmaiņu) procesu virzītājspēkam – bailēm. Rezumējot populārajā kultūrā un arī citās publiskās dzīves sfērās tolaik būtiskus diskursus, jāsecina, ka varas kritikas pamatā padomju Latvijā lielā mērā bija tieši bailes no nācijas identitātes zaudēšanas vai pat fiziskas izzušanas. Šīm bailēm ir vairāki līmeņi un komponentes, piemēram, bažas par dabisko ainavu (māju) izzušanu nesaudzīgās ekoloģiskās politikas rezultātā, bažas par valodas telpas (arī māju) izzušanu nacionālā sastāva izmaiņu dēļ, bailes no kara u.tml. Mijiedarbojoties šīs komponentes veido pastāvīgu bažu/baiļu fonu, kas kalpo par motivācijas avotu varas kritikai un tieksmei pēc pārmaiņām.

Otrkārt, šis pētījums ļauj novērot, kā noteiktu diskursu formulēšanā tiek iesaistīti latviešu kultūrā būtiski tēli, kā tie tiek kontekstualizēti, lai leģitimizētu cīņu par atdalīšanos no Padomju Savienības, kas vienlaikus ir arī cīņa par atdalīšanos no padomju identitātes. Radot pamatu jaunajai postpadomju latviešu nacionālajai identitātei, šīs zīmes ne tikai apvieno, bet arī šķeļ – to lietojums sāk vilkt emocionālu un ideoloģisku robežu starp *savējiem* (latviešu tautu) un *svešajiem* (iebraucējiem), veidojot nošķīrumu, kas vēlāk pastiprinās un joprojām ir viens no svarīgākajiem Latvijas publiskās telpas raksturojumiem.

Un treškārt, šis pētījums, manuprāt, pierāda arī to, ka mūzika ir sociāli saistīts un sociāli nozīmīgs medijs, kā arī to, ka mūzikas valoda pētāma pēc tādiem pašiem principiem kā teksti, turklāt integrēta abu semiotisko komponentu analīze spēj sniegt pilnvērtīgu ainu par nozīmēm, ko tā komunicē. Populārās mūzikas analīze ir labs veids, kā apzināt un izjust pētāmā laika perioda sociālās noskaņas, izprast to rašanās un pastāvēšanas apstākļus, kā arī rast izskaidrojumu mūsdienās svarīgu un sāpīgu parādību ģenēzei. Populārā kultūra, atrazdamās starp varu un tautu, papildina vēsturi ar tik nozīmīgo un sarežģīto ikdienas un *mazā cilvēka* perspektīvu, jo citādi tā ir tikai politisku milžu cīņas arēna.

Izmantotā literatūra

Adorno, T.W. (2002). *Essays on music*. Berkeley: University of California Press.

Brikše, I. (2005). Publiskās sfēras demokratizācijas iespējas: Perestroikas un glasnostj aspekts Latvijā (1985–1990). Grām.: Brikše, I. (galv. red.). *Latvijas Universitātes raksti*. 683. sēj.: Komunikācija. Kultūras un vēstures diskurss. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Fiske, J. (1991). *Understanding popular culture*. London, New York: Routledge.

Ганслик, Э. (1885). *О прекрасном в музыке: дополнение к исследованию эстетики музыкального искусства*. Москва: Юргенсон.

Koelsch, S., Schroger, E. & Gunter, T. (2002). Music matters: preattentive musicality of the human brain. *Psychophysiology*, 39, 38–48.

Mayer, L.B. (1965). *Emotion and meaning in music*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Steinhold, Y. B. (2003). You can't rid a song of its words: notes on the hegemony of lyrics in Russian rock songs. *Popular Music*, 22/1, 89–108.
Stites, R. (2000). *Russian popular culture: entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
Sztompka, P. (1994). *The sociology of social change*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
Tarasti, E. (2002). *Signs of music: a guide to musical semiotics* Berlin, New York: De Gruyter Mouton.

Izmantotie avoti

Admine, M. (1989, 29. dec.) Daži jautājumi grupas "Linga" solistam Gvido Lingam. *Padomju Jaunatne*.
Hermanis, A. & Fomins, R. (2005). Spārni. *Remix. Gold*. Rīga: Mikrofona ieraksti.
Jauns Mēness & Račs, G. (1990). Tiesa. *Jauns Mēness 1987 – 1990. Kopotie ieraksti*. Rīga: Upe.
Kulakovs, J. & Eglītis, A. (2003). Laimes lējējam. *Pērkons. Dziesmu izlase Nr. 3*. Rīga: Mikrofona ieraksti.
Liepiņš, Z. & Opus Pro. (2007). Brīvību Baltijai. *Mikrofona aptaujas galā koncerti 1987 – 1989*. Rīga: Latvijas televīzija.
Lūsēns, J. & Treimanis-Zvārgulis, E. (2006). Taisnība. *Zodiaks. Dziesmu izlase* "*Mirušais gadsimts*". Rīga: Mikrofona ieraksti.
Marhilēvičs, U. & Baltauss, J. (2005). Likteņlīnijas. *Remix. Gold*. Rīga: Mikrofona ieraksti.
Marhilēvičs, U. & Fomins, R. (2005). Pie laika. *Remix. Gold*. Rīga: Mikrofona ieraksti.
Paikena, V. (1988, 30. janv.). Panorāma ar robiem. *Padomju Jaunatne*.
Ritmane, B. & Ritmanis, A. (2007). Manai tautai. *Mikrofona aptaujas galā koncerti 1987 – 1989*. Rīga: Latvijas televīzija.
Slava, M. (1989, 30. dec.) Latviešu mentalitāte cīņā par pastāvēšanu. *Literatūra un Māksla*.
Vecgailis, G. & Beļskis, N. (2007). Svētuguns. *Varavīksne 1987 – 1989*. Rīga: Latvijas televīzija.

---

[1] Pieejas nosaukums balstās uz to, ka tās pārstāvji par galveno mūzikas un tās nozīmes formējošo spēku uzskata kompozīcijas un izpildījuma likumus.
[2] Ļoti ilustratīvs piemērs šim apgalvojumam ir "1812. gada uvertīra", kuras autors ir krievu komponists Pēteris Čaikovskis (*Чайковский*). Tajā jau minētā *Marseljēza* tiek izmantota, lai ar metonīmijas paņēmienu apzīmētu uzbrūkošo franču armiju.
[3] Referenciālisma nosaukums šajā pētījumā tai dots, jo tā uzsver, ka mūzikai piemīt spēja atsaukties (angļu val. – *refer*) uz ārpusmuzikāliem objektiem.
[4] *Perestroikas* jeb pārbūves vai pārkārtošanās (krieviski – *перестройка*) sākums parasti tiek datēts ar Mihaila Gorbačova nākšanu pie varas 1985. gadā un viņa uzsāktajām reformām ekonomikā (saimnieciskais aprēķins, u.c.) un publiskajā telpā (*glastnostj*). Savukārt par šī padomju vēstures posma noslēgumu pētnieku vidū nav vienprātības, taču nereti to saista ar Padomju Savienības oficiālo sabrukumu un tajā iekļauto valstu neatkarības iegūšanu 1990. gadā.
[5] Padomju Savienības kontekstā par amatieriem var uzskatīt māksliniekus, kas nodarbojās ar jaunradi, bet oficiāli nebija nodarbināti šajā jomā, nepārstāvēja valsts kultūras iestādes vai nebija saņēmuši tarifikācijas komisijas atļauju koncertdarbībai. Visbiežāk šādi ansambļi pārstāvēja kolhozus, rūpnīcas vai mācību iestādes. Piemēram, grupa "Zodiaks" pārstāvēja Bauskas rajona Ļeņina kolhozu, bet "Līvi" – "Liepājas metalurgu".
[6] Sk. Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk – LVA), 1184. f., 10. ap., 7998. l., 17.lp. Šādi dati pieejami, jo balsošana "Mikrofona aptaujā" šajā laikā jau notiek ar aizpildītu anketu, nevis brīvā formā rakstītu vēstuļu palīdzību kā iepriekšējos gados. Anketā tika iekļauti arī jautājumi par respondenta sociāldemogrāfiskajiem raksturojumiem, un katra janvāra vidū veikts to apkopojums.
[7] Sk. LVA, 1184. f, 11. ap., 133. l, 155–156. lp.
[8] Sk. LVA, 1184. f., 11. ap., 133. l., 155.–156. lp. Alda Ermanbrika vadītais raidījums "Varavīksne", ko Latvijas televīzijā raidīja sestdienu vakaros, bija viens no populārākajiem televīzijas raidījumiem, it sevišķi jauniešu auditorijā. Tajā tika rādīti latviešu un ārzemju izpildītāju videoklipi.
[9] "Padomju Jaunatne" ir vienīgais uz jauniešiem orientētais ikdienas laikraksts, kura pastāvīgajā rubrikā "Mūzikas klubs" regulāri (katru vai gandrīz katru nedēļu) tika publicētas populārāku un mazāk pazīstamu latviešu mūziķu tā laika jaunākās un aktuālākās dziesmas. To vadīja tolaik populāri mūzikas žurnālisti Klāss Vāvere un Daiga Mazvērsīte.
[10] To izteiksmīgi ilustrē gan 1986. gadā uzņemtā un vairākkārt godalgotā Jura Podnieka dokumentālā filma "Vai viegli būt jaunam?", kā arī publikācijas presē. Sk., piemēram, rakstu sēriju "Pajumte nepateicīgajiem" žurnālā "Avots" 1987. gada pirmajā pusē.

[11] Kristietības un baznīcas reabilitācija norisinājās vienlaikus ar pagānisko tradīciju atjaunošanu. Šajā laikā arvien biežāk presē kā runātāji parādās baznīcas pārstāvji (turklāt viņu viedoklis ir izteikti par labu Latvijas neatkarībai), tiek diskutēts par dažādām ticības problēmām. Kristietība iegūst būtiskas latviešu mentalitātes sastāvdaļas statusu un tiek skatīta kā viens no tautas atjaunošanās un tautiskās identitātes nostiprināšanās līdzekļiem. Sk. piemēram, Slava, 1989, 30.dec., 6.

Mārtiņš Kaprāns
LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa, doktora zinātniskā grāda pretendents (Latvija)

PADOMJU LAIKA REPREZENTĀCIJA JAUNĀKAJĀ LATVIEŠU PROZĀ (2000 – 2006)

Rakstā tiek aplūkota latviešu autoru sarakstītā un jaunajā tūkstošgadē izdotā proza, kas veido padomju laika fikcionālo reprezentāciju. Raksta pamatuzdevums ir izvērtēt šo beletristikas tekstu centienus mediēt aizgājušo laiku. Padomju perioda literārās reprezentācijas esmu analizējis no diviem skatpunktiem: pagātnes epizodes un sociālās grupas. Abu šo no *naratīvās paradigmas* atvasināto elementu analīze parāda, ka fikcionālie teksti mums piedāvā pilsētniecisku un visdrīzāk mūsdienu Latvijas kultūras elitei raksturīgu perspektīvu uz padomju laiku Latvijā.

Atslēgvārdi: fikcionālais naratīvs, mediētā pagātne, tekstuālā kopiena, sociālā identitāte.

Daiļliteratūra un pagātnes reprezentācija

Par Padomju Latviju vēl aizvien daudziem cilvēkiem atgādina tiešā pieredze. Tomēr laiks rit, un neizbēgamā paaudžu nomaiņa, kā arī attālināšanās no šīs pagātnes, rosina mediētās jeb pastarpinātās informācijas pieaugumu. Jaunajā tūkstošgadē latviešu prozaiķi ir publicējuši vairākus romānus un stāstus, kuros centušies rekonstruēt padomju laiku. Tie ir notraukuši putekļus no aizgājušām epizodēm. Mans nolūks šajā rakstā ir analizēt latviešu beletristiku kā vienu no medijiem, kas mūsdienās līdzdarbojas padomju laiku reprezentēšanā.

Pagātnes atcerēšanās ir kontekstuāla rīcība, kas bieži palīdz izveidot lietojamu, konkrētajai situācijai un atmiņas subjekta vēlmēm atbilstošu pagātnes stāstu. Tādējādi atmiņai pirmām kārtām ir rekonstruējošs raksturs, kuru iespaido gan zināšanas, gan iztēle. Pēdējās rosināšanā svarīga loma ir daiļliteratūrai, kuras fikcionālais naratīvs iepretim faktoloģiskam vēstījumam, kuru varam sastapt, piemēram, vēstures mācību grāmatās, piedāvā alternatīvas, krāšņākas un emancipējošākas pagātnes reprezentācijas.

Lai gan vēsturnieku un rakstnieku radītajiem tekstiem ir daudz kas kopīgs, beletristika kā fikcionālo resursu krātuve no lasītāja paģērē citādāku informācijas apstrādes loģiku. Šīs atšķirības izteiksmīgi ir raksturojis Džekobs Lous (*Jacob Lothe*):

> "[..] Pat ja fikcionālās izpausmes ir jēgpilnas un atbilst ikdienišķā, nefikcionālā diskursa noteikumiem, tās tomēr neparāda sevi kā 'faktus' ierastajā nozīmē (un tālab nevar tikt falsificētas tādā veidā, kā tas notiek ar vēsturiskajiem aprakstiem)" (Lothe, 2000, 4).

Pasaulē var atrast neskaitāmus piemērus, kad literatūras teksti ir ietekmējuši sociālās atmiņas veidošanos. Mūsdienu Latvijā par tādiem noteikti var uzskatīt Andreja Pumpura sarakstīto eposu "Lāčplēsis", brāļu Kaudzīšu romānu "Mērnieku laiki", Aleksandra Čaka poēmu "Mūžības skartie" u.c. Šo tekstu pārzināšana veicina *tekstuālo kopienu* veidošanos, un tajās, kā norāda Džeims Verčs (*James Wertsch*), atsevišķi tās locekļi var pat nebūt lasījuši konkrētos tekstus, taču, līdzdarbojoties kopienu aktivitātēs, tiem ir pieejami tekstuālie materiāli, ap kuriem grupa ir organizēta. Turklāt,

> "sakot, ka teksti var veidot pamatu tekstuālai kopienai, nenozīmē pieņemt, ka tie ir tikai teksti, kas balstīti dokumentācijā un racionālos argumentos, jo, piemēram,

> loģiski vai zinātniski pierādījumi bieži atšķiras no oficiālās vēstures; tie ar savu pareizumu var pārliecināt dažādas puses un iegūt piekritējus, tomēr tie bieži nerada pamatu spēcīgas kolektīvās identitātes izveidē" (Wertsch, 2002, 28).

Protams, šīs *iztēlotās kopienas* locekļus vieno ne tikai tekstuāli mediētas zināšanas, bet arī – it īpaši fikcionālo naratīvu gadījumā – *empātiskā identifikācija*[1]. Cilvēki labprāt jūt līdzi pagātnes drāmām un to personāžiem. Turklāt, ja piekrītam literatūrpētnieka Jura Rozīša nostādnei, tad noteiktus prozā satopamus motīvus,

> "kas ir tipiski tik ļoti atšķirīgiem stāstījumiem un tiek stingri balstīti attēlotajā realitātē, var uzlūkot arī kā arhetipiskus tēlus, kas ir nozīmīgi, lai sakārtotu mūsu haotiskās pieredzes uztveri un izteiktu to sakārtota stāstījuma jēdzienos" (Rozītis, 2007,188).

Tiesa, situācijās, kad prozaiķi apraksta nesenu un pretrunīgi vērtētu pagātni, kurai vēl ir daudz dzīvu liecinieku, kā tas ir situācijā ar Padomju Latviju, vēstījuma uztvere retāk būs simetriska (lasi: sociāli integrējoša), jo allaž to ietekmēs daudzveidīgā nepastarpinātā pieredze. Un šādos apstākļos attiecības starp tekstuāli mediēto un tiešo pieredzi mēdz būt visdažādākās, sākot ar konfrontāciju un beidzot ar teksta kļūšanu par daļu no individuālās pieredzes. Tikai laika gaitā, pagātnes novērtējumam institucionalizējoties, kļūst redzams, kuri teksti paliek komunikatīvajā atmiņā, kas saskaņā ar Jana Asmana teoriju nav ilgāka par pāris paaudzēm, un kuri – iegulst kulturālajā atmiņā (Assmann, 1995, 65, 125–133).

Metodoloģija

Pētījuma izlasi veido 8 stilistiski atšķirīgi romāni un 2 stāsti.[2] Analizētie darbi ir izdoti laika periodā no 2000. līdz 2006. gadam. Formāli prozas darbu autori pārstāv trīs paaudzes. Uzreiz jāteic, ka pētījumā es apzināti izvairījos no atklāti autobiogrāfiskiem romāniem vai autobiogrāfijām trešajā personā, jo tās, manuprāt, ir atsevišķa pētījuma objekts.

1. tabula

Autors	**Dzimšanas gads**
Arturs Heniņš	1932
Andris Kolbergs	1938
Andra Neiburga	1957
Gundega Repše	1960
Egīls Venters	1964
Andris Akmentiņš	1969
Dace Rukšāne	1969
Pauls Bankovskis	1973

Pētījuma dizains tika veidots tā, lai prozas tekstos fiksētu divus mainīgus lielumus – literāros naratīvus veidojošās epizodes un sociālās grupas.

Jebkura narācija ir jāsaprot kā notikumu atlase, kas, kā to tēlaini atainojis naratologs Volfs

Šmids, ir saistīta ar bezgalīgu telpisko paplašināšanos, bezgalīgu pēdu dzīšanu pagātnē, bezgalīgu iekšējo šķeltniecību un bezgalīgu konkretizāciju (Шмид, 2003, 158). Ja cenšamies sintezēt kauzāli saistītu notikumu grupas, tad naratīvā var runāt par epizodēm, kurām parasti ir viens centrālais notikums.[3] No šādām epizodēm izveidojas naratīvā diskursa galvenās tēmas.

Epizodes ietver temporālās un telpiskās zīmes, kas norāda uz lasītājam pazīstamu vidi vai arī tā tiek padarīta par pazīstamu stāstījuma gaitā. Attiecībā "vides" jēdzienu jāatzīmē nozīmju pārklāšanās, proti, tajā savijas ģeogrāfiskā un sociālā dimensija. Nīderlandiešu naratoloģe Mike Bela (*Mieke Bal*) šo samezglojumu atšķetina ar *vietas* un *telpas* konceptuālu nošķīrumu. Ja *vieta* naratīvā ir saistīta ar matemātiski izskaitļojamo, fizisko ietvaru, tad *telpa* uzsver tieši sociālās vides aspektu. M. Bela izdala divus telpu tipus: pirmais attiecas uz telpu kā rāmi jeb notikumu un darbības vietu, savukārt otrais apraksta tās telpas, kas pašas ir "darbojošās vietas" (Bal, 2002, 136). Naratīva sižetiskajā līmenī jebkuru telpu aptver konkrēta fiziskā vieta, taču, ja runā par atsevišķiem notikumiem, telpa it kā izšķīst sociālos segmentos, pa kuriem vai kuros pārvietojas personāži. Šādā traktējumā lietuviešu semiotiķa Algirda Greimasa (*Algirdas Greimas*) piedāvātais *telpas izotopijas* koncepts, kas nošķir iekšējo (utopisko) no ārējās (heterotopiskās) telpas, galvenokārt ir jāattiecina uz sociālās mijiedarbības laukiem, nevis ģeogrāfisko strukturējumu (Greimas, 1983).

Runājot par sociālajām grupām, ikviens personāžs literārajā naratīvā ne tikai demonstrē savu pašidentitāti, bet arī – sociālo identitāti jeb piederību kādai grupai(-ām). Saskaņā ar hrestomātisko Greimasa koncepciju personāži ir konceptualizējami kā abstraktas naratīva funkcijas jeb aktori, kas atklājas caur aktanciālajām (subjekts, objekts, oponents utt.) un tematiskajām (profesionālās, ģimenes, psihosociālās u. c.) lomām.

Analīzes matricā tika reģistrētas prozas tekstos visbiežāk sastopamās sociālās grupas un sociālās rīcības epizodes. Katram reģistrētajam atslēgvārdam tika norādītas konkrētas grāmatu lappuses, kurā atrodams tā plašāks izvērsums.

Padomju laiku reprezentācija: epizodes

Analizētās prozas temporālā struktūra kopumā aptver visu padomju periodu Latvijā (sk. 2. tabulu), taču tuvplānā redzams, ka faktiski tikai divi autori – Pauls Bankovskis un Arturs Heniņš – cenšas atainot plašāku laikmeta panorāmu, savukārt pārējie rakstnieki vēstījumus koncentrē šaurākā laiktelpā. Ja pievēršam uzmanību rakstnieku vecuma un aprakstīto laika periodu sakarībai, tad pamanām, ka autori no padomju laikiem lielākoties izvēlas tos segmentus, kas teorētiski atrodas arī viņu tiešajā pieredzē – 70. un 80. gadi. Manuprāt, tieši šis precīzais naratīvu temporālais ierāmējums ir viens no būtiskākajiem faktoriem, kas nosaka nākotnes mītu neesamību[4], t.i., lielākā daļa naratīvu noslēdzas pirms 1991. gada 21. augusta, kad Latvija *de facto* atguva neatkarību.

2. tabula

Analizētais materiāls	**Laiks**	**Dominējošā ģeogrāfiskā**	
		Iekšējā	***Ārējā***
Padomju Latvijas sieviete (Pauls Bankovskis)	1940 – 1968	Rīga	PSRS
Čeka, bumba un rokenrols (Pauls Bankovskis)	1978 – 1989	Rīga	Rietumi
Alvas kliedziens (Gundega Repše)	70. gadu pirmā puse	Rīga	Rietumi
Vara rati (Gundega Repše)	70.gadu otra puse – 80.gadu sākums	Rīga	Rietumi
Kāpēc tu raudāji? (Dace Rukšāne)	80. gadi	Rīga	PSRS
Āgenskalns (Egīls Venters)	80. gadi	Rīga	–
Gaviļdienas biķeris (Arturs Heniņš)	1946 – 1996	Kolhozs "Līdums"	Sibīrija
Sieviete melnā (Andris Kolbergs)	1958. gads	Rīga, Jūrmala	Rietumi, Maskava
Peles nāve (Andra Neiburga)	80. gadu otra puse	Rīga	–
Mājienu valnis (Andris Akmentiņš)	≈80.gadi	–	–

No 2. tabulā apkopotās informācijas var secināt, ka padomju laiku reprezentējošo epizožu iekšējā telpa galvenokārt ir Rīga, kas, klasiskajā latviešu socreālisma naratīvā ne ar ko labu neasociēdamās, postpadomju latviešu literatūrā ielogo būtiskākās sociālās attiecības. Taču metropoles urbānās īpatnības netiek izmantotas kā šo attiecību reljefu veidojošs elements, proti, Rīga ir vieta, kurā norit padomju cilvēka ikdiena.

Artura Heniņa romāns "Gaviļdienas biķeris" ir uzskatāms par vienīgo *kolhoza romānu*, kurā parādās Padomju Latvijas kolhoznieku ikdiena – ražas novākšana, modernas bekonu fabrikas celtniecība, saimniecisku problēmu risināšana u. tml. Sociālās rīcības modeļi romānā īpaši neatšķiras no līdzīgiem romāniem klasiskajā socreālismā, kur kolhozs ir dzīves jēgpilnības radītājs.[5] A. Heniņa romāna galvenais varonis Ģirts Grigalis, kura apaļās dzimšanas dienas veido romāna sižetu, faktiski līdz pat Padomju Savienības sabrukumam simbolizē priekšzīmīgu kolhoza vadītāju, kura maksimālisms un ideālisms ir attīstības galvenais dzinulis.

"Tu esi nelabojams," – tā Grigali raksturo viņa māsa Nelda, nesaprotot, kāpēc brālis saimniecības būvbrigadieri, kas viņam cēlis jaunu māju, ir aizdevis palīgā cūku kompleksa būvēšanai, "cits priekšsēdētājs jau sen dzīvotu savā pilī! Tev tas cūku komplekss ir svarīgāks par paša ģimeni?" Uz šo jautājumu Grigalis atbild noteikti: "Jā. Svarīgāks!" (Heniņš, 2002, 87).

Citos prozas darbos, kuros parādās *kolhoza motīvs*, šīs vides raksturojums ir daudz skopāks. Tā, piemēram, Daces Rukšānes romāna "Kāpēc tu raudāji?" galvenā varone padsmitniece Katrīna, lai sakrātu naudu, par kuru braukt uz kalniem un nodarboties ar alpīnismu, vasaras brīvlaikos strādā kolhozā par cūkkopi.

"[..] Es biju izdibinājusi, ka cūkkopes saņem daudz vairāk nekā biešu kaplētājas vai gurķu ķimikalizētājas," – tā viņa pamato savu izvēli (Rukšāne, 2003, 37).

Šī kolhoza epizode aprobežojas ar cūku fermu un kuiļu atutošanu, kas drīzāk veido neitrālu

kolhoza pieredzes reprezentāciju. Konkrētāka attieksme ir pamanāma Paula Bankovska romānā "Padomju Latvijas sieviete", kur Aina Kokare, viena no centrālajiem personāžiem, par savu darbošanos kolhozā stāsta:

> "Es biju pilna apņēmības cīnīties par ražu, paplašināt sējumus un divu gadu plānu izpildīt vienā. Es tikko biju beigusi lauksaimniecības tehnikumu un ierados pārveidot pasauli" (Bankovskis, 2000, 13).

Tomēr atšķirībā no tipiskās padomju trieciennieces, kuras labās ieceres atduras pret iesīkstējušo kolhoza vadību, Ainas ilūzijas nepaspēj sabrukt, pareizāk, tās sublimējas mīlestībā pret traktoristu Tālivaldi, ar kuru viņa apprecas un kura pārmērīgās alkohola lietošanas dēļ viņa ir spiesta pārcelties uz Rīgu, kolhozu nomainot pret komunālo dzīvokli. Pilsētā Ainai piedzimst dēls Roberts, bet tieši pilsēta dēlu kopā ar vīru viņai atņem uz mūžīgiem laikiem (Tālivaldis mirst neskaidros apstākļos, bet Roberts tiek noslepkavots). Kolhoza sociālā vide, lai arī tikai šabloniski tematizēta, disonē ar 50. un 60. gadu Rīgu, kurā Ainai jāstrādā par apkopēju, bet fabrikas vada pārticībā dzīvojoši bijušie sarkanarmieši.

Pilsētas dominance prozas tekstos nozīmē urbānās, nevis rurālās pieredzes lielāku īpatsvaru, kas zināmā mērā lasītājus, it īpaši tos, kuru tiešā pieredze ir neliela, iekadrē padomju laiku uzlūkot no pilsētnieciskā skatpunkta. Pilsētnieku pārsvaru pār lauciniekiem Padomju Latvijas fikcionālajā reprezentācijā, manuprāt, daļēji var arī izskaidrot ar objektīviem sociāliem procesiem. Padomju Latvijā iedzīvotāju skaitam pilsētās bija izteikti pieaugoša tendence, piemēram, ja 1959. gadā pilsētā dzīvoja 53% cilvēku, tad 1986. gadā – jau 71% (faktiskajos skaitļos tas bija vēl iespaidīgāk, jo kopējais iedzīvotāju skaits šajā laika periodā pieauga).[6]

Padomju pagātnes epizodes, kas izriet no ārējās telpas, nosacīti var iedalīt divās grupās: 1) PSRS un 2) Rietumi. Ar "PSRS" es saprotu jebkuru citu ģeogrāfisku vietu Padomju Savienībā, kas atrodas ārpus Padomju Latvijas robežām. PSRS kontekstā atklājas divējāda pagātnes rekonstrukcija. No vienas puses, tā ataino relatīvu neatkarību, taču, no otras –, tā arī uzskatāmi parāda pastāvošo nebrīvi.

Ja runājam par brīvību, tad atbilstošākais piemērs ir Katrīna ("Kāpēc tu raudāji?"), kas apmeklē PSRS amatieru alpīnistu nometnes, atklājot seksuālo attiecību apvāršņus. Tiesa, šīs attiecības samērā regulāri parādās arī saistībā ar "iekštelpas epizodēm". Izteiksmīgi tās aprakstītas Andra Kolberga detektīvromānā "Sieviete melnā", turpretī romānā "Čeka, bumba un rokenrols" tiek akcentēta seksuālās agresijas tēma. PSRS kā politiski un sociāli atsvabinoša telpa iepretim buržuāziskajai pasaulei analizētajā literatūrā nav sistemātiski izmantots motīvs, tālab *kopienas unikalitātes mīts*, ko atzīmē R. Ceplis, drīzāk ir raksturīgs tieši P. Bankovska romāniem, jo pārējie autori nepievērš tik lielu uzmanību PSRS kā saliedētas kopienas reprezentēšanai (Ceplis, 6).

Tomēr biežāk PSRS tiek asociēta ar nebrīvi un nolemtību. Hrestomātiskākie gadījumi, bez šaubām, ir deportācija, kuras literāro reprezentāciju es aplūkošu izsūtīto kā sociālas grupas kontekstā. Taču arī citas epizodes iezīmējas drūmās krāsās gan saistībā ar katastrofu Černobiļas kodolreaktorā ("Kāpēc tu raudāji?", "Čeka, bumba un rokenrols", "Peles nāve"), gan ar mazāka mēroga ekoloģiskām negadījumiem. Piemēram, Katrīna ("Kāpēc tu raudāji?") apmeklē Kemerovā savu draugu Vladu; Kemerovas iedzīvotājiem ķīmiskais piesārņojums jau sen kļuvis par ikdienu. Zīmīgs ir Katrīnas un Vlada dialogs (Rukšāne, 2003, 96):

> "Es brīnīšos un vaicāšu Vladam, kāpēc šeit visi ir tik jauni. Un viņš man mierīgi atbildēs, ka Kemerovā ir maz vecu cilvēku, šī vispār esot ļoti jauneklīga pilsēta – šeit neviens ilgi nedzīvojot.
> – Kā? Visi brauc prom? – pēdējās naivuma paliekas vēl nebūs izgaisušas manās

anilīn-aceton-benzol-fosfāt-nitrogenētajās smadzenēs.
– Kam ir, kur aizbraukt, tas aizbrauc, kam nav, tas paliek tepat.
– Un nomirst?
Atbildes vietā Vlads tikai paraustīs plecus un iekārtos mani pilsētas viesnīcā [..].”

Savukārt Rietumi analizētajā materiālā lielākoties tiek asociēti ar personāžu pozitīvo pieredzi. Kā savā grāmatā, kas veltīta pēdējās padomju paaudzes (dzimuši 50. gadu otrajā pusē un 60. gados) izpētei, raksta krievu antropologs Aleksejs Jurčaks (*Алексей Юрчак*), Rietumi *pēdējai paaudzei* bija metafora visam nepadomiskajam jeb *cituriene*i; patiesībā drīzāk varēja runāt par iztēlotiem, nevis reāliem Rietumiem, jo tie nebija dislocējami kādā konkrētā vietā:

> “Rietumi (*zapad*) bija [cituriene]s arhetipiskā manifestācija. Tie tika producēti lokāli un eksistēja tikai tajā brīdī, kad reālie Rietumi nebija sastopami. [..] Divas [Rietumu un Padomju] nozīmveidojošās sistēmas neatradās pretnostatījumā, tās patiesībā bija savstarpēji formējošas. Bez autoritārās retorikas hegemonijas Iztēlotie Rietumi neeksistētu, un otrādi – bez šādām šķietamām pasaulēm netiktu reproducēts hipernormalizētais autoritatīvais diskurss” (Yurchak, 2006, 159, 204).

Šī ir ļoti svarīga socioloģiska atziņa, kas ļauj dziļāk izprast Rietumu jēgu padomju laiku reprezentējošajos naratīvos. Saskaņā ar A. Jurčaka pieņēmumu Rietumu zīmes un rietumnieciskais dzīvesveids padomju cilvēkiem palīdzēja deteritorializēties, vienlaikus tiem atrodoties un neatrodoties padomju autoritatīvā diskursa varā.[7] Te gan jāuzsver, ka vairāku analizēto romānu personāži Rietumus priekšstata nevis kā līdzekli, lai pielāgotos vai apietu (*sic!* nevis bēgtu un pretotos) visuresošo padomju ideoloģiju, bet, lai Rietumus ielogotu kā savu dziļāko vēlmju objektu. Jo īpaši spilgti šis motīvs redzams G. Repšes romānos.

“Es nekad nebūšu padomju cilvēks. Aizrakstīju mammas draudzenei uz Stokholmu un lūdzu, lai viņa izdomā, kā mani izdabūt laukā, brīvajā pasaulē,” – raksta Rugetta (Repše, 2002, 113).

Savukārt amatieru rokgrupas “Spaļi” līderis Jozefs (“Čeka, bumba un rokenrols”), kas kā padomju karavīrs iet bojā Afganistānas karā, kopā ar draudzeni sapņo par stereotipisku dzīvi Rietumos:

> “Vispirms mēs aizbrauksim uz Losu, pēc tam uz Ņujorku, Čikāgu, Sanfrancisko, vai nav vienalga, – viņš mirdzošām acīm klāstīja. – Es ierakstīšu plati, kļūšu slavens, es būšu miljonārs. Mēs apprecēsimies, mums būs māja okeāna krastā un mašīna. Liela amerikāņu mašīna” (Bankovskis, 2002, 63).

Rietumu idealizācijai dažkārt seko arī pretreakcija – režīma sankcijas. Romānā “Vara rati” sausā un lietišķā stilā (PSRS Augstākās Tiesas Krimināllietu tiesas kolēģijas nolēmuma teksts) tiek aprakstīts vēstījuma noslēgumu tuvinošs notikums, kurā Rozes draudzenes Helēnas brāli notiesā uz diviem gadiem par cenšanos nelegāli nokļūt kapitālistiskajās valstīs (Repše, 2006, 154–157). Tāpat Eva Kallass (“Čeka, bumba un rokenrols”) kļūst par šādu sankciju upuri, jo, pašai nezinot, ir tikusies un runājusi ar Rietumu spiegu Jorenu. Tādējādi Rietumi vienlaikus ir gan svarīgs elements personāžu izdzīvošanas un adaptācijas stratēģijās, gan arī indivīda un režīma cīņas lauks.

Viņpus šīm no ģeogrāfiskās vietas izrietošajām epizodēm, kas ļauj kopskatā aptvert pagātnes rekonstruēšanas stratēģijas, naratīvos sastopamā sociālā telpa sniedz bagātīgu un detalizējošu padomju perioda reprezentāciju.

Skola ir viena no šādām epizodēm, kurai ierādīta svarīga loma Gundegas Repšes darbos, it

īpaši romānā "Alvas kliedziens" (2002), kura galvenā varone padsmitniece Rugetta turpina savu stāstījumu arī romānā "Vara rati" (2006), vienīgi tajā viņu sauc Roze un viņa vairs nav skolniece, bet Mākslas akadēmijas studente. Arī citviet skola parādās kā padomju laikam raksturīga vieta, tomēr salīdzinājumā ar G. Repšes romāniem tas ir mazāk izteiksmīgi.[8]

Romānā "Alvas kliedziens" portretētā skolas vide aptver divējādas sociālo prakšu grupas. Pirmā ir skolēnu interakcijas prakses (strīdi, sāncensība, savstarpējo simpātiju izrādīšana), kurās padomju laiku klātbūtne pārsvarā ir implicīta. Savukārt otra prakšu grupa sniedz eksplicītu skolas kā disciplinējošās iestādes raksturojumu, faktiski akcentējot atbilstību tolaik (70. gados) formulētajiem priekšrakstiem, ka

> "skolas disciplīna prasa no skolēniem pašaizliedzīgi pildīt uzdevumus, radoši izturēties pret darbu, apzinīgi veikt sabiedriskos pienākumus, stingri ievērot noteikto kārtību, rūpēties par kolektīva interesēm, par skolas un ģimenes godu" (Grigorjevs, 1979, 7).

Tieši padomju izglītības iestādē jebkura skolēna/studenta brīvdomība vai atšķiršanās tiek kvalificēta kā novirze no ideoloģiski pareizas rīcības. Piemēram, Rugettai jāsniedz paskaidrojumi skolotājām par daudzko: padomju iekārtas salīdzināšana ar frikadeļu zupu, melnās līnijas vilkšana zem apakšējās skropstas, sarkano zeķubikšu vai džinsu valkāšana, fizikas vai ķīmijas nosebošanu utt. Skolas iemiesotā disciplinējošā vara absurduma kalngalu sasniedz brīdī, kad Rugetta savas nekonformistiskās un izaicinošās izturēšanās dēļ tiek ievietota psihoneiroloģiskajā slimnīcā. Tiesa dažkārt arī pašas Rugettas pārdomās skola "iekadrējas" kā ideoloģiskuma perēklis, kas liecina par personāža individuālo motīvu, nevis darbības vietas kā attieksmes dispozīcijas ietekmi. Tā, piemēram, Rugetta sev raksturīgajā impulsīvajā spītīgumā atsakās mācīties krievu valodu:

> "Es to viņas [krievu valodas skolotājas Sokarevas] sieru valodu netaisos mācīties, labāk lai viņa, skolotā okupantu margarīnkrizdole, iemācās pareizi izrunāt manu vārdu. Rugetta viņai nesanāk, allažīt Rugaķ" (Repše, 2002, 25).

Šajā citātā ir iekodēts vēl viens tēmu loks, kas veido daudz plašāku pieredzes epizodi, t. i., etniskās attiecības starp latviešiem un krieviem. Analizētajā materiālā parādās gan gadījumi, kad krievi izsakās negatīvi par latviešiem ("Padomju Latvijas sieviete"), gan otrādi ("Kāpēc tu raudāji?"). Etnicitātes tēma paralēli ar citām politiski jutīgām pagātnes epizodēm it kā nemanāmi sajūdz kopā padomju sociālo realitāti ar politisko realitāti.

Līdztekus skolai kā vēl viena individuālās brīvības un režīma konfrontācijas vieta ir armija. Psiholoģiski kolorīta padomju armijas konstrukcija parādās Andra Akmentiņa stāstā "Mājienu valnis". Stāsts veidojas no diviem atšķirīgiem "reģistriem" – viens ir galvenā personāža armijas vides uzjundītās refleksijas, bet otrs – no zaldāta neatkarīgā armijas sociālās telpas "pašrefleksija", kuru caurauž dehumanizētais armijas reglaments, kas savu skarbo seju atklāj brīdī, kad armijas daļā pazūd kāds karavīrs. Šī pazudušās jeb, precīzāk, dezertējušās personas rīcība kalpo kā izmisuma pilna *ģedovščinizētās* padomju armijas metafora:

> "Kādu brīdi viņš [pazudušais zaldāts] vēl izjuta kaut ko līdzīgu cieņai pret sevi. Ārkārtīgi ilgi viņam bija izdevies nosargāt daļu no mājas veltēm. Pat mirklī, kad visiem gaitenī vajadzēja izbērt mantu maisus, viņam kā taupīgam radījumam bija nejauši aizķēries kāds neliels speķītis vai cita lauku radinieku dāvana [..], bet drīz vien speķītis bija aprīts, cukurs nosūkāts un šajā sarežģītajā sistēmā viņus nekas vairs nepasargāja" (Akmentiņš, 2000, 23).

Jāatzīmē, ka ar militāro dienestu saistītās padomju laika reprezentācijas, tiesa gan – daudz blāvāk aprakstītas, ir pamanāmas arī citos prozas darbos (piemēram, "Čeka, bumba un rokenrols", "Āgenskalns").

Interesanta tendence analizētajā materiālā ir novērojama saistībā ar padomju ģimenes konstrukciju. Ģimeni un radniecību varam uzlūkot kā individuālās un sociālās vides starpposmu; ģimene ir sabiedrības pamatšūniņa – tā skan viens no komunisma pamatpostulātiem. Caurskatot šīs *pamatšūniņas*, vairākos analizētajos romānos konstatējama ģimenes kā sociālās telpas dekonstrukcija (3. tabula).

3. tabula

Analizētais materiāls	**Galvenie personāži**	**Ģimenes konstrukcija**
Padomju Latvijas sieviete	Aina Kokare	Vīrs daudz dzer un mēdz konfliktēt; dēls un vīrs mirst traģiskā nāvē.
	Ņina Mihailovna	Dēls Sergejs ir adoptēts, tādēļ vīrs Artemijs pret viņu izturas rezervēti.
Čeka, bumba un rokenrols	Eva Kallass	Māte bērnībā noslīkst, Evu pusaudža gados izvaro, kā rezultātā viņai piedzimst dēls Inesis.
	Harijs Miķelsons	Tēvs viņu bērnībā seksuāli izmantojis, paša ģimene ir izjukusi.
	Zmejs	Aug nelabvēlīgā ģimenē (tēvs dzērājs), tēvs Zmeju seksuāli izmanto; vēlāk, pārnākot no ieslodzījuma, viņš tēvu piekauj.
Alvas kliedziens/ Vara rati	Rugette	Tēvs dzer, sit dēlu, dara pāri sievai, nomirst, kad Rugettei ir divpadsmit gadu.
Kāpēc tu raudāji?	Katrīna	Vecāki izšķiras, māte izdara pašnāvību.

Visos tabulā minētajos gadījumos var atrast pazīmes, kas ir pretrunā ar padomju ģimenes normatīvu vai nereprezentē šo normatīvu.[9] Tādējādi padomju perioda fikcionālajā reprezentācijā diezgan mērķtiecīgi tiek dekonstruēts laimīgās padomju ģimenes arhetips.

Līdzšinējā pagātnes epizožu analīzē esmu galvenokārt aprakstījis faktiski institucionalizētas sociālās telpas. Taču, kā norāda A. Jurčaks, ievērojams padomju cilvēka sociālo prakšu kopums bija saistīts ar netradicionālo vidi, kas faktiski bija analoģiska tai deteritorializētajai telpai, kuru minēju sakarā ar *iztēlotajiem Rietumiem* jeb *citurieni* (krievu valodā to visprecīzāk izsaka Jurčaka lietotais jēdziens *'вне'*). Par šādām *citurienēm*, kas ļāva izvairīties no padomju ideoloģijas, vienlaikus formāli reproducējot tās leģitimitāti, kļuva literārie klubi, arheologu pulciņi, dažādu inteliģences grupu vairāk vai mazāk intīmas *pasēdēšanas* u. c. (Yurchak, 2006, 126–157). Iespējams, visprecīzāk šo domu analizētajā materiālā ilustrē Katrīnas ("Kāpēc tu raudāji?") sacītais:

> "Ārzemes man ir viss, kur nevaru nokļūt" (Rukšāne, 2003, 12).

un Rozes ("Vara rati") pārdomas par saskarsmi ar māksliniekiem:

> "Viņi šuj sev dīvainas drēbes un sacenšas ārējā savdabībā. Viņi ir skaisti un tukši. Bet reizēm man patīk būt viņu lokā. Tad es nedzīvoju Padomju Savienībā" (Repše, 2006, 159).

No analizētā materiāla var spriest, ka *citurienes* konstruēšanā iekļaujas visdažādākās padomju

sociālās grupas. Piemēram, romānā "Čeka, bumba un rokenrols" dzejnieki mēdz sapulcēties, lai lasītu dzeju, pārspriestu disidentiskas idejas un iedzertu, līdzīgas *pasēdēšanas* rīko arī čekisti un miliči ("Sieviete melnā"), kas pulcējas dzīvoklī vai kafejnīcā, lai pārrunātu ne tikai profesionālas dabas jautājumus, bet arī baumas un politiskās vēsmas, kā, piemēram, Tautas frontes veidošanos ("Čeka, bumba un rokenrols"). 80. gadu kontekstā parādās jauna deteritorializēšanās stratēģija – kolektīva videofilmu skatīšanās, kas, protams, daļēji skaidrojama ar videomagnetafonu deficītu ("Čeka, bumba un rokenrols", "Āgenskalns"). Jāteic, ka šādu paralēlo sociālo telpu pastāvēšana līdzās iepriekš apskatītajiem tradicionālajiem sociālo prakšu laukiem lielākoties ilustrē ideoloģizēto ikdienu, nevis akcentē dzīvošanas alternatīvas Padomju Latvijā.

Vairākos pētītajos prozas tekstos padomju laiku reprezentācija tiek veidota, izmantojot *iteratīvo notikumu* paņēmienu. Respektīvi, autors sasaista kopā personāžu attieksmes un rīcību ar kādu kolektīvu notikumu, tādējādi radot visaptverošu pagātnes reprezentācijas epizodi. Šis notikums parasti pilda *faktoloģiskuma funkciju*, t.i., tiek parādīta naratīva nefikcionālā dimensija. Kolektīvie notikumi, balstoties uz t. s. zibspuldzes atmiņas teoriju, noteiktā lasītāju daļā jeb tekstuālajās kopienās kalpo kā atsauces uz konkrētu pagātnes epizodi, kā arī eventuāli mudina lasītāju rekonstruēt savas atmiņas vai zināšanas šī notikuma kontekstā.[10] 4. tabulā esmu apkopojis spilgtākās kolektīvo notikumu manifestācijas.

4. tabula

ANALIZĒTAIS MATERIĀLS	KOLEKTĪVIE NOTIKUMI
Padomju Latvijas sieviete	Nacionālkomunistu politika, PSKP XXII kongress
Čeka, bumba un rokenrols	Brežņeva nāve, avārija Černobiļas AES, karš Afganistānā, Tautas frontes veidošanās
Vara rati	Brežņeva nāve
Kāpēc tu raudāji?	Avārija Černobiļas AES, Baltijas ceļš
Āgenskalns	Čerņenko nāve, karš Afganistānā
Sieviete melnā	Prāgas pavasaris
Peles nāve	Avārija Černobiļas AES, metro celtniecība Rīgā, Atmodas laika mītiņi, Gorbačovs un *perestroika*

Kā redzams, atsevišķiem kolektīvajiem notikumiem ir tendence atkārtoties, turklāt tajos dominē negatīvas asociācijas. Interesanti, ka vairākos vēstījumos parādās kompartijas ģenerālsekretāru nāve. Tas katrā ziņā apstiprina uzskatu par šī mediju notikuma mobilizējošo efektu, kas acīmredzot ir ietekmējis arī prozas autorus.[11] Tāpat atkārtojas avārija Černobiļas atomelektrostacijā, un tas savukārt, iespējams, liecina par ekoloģiskās pieredzes institucionalizēšanos attiecībā uz vēlīno padomju periodu.

Padomju pieredzes reprezentācija: sociālās grupas

Parasti naratīvos darbojošies personāži pārstāv vairākas sociālās grupas. Lai izvairītos no pārāk lielas daudzveidības, uzmanību pētītajā materiālā pievērsu grupām, kas biežāk nekā citas nosaka personāža rīcību. Prozas tekstos esmu izdalījis četras padomju laika reprezentācijā dominējošas sociālās kategorijas: jaunieši, amatpersonas, inteliģence un izsūtītie.[12]

Analizētajos naratīvos itin bieži parādās padomju laika padsmitnieku ikdiena un vērtības. Šīs

grupas vecums svārstās robežās no 15 līdz 20 gadiem. Viena no padomju jauniešus raksturojošajām pazīmēm ir līdzdalība ideoloģiskajās organizācijās. To, piemēram, demonstrē Latvijā ieceļojušās Jakovļevu ģimenes atvase Serjoža ("Padomju Latvijas sieviete") – priekšzīmīgs, apzinīgs un stereotipisks pionieris:

> "Serjoža Jakovļevs piedalījās metāllūžņu vākšanas operācijās, pavasaros izgatavoja un izlika kokos būrīšus spārnotajiem draugiem, palīdzēja apkopt pilsētas zaļo rotu, cīnījās par augstām sekmēm, gatavojās darbam un aizsardzībai, lasīja ārstniecības augus un makulatūru, devās interesantos pārgājienos un ekskursijās, apmeklēja muzejus un izstāžu zāles, spēra pirmos soļus skaistuma un mākslas pasaulē, draudzējās ar lauku skolu pionieriem, uzņēmās šefību pār jaunāko klašu oktobrēniem, ar degsmi piedalījās sienas avīzes izdošanā un grasījās kļūt par uzticamu komjauniešu maiņu" (Bankovskis, 2000, 112–113).

Iepretim šim ideāltipam, kas gan konkrētajā gadījumā ar laiku izplēnē, parādās cita ideoloģiskajā audzināšanā iesaistītā jaunieša konstrukcija. To skaidri ļauj ieskicēt Rugette ("Alvas kliedziens"), kuras ekscentriskums atšķir viņu saviem vienaudžiem. Rugettes īpašību un attieksmes pārmantotāja Roze ("Vara rati") kādu brīdi gan darbojas Mākslas akadēmijas komjaunatnes komitejā par kasieri, taču garlaicība un komjaunatnē valdošā liekulība (komjauniešu biedra naudas tērēšana izklaidēs) viņu pamudina atstāt šo amatu:

> "Nekā nebija, komjaunieši bāleliņi. Iztikšu bez simts rublīšiem, iztikšu bez papīriem, un pat manu ēnu jūs universitātē neredzēsiet. Arī uz aula koncertiem es nekad neiešu!! Jūs visi smirdat!!!" (Repše, 2006, 64).

Tiesa, latviešu prozas tekstos reti var pamanīt A. Jurčaka novēroto, ka daudzi komjaunieši padomju laikā iemācījās darboties atbilstoši gan formai (ideoloģiskajām prasībām), gan būtībai (galvenokārt risināt sociāli nozīmīgas problēmas vai jautājumus). Tā vietā tiek akcentēts disidentisms un norobežošanās no *savējiem* (Jurčaka terminoloģijā – *свои*), kā rezultātā naratīvos nav iespējams identificēt pionierus vai komjauniešus kā saliedētu sociālu kategoriju (Yurchak, 2006, 77–125). Šī norobežošanās prakse ir pamanāma daudzviet: Rozes draugs Zigfrīds atsakās sadarboties ar drošības iestādēm, Rugette kategoriski noraida piedāvājumu *stučīt* par sava tēvoča Viļa tikšanos ar kādu budistu, viens no grupas "Spaļi" dalībniekiem Valdis Bērziņš ("Čeka, bumba un rokenrols") nepiekrīt kļūt par ziņotāju. Protams, ir arī tādi, kas sadarbojas, piemēram, Rugettes labākā draudzene Alma, tomēr šai parādībai nav tendences iedabas.

Pretēji konformisma bālajiem aprakstiem jaunieši daudz uzskatāmāk tiek ilustrēti *iztēloto Rietumu* kontekstā, t.i., viņi iedzīvina Rietumu simbolus padomju ikdienā, klausoties rokgrupas (*Rolling Stones*, *Led Zeppelin, Smokie, Queen*) un "zāģētās" radiostacijas (BBC, radio "Luksemburga"), valkājot drēbes ar uzrakstiem angļu valodā, lasot Rietumu rakstnieku darbus u. tml. Zīmīgi, ka tieši jauniešu grupa reprezentē padomju laikā agresīvi noliegtās homoseksuālās attiecības – izrādās, ka padomju nomenklatūras darbinieka Artemija Jakovļeva dēlam ("Padomju Latvijas sieviete"), kuru iepriekš esmu minējis kā paraugu priekšzīmīgam pionierim, ir homoseksuālas attiecības, lai gan tās romānā nav sevišķi eksplicītas; arī Rozes draugs Krists ir homoseksuāli orientēts ("Vara rati").

Cita plaši aprakstīta sociālā grupa ir amatpersonas. Visbiežāk sastopamie reprezentanti ir čekisti un t. s. *aparatčiki* (cilvēki, kas darbojās padomju varas struktūrās). Lai gan šai kategorijai ir kopīgs nosaukums, tomēr nav pamats runāt par kādu saliedētu portretējumu, jo personāžu atainojums ir nepastāvīgs. Neviena no šo grupu veidojošajām *mazajām grupām* nav izteikti *melna* vai *balta*, lai gan to kopējais tēls, kas veidojas attiecībās ar citām grupām (piemēram,

inteliģenci vai jauniešiem), ir drīzāk negatīvs. Valsts drošības komitejas darbinieki jeb čekisti, kā arī viņu ziņotāji ir galvenie negatīvās nozīmes formētāji, un viņu tēls visā savā krāšņumā ir aplūkojams P. Bankovska romānā "Čeka, bumba un rokenrols", kurā samērā daudz vietas atvēlēts *drošībnieku* profesionālajai videi. Līdzīgi apraksti, kuros gan čekisti tiek fokalizēti no milicijas jaunākā leitnanta Valda Lasmaņa skatpunkta, parādās A. Kolberga detektīvromānā "Sieviete melnā", kas atsedz čekas aģentūras funkcionēšanu. Zināmā mērā čekistu rafinētais darbības stils šajā romānā tiek pat diskreditēts:

> "*Kegebešņiki visos aizdomīgajos gadījumos lūdza milicijas palīdzību, jo operatīvā meklēšana nebija viņu stiprā puse; iefiltrēt aģentus institūtos, kur bija kaut mazākā saskare ar ārzemēm, vai savējos iesēdināt dažādo draudzības, kultūras, sporta un tūrisma veicināšanas biedrību galvgaļos – to viņi mācēja, bet ne praktiskas lietas"* [kursīvs oriģinālā] (Kolbergs, 2004, 42).

Tēraudcieto čekistu dekonstrukcija ir pamanāma arī jau minētajā P. Bankovska romānā, kurā iepazīstamies ar čekista Oša refleksijām, kā arī viņa vājību uz buržuāziskajās valstīs izdotajiem auto žurnāliem. Turklāt Ošs kopā ar kolēģi Bērziņu vairākkārt viesojas pie kāda inteliģenta, zinoša homoseksuāļa Bergsona, kas nu nekādi nesaskan ar tradicionālo priekšstatu par čeku, kuru iemieso tās pirmā vadītāja Fēliksa Dzeržinska tēls.

Citu padomju struktūru darbinieki analizētajā materiālā kopumā tiek reprezentēti kā labklājībā dzīvojoši, situēti cilvēki, kuru ģimenes locekļi automātiski iegūst priviliģēto statusu. Artemijs Jakovļevs ("Padomju Latvijas sieviete"), pateicoties savam cīņu biedram Gļebam Ivaničam, kļūst par direktoru ādas pārstrādes fabrikā, bet viņa ģimenei piešķir dzīvokli un mašīnu. Šāda situācija kontrastē ar kaimiņos dzīvojošās Ainas Kokares pieticīgo iedzīvi. Līdzīgas *savējo* korporatīvās attiecības, lai gan tās jau izveidojas izsūtījuma laikā, novērojamas A. Heniņa romānā "Gaviļdienas biķeris": kolhoza "Līdums" priekšsēdētājs Grigalis vienmēr var paļauties uz savu draugu, kompartijas struktūrās strādājošo Mārtiņu Ratnieku. Kad kāds avīzes "Cīņa" korespondents, pēc Grigaļa saķeršanās ar lauksaimniecības ministru, grib uzrakstīt par govju ālavības problēmu "Līdumā", viņu un kolhozu no negoda glābj *aparatčiku* korporatīvās attiecības:

> "Kā korespondents bija pa durvīm laukā, tā es zvanīju Ratnieku Mārtiņam. Mārtiņš cekas nodaļas vadītājam, tas savukārt – redaktoram, un punkts" (Heniņš, 2002, 129).

Kaut gan "inteliģences" jēdziens ir visai neskaidrs, ar šo sociālo kategoriju pirmām kārtām pētījumā ir saprasti dažādu t. s. radošo profesiju pārstāvji. Izteiksmīgu inteliģences konstrukciju romānā "Čeka, bumba un rokenrols" piedāvā P. Bankovskis. Tā ietver gan literātu un mākslinieku bohēmu, kurai raksturīga seksuālā brīvība, gan sadarbība ar čeku (dzejnieks Harijs Miķelsons). *Radošie* kalpo arī kā PSRS pastāvošās cenzūras atmaskotāji – gan Harijs Miķelsons, gan žurnālists un dzejnieks Arvis Cers ("Gaviļdienas biķeris") sūkstās par to, kā cenzūra ir sakropļojusi viņu dzeju. Būtībā G. Repšes romānā "Vara rati" sastopamie studenti arī simbolizē topošo padomju inteliģenci, kura dzīvo pieticīgos apstākļos, bet patērē elitārās kultūras produktus. Taču šāda ekvilibristika dažkārt uzjundī pesimismu un saasina bezcerīgumu:

> " "Ceturtais kurss pabeigts. Bet darba nebūšot," savā dienasgrāmatā raksta Roze, "mamma arī vairs nestrādā. Daudz dzeru un zilinu. Kā ģēniji. Taču neredzu rītdienu. Neticu sev" " (Repše, 2006, 157)

Deportācijas pārcietušie cilvēki prozas tekstos parādās biežāk nekā pati izsūtījuma epizode, respektīvi, izsūtījumam ir ierādīta otrā plāna loma šo personāžu konstrukcijās. Detalizētu rak-

sturojumu izsūtījums iegūst A. Heniņa romānā, kurā gan nākamais kolhoza priekšnieks Ģirts Grigalis, gan vēlāk ietekmīgais nomenklatūras darbinieks Mārtiņš Ratnieks savu bērnību pavada izsūtījumā Sibīrijā. Tiesa, Grigaļa brālis Egons, arī izsūtītais, pēc atgriešanās Latvijā

> "dzērumā mēdz lādēties, ka [Ģirts] esot aizmirsis visas Sibīrijas pārestības un tagad laizot pakaļas saviem naidniekiem. Viņš šai neģēļu varai savu dvēseli nepārdošot" (Heniņš, 2002, 52).

Protams, ne visiem izsūtītajiem padomju laikos ļāva pilnvērtīgi adaptēties, kā tas redzams Grigaļa un Ratnieka gadījumā. Piemēram, romānā "Alvas kliedziens", rakstot, ka gribētu dzīvot savā istabā, kas pašlaik jādala ar citiem ģimenes locekļiem, Rugette piebilst: draudzenes, kuras tēvs ir "liels priekšnieks partijā", uzzinājusi, ka viņas [Rugettes] mamma

> "esot pretvalstisko elementu sarakstā, jo bijusi izsūtīta uz Sibīriju, un tādiem nekad padomju valsts nepiešķirot dzīvokļus" (Repše, 2002, 37).

Savukārt Santā ("Kāpēc tu raudāji?") pamostas citādas izsūtījuma metastāzes. Tā kā viņas māte, vecāmāte un vectēvs bijuši deportēti, viņa ar milzīgu naidu un neizpratni reaģē uz Katrīnas sacīto, ka viņa ir iemīlējusies krievā Oļegā. Tādējādi Santa dod mājienu, ka ikvienam krievam ir jāuzņemas kolektīvā vaina par realizētajām deportācijām.

Kopumā ņemot, izsūtīto kā sociālās grupas konstrukcija veido statisku padomju laiku reprezentāciju jeb, citiem vārdiem sakot, šī grupa ir pārāk maz narativizēta un manifestējas tikai nosaukšanas līmenī. Turklāt izsūtītie neparādās kā nepārprotami upuri, kas veidotu padomju režīma īstenotās vardarbības saliedētu reprezentāciju. A. Kolberga romānā "Sieviete melnā" miliča Lasmaņa kaimiņš, lēģerī pabijušais Kārlis, pēc daudziem gadiem, kad sākusies nacionālā atmoda, oponē uzskatam, ka visi uz Sibīriju un lēģeriem izsūtītie bijuši varoņi.

"Tur operiem stukaču netrūka," atceras Kārlis, "jo grūtāki apstākļi, jo vairāk stukaču. Nevajadzēja nemaz vervēt, paši skrēja! [..] Ja tu no bada ģībsti un saproti, ka jau rīt kaulainā būs klāt ar izkapti, tu par kukulīti maizes pārdosi ne tikai labāko draugu, bet visus kameras biedrus uzreiz" (Kolbergs, 204, 233).

Tomēr, neskatoties uz šiem atsevišķajiem pārinterpretācijas centieniem, naratīvu paradigmatiskajā līmenī izsūtīto grupa neapšaubāmi rosina nosodīt padomju laiku.

Secinājumi

Izvēlētais pētījuma periods – seši gadi –, protams, neļauj izdarīt drošus secinājumus par plašāku laika posmu, jo tos, iespējams, izmainītu 90. gados radīto un izdoto prozas tekstu analīze. Taču par spīti šim trūkumam iegūtie rezultāti atklāj tekstuālos resursus, kas pašlaik tiek izmantoti padomju laika fikcionālās reprezentācijas veidošanā.

Šo reprezentāciju var iztēloties kā konkurences lauku. Tā ir sāncensība starp neatkarības gados radītajām klišejām, kuras aumaļām parādās literārajos naratīvos, un centieniem tās pārvērtēt; tā ir sāncensība starp sociālo un politisko pagātnes kadrējumu; tā ir sāncensība starp homogēnām un heterogēnām pagātnes epizožu un sociālo grupu interpretācijām. Tomēr, aplūkojot analīzē iegūtās atziņas tikai beletristikas kontekstā, tās neļauj diagnosticēt padomju laiku reprezentāciju visā tās kompleksumā. Tādēļ jebkuru, ne tikai daiļliteratūras tekstu izpēte paplašina mūsu izpratni par to, kā pavisam nesena pagātne iekļūst un pielāgojas/tiek pielāgota šodienas publiskajam diskursam.

Lai skaidrāk redzētu literatūras lauka nozīmi pagātnes reprezentēšanā, iegūtos rezultātus es

salīdzināšu ar Latvijas lokālajos laikrakstos publicētajiem biogrāfiskajiem vēstījumiem par padomju periodu.[13] Tur šis laiks vispirms parādās caur darba pieredzi, kura tikai vietumis manāma prozas tekstos. Arī izsūtījuma epizode lokālajos laikrakstos ir daudz izteiksmīgāka. Savukārt kopīgā epizode, kuras atainojumā saskatāmas daudzmaz līdzīgas slieksmes, ir skolas un mācību pieredze. Tomēr padomju laiku skolotājus biogrāfisko vēstījumu subjekti novērtē krietni vien atzinīgāk. Literārajos naratīvos nav tik izteiktas atsevišķas noklusētās epizodes, piemēram, dalība komjaunatnē vai citos padomju rituālos, kā tas ir biogrāfiskajos vēstījumos. Turklāt grupas, kā, piemēram, čekisti, kas Latvijā tikai pēdējā laikā sākušas publiski veidot savu pagātnes versiju, prozas tekstos vienmēr ir klātesošas, tādējādi padziļinot laikmeta redzējumu. Kopumā ņemot, lokālajā presē padomju laiks iegūst neitrālāku vērtējumu, turpretī literārajos naratīvos pārsvars ir negatīvam vērtējumam. Tas zināmā mērā saskan ar Dž. Verča novērojumu, ka padomju laikā šaubas par PSRS vēsturi, tātad arī par PSRS leģitimitāti, daudz izplatītākas bija pilsētās (telpa, kas dominē beletristikā), nevis laukos (telpa, kas dominē lokālās preses biogrāfiskajos vēstījumos) (Wertsch, 2002, 125).

Kā raksturīga jaunajā tūkstošgadē formētās padomju laika fikcionālās reprezentācijas pazīme ir *pēdējās paaudzes* dominance jeb rakstnieki, kas ir dzimuši 50. gadu otrajā pusē un 60. gados. Ja šo tendenci salīdzina ar Latvijas lokālās preses biogrāfisko vēstījumu subjektiem, kuru vecums pārsvarā ir virs sešdesmit gadiem, tad var pieļaut, ka tieši beletristika *pēdējai paaudzei* ir vispieņemamākais publiskā diskursa lauks, lai formētu savu alternatīvo – *pilsētniecisko* – padomju laika interpretāciju ar tai raksturīgajiem kodiem.

Izmantotā literatūra

Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65.

Bal, M. (2002). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (2nd ed.). Toronto: University of Toronto Press.

Brown, R. & Kulik, J. (1977). Flashbulb memories. *Cognition,* 5, 73–99.

Buholcs, J. (2005). Vīriešu dzimtes konstrukcija žurnālā "Padomju Latvijas Sieviete" (1952 – 1968). Grām.: Brikše, I. (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Ceplis, R. *Padomju gadu sociālās realitātes mīti un to transformācija latviešu jaunākajos romānos*. Sk. 2007. 30. janv.: http://eraksti.delfi.lv/forma.php?gid=82&b=1

Grigorjevs, A. (1979). *Pusaudži un disciplīna*. Rīga: Zvaigzne.

Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. London: The University of Nebraska Press.

Guļevska, D., Rozenštrauha, I. & Šnē, D. (red.). (2006). *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots.

Kaprāns, M. (2005). Jaunā cilvēka konstrukcija 60. gadu latviešu prozā. Grām.: I. Brikše (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Kaprāns, M. (2009). Padomju pieredzes (re)konstrukcija biogrāfiskajos vēstījumos: Latvijas lokālās preses analīze (1995 – 2005). *Latvijas Arhīvi*. 1/2.

Latvijas PSR tautas saimniecība 1985. gadā: Statistikas gadagrāmata. (1986). Rīga: Avots.

Lothe, J. (2000). *Narrative in Fiction and Film*. New York: Oxford University Press.

Morris-Suzuki, T. (2005). *The past within us: Media, memory, history*. London & New York: Verso.

Rozītis, J. (2007). Latviešu trimdas romāni kā dzīvesstāsti: analīzes modelis. Grām.: Zirnīte, M. (sastād.). *Spogulis*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts.

Sprugaine, V. (2005). Rokasgrāmata padomju pilsonei. Sievietes dzimtes konstrukcija/konstruēšana žurnālā "Padomju Latvijas Sieviete" (1952 – 1965). Grām.: Brikše, I. (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Шмид, В. (2003). *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры.

Terzens, G. (2005). PSKP CK ģenerālsekretāru bēru rituāli padomju Latvijas presē (1953 – 1985). Grām.: Brikše, I. (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

Wertsch, V. J. (2002). *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.

Yurchak, A. (2006). *Everything was Forever, Until It was no More*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Izmantotie avoti

Akmentiņš, A. (2000). Mājienu valnis. Grām.: Akmentiņš, A. *Siltāks kā asara*. Rīga: Preses nams.
Bankovskis, P. (2002). *Čeka, bumba un rokenrols*. Rīga: Valters un Rapa.
Bankovskis, P. (2000). *Padomju Latvijas sieviete*. Rīga: Enigma.
Heniņš, G. (2002). *Gaviļdienas biķeris*. [Rīga]: IU Mans īpašums.
Kolbergs, A. (2004). *Sieviete melnā*. Jūrmala: A.k.A.
Repše, G. (2002). *Alvas kliedziens*. Rīga: Pētergailis.
Repše, G. (2006). *Vara rati*. Rīga: Dienas grāmata.
Rukšāne, D. (2003). *Kāpēc tu raudāji?* Rīga: Atēna.

---

[1] Šo jēdzienu esmu aizņēmies no Tesas Morisas-Suzuki (*Tessa Morris-Suzuki*), kura to izmanto 19. gs. vēsturisko romānu analīzē. Sk. Morris-Suzuki, T. (2005). *The past within us: Media, memory, history* (pp. 33–70). London & New York: Verso.

[2] Pauls Bankovskis "Padomju Latvijas sieviete" un "Čeka, bumba un rokenrols", Gundega Repše "Alvas kliedziens" un "Vara rati", Dace Rukšāne "Kāpēc tu raudāji?", Andris Kolbergs "Sieviete melnā", Arturs Heniņš "Gaviļdienas biķeris", Egīls Venters "Āgenskalns", Andra Neiburga "Peles nāve" (no stāstu krājuma "Stum stum"), Andris Akmentiņš "Mājienu valnis" (no stāstu krājuma "Siltāks kā asara").

[3] Lai gan latviešu valodā *notikums* un *epizode* bieži tiek lietoti kā sinonīmi, tomēr šajā gadījumā *epizodes* jēdziens ir patapināts nevis no ikdienas lietojuma, bet dramaturģijas konteksta, kur *epizode* apzīmē "mākslas darba daļu, kas atspoguļo kādu pabeigtu norisi". Šī *norise* tātad veidojas no dažādiem notikumiem. Sk.: Guļevska, D., Rozenštrauha, I. & Šnē, D. (red.). (2006). *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots. 281. lpp.

[4] Šādu viedokli pauž literatūras pētnieks Rimands Ceplis. Sk.: Ceplis, R. Padomju gadu sociālās realitātes mīti un to transformācija latviešu jaunākajos romānos. 8. lpp. Sk. 2007. 30. janv.: http://eraksti.delfi.lv/forma.php?gid=82&b=1.

[5] Sk. piem.: Kaprāns, M. (2005). *Jaunā cilvēka* konstrukcija 60. gadu latviešu prozā. Grām.: Brikše, I. (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 73.–96. lpp.

[6] Sk. *Latvijas PSR tautas saimniecība 1985. gadā: Statistikas gadagrāmata*. (1986). Rīga: Avots. 21. lpp.

[7] Šis fenomens atrodas tuvāk 'iekšējās emigrācijas' nekā 'disidentisma' jēdzienam.

[8] Līdzīgu kolorītumu skolas vide iegūst Paula Bankovska stāstu krājumā "Skola", taču šis darbs, tāpat kā Paula Bankovska romāns "Sekreti", lai nodrošinātu izlases līdzsvarotību, netika iekļauts analizējamo materiālu klāstā.

[9] Sk. piem.: Buholcs, J. (2005). Vīriešu dzimtes konstrukcija žurnālā "Padomju Latvijas Sieviete" (1952 – 1968). Grām.: Brikše, I. (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 97.–126. lpp.; Sprugaine, V. (2005). Rokasgrāmata padomju pilsonei. Sievietes dzimtes konstrukcija/konstruēšana žurnālā "Padomju Latvijas Sieviete" (1952 – 1965). Grām.: Brikše, I. (red.). *Komunikācija. Kultūras un vēstures diskurss*. 127.–149. lpp.

[10] Šo teoriju 20. gs. 70. gadu beigās postulēja Rodžers Brauns (*Roger Brown*) un Džeims Kjuliks (*James Kulik*). Zibspuldzes atmiņas ļauj aprakstīt cilvēka atmiņas par savu recepcijas kontekstu brīdī, kad notika kaut kas sociāli ļoti nozīmīgs. Brauna un Kjulika pētījumā šis nozīmīgais notikums bija ASV prezidenta Džona Kenedija noslepkavošana 1963. gadā. Sk. Brown, R., Kulik, J. (1977). Flashbulb memories. *Cognition*, 5, 73–99.

[11] Sk. piem.: Terzens, G. (2005). PSKP CK ģenerālsekretāru bēru rituāli padomju Latvijas presē (1953 – 1985). Grām.: Brikše, I. (red.). *Latvijas Universitātes Raksti. 683. sēj.: Komunikācija: Kultūras un vēstures diskurss*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 50.–72. lpp.

[12] Kā citas sociālās grupas, kas gan neparādās tik sistemātiski, var minēt cietumniekus, sportistus, imigrantus un trimdiniekus.

[13] Sk. Kaprāns, M. (2009). Padomju pieredzes (re)konstrukcija biogrāfiskajos vēstījumos: Latvijas lokālās preses analīze (1995 – 2005). *Latvijas Arhīvi*. 1/2. 162.–164. lpp.

JUBILEJAS ATBALSS

Ivars Seleckis
kinorežisors (Latvija)

MUMS VISIEM KOPĀ TAS IR IZDEVIES!

Es tagad brīnos, ka nekad neesmu Ābramam pajautājis, kā tas dzīvē iegrozījās, ka viņš tā pieķērās dokumentālajam kino?

Pagājušā gadsimta sešdesmitajos gados Ābrams bija jau pamanāms žurnālists laikrakstā "Padomju Jaunatne". Viņš varēja rakstīt par daudz "nopietnākām lietām" nekā dokumentālais kino Latvijā. Bet nē. Viņu arvien vairāk piesaistīja Rīgas kinostudijas dokumentālais sektors. Tajos sešdesmitajos strauji auga Rīgas kinostudijas produkcijas apjomi. Arī dokumentālajā kinematogrāfā ienāca daudz jaunu un ne tik jaunu cilvēku, kuri vēlējās izteikties. "Padomju Jaunatnē" parādījās jauno kinematogrāfistu darbu analīze, novērtējumi, ieteikumi un daudzi no tiem ar parakstu A. Kociņš (Ābrama pseidonīms). Publikācijas liecināja par uzmanīgu ieskatu autoru pirmajos darbos.

Un tā, gluži nemanot, jau sešdesmito gadu beigās Ābrams bija stingri iekļāvies Latvijas kino dzīvē, un liekas, ka tā viņu pat aizrāva, jo vienmēr atradās laiks un interese piedalīties dokumentālistu pasākumos.

Viņš nekad "nenospieda" sarunu biedru ar savu erudīciju un plašajām zināšanām, kuras ļāva viņam brīvi justies visdažādākajās situācijās un auditorijās. Šī iemesla dēļ dokumentālisti labprāt gribēja viņu redzēt studijas ikgadējās filmu skatēs, Kinematogrāfistu savienības semināros un kongresos, jo viņa domas bija interesantas un ierosinošas. Arvien vairāk Ābrams kļuva par teorētiķi, jo Latvijā uzņemto filmu slānis tapa arvien biezāks, un tas deva iespēju atrast dažādas sakarības.

Man personīgi 1970. gadā sākās darbs pie pilnmetrāžas dokumentālas kinofilmas "Valmieras meitenes", kuras scenārists Armīns Lejiņš bija Valmieras stikla šķiedras rūpnīcā atradis domubiedrus un filmējamas problēmas. Protams, strādāt lielā uzņēmumā un vērot jauno strādnieču dzīves situācijas pēc diviem principiem – kā publicistisku pētījumu un kā mākslinieciskū pētījumu – tas toreiz bija diezgan grūti. Tomēr filmu laicīgi pabeidzām un tad sākās studijas administrācijas un jaunatnes organizāciju funkcionāru pārmetumi par dzīves nomelnošanu un citiem filmas trūkumiem. Tad arī varēja ieraudzīt Latvijas kinokritikas ieinteresētību atbalstīt šādus mēģinājumus. Ābrams mūsu filmā saskatīja kaut ko vairāk nekā mēs, autori,bijām iecerējuši. Viņš pat atbrauca līdzi uz Valmieru, uz tikšanos ar "Valmieras stikla šķiedras" kolektīvu. Kinoteātrī bija vairāki seansi, sarunas ar zāli, ar pilsētas priekšniecību zālē, un te mēs visi redzējām Ābrama spējas ieinteresēt skatītājus, likt tiem padomāt, ieklausīties tādos argumentos, kuros negribēja ieklausīties, jo pilsētas priekšniekiem bija neierasti redzēt uz ekrāna savas pilsētas nepiemērotību 2000 meiteņu sadzīves vajadzībām.

Ābrams nav apveltīts ar oratora balsi, bet viņam ir oratora talants, un visi klātesošie priekšnieki to iepazina. Vēlāk kuluāros, nakts melnumā, sēžot Valmieras kafejnīcā ar iesauku "Mironītis" kopā ar filmas varonēm un spriežot par fabrikas dzīvi, varēja redzēt, cik pievilcīgi Ābrams veidoja sarunas ar jaunatni, cik ieinteresētas kļuva meitenes. Toreiz nodomāju, ka Ābrams varētu būt arī labs pedagogs.

Pēc latviešu dokumentālā kino panākumiem sešdesmito gadu beigās kino teorētiķi nākotni sāka redzēt drūmākās krāsās, jo viņi saprata pārmaiņu nepieciešamību attīstības procesā. Ābramam mūsu dokumentālā kino attīstības jautājumi bija sevišķi tuvi, viņš ātrāk nekā citi izjuta sasniegto iespēju robežas, ka arvien asāka kļūst jaunu ceļu meklējumu nepieciešamība. Un tā Latvijas Kinematogrāfistu savienība un PSRS Kinematogrāfistu savienība 1977. gadā Jūrmalā noorganizēja teorētisko konferenci "Īstenības tēls dokumentālajā kino". Te tika izpētītas 17 gadu laikā Latvijā uzņemtās filmas, un, jāsaka, šis gads bija lūzuma punkts Latvijas dokumentālā kino teorētiskās daļas attīstībā.

Konferencē, kura tolaik šķita vienreizējs pasākums, Ābrams nolasīja savu ievadreferātu. Tomēr apstākļi izveidojās tā, ka šis pasākums kļuva par regulāru teorētisko simpoziju – Eiropas dokumen-

tālā kino simpoziju – un nupat nosvinēja jau trīsdesmit gadu jubileju. Tomēr pats interesantākais ir tas, ka, sekojot tradīcijām, visus šos gadus ievadreferātus joprojām lasa Ābrams Kleckins. Katrā no šiem simpozijiem ir kāds labs domu grauds, bet Latvijas dokumentālā kino domas attīstībai pats svarīgākais bija pirmais Ābrama referāts ""Rīgas skola" un dokumentālā kino attīstības problēmas", kurā tika piedāvāta tolaik vēl neierasta pieeja dokumentālajam kinematogrāfam – nevis kā "hronikai" jeb "publicistikai", bet kā patstāvīgam mākslas veidam.

Apzināties sevi mākslā – tas pavēra dokumentālistiem milzīgas un vēl toreiz maz apgūtas iespējas, it sevišķi, ņemot vērā tos sociāli politiskos apstākļus, kuros bija jāstrādā latviešu dokumentālistiem, un tās kultūras tradīcijas, kurām viņi jutās piederīgi. Caur šiem simpozijiem trīsdesmit gadu garumā esam ieguvuši daudz draugu un paziņu Eiropā. Lai būtu formā, lai varētu piedalīties Eiropas dokumentālistu apritē, Ābramam jālasa lekcijas, jāpiedalās semināros, jāvada latviešu dokumentālā kino sarīkojumi, jāpiedalās režisoru radošajos vakaros daudzās valstīs.

Un to visu viņš kaut kā paspēj paveikt. Aiz kadra paliek neatbildēti jautājumi: Ko tas viņam prasa? No kā viņam jāatsakās, lai visu to paspētu? Atbildi uz šiem un citiem jautājumiem droši varētu saņemt tikai no Ābrama iejūtīgas dzīvesbiedres, Fainas, bez kuras izpratnes un stabila atbalsta šīs ieceres nevarētu realizēties.

No tiem laikiem atceros kādu kārtējo pasākumu Vācijā. Varu teikt, ka atrasties nezināmas auditorijas priekšā kopā ar Ābramu bija interesanti, droši un stabili, sevišķi Augsburgas festivālos, kur bija lielas studentu auditorijas. Ābrams prata asprātīgi vāciski papildināt pārtulkotos mūsu tekstus. Šie papildinājumi piešķīra notiekošajam nepiespiestu un brīvu atmosfēru. Te varēja redzēt viņa uzkrāto Latvijas Universitātes mācībspēka pieredzi. Tādas brīnišķīgas tikšanās paliek atmiņā ne tikai mums pašiem, bet arī klausītājiem, kuri pēc festivāla izklīst pa visu pasauli. Ārzemju auditorijai Ābrams paliek prātā kā izturēts, komunikabls, tolerants kino teorētiķis.

Izsakoties par autoru darbiem vai komentējot tos, Ābrams mēdz būt ļoti taktisks, viņš nevienu nekad neaizvaino, jo domā par formulējumiem, kuros gan viss tāpat tiek pateikts, bet citā formā un par to neviens neapvainojas.

Laika gaitā daudzi nav pamanījuši, ka šad un tad Ābrams ir redzams filmu titros. Tā, kārtējo reizi skatoties filmu "Vai viegli būt jaunam?" (režisors Juris Podnieks) un izlasot titros, ka scenārists ir Ābrams Kleckins, aizdomājos par to, ka pēc zināma laika it kā nojūk robežas starp kino praktiķiem un teorētiķiem, paliek tikai kinematogrāfisti. Kā kinematogrāfistu Ābramu labprāt katrs redzētu savā komandā.

Vēlreiz atskatoties vēsturē, tagad varam pamanīt, ka jauni cilvēki, kas sešdesmitajos gados devās uz Rīgas kinostudijas dokumentālo sektoru, lai izteiktos, tādi atradās ne tikai tur. Viņi bija ienākuši arī presē, jo laikrakstā "Padomju Jaunatne" rakstošos nodarbināja tās pašas problēmas, ka mūs, kino cilvēkus. Tas "Rīgas poētiskās dokumentālistu skolas" fenomens droši vien ir plašāks par kino jomu, bet šīs sakarības vēl nav pētītas.

Iespējams, Ābrams ātrāk saprata, ka mēs arī gados esam viena laikmeta paaudze, ka mums visiem kopīgas lietas jārisina, kaut gan toreiz kinostudijas vidē bieži vien viņš tika uztverts kā gados vecāks, pieredzējis, nopietns kritikas pārstāvis no malas, it kā no vecākās paaudzes. Tomēr mēs, praktiķi, toreiz atradāmies nemitīgā kustībā un, topošo filmu problēmas risinot, par paaudzēm pārāk nespriedām.

Domāju, ka Ābrams pats ir tās "Rīgas dokumentālistu skolas", kuru viņš tik rūpīgi pētīja, sastāvdaļa. Tieši tāpēc viņš tik organiski iekļāvās dokumentālā kino procesos, tieši tāpēc Latvijas dokumentālā kino praktiskajai daļai tik dabīgi pievienojās teorētiskā daļa, kas deva kino pasaulei iespēju izprast un saprast kādu savdabīgu Latvijas kinematogrāfa iekšējā procesa posmu.

Un laikam arī tamdēļ, jūtot iespēju izteikties caur dokumentālo kinematogrāfu, Ābrams pievienojās šim aizraujošajam kino tapšanas procesam. Kā tagad atskatoties redzam – mums visiem kopā tas ir izdevies!

2008. gadā Rīgā

Antra Cilinska
kinorežisore (Latvija)

DAUDZ LAIMES!

2007. gadā es sāku strādāt pie idejas par atgriešanos pie labi zināmās Jura Podnieka filmas "Vai viegli būt jaunam?" varoņiem pēc 20 gadiem. Pārkravājot senu relikviju un dokumentu mapes, pēkšņi uzdūros četrām drukātam lapām ar uzrakstu ""Vai viegli būt jaunam?" 2. Materiāls pārdomām" Un tur rakstīts:

> ""Mūsējie"(domāti filmas varoņi) tomēr jūtas tādi kā nevajadzīgi, tādi kā izmesti no laivas... Es tikai, godīgi sakot, baidos, vai tā nejūtas tautas lielākā daļa? Ja izrādās, ka tas tā ir, tad filma vai nu skumji un bezpalīdzīgi uz visu to noraugās, aicinot arī skatītājus raudāt līdzi, vai arī katram liek ieskatīties sevī un atbildēt sev uz jautājumu, vai mēs saprotam, ka brīvība ir tikai iespēja pašam veidot savu dzīvi un nekādā gadījumā ne solījums to iekārtot pēc mūsu vēlmēm bez mūsu pašu pūlēm?...Un ja mēs to saprotam, kāpēc mēs atzīstam par iespējamu, ka gan mūsu pašu, gan mūsu valsts likteni nosaka bez mums, izmantojot mūsu apātiju un neuzņēmību?"

Tā, it kā par šodienu rakstīts būtu! Ābrams māk ietīt domu vārdos un formulēt lietas tik precīzi, ka tās šķiet aktuālas arī pēc desmit un divdesmit gadiem.

Es biju montāžas režisore filmai "Vai viegli būt jaunam?". Kad filma nonāca pie skatītājiem pēc vairāku mēnešu neatlaidīga darba, katrs tajā atrada kaut ko savu, bet visi bija nedaudz šokēti. Ābrams kā viens no filmas scenārija autoriem bija pirmais, kurš mācēja saprast šī šoka galveno iemeslu — nekad neviens nevarēja iedomāties, ka jaunieši tik daudz runā par nāvi, kas objektīvi un subjektīvi viņiem atradās tik tuvu. Un viņam bija taisnība!

Ar visu iepriekš minēto gribu pateikt, ka man Ābrams vienmēr ir asociējies ar fantastisku šāvēju desmitniekā. Katrā viņa sniegtajā atbildē uz jautājumu ir kas vairāk nekā vienkārša atbilde. Viņš māk atrast kopsakarības, kas lietas skaidro daudz plašāk un dziļāk. Tas arī ir ļāvis viņam kļūt par izcilu komunikāciju speciālistu, kurš pats māk un māca citiem trāpīt desmitniekā.

Daudz laimes dzimšanas dienā!

2008. gadā Rīgā

Hanss Joahims Šlegels (Hans-Joachim Schlegel)
kinokritiķis (Vācija)

ĀBRAMS KLECKINS: ZIEMEĻU GAISMA

Saistībā ar to, ka Ābrams Kleckins patiešām 2008. gadā sasniedz jau 75 gadu slieksni, man nāk prātā divu dokumentālo filmu nosaukumi: Veras Hitilovas "Laiks ir nepielūdzams" ("*Čas je neuprosny*") un Borisa Dobrodejeva "Laiks, kas ir vienmēr kopā ar mums" ("*Время, которое всегда с нами*"): savā neapturamā tempā laiks patiešām ir nepielūdzams, taču, pieejot tam radoši, nākamām paaudzēm tas kļūst par "laiku, kas ir vienmēr kopā ar mums": Ābrama iedvesma un aura vēl daudzām paaudzēm "ies blakām", būs aktuāla, jo viņa teksti un tas viss, ko viņš ir paveicis un veic, ir konkrēta liecība tam, ka viņa neatkarīgais gars vienmēr ir bijis saistīts ar viņa laika pulsu un tā tas būs allaž arī nākošajos laikos...

Tā tas bija jau Latvijas kā "padomju republikas" ērā, kad bez viņa vēl tikai daži gaišredzīgi aptvēra, ka "padomju impērijas" sabrukums sāksies tieši no tās nomalēm. Tad, kad Jūrmala kļuva par Meku kritiski atklātām debatēm par dokumentālo kino un sabiedrību, kad Ābrams un viņa domubiedri tur iniciēja filmu skates un simpozijus kā "slepenpadomus" (*der Geheimtipp*) ne tikai angažētiem dokumentālistiem, bet palaikam pat augsta ranga PSKP funkcionāriem, kas šeit beidzot vēlējās kaut ko uzzināt par reāliem procesiem un skandāliem, kurus valsts birokrātiskie ideologi ar voluntāristiskām frāzēm aizmigloja līdz neatpazīšanai. Ābrams un viņa domubiedri šeit iedarbināja kritiski analītisko domāšanu, ievadīja tādējādi – "avant le lettres" – kaut ko no tās *гласность,* ko vēlāk Gorbačovs Maskavas varas centrā mēģināja ieviest tik vēlu un tik nekonsekventi, ka galu galā viņa slavenā frāze "*Kas pārāk vēlu nāk, to vēsture soda*" bija jāattiecina uz viņu pašu un jau ilgi pirms tam nereformējamo padomju sistēmu kopumā.

Tam, ka Rīgā un, attiecīgi, Jūrmalā, agrāk nekā citur tika saskatīta nākotnes vēsturisko procesu rītausma, noteikti ir jāpateicas tām brīvības telpām, kuras neatkarīgi citu no citas jau kopš sešdesmitajiem gadiem veidoja kritiskie kino dokumentālisti un sociologi. Un Ābrams Kleckins pavisam noteikti šajā procesā ir viena no autoritatīvākajām atslēgas figūrām. Viņa neapšaubāmi Rietumeiropas apgaismības sabiedrības un varas kritikas garā veidotā domāšana bija jau padomju laikos imūna pret padomju bizantisko perversiju un tāpēc arī atvērta pret nedogmatiskā marksisma strukturāli kreatīviem aspektiem. Uz savu galu stūrējošās padomju sabiedrības tumšajā tuksnesī viņš bija arī 1968. gada Rietumu kreisajiem ļoti svarīgs dialoga partneris, ar kuru arī es vienmēr atkal ar prieku un ieguvuma sajūtu diskutēju par reāliem kā Rietumos, tā arī Austrumos notiekošiem sabiedrības procesiem.

Ābrams ne tikai man ir eiropeiskās kritiskās apgaismības "ziemeļu zvaigzne". Un sevišķi svarīgi bija un ir tas, ka viņš vienmēr izjūt pienākumu būt uzticīgs Leibnica devīzei: *Teoria cum praxi*. Viss, kam viņa kritiski analītiskais skats jau 60. un 70. gados pievērsa uzmanību Jūrmalas dokumentālā kino simpozijos, balstījās uz praktiskiem pētījumiem. Tā viņš 1983. gadā publicēja savu sociolo ģisko pētījumu par jaunatnes socializāciju ar nosaukumu, kam vēlāk – 1986. – "перестройка" gadā bija lemts ieiet ne tikai latviešu un padomju, bet arī starptautiskā dokumentālā kino vēsturē: Jura Podnieka slavenā "*гласность*" atslēgas filma "Vai viegli būt jaunam", kuras pamatā bija šī publikācija. Bet Ābrams ne tikai piegādāja faktus, viņš kļuva par scenārija autoru šai filmai, kas satricināja ne vien PSRS, bet arī pasauli (te ir vietā atgādināt Džona Rīda slavenās grāmatas par Oktobra revolūciju nosaukumu – "Desmit dienas, kas satricināja pasauli"). Ābrams tātad ir ne tikai tabu sadragājošas filmas un sabiedrības procesu kritiski analītiskais fiksētājs, bet arī to aktīvs līdzveidotājs. Tādējādi viņš atvēra acis arī Rietumiem un pasaulei uz pasaulvēsturisko procesu iekustināšanos.

Tas notika vispirms – un daudzi to vēl uztvēra ar neuzticīgu izbrīnu – 1987. gada oktobrī Nionā Ženēvas ezera krastā. Morics de Hadelns, toreizējais Berlīnes kinofestivāla direktors un it sevišķi viņa kundze Ērika, kas toreiz vadīja Nionas starptautisko dokumentālo filmu festivālu, ķērās pie manas idejas izveidot baltiešu dokumentālo filmu retrospektīvu laikā, kad Maskavas "Госкино" likteņlēmēji piekrita līdz tam neiedomājamas akcijas īstenošanai: mums atļāva trijatā bez Maskavas pavadoņiem braukt uz Tallinu, Viļņu un arī... uz Rīgu, lai tur skatītos filmas, par kurām Rietumos gan kaut kas bija dzirdēts, taču gandrīz neviena no tām nebija redzēta, un bez viņu uzraudzības risinātu atklātas sarunas. Noinas un pusgadu vēlāk "Berlinālē" demonstrētajai retrospektīvai es 1987. gadā sastādīju plašu katalogu uzreiz trijās – franču, vācu un angļu – valodās "Dokumentālais kino Baltijas padomju republikās", kurā bija ievietota arī intervija ar Ābramu par Podnieka filmas koncepciju. Uz manu jautājumu, vai Latvijā dokumentālās filmas tiek veidotas kā "īstenības spogulis" un reizē kā "īstenības pārveidošanas faktors", Ābrams man atbildēja:

> "Par spoguli" šeit nevar būt ne runas. Mēs filmējam to, kas mūs nodarbina, par ko mēs gribam kaut ko saprast. Dokumentālais kino uzdod jautājumus dzīves īstenībai, mēģina to saprast un dalīties par to ar citiem. Dokumentālā kino funkcija ir uzdot jautājumus, aktivizēt sabiedrisko domu. Atbildes uz jautājumiem, kas viņu nodarbina, skatītājam, cilvēkam ir jāatrod pašam."

Tas man atgādina slaveno frāzi "*Ej, skatītāj, meklē sev savu risinājumu pats!*". To formulēja Bertolts Brehts savā kvazidokumentālajā filmā "*Kuhle Wampe*" vai "Kam pieder pasaule", kuru Maskavas ideoloģiskie birokrāti 1932. gada maijā jau tāpēc vien uzņēma tik negatīvi, ka tajā apgalvots, ka "*kailā īstenība ir revolūcijas labā dievība*". Tas neizskaistināti autentiskais īstenības attēlojums, kas atsedz visus tās skandālus un tādējādi motivē tās pārveidošanu. Tātad tieši to, ko Staļina ideologi gribēja nepieļaut arī ar pseidodokumentālo "īstenības"inscenējumu palīdzību. Podnieka "Vai viegli būt jaunam" ietekme 1986. gadā savā veidā apstiprināja Brehta un viņa domubiedru, 20. gadu beigās no darbības kino izspiesto kreiso avangardistisko faktogrāfu taisnību.

Ābrams ir eiropietis un kosmopolīts *sui generis*. Mēs esam tikušies dažādās zemēs un pilsētās: Rīgā un Jūrmalā, Nionā un Berlīnē, Maskavā un Leipcigā. Īpaši neaizmirstamas ir tikšanās Štutgartē un Visbādenē.

1995. gada pavasarī, tātad jau pēc Vācijas atkalapvienošanās, pēc Štutgartes "Dokumentālā kino nama/Eiropas mediju centra" lūguma es sagatavoju simpoziju par "reālā sociālisma" dokumentālā kino vēstures jautājumiem, kam bija pirmām kārtām jākoriģē "rietumnieku" aizspriedumi par to, ka tā varētu būt tikai primitīvas valsts pasūtītas produkcijas vēsture. Kopš 1976. gada atlasot dokumentālās filmas Oberhauzenas festivālam (vēlāk arī festivāliem Nionā un Berlīnē), es vai visās "reālā sociālisma" zemēs arvien sastapos ar režisoriem, kas ar apbrīnojamu radošu izdomu un asprātību prata apiet oficiālās normas, veidot "ceļus no meliem uz patiesību" (kā saucās 1968. gadā Prāgā publicētā Antonina Navratila sociālistisko valstu dokumentālā kino vēsture). Tieši to uzsvēra jau simpozija un arī simpozijam veltītās, Konstances universitātes izdevniecībā (UVK) 1999. gadā izdotās grāmatas nosaukums "Dumpīgā kamera. Par citu realitāti Centrāl- un Austrumeiropas dokumentālajā kino" ("*Die subversive Kamera. Zur anderen Realitaet in mittel- und osteuropaeischen Dokumentarfilmen*"). Īstenot šo ieceri, protams, varēja tikai kopā ar attiecīgo valstu dokumentālistiem, kino kritiķiem un vēsturniekiem. Citu vidū bija atbraukuši slavenais režisors un teorētiķis no Armēnijas Artavazds Pelešjans, Aleksandra Tarkovska konsekventais neatkarīgais skolnieks Aleksandrs Sokurovs, lielais slovāku etnoloģiskā kino režisors un teorētiķis Martins Slivka un arī tagad vēl jebkuru pielāgošanos anarhistiski noliedzošais lieliskais serbu dokumentālists Želimirs Žilniks. Bet laimīgā kārtā arī Ābrams, kas

referēja par Rīgas dokumentālo kino skolu un tā kā poētiskās, tā arī socioloģiskās dumpības vēsturi, sniedza principiāli nozīmīgu ieguldījumu šajā analītiskajā refleksijā "Blick zurueck nach vorn" ("Atskats pagātnē, skatoties nākotnē"). Izlasīt viņa pienesumu diskusijai "Rīgas skolas fenomens", kā arī Ivara Selecka intervijas tekstu "Pastāvēt uz savu skatījumu" var pieminētajā grāmatā, kas, starp citu, 2003. gadā izdota arī Prāgā čehu valodā un ko Prāgas kino augstskolas FAMU dokumentālā kino nodaļas studenti vērtē kā svarīgu impulsu viņu tagadējā radošajā darbā.

Rīdzinieku kontakti ar Štutgartes Dokumentālā kino namu pēc simpozija neaptrūka un pat palīdzēja zināmu laiku uzturēt tālu ārpus Latvijas augsti vērtēto Jūrmalas dokumentālā kino simpoziju tradīciju. Tas, ka šim forumam, tāpat kā visam Latvijas dokumentālajam kino tieši pēc padomju impērijas gala jau neatkarīgajā valstī bija jācīnās par izdzīvošanu, pieder pie postvēsturiskā apvērsuma (*Nach-Wende*) lieliem paradoksiem. Pie manām atmiņām par Ābramu pieder arī kopīgās dumpīgās sēras, kas mūs tolaik vienoja un kas noteikti turpinās, domājot par globalizācijas ietekmē arvien sarūkošām dokumentālā kino aktīvas līdzdalības iespējām sabiedrības dzīvē. Protams, mums abiem nevarēja paiet garām, ka, neskatoties uz visu, ir sācies jauno dokumentālistu sevis apliecināšanas process, viņu vidū ir arī Prāgas FAMU studenti, kuri Ābrama pieminēto tekstu "Rīgas skolas fenomens" nebūt neuztver kā nostalģiski uz pagātni vērstu lasāmvielu... Daudzi Austrum- un Rietumeiropā ir pateicīgi Ābramam, ka viņš nepaužvilšanos, bet turpina moži un radoši kritiski analizēt reāli pastāvošo īstenību.

Tikpat neaizmirstama bija mūsu tikšanās Hesenes Visbādenē, kas 19. gadsimtā bija Krievijas atpūtnieku Meka un jau tāpēc vien varētu būt zīmīga vieta Centrāl- un Austrumeiropas filmu festivālam ar moto "goEast". Tā ietvaros es 2003. gada aprīlī sagatavoju starpdisciplināru simpoziju "Vāciešu tēli padomju un postpadomju filmās". Tajā es ieplānoju arī Baltijas aspektu. Živīles Pipinites (Viļņa) tēma bija "Lietuviešu aktieri vāciešu lomās", bet Ābrams referēja par vācu ebreju tēliem padomju propagandā.

Ābramu es esmu iepazinis un cienu ne tikai kā analītiski operatīvās apgaismības "ziemeļu gaismu", bet arī kā uzticamu krievu kultūras pazinēju, un it sevišķi kā cilvēku, kam nevar būt vienaldzīgas Baltijas ebreju kopienas kultūras saknes un liktenis. Un tieši tas nevar tikt izslēgts no dialoga ar vācieti. Vācu fašistu noziegumi arī pret Baltijas ebrejiem nekad nevar un nedrīkst būt aizmirsti. Jau tāpēc vien mulsina un satrauc sākuma perioda tendences, visu to izspiest laukā no neatkarību atguvušās Latvijas vēstures tēla. Uz maniem jautājumiem Ābrams atbildēja lietišķi un konkrēti. Ar mūsdienu vēstures analītisku izpratni, kas konkrētās bīstamās izpausmes tikpat maz ignorē kā cerības izraisošās Eiropas integrācijas perspektīvas. Arī šajā ziņā viņam, šķiet, ir taisnība. Tas fakts, ka Ābrama domas un darbs ir guvuši pelnītu uzmanību un atzinību ne vien pasaulē, bet arī savā dzimtenē, neatkarīgajā Latvijā, ir cerības zīme.

2008. gadā Berlīnē

Герц Франк
кинорежиссер (Латвия-Израиль)

ПИСЬМО ИЗ ИЕРУСАЛИМА

Дорогой Абрам!

Твои академические коллеги и почитатели, к которым отношу и себя, решили подарить тебе своеобразную книгу «отзывов и предложений» – долго жить и работать, как работал до сих пор!.. В связи с этим и шлю тебе из Иерусалима письмо.

Мы с тобой давно знакомы. Из критиков первым всегда звал тебя взглянуть на новую работу, зачастую еще до того, как она была завершена. С тобой связан радостный поворот в моей киножизни. В 1987 году меня впервые выпустили на Запад! И, кажется, не без твоей «гарантии», что никаких неожиданностей с моей стороны не будет. Моя дочь эммигрировала в Израиль, во враждебное тогда советскому режиму государство... Вот мы с тобой в Ньоне, тихом швейцарском городке, куда приехали на Международный фестиваль документальных фильмов. Снимок сделал Ивар Селецкис. До Женевского озера рукой подать, воздух какой-то другой, воздух свободы! Незабываемые дни! Я привез «Высший суд», на премьеру приехала ночным поездом из Парижа дочка, с которой не виделись четырнадцать лет (она была во Франции в командировке). Уехала девчонкой, встретил взрослую, замужнюю женщину, мать двоих детей, инженера высоких технологий. Ты помнишь, как мы чуть не опоздали на премьеру?.. И триумф в день закрытия фестиваля! «Высший суд» неожиданно забрал тогда все награды – Золотую сестерцию, главные призы экуменического жюри и публики. Это был большой праздник для всех нас. После оглушительного успеха «Легко ли быть молодым?» внутри страны, широкое признание латвийского документального кино за рубежом!

В феврале-марте 1988 года мы с тобой были гостями Академии искусств Западного Берлина, где прошла ретроспектива моих фильмов. Вместе с историком кино Хансом-Иоахимом Шлегелем вы представляли программу и помогали мне вести дискуссии с немецкой аудиторией, для которой докуметальные фильмы Рижской школы были большим открытием.

В Латвийском университете, на журфаке (или как он теперь называется...) тебя величают профессором коммуникационных наук. Мы тебя считаем профессором кинокритики и теории документалистики. И не только теории. Ты ведь и соавтор «скандально известного боевика. На протяжении десяти лет вы с Евгением Марголиным вели в газетах «Падомью Яунатне» и «Советская молодежь» рубрику «Легко ли быть молодым?», материалы которой и легли в основу сценария фильма. Когда Горбачев приехал в Ригу, еще до распада СССР, первое, что он спросил у встречавшей публики было: «Ну, как, легко ли быть молодым?»... По сути, вопрос этот – для всех времен и народов. Он был актуален в древности, когда молодой Давид победил Голиафа, а потом страдал от гонений царя Саула. Он был актуален и в Римской империи, когда распяли молодого Иешуа Га-Ноцри... Он современен и сейчас в свободной Латвии. Я слышал, что соратница Юриса Подниека Антра Цилинска снимает новую серию «Легко ли быть...?». Можно такой фильм снять и в Америке, и в России...

Вспоминаю ежегодные просмотры и обсуждения на традиционных встречах документалистов Латвии, Литвы и Эстонии. Твои выступления мы всегда ожидали с нетерпением, и ты нас никогда не разочаровывал. А Международные симпозиумы в Дубулты и в Риге, душой которых ты был на протяжении тридцати лет, так сказать, при всех властях... Я перечитал твои доклады и сообщения – убери дату и печатай хоть сегодня.

Мы и тогда, в составе советской империи, жили автономной жизнью. И ты очень точно

об этом написал в эссе «Диалог с эпохой, со временем, с самим собой». Я раньше об этом не задумывался. Ты пишешь: «...такие фильмы, как «Запретная зона», «Высший суд», «До опасной черты» и т.п., не воспевали советскую власть. Но их вряд ли можно отнести к антисоветским. Они вообще были как будто из другого пространства, и, по-своему, были даже более радикальны. Фильмы Франка и его коллег из Рижской школы были совсем о другой реальности, можно сказать, о параллельном мире... Все, что было важным в одном мире, было неважно в другом. Рядом существовали два мира – официальный и неофициальный, которые все дальше отдалялись друг от друга. Эта ситуация, как всем известно, закончилась тем, что официальная реальность, созданная и поддерживаемая властью, в один прекрасный день... исчезла, а вторая, «несущественная» реальность осталась жить и будет жить всегда! Потому что она повествует о человеке, о личности».

Прости, что утомляю тебя, подробно цитируя твои же мысли, но они мне кажутся ключевыми для понимания «таинственной кривой» – прямой твоей жизни! Меня удивляет и увлекает твоя способность, не меняясь с ветром перемен, оставаться всегда самим собой и всегда современным, нужным всем. Известная латинская пословица “Tempore mutantur...” – времена меняются, и мы меняемся в них – на тебе как будто споткнулась. Разве это не удивительно, что депутаты латвийского Сейма избирают в 2007 году председателем Национального совета по радиовещанию и телевидению бывшего заведующего отделом пропаганды и агитации «Падомью Яунатне»?

Однажды я уже поздравил тебя с победой духа. Поздравляю еще раз. Ты никогда не служил власти, ты служил людям. И ты всегда оставался мудрым евреем.

Ты мне недавно приснился, дорогой Абрам, видимо, я слишком долго думал о тебе. Приснился за библейским занятием. Ты собирал камни... Сны обычно бывают странными, вне времени и пространства... Проснешься, и от сонного приключения остаются только ошметки. А тут сон запомнился с подробностями и как будто со сведенной фонограммой. Даже слова запомнились... Вижу, будто Индулис Ранка – на своей сигулдской горке, и так густо заселенной его очеловеченными камнями, – высвобождает из гранитной глыбы три фигуры: всадника на постаменте, похожего лицом то ли на Юру Подниека, то ли на судью Виетниека, приговорившего Долгова к смертной казни... и по бокам пеших стрелков в длинных шинелях... Фигуры я угадываю и вижу уже готовыми и одновременно все еще там, в гранитной утробе. Ранка, белый весь, как мельник, отчаянно стучит молотом по резцу, каменные осколки отлетают, и ты их собираешь в оцинкованное ведро... Ты ходишь вокруг гранитной глыбы, бросаешь камушки в гулкое ведро, и воздух плотнеет, густо наполняется звонкими ударами стали о сталь и жесткими – камней о жесть... Какая-то шумомузыка Пендерецкого или нашего Людгарда Гедравичюса... Ты куда-то исчезаешь, в ушах и в висках звон, то ли стон... Меня затрясло, и я вижу себя, царапающего гвоздем надпись на постаменте: «ПАМЯТНИКИ НЕ ГОВОРЯТ, ТОЛЬКО КРАСНЕЮТ МОЛЧА ЗА ПОТОМКОВ»... Представляешь? Все это я увидел во сне!

Я никогда не писал стихов. Когда проснулся, дописал строчку:

Связь времен... Рвется там, где тонко.

Памятники не говорят...

Только краснеют молча за потомков.

Не знаю, что все это означает, я не Иосиф, чтобы отгадывать сны. Но знаю, что за тебя, дорогой Абрам, памятники и эта «памятная книга» краснеть не будут.

Твой Герц.

2008 год, Иерусалим

Сергей Муратов
киновед (Россия)

А ПЛАНКА БУДЕТ ВЫШЕ ПРЕЖНЕГО?

Коллективное осмысление документального кинематографа шестой части света было бы невозможно без энергии и аналитического таланта Абрама Клецкина. Именно он совместно с замечательным режиссером-классиком латышского кино Иваром Селецкисом учредили весной 1977 года в курортном городке Юрмала под Ригой международный симпозиум балтийских стран, где исследовались пути развития экранной документалистики Советского Союза и так называемого соцлагеря – документалистики, оказавшейся долговечнее и этого Союза и всего того лагеря. В числе участников первой встречи были знаменитые киноведы Майя Туровская и Виктор Демин, к которым впоследствии присоединились наиболее известные теоретики и практики. К сожалению, заключения и выводы этих коллективных дискуссий оставались, в основном, в головах самих участников уникального форума, собиравшегося раз в два года на протяжении тридцати лет. «Образ действительности в документальном кино», «От явления к сущности – правила игры», «Правда времени и правда о времени», «Документальное кино – конец эпохи или начало эпохи?»… Это был самый авторитетный и независимый форум, по уровню концепций намного опережавший многочисленные встречи документалистов социалистической части мира.

Место действия не случайно. Первый же документальный фильм молодого оператора, а впоследствии и режиссера И. Селецкиса «Берег» (1963) стал попыткой порвать с канонами идеологического кино. Не случайно и то, что именно здесь в 1986 году появился «Легко ли быть молодым?» – фильм Юриса Подниекса, своего рода бунт и прямой вызов государственному официозу.

Как ни парадоксально, он снимался на деньги того же самого государства. Это был краткий период, когда государственной цензуры уже не существовало, а цензура коммерческая еще не успела заявить о себе. В известной мере это было кино по-своему тоже пропагандистское, но с обратным знаком. Наконец, в той же Латвии четыре года спустя как окончательное размежевание с идеологическим кинематографом И. Селецкис снимает «Улицу Поперечную». Все три экранных работы были не только удачны, но и принципиальны.

Различие между фильмами удачными и принципиальными радикально. Удачные фильмы – украшение рейтингов, аплодисменты на фестивалях и признание совершенства авторов в обозначенном жанре и направлении, которые зачастую впервые избирали не они, а их предшественники. Принципиальная картина не всегда бывает удачной. Ее создатели решились показать до тех пор неприкасаемую сферу реальности, осмелились на невиданный уровень осмысления или выбрали путь решения, до этого не изведанный, но не добились мгновенной победы. Однако развитие кино движется не от картин удачных к еще более удачным, а от принципиальных – к принципиальным.

Латвийский форум ставил в центр обсуждения работы принципиальные, открывающие новые горизонты.

Абрам Клецкин, доктор искусствоведения, профессор Латвийского университета, выдающийся теоретик документального кино, сценарист, основатель европейских симпозиумов, патриарх и общепризнанный гуру демонстрировал лучшие фильмы на своих лекционных курсах. «Спасибо, мы узнали, что есть такое кино, которое не надо смотреть с поп-корном, о котором надо думать», – признавались его студенты и охотно приезжали

на симпозиум смотреть фильмы очередных участников.

Неискушенные зрители не умеют отличить документальный фильм от телепродукции. Нет никакого навыка смотрения документального кино. Тем более это относится к авторским художественным произведениям документалистики. Едва успев освободиться от канонов государственного официоза, они попали в ловушку шоу-бизнеса и масскульта. Как-то на симпозиуме даже родилась идея создать хрестоматию документалистики – «Неумирающее кино».

Почему игровые фильмы в двадцатом веке, включая сюда и телевизионные сериалы, стали массовым зрелищем, а документальные ленты не имеют и сотой доли этого зрительского успеха? Документальное кино все еще остается искусством будущего, презираемым своим настоящим. К тому же неумирающее кино создают умирающие документалисты, печально заметил один из участников, добавив, что это может стать названием следующей встречи – «Неумирающее кино в эпоху умирающего кинематографа».

Но тут возмутились практики – перспектива работать в морге их совершенно не устраивала. Умирающее кино, утверждали они, – кино тоталитарное. Коммерциализация не означает радикальный запрет. В конце концов, и «Нанук» Флаэрти создавался для пушной компании, а «Луизианская история» на деньги нефтяной компании. «Шагай, Совет» и другие фильмы Дзига Вертов снимал по заказу Госторга и Моссовета. Но фильмы Флаэрти и Вертова и сегодня относятся к разряду неумирающих.

Удел авторского кино, по убеждению Клецкина, – создавать язык, развивать его, определять, как расширить его возможности. Правы студенты, которые очень четко определили разницу между настоящим кино и, скажем, голливудской продукцией. «В первом случае ты думаешь, а во втором – это ни к чему. Просто глазеешь, развлекаешься, вышел и уже не помнишь, о чем там было… Поэтому и должно делаться документальное кино, которое дает масштаб – когда показывается не событие или кампания, а объектом исследования становится сама жизнь, смысл происходящих в ней процессов».

«Умеем ли мы с людьми разговаривать? – размышлял Абрам Клецкин на одном из симпозиумов. – Дело не в приемах, а в нашей позиции, в нашем отношении к жизни. Мы не самые умные, мы не самые знающие, мы не собираемся быть божеством ни для кого, мы передаем наши размышления, наши собственные сомнения… Поэтому сегодня проблема, которая всегда была, с моей точки зрения, очень остра в документальном кино – проблема этики – является этикой совместного размышления над жизнью. Поэтому нельзя говорить о людях и с людьми как бы со стороны».

В январе прошлого года в Москве отмечали двадцатилетие фильма Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» – своего рода экранной революции, сопоставимой, пожалуй, лишь с картиной, снимавшейся еще за 20 лет до него – «Обыкновенным фашизмом» Михаила Ромма. Такие фильмы, как ответы на жгучую потребность общения, возникают в моменты социальных переворотов. Первым переворотом было время шестидесятников, вторым – горбачевская перестройка. Картине Подниекса предшествовала телевизионная революция. В том году аудитория увидела телемост Ленинград-Сиэттл, а месяц спустя – «12 этаж» с его знаменитой «лестницей». В первой трансляции телезрители убедились, что рядовые американцы – такие же, как и мы. Во второй, что наши собственные дети совсем не похожи на тех, какими мы их ожидали увидеть. Они вызывающе орали, скандалили и скандализировали происходящее, словом, они не хотели быть такими, как их родители и учителя. На лестнице непарадного подъезда одного из московских Домов культуры они себя чувствовали самими собой куда больше, чем если бы их пригласили в студию. Место действия стало действующим лицом. ТВ очнулось от летаргии.

«Легко ли быть молодым?» оказалось продолжением «лестницы» – нашей встречей с собственными детьми. «Никто так и не понял, что мы надели эти кожанки с заклепками и взяли это громкое слова «металлист», «панк», чтобы показать всем: мы – грязные, ободранные,

жуткие, но мы – ваши дети, и вы нас такими сделали. Своим двуличием, своей правильностью на словах и в идеалах. А в жизни…». Герои фильма выглядели как отшельники при живых родителях, островитяне в переполненных классах, где дети – не дети, а контингент учащихся, которые отличаются не талантами или силой духа, а успеваемостью и посещаемостью.

«Легко ли быть молодым?» – коллективный фильм-исповедь об одиночестве целого поколения. На демонстрациях он собирал стадионы. И доказывал: прежний кинематограф, творивший государственный эпос, был не образом времени, а всего только мифом о времени. «Легко ли быть молодым?» смотрится на одном дыхании даже сейчас, спустя 20 лет после его выхода, потому что в героях мы узнаем самих себя… Это фильм про нас, про меня, моих друзей…», писали мои студенты.

Абрам Клецкин должен был выступать в Москве на юбилейном просмотре фильма, как один из его создателей в качестве сосценариста и друга режиссера, так рано ушедшего из жизни. Но он, к глубокому сожалению, тяжело заболел и прислал письмо, которое попросил меня прочитать собравшимся на просмотр.

Вот это письмо.

Дорогие друзья!

Мне до боли жаль, что не смогу сегодня быть среди вас и без всяких посредников высказать свою благодарность за память о Юрисе, за то, что, несмотря на всякие препоны, жива та духовная связь тех времен, когда мы вопреки и благодаря обстоятельствам делали общее дело и чувствовали плечо друг друга.

У меня нет ностальгии по тем временам, у меня глубокая ностальгия по тем людям и тем человеческим отношениям, которые нас тогда связывали.

Времена, как нам объяснил Александр Кушнер, не выбирают, наше дело – выбрать, как данное нам время прожить.

Думаю, что нашему киносообществу времен съемок «Легко ли быть молодым?» в целом нет особых оснований стыдиться за себя, хотя и очень уж гордиться тоже бы не стоило. С благими намерениями все было более или менее в порядке, хуже было с пониманием происходящего. Мостили одну дорогу, вымостили (и продолжаем мостить) – другую. Слава Богу, кажется, что не совсем уж прямо в ад, но никак и не в противоположную от него сторону тоже.

Думается, что не хватило не только мудрости, но и внутренней свободы, без которой не бывает внешней и которую в полной мере продемонстрировал в «Легко ли быть молодым?» Юрис Подниекс. В фильме нет ничего от чернухи, от желания свести счеты, вообще от агрессии. Его снял свободный человек для свободных людей, его не заботит разложение властей предержащих, он за людей, молодых и не очень, он полон уважения и к героям и к их родителям, он ни к чему не призывает и не поучает, он дает пищу для размышлений и в полной мере доверяет желанию и способности зрителей сделать выводы и в результате больше уважать себя и верить в себя.

Этого нам остро не достает и сегодня. Юрис перед каждой новой работой спрашивал себя и других: «А планка будет выше прежнего?». Юрина планка и сейчас высоко как вызов и как надежда. Дело за идущими следом.

Пожелаем друг другу здоровья и мужества жить в данное нам время в соответствии с тем выбором, который мы совершили сами, и не искать оправдания в обстоятельствах, которые не от нас зависят!

Ваш Абрам Клецкин

2008 год, Москва

AUTHORS AND SUMMARIES

Dr Skaidrīte Lasmane
Senior researcher, University of Latvia, Department of Communications Studies

A DIFFERENT TRIAD: INTELLECT, ETHICS, THE SELF

Keywords: Quality of communications, the self of the journalism, conjuncturism, ethics, autonomy

There have not been more thorough discussions with Ābrams Kleckins, who is an experienced journalist and colleague. That has been for two reasons. First of all, the everyday lives of academics are filled with situative issues that must be addressed in collegial terms. Second, time must pass before the need for scholarly discussions appears in Latvia together with the understanding of new values in professional journalism. There have only been some initial discussions about the self, intellectualism and ethics of journalists, along with talk about other issues which relate to high-quality journalism and are practical, but actually important.

Recognising that media products are, in contextual terms, a social construct, the author has offered reflections about the opportunities and limits of journalism in the totalitarian system and today, reaching agreement between pragmatic desires and intellectual and ethical values. She has analysed the concept of conjuncturism, discussing its manifestations and separating between two types of opposition – direct and radical critique of governing thoughts, as well as indirect opposition that is manifested via the search for other intellectual and promising subjects and frameworks. The author has emphasised the important role of the self in the work of journalists, seeking out an answer to the question of whether it is possible to ensure a discourse of potentiality or ideals and how the existence or absence of this discourse affects journalism and the public at large. The author has made use of the work of Jean-Paul Sartre about engagement and authenticity, the arguments of Simone de Beauvoir about the ethics of double meaning, and the views of Marcel Gauchet about the future of journalism as a form or **art** which creates valuable and socially useful information and other conclusions.

Klinta Ločmele
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

WORK AS A RULE FOR OCTOBRISTS AND HUMAN VALUES IN THE MAGAZINE *ZĪLĪTE* (AUGUST 1958 – AUGUST 1963)

Keywords: *Zīlīte*, Octobrists, schoolchildren, work, learning, order, behaviour

The popularity of the Soviet-era children's magazine *Zīlīte* was seen in its earning power and its circulation. The magazine was meant for children aged five to 10, helping them to establish understandings of values and models of behaviour in addition to that which was taught to them by their parents. The children who were known as Octobrists were in the same age group. Children in the first three grades at school were taught about the lifestyles and values of Octobrists so as to prepare to join the Pioneers.

The author has analysed the way in which *Zīlīte* discussed the issue of work during its first five years of publication (1958-1963). The theory of social learning that was proposed by psychologist Albert Bandura states that people, including children, learn behaviours on the basis of their own experience and of observations of what others do. That can also happen indirectly via the media. *Zīlīte* presented various life situations in which readers could recognise positive and negative characteristics and determine which character was behaving properly. Most of the stories and poems in the magazine, indeed, spoke to what children did and what the consequences were, whether in a positive or a negative sense.

Working hard was one characteristic which Octobrists, as future Pioneers, were supposed to have. One of the rules for the Octobrists was that "Octobrists are diligent and good students."[1] In *Zīlīte*, the concept of work included good grades at school, physical work in helping parents and serving the common good, and also making sure that the child and his or her surroundings were clean and orderly.

At the same time, however, the magazine's understanding of work was not unilateral. Although the content did encourage children to work hard so that they would satisfy the rules of the Octobrists, the magazine also described work and diligence as overarching values that had to be imbued into children irrespective of the era and the governing regime.

[1] Panova, N. Oktobrēni (Octobrists). Rīga: Latvian State Publishing House (1961), p. 109.

Prof. Inta Brikše
University of Latvia, Department of Communications Studies

DOGMAS AND IDENTITY: SOVIET LATVIAN JOURNALISM IN THE 1970S

Keywords: Soviet journalism, principles of Soviet journalism, functions of Soviet journalism, genres, identity

The 1970s were a period of intensive processes in Soviet journalism – ones which had to do with changes in ideological technologies from unidirectional public communications to management of communications processes, including the media and journalists in the system of breeding Soviet people.

This paper offers an analysis of the theoretical concepts of Soviet authors from the 1970s when it came to the principles of journalism and the practices of journalism in Soviet Latvia, making use of theoretical considerations and articles written by journalists in which they analysed their own professional identities.[1]

The study shows that the understanding of the identity of Soviet Latvian journalists developed via an unclear and contradictory discourse which was shaped by the dogmatic nature of Soviet ideology, the theoretical concepts of Soviet media outlets and journalisms, and the identity constructed in practice by journalists themselves. This had to do with individual understandings about the meaning of the profession, as well as about the techniques and rules for producing journalistic texts. Soviet Latvian journalism was a part of the Communist Party's ideology in terms of politics, but in professional terms, it involved a balance between liberal journalism and the practices of amateur journalism.

The corporative environment of journalism was split up for this reason, because there were differences in the identities which journalists established for themselves, the identities that were communicated at different media outlets, and the understanding of the formats, genres, etc., of the work of journalists. A legitimising identity was accepted in a formal sense, but resistance identity and project identity were unclear, because there was an absence of an open public space for their interaction – something which is a prerequisite for the construction of social identities. The processes were deepened even more by the fact that editorial offices were populated not just by party activists and/or people with literary skills, but also by increasing numbers of people who were trained for professional purposes at universities and were thus encouraged to state their professional belonging to the field of journalism. That was because Soviet universities at that time were establishing educational programmes in journalism.

[1] Gavars, V. (ed.). Žurnālisti par žurnālistiku (Journalists on Journalism). Rīga: Liesma (1977).

Ilze Šulmane
Researcher, University of Latvia, Department of Communications Studies

PRESS JOURNALISTS IN LATVIA: AMONG SYSTEMS, INFLUENCES, PRACTICES

Keywords: Daily press, media models, culture of journalists, post-Soviet journalism, professional roles

This paper is based on studies of journalists which were conducted between the late 1980s and 2007. The author has analysed the results of these surveys, and she has also conducted in-depth interviews with journalists at six daily newspapers, thus trying to link the micro and macro level in journalism, as well as to identify elements of media models as seen in the discourse of individual journalists about professional values, the role of the media, journalistic practices, professional identities and ethics.

An important cultural barrier in this regard is that there are media outlets in Latvia in two different languages. It is also true that the Russian information space is easily available in Latvia, and this cannot help but have an effect. Among economic barriers, there is the small and divided market, along with the consolidation of media properties, which reduces the diversity of media content. There is also the problem that high-quality media content costs money. The presence of significant competition has encouraged external, not internal pluralism in media content, as well as a split in the professional environment. The studies show that Latvian and Russian journalists lack unified professional criteria to evaluate journalistic practices. Specific issues about professional practices, as opposed to ideal and normative values, lead to more open and diverse answers.

The interviews with daily newspaper journalists revealed a market-oriented approach, a sense of mission in terms of serving the needs of the public (or some segment therein), as well as the belief that the press can be used as a political weapon, with the roles of politicians and journalists becoming merged.

The discourses of journalists point to all three of these media models. The liberal model is marked out by declarations from journalists, elements of internal pluralism at individual media organisations, relatively strong professionalization (without an organisation), and the fact that journalists do admit to commercial pressure which limits their autonomy. The existence of the polarised pluralistic model is evidenced by the high level of political parallelism and the fact that journalists focus on political life, formulating commentary as defenders of the public, the low level of professionalization at some publications, external pluralism, a failure to separate between journalistic and political activities, and the citing of the media situation in Italy as a positive example. The democratic corporative model is seen in commentary-focused journalism with an emphasis on professionalism, the desire of journalists to have a formal organisation, and the fact that journalists hope to have a developed and high-quality newspaper industry with competing publications in both languages.

Jānis Buholcs
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

ONLINE MAGAZINES (BLOGS): IN SEARCH OF A DEFINITION

Keywords: Web magazine, Internet magazine, blog, Internet media

The rapid development of Web-based magazines in Latvia and elsewhere has encouraged interest among scholarly researchers in this area. Currently, the understanding of Internet magazines involves defining them in terms of format, not content. This is a simplified process and does not enable a discussion of these magazines as diverse and different types of the media. The meaning of the words "blog," "E-moirs" and "Web/Internet magazines" is unclear, and without context, they do not create any understanding of the subject. The proposal is to differentiate among different kinds of blogs, as opposed to using a single and general concept.

The purpose of this paper is to conceptualise different types of Internet magazines, thus explaining the various ways in which they are developed and also taking a look at conclusions from scholarly research that has been conducted in this area. The author has reviewed various types of blogs and offered a description of them so as to separate among such concepts as Internet diaries and the blogs of experts, journalists, private individuals, corporations and different themes. The author has cited local examples to offer a general review of Latvia's "blogosphere."

The paper also offers a linguistic discussion about the concept of a blog, looking at how this word arrived in the Latvian language and also the views of the Terminology Commission of the Latvian Academy of Sciences vis-a-vis the concepts "E-moir," "blog" and, alternatively, "Internet magazine."

Michael Pilz
(Germany), cinematic director

THE SENSUOUSNESS OF EMPTINESS

Keywords: Resources, thinking, intuition, spontaneity, reflexion

The author of this paper has tried to take a verbal approach in dealing with as non-verbal a process as creating cinematic productions. This represents a challenge in terms of independent thinking, as well as constant analysis of events, logic and observations. It is an encouragement to live while producing films and to produce films while living, because as far as the author is concerned, people in the world of the arts, and particularly in the cinematic arts, do not find the subject or object to be important. They do not ask "what?", they ask "how?" This latter question is of interest to the author from the theoretical and the practical perspective. The original orthography and punctuation of the author have been preserved in the paper.

Vitaly Mansky
(Russia), cinematic director

NEWS FROM A SAD DAY

Keywords: Russian TV, documentary television films, format

The author of this paper expresses his concern about the popularity of documentary films on Russia's federal television channels – films which are of a high level of quality, but are only meant for "one-off use." The author calls them "format" films which are not seeking to be artistic masterpieces, but he adds that this harms the related, but higher-level genre of documentary cinema. Directors are choosing to produce feature films or format-type documentaries for television. The true documentary cinema is threatened with extinction, the author writes. In this television game, emotions lose ground in relation to information. Manskiy wrote this paper in 2008.

Aija Rozenšteine
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

THE HISTORY OF THE FILM "IS IT EASY TO BE YOUNG?"

Its production, its approval, its appearance onscreen

Keywords: Latvian documentary cinema, "Is it Easy to be Young?", Juris Podnieks, Ābrams Kleckins, Jevgēnijs Margoļins, problems of young people, glasnost

The Rīga Film Studio documentary "Is it Easy to be Young?" made a big splash in Latvia. It was produced during the period of perestroika, and it was only thanks to the restructuring and greater openness of the Soviet system at that time that the film made it to cinema screens.

There are historians who have described the period between 1983 and 1985, when the producers of the film wrote its screenplay and began to produce it, as the "embryonic period of perestroika."[1]

The destiny of the film had everything to do with what was happening in the Soviet Union at that time. We must remember that glasnost and perestroika were the foundation for the decision to allow the film to be produced and put onscreen. At the same time, however, glasnost and perestroika would not have been possible without such films. The point is that the film needed glasnost and perestroika, but glasnost and perestroika needed the film to illustrate the processes of change.

"Is it Easy to be Young?" was released by director Juris Podnieks in 1986. The film deals with the lives of young people and the purpose of their lives. It reveals the forced pointlessness and hypocrisy of the Soviet system, taking a major step in the direction of true revelations.

In this paper, the author has correlated and analysed archival materials about the film, interviewed its producers, and reviewed articles about it. This creates an overall scene which describes not just the production of the film, but also the relevant transformations in society. The analysed documents lay bare a lack of correspondence because the form and essence of the text, because while the content of the documents did not change, the documents did support changes in society which at that time were not yet quite evident.

Before gaining permission to work on their film, the producers had to submit an application to the authorities that was convincing and in line with the spirit of the times. They had to wait for conclusions and reviews in which support for the intended film would be indicated.

One of the authors of the screenplay, Ābrams Kleckins, has said that initially the film was a fact of society, a social event. Later, however, it became an artistic event, because the film was not just an historical fact. It was also a component of culture which showed that even in 1986, people could talk about freedom, internal freedom and democracy which exist not in laws, but in people themselves.[2]

The importance of the film is also seen in the fact that 28 million people saw it in Soviet cinemas during the first year after its release. Later it would be shown in more than 80 countries in the world.[3]

[1] Barsenkov, A.C. and A.I. Vdovniy. "История России. 1917-2004" (History of Russia, 1917-2004). Moscow: Aspect Press (2005), p. 588.
[2] Interview with Kleckins, 17 August 2008, transcript in the archives of the author.
[3] Information from the DVD of "Is it Easy to be Young" (2007). Rīga: Juris Podnieks Studio.

Prof. Vita Zelče
University of Latvia, Department of Communications Studies

THE CASE OF "HEAVENS OF THE RIFLEMEN"

Keywords: The film "Heavens of the Riflemen", director Juris Podnieks, documentary cinema, Latvian Red Riflemen, Latvian riflemen, the "case" in the archives

The film "Heavens of the Riflemen" by Juris Podnieks was a major event in Soviet Latvian documentary cinema and in public life. It spoke to how people could form their relations with history. The film had an effect on collective memory at the time when it was released, and the production and viewing of the film became a component in the collective memory.

The author has analysed materials in the Latvian State Archive which relate to "Heavens of the Riflemen." These documents speak to the application that as filed, the different versions of the screenplay, the judgments handed down by the regime, bans on certain elements in the film, demands for revisions, etc. These documents make it possible to trace the way in which films were produced in the Soviet Union, focusing on the relationship between the cinema and the regime, the establishment and/or adaptation of ideological frames, and the work of censors in the USSR.

Olga Proskurova
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

A FILM WITH A BIOGRAPHY, A GIRL WITHOUT A BIOGRAPHY, AND A SINGLE WHITE HORSE

On the only feature film of director Uldis Brauns, "Summer of Motorcycles"

Keywords: Uldis Brauns, debut of documentary director in feature films, Inese Jansone, Rīga Film Studio, Editorial Council of Screenplays, Council of the Arts

This paper is focused on the first and last feature film to be produced by the documentary director Uldis Brauns. The film, which was produced in 1975, was considered several times by the Soviet Latvian Editorial Council of Screenplays and the Soviet Latvian Council of the Arts. This is seen in the minutes of their meetings, in the memories of those who worked on the film, and in press publications from that time. There was a great deal of criticism about "Summer of Motorcycles" and other films by people debuting in the field of feature films, and this focused very much on the motivations of the main heroes in the films and the fact that their "biographies" were unclear. "From where are our young people coming, and where are they going?", asked one critic.[1] "We are unaware of their biographies," complained another.[2]

Still another critic had this to say: "One of the possible answers is that these characters represent Him and Her in the present age."[3] This paper represents an attempt to understand what kind of a biography a girl whose dream was to see "100 white horses" in the 1970s might have been, also asking about the biography of a film which was destined to become the only feature film to be produced by a documentary filmmaker.

[1] See Mundeciema, L. "Īstenības adekvāta meklējumi kino režisoru daiļradē" (Seeking Adequate Reality in the Work of Cinema Directors), *Literatūra un Māksla*, 28 June 1978, p. 12.
[2] See Riekstiņš, E. "Mūžīgais un pārejošais" (The Eternal and the Transient), *Literatūra un Māksla*, 28 June 1978, p. 12.
[3] See Kļockins, Ā. "Freimaņa 'Ābols' un kinoteorija' (Freimanis' 'Apple' and Film Theory), *Literatūra un Māksla*, 21 June 1975, p. 12.

Marija Krilova
Doctoral student, "Language and Culture in Europe" programme, University of Linköping, Sweden

"APPLE IN THE RIVER": AN EXPLANATION OF THE FILM

Keywords: Documentary cinema, feature films, film reviews, the 1970s, the USSR

The feature film "Apple in the River," which was produced in the 1970s, has become known as a masterpiece in the canon of Latvian culture. True, judgments about the film are not unambiguous, not least because it does not fit into the traditional frameworks of classification and genres in the cinema. The film "Apple in the River" is a combination of a documentary and a feature film, which means that it offers a look at the truth and, therefore, demands a special modality of perception.

Discussions about the film at the Council of the Arts at the Rīga Film Studio and in the press after it was released led to an extensive discussion of it in the seminal book about the history of Latvian cinema, "The Cinematic Arts of Soviet Latvia." All of this facilitated the perception of the film in the context of how it was created, and it also inspired reflections about Latvian cinema. This paper discusses and explains the many voices which changed perceptions of "Apple in the River."

Analysis shows that there was a gap between the film and discussions about its essence. In the 1970s, the Soviet Union was a place in which official life and private lives were kept apart. The application for the film's production spoke of a specifically formulated story – the way in which the era of industrialisation affected patriarchal lifestyles. This gap appears in a narrative story about the building of the bridge which destroyed the lifestyles of people who lived on Zaķusala Island in Rīga. It speaks to the gap between patriarchal life on the one hand and industrialisation on the other, as occurring at the same time and in the same space. The relationship between the two main characters in the film, Janka and Anna, also illustrates the conflict between a patriarchal system and the changes which occurred in terms of concepts about the independence and motherliness of women. This created a powerful cinematic image. A broken doll represents a precise characterisation of the physiological process and emotional consequences of abortion.[1] There is another gap in the history of how the film was produced. It was initially intended to be a documentary, but then it turned into a feature film. In other words, this was a cinematic experiment. Discussions at the Rīga Film Studio during the film's production lay bare the mechanisms of bureaucracy and censorship. The fact is that after censors banned the film "Seaside Climate" in 1974, "Apple in the River" took its place the same year. The bureaucratic mechanism, thus, hid the gap between ideological instruction and the free expression of the artist.

"Apple in the River" embodies the Zeitgeist of the Soviet Union in the 1970s. The gap between the state and private lives at that time cannot be perceived by contemporary viewers, but it is very visible in the film. Only an informed viewer who understands the language of documentary cinema will spot it.

[1] Pērkone, I. Es varu tikai mīlēt: Sievietes tēls Latvijas filmās (I Can Only Love: The Image of Women in Latvian Films). Rīga: Neputns (2008).

Živilė Pipinytė
(Lithuania), cinema theorist

THE POETIC DOCUMENTARY CINEMA OF LITHUANIA

Keywords: Soviet Lithuania, Lithuanian Film Studio, poetic documentary cinema, Robertas Verba, young directors

The author of this paper looks at what is known as Lithuanian poetic documentary cinema, which was produced during a "golden age," occurred under the influence of various ideas about the rejuvenation of the cinema in Lithuania, and was free of censorship. She asks whether this genre really belongs entirely to the past. Is it true that nothing remains other than the ability to remember the "golden age" of documentary cinema in Lithuania? What do young directors offer in this regard? What are the social realities and ethical problems which are considered in the imaginations of young screenwriters? Lithuanian documentary cinema is still trying to dive into the rapid river of time. The future will show what the result of this will be.

Dmitrijs Petrenko
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

GENDER AS AN INSTRUMENT FOR PUBLIC CRITIQUE IN CONTEMPORARY LATVIAN FEATURE FILMS

Keywords: Gender discourse, post-modernism, mass culture, feature films

The author of this paper has analysed four feature films that were released in Latvia in 2007 and 2008 from the gender perspective – "Dark Reindeer", "Monotony", "Free as a Bird", and "The Amateur." The focus is on how producers of these films construct gender and how this category helps in establishing a broader discourse about contemporary society. The author has taken post-modern critique about gender as a discursive category into account.

The main characters in the analysed films have one thing in common – they are all looking for a way to make peace with the norms and expectations which are forced onto them by their surrounding community. Sooner or later, they all realise that the best way to deal with the problem is to stop looking for the specific way in which this can be achieved. Accordingly, these characters are presented as failures – failures which, against the background of the rest of society, appear to be quite attractive. This is because "society" is often presented via images which are more like parodies about the traditional and canonised concept of masculinity and femininity.

By establishing this gender discourse, the producers of the films have attitudes toward their heroes that is fairly loyal, if not positive. By romanticising these characters and turning them into heroes, the producers seem to be offering a post-modern critique of society, with criticism about the individual as a victim of mass culture being at the foreground. That is why a step back from the presentation of traditional gender stereotypes among the major characters of these films allows the producers to promote this provocative discourse – one in which the construal of gender roles serves as an instrument for a critique of "normalcy."

Assoc. Prof. Ojārs Skudra
University of Latvia, Department of Communications Studies

IS IT EASY TO BE THE LEFT IN CONTEMPORARY GERMANY?

Keywords: Political parties, Bundestag elections, The Left, Oskar Lafontaine, intellectuals, post-Socialist Eastern Germany, public opinion surveys, German identities

The system of political parties in Germany has undergone substantial changes in the 21st century. This has been manifested mostly in the fact that the number of parties at the federal level has increased from four to five. The party which is called The Left has done comparatively well in Bundestag elections and those of the Länder of Germany, and that has allowed the party to join the veterans of German politics – the Christian Democratic Union/Christian Social Union, the Social Democratic Party, the Free Democratic Party and the Alliance 90/Green Party. Among the German political elite and in the media, there have been discussions of various levels of intensity about the possible sustainability of the presence of The Left in federal political processes. The debate has also focused on the impermissibility of the so-called Lafontaine model of the republic in the wake of the Bundestag election of September 27, 2009. Once the leader of German Social Democrats, Oskar Lafontaine was possessed of great charisma, and this was of great importance in the successes of The Left in the old federal Länder. Lafontaine hoped to establish a government involving the Social Democrats, the Alliance 90/Greens, and, of course The Left. The policies of the Christian Democrats and liberals and the economic consequences of those policies have had an effect on the operations of political parties in Germany. National and regional elections that are to be held in the country over the next several years will have to answer two essential questions: Will the success of The Left decline quickly as Germany overcomes its economic crisis, and whether the German political spectrum is broad enough that there is room to the left of the Social Democrats for a sufficiently influential party of democratic Socialists. A substantial share of The Left's electorate is made up of pensioners in former East Germany. Studies of German identity 20 years after the reunification of Germany show that the political culture of those who live in the new federal Länder is substantially different from the culture which prevails in the old Länder. Sociological studies of lifestyles and types of life, in turn, show that younger generations probably will not inherit these differences, and so the potential of The Left's members and electorate will decline in a natural way. Will that mean that the purpose and meaning of the separation between leftists and rightists in Germany will become less important? That is another important question not just for Germany, but for the political life of all of Western Europe.

Jānis Kreicbergs
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies; director, library of the Faculty of Social Sciences of the University of Latvia

THE SOVIET LIBRARY AS A WAY OF INFLUENCING YOUNG PEOPLE IN IDEOLOGICAL TERMS

Keywords: Soviet library, young people, management of reading, atheism, propaganda, ideology, totalitarian system

This paper offers a look at Soviet libraries as one of the instruments which the totalitarian regime used to influence people in ideological terms. The main purpose of the Soviet system was to force people to accept ideas and to manage and control them. Particular attention was focused on children and young people, both because that was the segment of society which was easiest to manipulate, and also because these were people who were most subject to the risk of new ideologies and free thinking. Libraries, along with educational institutions, were of key importance, therefore, in the ideological training of young Soviets. Although that is in violation of the essential need for libraries to be independent and not to interfere in the reading choices of library users, the fact is that the Soviet regime transformed libraries into institutions for political agitation – institutions at which people's reading was both supervised and managed.

Ingus Bērziņš
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

THE LTV BROADCAST "VIDEO RHYTHMS" (1984-1987): A TELEVISION MESSENGER ABOUT THE FUTURE OF NON-CENSORSHIP

Keywords: Television broadcast "Video Rhythms," TV content, Soviet television, censorship, pop music, Jānis Šipkēvics, Juris Podnieks

This paper focuses on the content of the "Video Rhythms" broadcast on Soviet Latvian television during several segments of its existence. The author has interviewed the producers of the show to find out how their understanding and that of the censors of LTV changed on the eve of an age of non-censorship in Latvia in terms of what was permissible in the content of the Soviet media.

When it comes to the audience of a totalitarian media system, general principles about the desires of the audience and the satisfaction of those desires can be brought to bear. Theoretical models as to the satisfaction of audience needs point to many important needs that are satisfied by people who use the media. These include the desire to be entertained, to share one's experience with others, to be informed, to satisfy curiosity, to find models to imitate, and to obtain an identity. Presumably, "Video Rhythms" filled an empty niche in terms of the needs which young people in Soviet Latvia experienced during the early 1980s. These young people were part of a larger group – the young people of the entire world in terms of global values insofar as pop culture was concerned, as well as the lifestyle which they had in common.

The author analysed the content of three episodes of the broadcast – one from its early days, one from the middle of its period of broadcasting, and one which was shown toward the end of its life. He also conducted in-depth interviews with the producers of the show, finding that over the course of three or four years, those who produced content for Soviet Latvian television and those who censored them changed their opinions as to what was permissible in terms of Soviet media content.

The way in which the audience was addressed on the show underwent particularly important changes. If the hosts initially were weighty and with wooden expressions on their faces, then later they were playful, friendly, and respectful of what their viewers knew. As the overall understanding of that which was acceptable in Soviet media content changed, moreover, it was no longer necessary in the latter days of the programme to pay tithes to Soviet censorship. No longer did the producers have to include comments from propaganda experts about the "dark sides" of capitalist music and the related business.

Olga Procevska
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

POLITICS, MUSIC AND PEOPLE: THE SEMIOTICS OF POPULAR SONGS DURING THE PERIOD OF PERESTROIKA IN SOVIET LATVIA

Keywords: Semiotics of music, meanings, perestroika, Soviet Latvia, discourse

In the historical memory of Latvians, the period of perestroika and the related political processes of the latter half of the 1980s is almost always discussed in a single discourse – the discourse of awakening, battles and their achievements. Analysis of popular music from this period, however, shows that alongside self-confident warriors at that time, there were also "ordinary people" for whom, alongside the aforementioned discourse, it was difficult to accept changes. These were people who wanted to isolate themselves from public activities, seek satisfaction in the private sector, or, quite oppositely, to seek help from external forces. The author has analysed the Latvian songs that were most popular during the period of perestroika, seeking an explanation of the most popular discourses in those songs and the way in which these discourses were formulated.

Mārtiņš Kaprāns
Doctoral student, University of Latvia, Department of Communications Studies

REPRESENTATION OF THE SOVIET ERA IN CONTEMPORARY LATVIAN PROSE (2000-2006)

Keywords: Fictional narrative, mediated past, textual community, social identity

This paper is focused on Latvian prose that was written and published during the first period of the new millennium – prose which included fictional representations of the Soviet era. The author has evaluated the efforts that can be seen in these texts to mediate the past. Literary representation of the Soviet period has been analysed in the paper from two perspectives – episodes from the past, and social groups. Both of these elements are derived from the "narrative paradigm," showing that fictional texts offer a view about the Soviet era in Latvia which is typical of urban residents and, more likely, the cultural elite of Latvia in the present era.